

СЛИКА И РЕЧ

зборник радова

Библиотека
ФИЛОЗОФСКА ИСТРАЖИВАЊА

СЛИКА И РЕЧ

зборник радова

Издавач

Естетичко друштво Србије
Риге од Фере 4, Београд

За издавача

др Мирко Зуровац

Уредници

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

Штампа

Сциоја
Ш Т А М П А

Тираж

250 примерака

ISBN 978-86-81712-05-4

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

УДК 111.852(082.1)

СЛИКА И РЕЧ

зборник радова

Естетичко друштво Србије
Београд, 2020.

РЕЧ УРЕДНИКА

Зборник радова *Слика и реч* обухвата научне радове настале на основу излагања и дискусија на четрдесетој редовној годишњој научној конференцији Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан у просторијама Завода за проучавање културног развитка у Београду, 8. и 9. октобра 2020. године; одржавање скупа првобитно је заказано за мај 2020. године, али је морало бити померено због неповољних околности насталих услед пандемије вируса Ковид-19. Упркос отежавајућим околностима и ограниченом присуству публике, конференција *Слика и реч* ипак је, уз подршку ЗАПРОКУЛ-а, одржана успешно и уз учешће скоро свих најављених излагача.

Овогодишња тема конференције и зборника радова посвећена је односу слике и речи у естетичком контексту. Наведено се односи како на теоријску, односно филозофску страну овог односа, тако и на уметност саму, те могућности да се релација слике и речи уметнички обради и тематизује. У складу са наведеним, радови у зборнику подељени су на две целине. Прва од њих, *Слика и реч: теоријске перспективе*, окупља радове који су више усмерени на проблеме и перспективе односа слике и речи у теоријском контексту, укључујући ту и начелне проблематизације овог односа. Са друге стране, друга целина зборника, *Слика и реч: перспективе уметности*, укључује радове који наведени

проблем ситуирају уже у контекст уметности, разматрајући га на појединачним случајевима.

Овако представљен, проблемски оквир зборника и конференције *Слика и реч* нужно осцилира између две већ назначене перспективе, перспективе теорије и перспективе уметности. Наведено одговара називу конференције и зборника, који је намерно вишезначан. Наиме, за теоријско бављење уметношћу природно је да се креће у димензији вербалног и појмовног, односно у домену речи. Ипак, предмет таквих теоријских разматрања, уметност, не мора бити остварен у вербалном медијуму, а чак и кад је то случај, начин приступа језику и вербалности се у та два оквира битно разликује. Ма о каквој уметности да се ради – да ли о оној која и сама користи слике и сликовитост као примарно средство изражавања, или о оној која то чини посредно, у смислу језичких слика – појам слике у овом контексту означава устаљене и традицијом утврђене многоструке начине артикулације припадне уметностима. Отуда се поставља питање у којој мери било која теоријска обрада уметности може истински захватити и адекватно представити сопствени предмет, те уколико и може, на који начин би однос слике и речи морао разумети и поставити, да би се жељени циљ остварио.

Са друге стране, саме уметности, у сопственом домену, често прекорачују границе односа слике и речи, какве важе, уколико се разматрају са позиција теорије. Речју, уметности су често флексибилније и слободније у погледу тематизације овог односа, што може бити реализовано директно у уметничким делима, или посредно, с обзиром на „реч уметника” о сопственој уметности или уметности уопште. „Реч уметника”, наравно, може бити и теоријска и вантеоријска, али је она несумњиво важно и незаобилазно сведочанство о уметности. Отуда је тема односа слике и речи нужно морала да захвати и специфичне примере уметничке обраде овог односа.

Тема конференције имплицира и веома широк хоризонт разумевања артикулације смисла унутар уметности, као и њене даље

комуникације са публиком. Вербални и невербални домени се, у том смислу, могу схватити као компатибилни, међусобно супротстављени или хијерархијски устројени, при чему се предност може дати било вербалној, било невербалној страни. У том смислу, тема конференције смера и на питања семиотике и семантике уметности, а захвата и проблеме комуникологије: да ли је оправдано говорити о смислу који је дат уметничким делом и који се некако преноси публици, да ли је оправдано такав смисао тумачити алатима савремених теорија посвећених језику и комуникацији, на који начин уметничко дело остварује своју улогу у посредовању између аутора и публике, како ту улогу треба разумети спрема повесног карактера уметности – само су нека од питања на која овим циљамо.

Домен културе и уметности домен је и организације симболичког поретка реалности у којој живимо, што тему овогодишње конференције отвара у још два наглашена погледа. Најпре, организација симболичког поретка реалности није идентична у свим културама и кроз време, што имплицира да је истраживање овогодишње теме потребно поставити и у контекст разлика и сличности, односно могућих облика комуникације различитих култура. Са друге стране, савремена цивилизација, обележена медијском димензијом, на иновативне начине користи како медијум слике, тако и медијум речи, те је у том смислу наша тема отворена и за истраживања из перспективе филозофије медија. Будући да савремени медији и информационе технологије свој утицај остварују управо путем естетског креирања начина њихове употребе од стране корисника, сматрамо да је наведено естетски феномен, који је, онда, важно естетички испитати и промислити.

Напокон, тема конференције подразумева и истраживања повесних облика односа слике и речи у филозофским концепцијама традиције, као и у оквиру других облика теорије и праксе уметности. У том погледу нарочито циљамо на преиспитивање традиционалне разлике разума и чулности или имагинације, то јест, разлике филозофије и науке у односу на уметност, као и на анализе које би

показале на који је начин некритичко усвајање ових разлика одредило мишљење о уметности у традицији.

Зборник – а тиме и његов први део – започиње радом Уне Поповић, који представља разраду уводног излагања конференције. Овај рад посвећен је филозофској анализи једног несвакидашњег научно-уметничког пројекта, који је за фокус имао управо однос слике и речи: ради се о пројекту *Језик цртежа и визуелно мишљење*, приликом ког су студенти филозофије похађали методски вођен курс цртања. Ауторка у раду, тако, фокусира перспективе развоја филозофског односа према уметности, а с обзиром на измењену позицију непосредног сучељавања са њом – сада путем продукције, а не рецепције.

Рад професора Драгана Жунића полази од Хорацијевог полустиха *ut pictura poesis*, на основу ког аутор гради тезу о томе да је у основи сваке уметности представа уобразиље – естетска идеја, те је, сходно томе, свако уметничко дело једна естетска представа. Нарочити фокус аутора је и разликовање „речи-слике” и „реч-појма”, путем ког се он критички осврће на поједине теоријске и уметничке праксе савремености. Прилог професора Богомира Ђукића, пак, синтагму *слика и реч* третира као метафору за различита гледишта и карактере промишљања уметности. Унутар овакве поставке, професор Ђукић посебно фокусира семиотичке и семиолошке приступе уметности, те и оне естетичке, комуниколошке и друге теоријске позиције које у свом центру имају однос знака и значења.

Прилог Иве Драшкић-Вићановић посвећен је разматрању (не)могућности „превођења”, односно изражавања суштинског смисла речи сликом и обрнуто. Користећи се феноменолошким методом, ауторка истиче аутономије естетског простора речи и естетског простора слике, те настоји да прецизира њихове међусобне естетске специфичности. Проблемску анализу односа слике и речи нуди и рад Предрага Јакшића, који феномене слике и речи поставља синониме и као монаде – као слике-речи односно

речи-слике. Аутор у раду указује на универзалну непоновљивост слике и речи, те проблематизује питање невербалне речи и вербалне слике, као и питање контроле појединца и људске контроле уопште над речју и сликом.

Односом слике и речи у проблемском захвату бави се и Дивна Вуксановић, која своју анализу усмерава на сферу филозофије медија. Полазећи од критике тзв. медијске културе, ауторка разматра везу речи и слика са индустријом забаве. Закључак је ауторке да савремени медији промовишу вредности забаве углавном кроз визуелне чулне дражи, што води системском потискивању речи, као и придавању тржишне вредности сликама.

Уже филозофско тумачење односа слике и речи нуди рад Милоша Миладинова, посвећен Хајдегеровом тумачењу Паула Клеа. Аутор посебно фокусира Хајдегерову критику нововековног појма слике, као и питање у ком правцу би требало мислити нови појам слике, ослобођен претпоставки нововековне онтологије. Намера је аутора да тематизује могућност дијалога између мишљења и сликарства у Хајдегеровој филозофији. Рад Саше Радовановића такође тему скупа фокусира на филозофском примеру Ничеа, разматрајући његово разумевање метафоре. Аутор анализира Ничеов заокрет у разумевању метафоре, која више није стилска фигура, већ фундаментални нагон, стваралачки принцип и естетски феномен. Рад се окончава закључком да Ничеово ново одређење метафоре омогућава дубље повезивање филозофије и уметности. Радове са уже филозофском перспективом окончава прилог Бојане Тајсић, посвећен Леснигу. У овом раду ауторка анализира Лесингов *Лаокоон*, а с обзиром на за њега кључни однос сликарства и поезије, односно две уметности које за свој примарни медијум имају управо слику и реч.

Рад Татјане Ристић доноси занимљиво поређење античког и модерног схватања екфразе, користећи га како би се отворило питање могућности мимезе у међуодносу књижевности и просторних уметности. Позивајући се на феноменолошке анализе Романа Ингардена, ауторка заступа тезу да се суштински са-однос ових

уметности не мора сматрати принципијелно немогућим. Коначно, рад Санде Ристић Стојановић, који затвара прву целину зборника, питања односа слике и речи поставља у контексту критике позиција Артура Дантоа, затим наративизма, интерпретације, надинтерпретације и теорије алгоритма. Такође, ауторка фокусира и савремену обнову интереса за марксистички инспирисане приступе уметности.

Други део зборника, одређен анализама уже усмереним на конкретне уметности и уметничка дела, отварају два рада посвећена сликарству. Први од њих, рад професора Душана Пајина, разматра уметничко деловање Ван Гога, и то у поређењу његових слика и његовог разумевања тих слика, као сопственог уметничког рада уопште, доступних преко његових писама брату Теу. Посебно значајан допринос зборнику представља други рад из ове групе, теоријска рефлексива која долази из пера уметника Срђана Шаровића. Шаровићев рад представља конкретни уметнички подухват настао превођењем апофатичког филозофско-теолошког метода у методологију уметничке праксе, чиме се однос слике и речи отвара како у својим уметничким, тако и у својим теоријским потенцијалима.

Други део зборника наставља се блоком од шест радова посвећених књижевности. Рад Драгана Ђаловића отвара ову целину, а посвећен је калиграфији у исламској уметности. Аутор у раду истиче да је калиграфија у муслиманској заједници добила највиши статус међу уметностима, као и да калиграфски елементи у овом контексту задобијају истакнуто место у обликовању уметничке визије.

Рад Росанде Бајовић представља оглед о позитивистичким тумачењима прозе Франца Кафке, те нуди њено тумачење у семиолошком кључу. Ауторка се критички осврће на позитивистичка тумачења Кафке, те, ослањајући се на тезу да је у Кафкином тексту знак надмоћан над значењем, заступа став да Кафкине артефакате најбоље дешифрије семиолошка метода тумачења књижевности. Прилог Велимира Вујошевића однос слике и речи ситуира у контекст прве велике херменеутичке контроверзе модерности – Лу-

теровог односа према алегирији. Приступајући реформацији као „текстуалној револуцији”, аутор заступа тезу да се Лутеров однос према алегиријском тумачењу текстова може посматрати као кључни хеременутички поступак разумевања промене света његовог доба.

Рад Михајла Стаменковића представља примену естетичке методологије Николаја Хартмана на тумачење Блејковог ликовно-поетског артефакта „илуминиране књиге” *Songs of Innocence and of Experience*. Односу Блејкових *слика и речи* аутор приступа путем испитивања унакрсне интеракције њихових предњих планова и ближих позадинских слојева, те утврђује да они ступају у специфичан облик паралелизма. Студија Јадранке Божић сучељава медијуме слике и речи путем анализе компатибилности и симетрије уметничких опуса сликара Б. К. Балтуса и песника/приповедача Е. А. Поа. Централно питање ауторке је како спојити са светом језика оно што се погледом преноси у мисао, и, како онда раздвојити мисао и реч у слици која се схвата чим се види.

Блок радова посвећен књижевности окончава се радом Велимира Младеновића, који разматра употребу, однос и дијалог између слике и речи у роману *Écoutez-voir* француске књижевнице Елзе Триоле. Аутор посебно фокусира место фотографија у овом роману, то јест, начин на који фотографије комуницирају са текстом и доприносе развоју наратије.

Коначно, зборник у целини довршавају два рада посвећена уметности филма. Рад Весне Маричић бави се процесом прелаза од стилизације до естетизације, а на примеру односа филмова *Пет препрека* Ларса фон Трира и *Савршен човек* Јоргена Лета. Ауторка анализира изазов који Трир упућује Лету, захтевајући нове естетске и просторне оквире кроз нову употребу слике и речи. Прилог Драгане Китановић преиспитује тезу Вима Вендерса о некомпатибилности филмске слике и филмске приче. Ауторка истиче да ова некомпатибилност код Вендерса задобија статус дијалектичког конфликта унутар филмско-естетичких оквира, а радикализује се

Слика и реч

у појму наративне смртности. Намера је ауторке да демонстрира процес у коме Вендерсова теза постаје алегорија за саме границе филмске репрезентације, али и парадигма за радикалне и продуктивне начине сукобљавања са фатализмом класичне филмске репрезентације.

Уредници:

др Ива Драшкић Вићановић

др Небојша Грубор

др Уна Поповић

др Драган Ђаловић

др Марко Новаковић

ма Милош Миладинов

**СЛИКА И РЕЧ: ТЕОРИЈСКЕ
ПЕРСПЕКТИВЕ**

Уна Поповић

ЈЕЗИК ЦРТЕЖА И ВИЗУЕЛНО МИШЉЕЊЕ: МАГИЈА У АТЕЉЕУ

Апстракт: Рад је посвећен анализи резултата пројекта са називом *Језик цртежа и визуелно мишљење*, који је спроведен на Академији уметности у Новом Саду под руководством проф. Милоша Вујановића. Пројекат је имао за циљ да студенте филозофије кроз праксу цртања упозна са основним елементима језика цртежа, а последично и са основним категоријама визуелног мишљења. Искуство уметничке продукције је, према поставкама пројекта, требало да обезбеди другачији основ за промишљање уметности и изградњу естетичких појмова и теза код студената филозофије, те да им обезбеди флексибилнији приступ уметности у односу на онај уже теоријски. Анализа резултата пројекта спроведена је путем анкета и интервјуа са учесницима, осмишљених тако да испитују теоријске концепције студената током целокупног трајања пројекта. Резултати показују да је почетна хипотеза пројекта оправдана, односно да учење језика цртежа и визуелног мишљења у пракси значајно утиче на формирање теоријских и филозофских ставова о уметности.

Кључне речи: језик цртежа, визуелно мишљење, филозофија уметности, естетско искуство, уметничка продукција.

Однос филозофије и уметности филозофска је тема још од антике, при чему је традиционални облик разумевања овог односа подразумевао вредносни и теоријски примат филозофије над умет-

ношћу, оличен у Платоновим ставовима изнетим у другој, трећој и десетој књизи *Државе*. Дуга историја ове традиције, уз све промене које она подразумева, све до краја XIX и почетка XX века није битно одступила од поменутог вредносног и теоријског примата филозофије. Под вредносним приматом овде подразумевамо тезу да управо филозофија, као делатност различита од уметности, има привилегију да просуђује о уметности, док теоријски примат подразумева тезу да је уметност или неспособна да о себи теоријски положи рачуна, или нешто слабију тезу да, чак и када уметник понуди неки теоријски или прото-теоријски коментар о уметности, такво залажење у домен теоријског остаје недоречено, недовољно јасно и мањкаво. Наведена ситуација мења се у савремено доба, које уметности враћа равноправни статус са филозофијом – а у појединим случајевима јој приписује и већу вредност.¹

Питање које се поставља у назначеном оквиру је са којих тачно позиција филозоф може да разматра, па евентуално и да износи судове о уметности? Без обзира на то да ли је резултат таквог промишљања равноправност уметности и филозофије, или неки другачији начин одређења њиховог односа, обично хијерархијски устројен, филозоф би, сходно захтевима своје делатности, морао да понуди образложење сопствене позиције промишљања – оправдање одабраног приступа уметности. То је, несумњиво, и био случај код свих значајних филозофа заинтересованих за уметност. Ипак, типично је и природно за све њих да је, гледано из перспективе уметности саме, филозофски присуп скоро искључиво ограничен на позицију рецепције уметничког дела.

Другачије речено, филозофи махом нису уметници, те се у свом просуђивању и разматрању уметности не ослањају на иску-

¹ Уп. Stecker, R., *Aesthetics and the Philosophy of Art. An Introduction*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2010, стр. 2–3, 7; Danto, A. C., 'Philosophy and Art', in: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1981, стр. 54–55.

ство продукције уметничког дела, јер га и не поседују.² Та чињеница ставља филозофа у непријатан положај: са једне стране, резултати његовог истраживања претендују на универзалност, док су они, са друге стране, истовремено засновани на ограниченој перспективи искуства са уметношћу.³ Будући да догађај уметности, бар формално, подразумева минимално три своја аспекта – *продукцију, дело и рецепцију* – чини се да су филозофи унапред ускраћени за бар један од њих, те да, сходно томе, ни њихова разматрања не могу испунити захтеве на које претендују. Или, речима С. Петровића: „Тиме се јасно утврђује теоријска граница. Сваки наш позитиван говор о специфичности уметничког као уметничког, сваки наш исказ који би требало да буде одговор на питање естетичке онтологије: 'шта је' супстанција уметности, на овај или онај начин нужно би водио у нормативизам и есенцијализам, што је, онда, последица и теоријског империјализма над 'уметничком праксом' али и идеолошког прагматизма теорије, којима је естетско не ретко било трагично потчињавано“.⁴

Дијалог филозофије и уметности би се, стога, могао побољшати превазилажењем наведеног проблема, таквим које би филозофу понудило искуство уметничке продукције, макар и у рудиментарном облику. Управо такав подухват остварен је пројектом реализованим на Академији уметности у Новом Саду, а под руководством редовног професора Милоша Вујановића.⁵ Наиме, овај пројекат, назван *Језик цртежа и визуелно мишљење*, имао је за циљ да студентима филозофије понуди искуство уметничке продукције, у конкретном цртања, које би им омогућило да теоријска знања која поседују употпуне и обогате другом врстом сазнања о уметности, интимнијим односом са њом. Поред професора Вујановића,

² Детаљније у: Поповић, У., „Уметност и проблем теоријског – могућност вербалације уметности”, *Zbornik radova Akademije umetnosti*, бр. 4, Novi Sad, 2016, стр. 44.

³ Уп. Petrović, S., *Metafizika i psihologija slike*, Gradina/Prosveta, Niš, 1986, стр. 13–14.

⁴ Уп. *Ibid.*, стр. 15.

⁵ Пројекат је подржан од стране Покрајинског секретаријата за високо образовање и научноистраживачку делатност.

учесници пројекта били су и Срђан Шаровић, Никола Мадура и Весна Ждрња – сви запослени на Академији уметности у Новом Саду, као и моја маленкост, у својству спољног сарадника.

У редовима који следе настојаћемо да представимо и анализирамо овај необични пројекат, пре свега из филозофске перспективе. Алтернативну анализу, из перспективе уметности, урадили су Милош Вујановић и Срђан Шаровић, као и Весна Ждрња.

Језик цртежа и визуелно мишљење: основе пројекта

Циљ пројекта *Језик цртежа и визуелно мишљење* био је, како је и сугерисано, упознавање филозофа са начином продукције цртежа као уметничког дела, кроз конкретну цртачку праксу. Наведено је спроведено краћим курсом цртања, који је одржан у цртаоници Академије уметности у Новом Саду током новембра и децембра 2019. године. Током осам недеља, учесници пројекта радили су сваке суботе и недеље, при чему је сваки од сусрета подразумевао четири наставна часа. Курс је спроведен уз вођство М. Вујановића и С. Шаровића.

Учесници курса били су студенти филозофије Филозофског факултета у Новом Саду. Група се састојала од шест полазника, од којих су четворо били студенти треће године основних студија филозофије, а двоје студенти докторских студија филозофије. Избор да полазници курса буду управо студенти филозофије, а не већ етаблирани филозофи или професори, потиче од намере преиспитивања поменутих традиционалних оквира односа филозофије према уметности. Наиме, намера је била да се испита да ли се на овакав начин може утицати на флексибилност филозофског мишљења о уметности, односно да ли се оно може унапредити напоредним радом у домену филозофије и у домену уметности.

У том смислу, полазници који су били у статусу студената основних студија филозофије – Зорица Матош, Горан Вујков, Станислав Шегрт и Лука Рудић – одабрани су због тога што у свом школовању пре учешћа на пројекту нису имали прилике да се под-

робније упознају са естетиком или филозофијом уметности. Заправо, ови полазници су напоредо похађали курс цртања и слушали курс из предмета Естетика 1 (а поједини и курс из изборног предмета Филозофија уметности) на Филозофском факултету. Сходно томе, сматрали смо да су они идеална група за истраживање у овом пројекту, будући да су, као студенти треће године студија, били већ довољно упознати са оквирима и начинима филозофског мишљења начелно, али такође још увек отворени за оне области филозофије које се директније тичу уметности. Речју, ови студенти још увек нису усвојили ни широки дијапазон филозофских теза о смислу и суштини уметности, нити теоријски апарат којим филозофија приступа тумачењу уметности. Према томе, у приступу раду на пројекту они, по претпоставци, нису имали никаквих одређених *филозофских позиција* у погледу уметности, унапред усвојених током свог образовања на Одсеку за филозофију ФФНС.

Томе треба додати да су двојица студената докторских студија филозофије укључени у пројекат као својеврсне контролне инстанце, и то баш у наведеном погледу – као студенти са више филозофског искуства, па и са већ усвојеним знањима из естетике и филозофије уметности. Обојица су запослени као асистенти на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Новом Саду. При томе, један од њих – Милош Миладинов – дуго се година и посвећено бави управо овим областима филозофије; координатор је омладинске секције Естетичког друштва Србије, у чијем раду активно учествује како сопственим истраживачким доприносима, тако и у организационом погледу. Други је Горан Рујевић, који је, насупрот колеги Миладинову, истраживачки посвећен логици, филозофији науке и томе сродним областима; члан је управног одбора Друштва за чисту и примењену логику, те дуги низ година држи наставу (вежбе) из предмета који припадају овим филозофским дисциплинама. За разлику од ове двојице полазника, који су у пројекат укључени тенденциозно и системски – како је поменуто, као контролне инстанце, остали полазници самостално су се

прикључили пројекту, након позива који смо упутили целокупној генерацији студената треће године основних студија филозофије школске 2019/2020. године.

Разлог оваквом одабиру двојице старијих студената и колега такође лежи у разматрању и проблематизацији традиционалних предрасуда филозофског односа према уметности. Наиме, у овом оквиру филозофија је везана за разум и разумско промишљање, чија је формално најјаснија инстанца управо логика, док је уметност по правилу била везивана за ирационалне аспекте људске душе, било да је у питању имагинација, обично чулно опажање, или, пак, неки вредносно виши, али разумски необјашњив извор уметничког стваралаштва (теорија надахнућа). У том смислу, за колегу који је истраживачки посвећен естетици и филозофији уметности дало би се очекивати да ће се лакше снаћи у приступу уметничком делу, док би се за колегу који се бави логиком могло очекивати супротно.

Наведено је било један од предмета испитивања филозофске стране овог истраживања: у овом погледу, било је интересантно сагледати да ли богато теоријско знање из естетике и филозофије уметности, односно дугогодишње филозофско посвећивање уметности, даје предност у директном приступу уметничком делу на начин продукције – и обрнуто, да ли исто тако богато теоријско знање и посвећивање логици и филозофији науке представљају препреку у том погледу.⁶ Са друге стране, циљ укључивања студената докторских студија у пројекат у односу на студенте основних студија имало је за циљ да се испита да ли у наведеном контексту чињеница упознатости са филозофским теоријама о уметности

⁶ Арнхајмовим (Rudolf Arnheim) речима: „Често се догађа да видимо и осећамо нека својства у једном уметничком делу, али не можемо речима да их изразимо. Разлог нашем неуспеху није у томе што употребљавамо језик, него што нисмо још успели да та опажена својства сместимо у погодне категорије”. Питање овог пројекта је, дакле, да ли је заиста тако – да ли нам заиста „само” недостају језичке и појмовне категорије, или је на делу нешто сасвим другачије. Види: Arnheim, R., *Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1981, стр. 10.

и теоријским апаратом који оне подразумевају представља предност или ману за разумевање језика цртежа, односно визуелног мишљења.

Како је поменуто, пројекат је, у свом централном делу, подразумевао двомесечни курс цртања. Овај курс је методски вођен и организован на следећи начин: прве недеље учесници су цртали мртву природу са драперијом; друге недеље портрет по гипсаном моделу; треће недеље портрет по живом моделу; четврте недеље фигуру по гипсаном моделу; пете недеље фигуру по живом моделу; шесте недеље ентеријер; седме недеље екстеријер; и осме недеље копију по изабраној репродукцији неког од класичних уметника. Репродукцију су полазници изабрали на самом почетку курса, према личним преференцијама, од петнаест понуђених опција. Копирање репродукције на крају курса имало је улогу провере: једна од хипотеза пројекта била је да ће полазници, који претходно нису имали никаквог искуства са цртањем, након учења језика цртежа током курса бити у стању да самостално ураде копију одабране репродукције, чиме би се потврдило да су усвојили тај језик. Вреди приметити да су сви полазници на почетку курса изразили крајњу неверицу у такве резултате пројекта, односно да су предвиђену могућност самосталног репродуковања одабраног уметничког дела сматрали врло мало вероватном.

Ипак, овде није реч просто о курсу цртања, већ о својеврсној презентацији *језика цртежа*, како је то формулисао проф. Вујановић, која за циљ има унапређивање и развијање *визуелног мишљења* код полазника. Другим речима, полазници се нису просто учили цртању у слободној форми, већ су, пре свега, били поучавани језику цртежа и његовим основним елементима: учење цртања је, у том смислу, представљало медијум и оруђе за спровођење значајнијег циља – упознавања са језиком цртежа и визуелним мишљењем. Према хипотези истраживања, наведено је требало да полазницима курса олакша сналажење у пракси цртања са једне, али и начелно разумевање свега што цртеж јесте са друге стране. Штавише, једна од основних идеја овакве концепције кур-

са цртања била је управо та да се усвајање праксе цртања може значајно унапредити фокусираним разумевањем цртежа и његовог језика. У конкретном, та идеја је своје отеловљење задобила путем интензивног, али релативно кратког периода обучавања у цртању полазника који претходно нису имали никаквог искуства са овим уметничким поступком.

Дакле, овако конципиран курс цртања требало је да позитивно утиче и на продукцију и на рецепцију цртежа код полазника. У погледу продукције, из претходно реченог јасно је који су били очекивани резултати: по окончању курса, од полазника се очекује да су овладали основама цртања и да су у стању самостално да продукују цртеже, што је и проверено сачињавањем репродукција. Када је реч о рецепцији, очекивани резултати тичу се евентуалне измене начина на који се посматрају и доживљавају уметничка дела, пре свега она ликовног карактера, а с обзиром на практично и теоријски усвојена знања о језику цртежа. Наведено је проверено анкетама и интервјуима са полазницима курса, о чему ће додатно бити речи.

Ово последње, међутим, непосредно је везано за две кључне одреднице наслова пројекта, *језик цртежа* и *визуелно мишљење*. Наиме, према хипотези истраживања, језик цртежа у блиској је вези са визуелним мишљењем, те је упознавање са језиком цртежа требало да за последицу има и побољшање визуелног мишљења код учесника пројекта. Унапређење визуелног мишљења би, по претпоставци, морало да има позитивне ефекте на рецепцију, а тиме и на накнадно (филозофско) промишљање уметности.

Истовремено, овим се удара на поменути традиционалну схематику која филозофски начин мишљења повезује са строго рационалном, а уметност са уже афективном и чулном страном људског духа.⁷ Уколико је традиција у праву, визуелно мишљење било би супротстављено рационалном, а можда и својеврсни *contradictio*

⁷ Уп. Agassi, J., Jarvie, I., *A Critical Rationalist Aesthetics*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2008, стр. 163–164.

in adiecto; чак и ако се допусти као појам, оно би требало пре да омета, него да унапређује филозофски приступ уметничком делу. Међутим, уколико традиција није у праву, те се испостави да визуелно мишљење заиста доприноси филозофском разумевању уметности, онда би такав резултат отворио многе занимљиве перспективе – између осталог, и широк простор могућег преиспитивања карактера филозофског мишљења у значајно ближем и интимнијем преплитању са уметничким стваралаштвом.

Овом приликом оставићемо по страни филозофске проблеме у погледу наведених формулација – *језик цртежа и визуелно мишљење* – као и теза које оне имплицирају, те ћемо укратко представити шта је њима подразумевано у овом конкретном случају.⁸ На такав поступак смо се одлучили услед тога што је поставка целокупног пројекта, па и самог курса цртања, превасходно потекла од руководиоца пројекта, Милоша Вујановића: она, стога, нити мора, нити би требало да има филозофско утемељење, али то не искључује могућност њене даље филозофске анализе. Штавише, сама поставка пројекта таква је да подразумева нагласак на томе шта филозофија може да научи од уметности, те у том смислу сматрамо примереним и ослушкивање онога што је њом заправо речено.

У конкретном, позадински скуп идеја пројекта и курса цртања истиче тезу о мисаоној делатности примереној, а можда и карактеристичној за уметност; пошто је у овом случају реч о цртању, онда се таква мисаона делатност апострофира као *визуелно мишљење*.⁹ Ова теза, дакле, ступа контра поменутом традиционалном филозофском ставу да уметност и уметници *не мисле*, будући да се не крећу примарно у домену рационалног и дискурзивног. Против тога, заступа се идеја да уметност презентује одређени на-

⁸ Занимљиву, иако кратку анализу односа језика и уметности нуди А. Данто: Danto, A. C., 'Philosophy and Art', стр. 76–78.

⁹ Уп. Bogdanović, K., *Uvod u vizuelnu kulturu*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2003, стр. 9.

чин мисаоног поступања, који не мора да искључује оно рационално, али које се, такође, и не своди на њега; у том смислу, оно оваплоћено уметничким делом управо је такво специфично визуелно мишљење.¹⁰ Сходно томе да се филозофија одувек везивала за другачији начин мишљења, пре свега онај оличен рационално и дискурзивно, претпоставка је пројекта да би студенти филозофије могли да профитирају унапређивањем оног облика мишљења који им није саморазумљив и којим се не служе устаљено, а посебно да би такво унапређење визуелног мишљења могло да помогне у филозофском приступу уметности.

Даље, визуелном мишљењу у том контексту одговара језик уметности – у овом случају *језик цртежа*. Појам језика овде се узима релативно неутрално, али њим се никако не циља на вербалну артикулацију смисла; напротив, под језиком се овде смера на низ елемената невербалне, односно визуелне природе, као и на основне облике и правила њихових умрежавања и односа.¹¹ Такви елементи, односно њихови односи, чине формалну структуру цртежа, и цртежом су оваплоћени. Претпоставка је пројекта, дакле, да се учењем тако схваћеног језика цртежа може унапредити визуелно мишљење: и више, да се наведено најпре може остварити директним учењем у стварању цртежа, заузимањем позиције уметника.¹²

Наиме, иако се о истом може говорити и учити и чисто теоријски, односно иако се на језик цртежа може и теоријски рефлектовати – у том погледу руководилац пројекта ослања се доминантно на теоријске радове Косте Богдановића, теза је у позадини пројекта да се таква рефлексивност мора остварити у кооперацији са уметничком праксом.¹³ Једноставније речено, нити се таква теорија може

¹⁰ Уп. Hill, E., *The Language of Drawing*, Prentice-Hall, New Jersey, 1966, стр. 17.

¹¹ Уп. Popović, U., „Уметност и проблем теоријског – могућност вербалације уметности”, стр. 46.

¹² Уп. Hill, E., *The Language of Drawing*, стр. 8.

¹³ Алтернативно, сличне идеје могу се потражити у делима Р. Арнхајма. Уп. Arnheim, R., *Vizuelno mišljenje: jedinstvo slike i pojma*, Univezitet umetnosti, Beograd, 1985.

артикулисати без претходног искуства са уметношћу, нити се она у потпуности може разумети без таквог искуства, управо због тога што је овде реч о особеном визуелном мишљењу. Теоријска артикулација несумњиво би била по карактеру ближа филозофском поступку, али управо у томе и лежи опасност: за филозофа би у том случају било типично да се спрема теоријске рефлексije о уметности понаша *теоријски*, док је са пројектом реч о томе да се, бар на кратко, филозоф опроба у за њега нетипичном начину мишљења. Управо ова измена перспективе и начина мишљења требало би, у крајњем, да допринесе филозофском мишљењу о уметности, те да филозофу обезбеди додатни, уметношћу посредовани приступ уметничком делу и његовом разумевању.

Конечно, у позадини свих наведених идеја које окружују пројекат и курс цртања лежи и убеђење да су овако схваћено визуелно мишљење и језик цртежа природно отворене могућности поступања за било ког човека, не само и искључиво за уметнике. Другим речима, идеја водиља пројекта је да се језик цртежа, односно визуелно мишљење, *могу научити*. То, наравно, не значи да се на овај начин у потпуности може научити шта значи бити уметник, нити да су полазници курса, прошавши кроз основе језика цртежа и визуелног мишљења, аутоматски постали уметници. Очекивани резултати на пољу уметности су да полазници током курса унапреде своје цртачке способности, и то да их унапреде више него што би то био случај да су похађали курс цртања без овако разумљених и експлицираних методских поставки. Ипак, циљ курса није да од филозофа начини уметнике, већ да филозофима на увид понуди перспективу мишљења карактеристичну за уметнике.

Поред филозофске анализе пројекта, коју нудимо у овом раду, пројекат је подразумевао и уметничку анализу, која је за циљ имала да провери његове претпоставке. Оваква уметничка анализа спроведена је од стране Милоша Вујановића и Срђана Шаровића, анализом непосредног цртачког учинка полазника током курса. Весна Ждрња спровела је засебан интервју са полазницима курса, на основу ког се очекује и додатна теоријска анализа пројекта.

Курс, као и интервју, снимани су визуелно и звучно, те је као један од резултата пројекта сачињен и краћи видео-прилог (филм) у ауторству Срђана Шаровића, а под називом *Филозофи цртају – Језик цртежа и визуелно мишљење*.¹⁴

Као једна од последњих фаза пројекта, поред теоријских и уметничких анализа, предвиђена је и мултимедијална изложба, која обухвата како радове самих учесника пројекта, тако и приказивање поменутог видео-материјала. Прва таква изложба одржана је у Архиву Војводине 31. јануара 2020. године, а седам дана након тога одржана је и трибина о пројекту, са приказивањем видео-прилога, у Музеју савремене уметности Војводине.¹⁵ Након тога, изложба ће бити поновљена и у Београду, у изложбеном простору Факултета ликовних уметности, а пратећа трибина одржаће се 10. октобра 2020. године у Заводу за проучавање културног развитака, у оквиру годишње конференције Естетичког друштва Србије са темом *Слика и реч*.¹⁶

Анализа резултата пројекта: прва фаза

Након начелног представљања пројекта *Језик цртежа и визуелно мишљење*, сада приступамо његовој филозофској анализи. Како је претходно било поменуто, филозофска анализа пројекта испитује једно кључно питање: да ли је знање из естетике и филозофије уметности предност или препрека у филозофском тумачењу

¹⁴ Филм се може видети на следећој страници: <https://www.facebook.com/academy-ofartsns/videos/projekat-filozofi-crtaju/610842639751901/> (15.07.2020.)

¹⁵ Види: <https://www.arhivvojvodine.org.rs/sr/%D0%BD%D0%B0%D1%98%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%98%D0%B5-%D0%B2%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8-%D0%B4%D0%B5%D1%88%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D1%9A%D0%B0/izlozba-filozofi-crtaju> (15.07.2020.); <https://akademija.uns.ac.rs/tribina-filozofi-crtaju/> (15.07.2020.).

¹⁶ Одржавање изложбе и трибине у Београду било је планирано за месец мај, али су исте одгођене услед неповољне епидемиолошке ситуације, изазване пандемијом вируса Ковид-19. Наведени датуми одржавања изложбе и трибине у месецу октобра такође ће зависити од епидемиолошке ситуације.

уметничког дела на начин продукције? Аналогно томе, а више у духу самог пројекта, испитујемо да ли се директна инволвираност у продукцију уметничког дела, а у овом случају упознавање са језиком цртежа и унапређење визуелног мишљења, показује као позитиван допринос филозофском разумевању уметности. Коначно, исто питање се може поставити и на једноставнији и мање претенциозан начин: да ли је заузимање позиције уметника уопште утицало на филозофско разумевање уметности – да ли је пројекат имао икакве последице на филозофски начин мишљења учесника?

Наведена питања разматрамо на основу реакција и рефлексивности која су о њима дали сами полазници курса цртања. Наиме, на почетку и на крају курса полазници су попунили претходно формиране анкете, а анализа пројекта коју ћемо понудити засниваће се махом на одговорима на питања из тих анкета, али и на подацима из са полазницима спроведеног интервјуа. Полазници су попунили четири анкете, од чега три на самом почетку курса цртања, а четврту након његовог окончања. Пратећи ту динамику, најпре ћемо представити анкете и анализирати прве три (прва фаза анализе), а потом ћемо тумачење анкете 4 понудити у следећем поглављу (друга фаза анализе).

Прва анкета била је посвећена утврђивању општег профила учесника пројекта, укључујући ту и податке о претходној упознатости како са уметношћу, тако и са филозофијом уметности и естетиком – нека од питања тицала су се и претходног бављења уметношћу, а посебно цртањем. Подаци прикупљени на овај начин од значаја су за обезбеђивање увида у ставове и вештине полазника курса пре његове реализације. Посебно су од значаја били подаци везани за претходну упознатост са филозофијом уметности и естетиком, будући да су они обезбедили увид у то да ли су полазници курса, а посебно студенти основних студија филозофије, већ усвојили неку филозофску позицију у погледу смисла и суштине уметности. Тиме је потврђена претпоставка која је руководила избор полазника курса, да студенти основних студија још увек немају израђен естетички појмовни апарат, односно да нису унапред

одређени традиционалним или савременим филозофским теоријама о уметности.

Друга анкета била је посвећена испитивању теоријског апарата полазника, као и постојећих предразумевања цртежа конкретно, те области ликовних уметности уопште. Циљ је био да се код сваког од учесника установи почетно, нулто стање у погледу начина на који они разумеју неке од централних појмова и теза пројекта. У том смислу постављена су питања попут: *Шта је уметност? Шта је цртеж? Шта је линија? Шта је простор? Да ли постоји мишљење у уметности? Да ли постоји визуелно мишљење? Има ли цртеж свој језик? Може ли се цртеж објаснити речима/појмовима? Како разумете однос филозофије и уметности? Да ли је бављење уметношћу нужан услов за филозофско разумевање уметности?* и слична.

Трећа анкета тиче се разумевања одабране репродукције. Као и друга, и ова анкета има за циљ да установи основне (прото)теоријске оквири полазећи од којих учесници пројекта приступају уметничком делу, али се од ње разликује по томе што се од испитаника захтева да своја начелна гледишта артикулишу на конкретном примеру тумачења једног одабраног уметничког дела. Другачије речено, друга анкета захтева од испитаника да рефлектује на своја начелна гледишта о уметности и односу уметности и филозофије, док трећа захтева својеврсну херменеутику, примену тих ставова на конкретан случај. По претпоставци, таква примена може открити детаље разумевања које начелно разматрање оставља по страни, било као недовољно опште, било као непримећене.

Другој и трећој анкети комплементарна је четврта и последња анкета, која комбинује нека од претходно постављених питања са циљем да се провери да ли је дошло до промене у одговорима, односно у разумевању истакнутих појмова и питања. Као што смо већ навели, за разлику од прве три анкете, четврту су учесници попуњавали након завршеног курса цртања.

Када је реч о првој анкети, она је показала да ни један од учесника пројекта није имао претходног искуства са цртањем,

сликањем и сличним областима уметности; двојица испитаника навела су да су се претходно аматерски бавила музиком. Такође, уз колегу Миладинова, за кога је већ било познато да му је ужа област интересовања управо естетика и филозофија уметности, од осталих испитаника само је један навео ове области као теме од нарочитог интереса у филозофији.

Када је реч о другој анкети, резултати су показали да ни један од испитаника није имао негативан став поводом основних поставки пројекта. Наведено је очигледно из одговора на питања о могућности мишљења у уметностима, те о појмовима визуелног мишљења и језика цртежа. Сви испитаници су, без изузетка, сматрали да цртеж поседује себи својствен језик, махом на основу чињенице да њим успевамо да комуницирамо; да је визуелно мишљење ваљан, иако можда необичан појам – као и да оно постоји; те да уметност и мишљење нису међусобно супротстављени појмови. Овакви одговори указују на то да традиционална парадигма филозофског приступа уметности није била на делу ни код једног од учесника пројекта, бар не у својој јакој форми.

Наслеђе традиције испитивано је и посебном групом питања, која су фокусирана на однос филозофије и уметности. Ни у овом случају одговори испитаника нису показали значајна одступања међусобно: однос филозофије и уметности постављан је по правилу као однос две равноправне делатности, значајне за човека, без претензије на хијерархијско надређивање било које од њих оној другој. Слично томе, сви испитаници су показали позитивна, али уздржана очекивања од самог пројекта: она су махом била усмерена на начелно проширивање хоризоната искуства, те последично обогаћење знања, као и тиме посредовани евентуални подстицај за филозофско мишљење. Само у једном случају одговор није показао било каква очекивања за филозофски напредак од пројекта (већ искључиво за учење цртања), док је у случајевима испитаника заинтересованих за области естетике и филозофије уметности одговор, очекивано, имплицирао и значајан добитак од похађања курса за само бављење филозофијом.

Однос филозофије и уметности нешто је занимљивије захваћен одговорима на питања о томе може ли се цртеж објаснити речима и појмовима, односно да ли је бављење уметношћу нужен предуслов за филозофско мишљење о њој. Најпре, одговори на друго од наведених питања углавном су показали да испитаници тврде аутономију филозофског приступа уметности, то јест, они су се залагали за могућност да филозоф самостално и на сопствени начин приступи разумевању уметности. Резултат је, дакле, да бављење уметношћу није нужни услов за филозофско мишљење о њој, а последично и да је естетика или филозофија уметности у свом класичном облику легитимна.

Ипак, овакав став није имплицирао и да обрнути случај, какав је остварен пројектом, није од користи; напротив, он се доживљава као обогаћење филозофске позиције, а не само као увид у неку страну и туђу, уметничку перспективу. Поред легитимације филозофије уметности, из одговора се може потврдити и већ поменута чињеница да се у филозофији позиција рецепције узима као примарна и доминантна – али и као довољан услов за филозофско мишљење о уметности. Једноставније речено, аутономија филозофског промишљања уметности у односу на уметничку праксу заснована је разумевањем да рецепција уметности пружа не само нужне, већ и довољне основе за филозофско промишљање исте.

Томе комплементарни су одговори на питање о језичко-појмовној изразивости цртежа.¹⁷ У скоро свим случајевима (изузев једног) испитаници су тврдили да се цртеж може на овај начин описати, али не у потпуности – да увек остаје неки несавладив резидуум, који измиче вербализацији и појму. Иако на први поглед противрече одговорима који легитимишу аутономију филозофије у

¹⁷ Питање је постављено с обзиром на проблеме које добро илуструје следећи Арнхајмов цитат: „Овде, међутим, морамо да узмемо у обзир опомене уметника и наставника уметности да у уметничким атељеима и радионицама говор не значи ништа, иако они сами можда утроше много речи да би изразили те своје опомене. Они могу да тврде, пре свега, да визуелне ствари не могу да се саопште речима. Има неке истине у томе”. Арнхајм, R., *Umetnost i vizuelno opažanje*, стр. 9.

односу на уметност, а у приступу њој, ови ставови заправо сведоче о присутној рефлексiji на оквире и услове у којима се креће филозофско мишљење, а нарочито када је реч о уметности. Речју, коначни став испитаника би се могао артикулисати као свест о томе да филозофија није нужно у позицији да домисли или исказе све што би се могло о уметности стећи искуством са њом, али да – упркос томе – филозофско бављење уметношћу и даље представља важан задатак, и то како за саму филозофију, тако и за уметност, у духу често понављане фразе да су у питању другачији погледи на исто.¹⁸

Ова врста рефлексивности испитаника и њиховог филозофски освешћеног опреза пред чињеницом постојања више различитих начина мишљења и разумевања стварности нарочито је видљива у сету одговора на општа питања, попут *шта је уметност* или *шта је цртеж*. Иако одговори на таква питања садржински веома варирају, у свима је приметан филозофски гест уважавања могућности и легитимности више различитих перспектива промишљања истог, односно непристајање на било какав догматски став.¹⁹ Услед самог облика ових питања, који у филозофском погледу имплицира да би одговор требало да буде (универзално важећа) дефиниција неког појма, у одговорима је уочљиво и оклевање да се таква дефиниција понуди. При томе је приметна разлика у одговорима студената основних и докторских студија, али превасходно у погледу прецизније и јасније артикулације одговора и ставова које су понудили искуснији студенти докторских студија.

Две мисаоне стратегије карактеристичне су за одговоре на оваква питања. Када је реч о „дефиницијам” линије и простора, део испитаника одлучио се за излазну стратегију ка трећој области – науци, пре свега математици или физици. Наведено, верујемо, сведо-

¹⁸ Овакав став одликује класичну естетику. Уп. Zurovac, M., *Metodsko načelo estetike*, Službeni glasnik, Beograd, 2018, стр. 200–201.

¹⁹ Примера ради, у неколико случајева испитаници су чак и наводили позиције из којих одговарају – попут марксизма или нововековне филозофије – ограђујући се тиме од претензије на универзалност својих одговора.

чи о потреби да се одговори на изазов дефиниције, али и о опрезу пред ситуирањем таквог одговора у контекст уметности. Услед наведеног, испитаници су се одлучили за „проверена” и већ усвојена знања пореклом из науке. Исто, сматрамо, указује и на свест о позицији из које се приступа цртању, у смислу освешћивања постојећих пред-расуда о његовим елементима које потичу из науке.

Када је, међутим, реч о појмовима уметности, цртежа или слике, приметна је потреба да се одговори на та питања међусобно повежу, односно да се појам уметности постави као родни појам за појмове слике и цртежа. Тиме се, онда, и одговори на питања шта су цртеж или слика у једном дедуктивном гесту везују за одговор на питање о томе шта је уметност. Овакав поступак указује на присуство традицијом утврђених начина филозофског мишљења, који су на делу и у историји естетике. Такође, он потврђује претпоставку пројекта да ће студенти основних студија, они који још увек немају знања из филозофије уметности и естетике, али поседују знања из многих других области филозофије, применити усвојени и класични начин филозофског мишљења и у случају разматрања уметности.

Када је реч о трећој анкети, која је била посвећена првим реакцијама на одабрану репродукцију, испитаници су упитани да на скали од 1 до 5 одреде своја очекивања у погледу могућности да ће, по завршеном курсу цртања, моћи да самостално нацртају то дело (1 – најнижа вредност, 5 – највиша вредност). Троје од шест испитаника одабрало је оцену 2, а по један од преостала три испитаника одабрали су оцене 1, 3 и 4; нико, дакле, није исказао велики оптимизам. Упитани за разлоге одабира конкретног уметничког дела, испитаници су углавном упућивали на опис својих утисака о делу. У само два случаја избор репродукције био је условљен претходним искуством са тим уметничким делом, било у смислу приватне склоности ка датој слици, било у смислу упознатости са њеним филозофским интерпретацијама.

Описи одабране репродукције варирали су између два пола. Са једне стране, заступљен је приступ усмерен на садржај – шта је представљено сликом, као и како је представљено, укључујући ту

личну перспективу рецепције само у опрезним и невеликим констатацијама атмосфере која се „осећа на слици”, односно која се с обзиром на искушено детектује. Други приступ је био више фокусиран на ликовне елементе одабраних дела, иако у рудиментарној форми: у смислу истицања композиције слике, присуства или одсуства детаља, издвајања неког од детаља као важног, уочавања „вештине” потребне да би се такво дело сачинило, и слично. С обзиром на наведено, уочава се да су испитаници делима приступали фокусирајући три момента: *садржај* (оно представљено), *форму* (елементи и композиција слике) и *субјективни доживљај*. Сва три момента су, наравно, добро познати у естетици, али се овом приликом не бисмо одлучили да њихов одабир припишемо филозофском образовању, будући да они нису страни ни лаичком и свакодневном рецептивном односу према уметничким делима.

Поредећи анкете 3 са анкетама 2, а у погледу претпостављене везе њиховог садржаја, можемо констатовати да испитаници у одговорима на питања из треће анкете нису били одредбено руковођени ставовима израженим поводом питања из друге анкете. Речју, анкета 3 не обезбеђује материјал за анализу херменеутичког повезивања појмовних артикулација уметности, цртежа, слике и слично са тумачењем неког конкретног уметничког дела, као што је било претпостављено. Напротив, чини се да су испитаници настојали да раздвоје ове две перспективе, односно да при сусрету са конкретним уметничким делом буду отворени за њим дато и непосредно искуство. Уколико је анкета 2 представљала појмовни, а анкета 3 визуелни изазов, чини се да су испитаници настојали да у својим одговорима испрате те њихове различите карактере.

Анализа резултата пројекта: друга фаза

Анализу резултата пројекта настављамо разматрањем одговора које су полазници курса понудили на питања постављена у анкети 4, коју су, како смо навели, попуњавали након завршеног

курса цртања – дакле, два месеца након попуњавања прве три анкете. Ову анализу раздвајамо од претходних због тога што је њена функција различита: с обзиром на то да су већина питања из анкете 4 заправо поновљена питања из анкета 2 и 3, одговори омогућавају да се, њиховим самеравањем, уочи помак (или изостајање истог) који је проузрокован похађањем курса цртања. Управо у одговорима на питања из ове анкете, стога, можемо очекивати да уочимо какав је ефекат у погледу на разумевање уметности имало учење језика цртежа и визуелног мишљења.

Први резултат анализа анкете 4 је да сви испитаници показују далеко више спремности да опширно и образложено одговоре на питања на која су заправо већ и одговарали у претходним анкетама. То се посебно односи на питања везана за опште појмове простора, цртежа, линије, уметности и слично. На ова питања сада се одговара уз очигледно уважавање личног искуства уметничке праксе, такођећи из искуства стварања уметности; изнешени ставови су, такође, далеко сигурнији и мање уздржани, а „опрез пред дефиницијом” изостаје. Поређењем са одговарајућим одговорима на иста питања из анкете 2, дакле, уочава се промена позиције одговарања, а она доприноси личном односу према динамици питања и одговора, која више нема очигледне темеље у дијареци и дедукцији.

Примера ради, једини испитаник који је у анкети 2 на питање да ли се цртеж може адекватно описати речима и појмовима одговорио позитивно (без даљег образложења), у анкети 4 на исто питање одговара значајно уздржаније и образложеније, чак указујући на то да је наведено питање сама срж естетике. Остали испитаници задржали су свој претходни став овим поводом, али су га, у појединим случајевима, додатно профилисали. Тако се, на пример, помиње да вербално-појмовна артикулација не може до краја да захвати *ликовну интуицију*, чиме је именован онај нејасни резидуум и вишак смисла уметности, недоступан филозофској артикулацији, а често помињан у одговорима из анкете 2. Слично томе, у анкети 4 затичемо и став да је језик цртежа примарно средство његове

артикулације – средство без ког накнадни (филозофски) појмови о тој уметности не би имали своју основу и легитимност.²⁰

Када је реч о централним појмовима пројекта, основни одговор испитаника није измењен – сви и даље, само још убеђеније, показују спремност да потврде постојање и важност језика цртежа и визуелног мишљења, уз значајно више образложено разумевање тих одредница. Цитирамо неке од ставова:

- *Током курса, увидели смо кроз бројне примере да је визуелно мишљење ствар нашег свакодневног живота. Наиме, сам феномен нашег покретања руку при говору, одређени положаји, начини односа према простору говора нам о нашој употреби визуелног мишљења.*
- *Штагод да је мишљење на индивидуалном нивоу, дефинитивно постоје преференције ка визуелном исказивању мисаоних садржаја. Са нешто мањом сигурношћу, али опет уз високу извесност, сматрам да постоје преференције ка визуелном рецептивитету. Не верујем да је могуће наћи извеснију назнаку постојања визуелног мишљења.*
- *Цртеж има свој језик. Он је, као што је речено, нужан начин артикулације између уметника и света. Као такав он има своје законитости, правила, норме који се морају испоштовати како би се језик цртежа показао на себи својствен начин. Можемо свакако рећи да без језика не бисмо имали разумевања цртежа.*
- *Показало се на курсу да цртеж и те како има своју логику, ако се може рећи тако, онда и свој језик. Треба саслушати шта сама техника цртања има да нам каже о себи, шта сам цртеж има да каже, какве законитости он носи. Како ту „логику” применити на наше досадашње искуство гледања на предмете. Јер разумевање*

²⁰ Став са којим се у потпуности слажемо. Уп. Popović, U., „Umetnost i problem teorijskog – mogućnost verbalizacije umetnosti”, стр. 47–48.

језика цртежа отвара и за разумевање језика предмета са којим се сусрећемо непрестано, фактично, такође за боље цртање и уживање у уметничком делу самом.

- [Има ли цртеж свој језик?] Мислим да има, дакле, да није случај да се нешто неартикулисано, ирационално, или како год, артикулише, преноси и исказује језиком накнадно, већ можда, пре, да је то засебан језик, те и начин мишљења.
- Цртеж има свој елементарни алфабет (линије), семантику (тамније површине означавају дубину), синтаксу (процедуре изграђивања цртежа од скице до завршетка), прагматику (намена цртежа утиче на процедуру његовог стварања), као и променљивост и адаптабилност свих наведених категорија, баш као и уобичајени језици.
- [Шта је кључно за стварање уметности?] *Адекватно гледање/захватање/разумевање стварности. [Шта је линија?] Линија је један од основних визуелних елемената стварности који се може пренети на површину цртежа.*²¹

Цитирани ставови испитаника, верујемо, говоре већ и сами за себе; један од разлога због којих смо их навели управо је илустрација начина говора о уметности који се исковао с обзиром на пројекат и курс цртања. Анализа анкете 4 несумњиво показује да сами испитаници и полазници курса сматрају његове претпоставке оправданим: визуелно мишљење и језик цртежа не само да постоје, већ се могу и научити; њиховим учењем савладавање технике и праксе цртања може се значајно унапредити и убрзати (што је и доказано изложбом радова полазника); њиховим учењем извршава се важан преокрет у филозофском приступу разумевању уметности,

²¹ Цитати су наведени према одговорима учесника пројекта на питања постављеним у анкети 4 (материјали пројекта).

које се обогаћује са стране која је, иницијално, филозофу затворена, а може му бити веома корисна; филозофско промишљање уметности, уз уважавање аутономије филозофије у том погледу, морало би своје појмовне конструкције да опробава спрам искуства уметности и са уметношћу, и тако даље.

Штавише, на питања о томе колико су задовољни сопственим цртежом одабраних репродукција, да ли се њихово разумевање тих дела изменило након похађања курса, те да ли сам курс и пројекат сматрају успешним, сви испитаници су одговорили и више него позитивно. Најупечатљивији је, без сумње, сет одговора у вези са сопственим цртачким постигнућем, које је очигледно било изненађење и за саме полазнице курса цртања. Слично томе, искуство рада на овом пројекту, укључујући ту и само цртање и теоријске оквире језика цртежа, па чак и стечена знања из историје уметности, сви испитаници веома позитивно оцењују.

У погледу на промене које примећују (или не примећују) спрам сопственог разумевања репродукције у конкретном, сви одговори упућују на јасну свест о томе шта се тачно научило и на који начин је то променило позицију мишљења и рецепције. У питању су, очекивано, моменти језика цртежа, односно елементи цртежа који се сада постављају у први план као оруђа, али и резултати (филозофског) мишљења. Наведено је врло непосредно потврђено и накнадним, односно другим описом одабране репродукције, која сада измиче тротактној структури коју смо претходно описали, а у многоме уважава научени језик цртежа и облике визуелног мишљења.

Разлике између студената основних студија филозофије и студената докторских студија су у анкети 4 практично нивелисане; чини се да је то последица управо заједничког и напоредног усвајања перспективе која је за све њих једнако била нова. Свакако, нема сумње да је свако од учесника пројекта у истом партиципирало као аутономни истраживач, те да ће, у том смислу, пројекат за сваког од њих подразумевати и провоцирати различите реакције, укључујући ту и оне филозофске. Ипак, у погледу једног од питања

која су овим пројектом имплицитно постављена – питања о томе у којој мери претходно усвојено знање из филозофије може да отежа или олакша разабрање у уметности, у смислу језика цртежа и визуелног мишљења – одговор условљен резултатима пројекта могао би да буде врло позитиван. Тај одговор гласи: уколико постоји филозофска отвореност, постојећа знања нису ни препрека ни олакшица у погледу усвајања ове нове и занимљиве перспективе.

Посебно је интересантно видно померање фокуса код одговора на питање да ли је филозофу нужно бављење уметношћу за промишљање о њој. Као што је већ поменуто, у одговорима испитаника и даље је на снази теза о аутономији филозофије. Ипак, она је сада значајно проблематизована и доведена у питање, у смислу истакнуте свести о значају који за филозофско промишљање уметности може да има позиција продукције. Филозофски добитак оваквог померања несумњиво не иде у правцу било каквог догматског тврђења о односу уметности и филозофије, па ни оног да би позиција продукције била нужни услов за филозофско мишљење о уметности. Напротив, њега пре свега треба тражити у увек пожељном испитивању позиције са које филозоф говори, као и томе пратећем отварању низа нових питања и проблема.

Речју, ако је нешто догматски добитак у овом случају, то је управо губљење поверења у било какву догматичност. Наглашена свест о потенцијалу учења језика цртежа, визуелног мишљења и ступања на место уметника у непрекинутом дијалогу са њим, по нашем мишљењу, сведочи о отвореним могућностима даљег развоја филозофије уметности на филозофски начин, а уз непосредну помоћ уметности. И обрнуто је, сматрамо, једнако отворено, иако коначни суд о томе не треба и не сме да буде у рукама филозофа.²² Многобројна питања која се у том контексту отварају, те која су истински изнели сви учесници пројекта *Језик цртежа и визуелно мишљење*, назнаке су путева које тек треба проћи.

²² Уп. Danto, A. C., 'Philosophy and Art', стр. 56.

Литература

- Agassi, J., Jarvie, I., *A Critical Rationalist Aesthetics*, Rodopi, Amsterdam/ New York, 2008.
- Arnhaјm, R., *Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1981.
- Arnhaјm, R., *Vizuelno mišljenje: jedinstvo slike i pojma*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985.
- Bogdanović, K., *Uvod u vizuelnu kulturu*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2003.
- Danto, A. C., 'Philosophy and Art', in: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1981.
- Hill, E., *The Language of Drawing*, Prentice-Hall, New Jersey, 1966.
- Petrović, S., *Metafizika i psihologija slike*, Gradina/Prosveta, Niš, 1986.
- Popović, U., „Umetnost i problem teorijskog – mogućnost verbalizacije umetnosti”, *Zbornik radova Akademije umetnosti*, бр. 4, Novi Sad, 2016.
- Stecker, R., *Aesthetics and the Philosophy of Art. An Introduction*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2010.
- Шаровић, С., *Филозофи цртају – Језик цртежа и визуелно мишљење*, филм <https://www.facebook.com/academyofartsns/videos/projekat-filozofi-crtaju/610842639751901/> (25.07.2020.)
- Zurovac, M., *Metodsko načelo estetike*, Službeni glasnik, Beograd, 2018,

Una Popović

THE LANGUAGE OF DRAWING AND VISUAL THINKING: MAGIC IN THE ATELLIER

Summary

This paper offers an analysis of the project *The Language of Drawing and Visual Thinking*, under the management of professor Miloš Vujanović at the Academy of Arts in Novi Sad. The main goal of this project was to introduce students of philosophy to the basic elements of the language of drawing, and consequently to the fundamental concepts of visual thinking, through the

Уна Поповић

practice of drawing. According to the project, the experience of making art was supposed to enable students of philosophy for a different understanding of arts, much more flexible than the purely theoretical one, and to help them with defining aesthetical notions and conceptions. Analysis of the project was conducted using questionnaires and interviews, designed so to question and elucidate theoretical ideas of students during the entire time of project realization. Results show that the basic hypothesis of the project is justified, since learning of the language of drawing and visual thinking significantly influences the development of theoretical and philosophical ideas about art.

Key words: language of drawing, visual thinking, philosophy of art, aesthetic experience, artistic production.

Драган Жунић

UT PICTURA ARS – УМЕТНОСТ ЈЕ КАО СЛИКА

Апстракт: Полазећи од проширеног тумачења Хорацијевога полустиха *ut pictura poesis*, као и шире схваћеног појма „поезије”, аутор настоји да образложи следеће тезе: 1) читава уметност је „као слика”, то јест, у основи сваке уметности је „слика”, односно представа уобразиље – естетска идеја, а свако је уметничко дело једна естетска представа; 2) уметности су различите и имају различите медије (који формом посредују грађу, материјал), па је међу тим медијима и *реч* (у прози и поезији), али реч која отвара слике, као констелације, односно композиције елемената; 3) поред „речи-слике”, постоји и „реч-појам”, а ова друга у новије време потискује и супституише естетске идеје писаца и песника, као и естетску димензију уметничких дела, и осваја књижевност, претварајући је у пуку илустрацију теоријских и идеолошких конструката и академских урадака. Ово ауторово настојање није тражење некога „метафизичког” општег основа свих појединачних уметности, у којем се бришу њихове разлике, већ још један покушај да се истакне оно својство које је, у досадашњој историји, битно обележавало све уметничке творевине – ради истицања разлике између уметности и других, не-уметничких делатности и дела.

Кључне речи: уметност, слика, естетска идеја, реч-слика, реч-појам, књижевност.

0. Последњих петнаестак година имао сам дужност, али и задовољство, да, у својству аутора и координатора пројекта *Традиционална естетска култура*, организујем националне научне симпозијуме са међународним учешћем и приређујем зборнике радова – као форме реализације пројекта. Тако је 9. новембра 2018, у организацији Огранка САНУ у Нишу и Факултета уметности Универзитета у Нишу, одржан симпозијум на тему естетске димензије *слике и писма (Традиционална естетска култура 13: слика и писмо)*.

Чињеницу да Естетичко друштво Србије организује научни скуп на скоро исту тему схватам као одговор на налог времена, тј. као настојање да се теме од суштинскога значаја за епоху морају изнова испитивати, и да се ниједним појединачним научним скупом, ма каквога обухвата, оваква тема ни издалека не може исцрпсти, поготову у доба брзих и преплаваљујућих технолошких промена.

За потребе поменутога симпозијума био сам поставио следећу тетичку платформу: (а) човек јесте биће симбола (*animal symbolicum, homo symbolicus*), што значи да производња симбола и њихово тумачење представљају човекову антрополошку диференцију¹ и јесу његова ментална оруђа техничкога обделавања природе и осмишљавања животнога света; (б) слика и реч (и писмо) јесу темељи људских цивилизација и култура; (в) слика и реч (као писмо) јесу, у томе следу, и основни ступњеви цивилизацијскога развића и културалнога изграђивања; (г) данашњи ступањ процеса цивилизације, захваљујући експанзији масовних и мрежних медија, поново је доминација слике – овога пута фотографске, филмске, видео, дигиталне; (д) та промена од суштинскога је комуникацијскога, тиме и антрополошкога значаја, и може се и мора истраживати из најразличитијих научних и философских, а посебно практичко-умских перспектива.

¹ Ово схватање није у супротности са мојом тезом да антрополошку диференцију представља, заправо, оно „естетско“.

1. Поћи ћу од једнога, сматра се, застарелога општег места из римске теорије песништва – из Хорацијеве посланице Пизонима *De arte poëtica*, образложићу циљ рада и позабавити се термином и појмом „слика”.

1.1. Позната Хорацијева реч *ut pictura poësis* – поезија је као слика² (која иза себе има вишевековну историју прихватања, посебно у францускоме класицизму, али и оспоравања и естетичких маргинализовања), изворно је значила настојање да се бит песништва пронађе у аналогiji са сликарством. Неправедно омаловажени Хорације налази сличност између сликарства и поезије на нивоу садржине слике (*tabula*) и књиге (*liber*), исмевајући могућност „над-реалистичке” комбинације „диспаратних” елемената (што одговара оновременим схватањима о миметичкој природи уметности); затим, на нивоу исте моћи сликара и песника да се усуде да раде „како хоће”,³ али одбацујући не-реалистичке, „хибридне” мотиве; најзад, и на нивоу доживљаја, на чувеноме месту – *ut picture poësis*, то јест, у погледу услова доживљавања.⁴

У дугој и разубуђеној историји упоређивања поезије и сликарства многи су полазили и од Хорација, односно од претпостављенога наводно Симонидовог мотива да је „слика песма која се види а не чује, а песма слика која се чује а не види”. Међу таквима су и Леонардо да Винчи (L. Da Vinci) и Г. Е. Лесинг (G. E. Lessing), који се овде помињу као две парадигме супротстављених схватања о предностима сликарства, односно поезије.

За Леонарда је сликарство наука и философија (природе) и, као ствар духа, као уметност најбољега, најдостојнијега и најплеменитијега чула, чула вида, изнад поезије, изнад своје сестре музике, и изнад вајарства, и то на сва горе поменути три нивоа:

² Хорације, „Пизонима”, у: *Писма*, Превод и коментари Радмиле Шалабалић, Српска књижевна задруга, Београд, 1972, стих: 361.

³ Исто, стр. 5–10.

⁴ Исто, стр. 361–365.

стварања, дела самога, рецепције, а, дакако, захваљујући пре свега својим миметичко-илузионистичким капацитетима.⁵

Г. Е. Лесинг, у *Лаокоону*, и сам има у виду Симонидову „духовиту мисао” о „немој поезији” и „локвентном сликарству”, али управо да би указао на неодређености и заводљивости те формуле. Полазећи од сличности у доживљају сликарства и поезије, указује и на друге елементе сродности, па, ипак, настоји да пронађе разлике, и то углавном – у корист поезије: због тога што се она збива у медију времена нудећи читаву „галерију слика”, због могућности представљања и невидљивога, због боље, то јест дијахронијске и тиме, заправо, „деконструкцијске” артикулације елемената ружноће итд.⁶ Но, од овога упоређивања и утврђивања наводних предности, важније би било, на пример, Лесингово схватање да „поетска слика” у нама ствара тако живе идеје и чулно уверљиве утиске да заборављамо на песниково средства, тј. речи,⁷ где „слику” можемо видети као место посредовања сликовне чулности, представе и идеје.

1.2. Стога, мој циљ није да се бавим разликама међу појединим уметостима (а оне се најједноставније разликују на нивоу материјала и медија, који јесу конститутивни за уметничко дело, али не и суптанцијални), већ да изнађем заједничку, родну основу појединих уметности. Али, ни то не са намером да ископам неку „метафизичку” општу основу свих појединачних уметности, већ да истакнем оно својство уметности које је у досадашњој историји битно обележавало све уметничке творевине у различитим родовима и врстама, стилским формацијама и конкретним појединачним формама, медијима и техникама. При томе, уважавам разлике међу уметностима, па је, утолико, мој покушај нека врста методолошке,

⁵ Da Vinči, L., *Traktat o slikarstvu*, Kultura, Beograd, 1964.

⁶ Lesing, G. E., *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije s uzgrednim objašnjenjima raznih tačaka stare istorije umetnosti*, Izdavačko preduzeće „Rad”, Beograd, 1964, стр. 56–60.

⁷ Исто, стр. 58.

а не онтолошке редукције на „заједничку основу”, не ради брисања тих разлика, већ пре свега ради истицања разлике између уметности и других, не-уметничких, квази-, пара- и псеудо-уметничких делатности и дела. Пошто скоро да и нема философа-естетичара који није странице и странице посвећивао, да то кантовски кажем, теми поделе, удруживања и упоређивања (лепих) уметности, моја тетичка намера, овде, јесте да у средиште појма и феномена уметности, по хорацијевској инспирацији, сместим *слику* (макар схваћену метафорички), а не, рецимо, *појам*, са вербумом као онтичким носиоцем.

Будући да се и тема „сликовности” свеколике уметности може асоцијативно провлачити кроз читаву историју естетике и теорије уметности, смисао мога рада може бити само у поновном истицању такве, сликовне природе уметности, наравно, не као „мишљења у сликама”, већ као очулотворења, „осликовљења” унутрашњих слика, представа имагинације. То инсистирање на сликовној природи уметности добија наглашени смисао управо у време када се напушта њено сликовно, естетско, експресивно и доживљајно биће у корист појмовнога и истраживачо-методскога имитирања науке.⁸

У уметности је „слика”, као очулотворена представа уобразиље, увек била и бивала у средишту стваралачкога акта, дела самога и рецептивнога акта, само што су тај положај и, по њему,

⁸ Остаје дилема да ли се, можда, проблем одређивања појма уметности може боље решавати преко појма „симбола” него преко појма „слике”? Но, ту се онда сусрећемо са темом тропа, стилских фигура, које су заправо подређене шире схваћеном појму „слике” као представе уобразиље. Теза о сликовној природи уметности не говори о њеној „сликовитости” као поетичкоме средству, већ о њеној естетско-идејној суштини.

Пишући о језичкоме носиоцу песничке слике и о њеној семантичкој димензији, Милослав Шутић у појму „фигуративне слике” разликује слику-метафору, слику-симбол, слику-архетип, слику-знак. Šutić, M. (ed.), *Pesnička slika*, Priredio Miloslav Šutić, Nolit, Beograd, 1978, стр. 20, и даље.

читава уметност различито оцењивани, у зависности од ширих духовних околности.

1.3. *Слика је конкретизовани склоп (очулотворених) естетских атрибута једне естетске идеје уобразиље.*⁹ Обим овога појма протеже се од саме чулне датости слике, преко произведене представе, до наслућене идеје. И обратно.

Појам „слике” игра веома значајну улогу у философији, посебно гносеологији и, разуме се, у когнитивној психологији, али и у другим философским и научним дисциплинама.

1.3.1. Сматра се да у савременим језицима термин „слика” вуче значења из различитих латинских и грчких речи, синонима, што би требало да олакша диференцирања у појму „слике”, мада често компликује разумевање.¹⁰ И колоквијално и стручно, значења иду од слике као онога опаженог, преко пресликанога, насликанога, нацртанога, до представе, унутрашње или менталне

⁹ Естетска идеја садржи непрегледно мноштво и преплет атрибута; слика је композиција (синтеза, синтакса, катастаза; констелација) одређених атрибута, представљених и очулотворених; уметничко дело је синтеза више оваквих слика (чак и у случају минималистичких дела визуалних уметности).

¹⁰ За означавање појма „слике” користе се грчке речи: *εἶδωλον, εἰκόν, φάντασμα*; затим, латинске: речи: *effigies, figura, imago, pictura, simulacrum, species*... За разлику од неких покушаја различивања „имагинације” и „фантазије”, ја се опредељујем за њихову истозначност, не само зато што то одговара смислу моје полазне тезе, већ и стога што су то еквиваленти у грчко-латинским речницима: грчко *φαντάζομαι* преводи се са *imaginor*, а *φαντασία* са *imaginatio, visio, ambitio, opinio; φάντασμα* са *visum* (Цицеронов превод речи *φαντασία*, Ђорђевић 1997), *spectrum* (Цицеронов превод речи *εἶδωλον*, Ђорђевић 1997), односно, обратно, *imaginatio* се преводи са *φαντασία*, а *imaginor* са *φαντάζομαι*; *imago* је *εἰκόν, ἄγαλμα, pictura* је *γράφη* (Lucian), *ζωγράφημα* (Platon) ili *ζωγραφία* (Philostr.), *simulacrum* је *εἶδωλον, εἰκόν, ἄγαλμα*.

Али, за све наведене и грчке и латинске речи каже се да имају и тропичко, пренесено значење – да поред чулнога лика или паслике значе и неку врсту маштом створене слике, слике у души и духу. Види: Ђорђевић, Ј., *Латинско-српски речник*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997. Такође: Gorski, O. i N. Majnarić (prir.), *Grčko-hrvatskosrpski rječnik*, na osnovu Žepić-Krkljuševa rječnika priredili Oton Gorski i Niko Majnarić, Školska knjiga, Zagreb, 1960.

слике, па у том реду и нарочито живе и трајне „ејдетске слике”, а на свим нивоима отварају се расправе и спорови око вредности сличности, двојства архетипона и ектипона, оригинала и копије, одраза, подражавања, репродукције, најзад, „праве” стварности и појаве, ноуменалнога и феноменалнога (још од Платоновога разликовања „умнога” и „видљивога”, *Resp.* 509–510) итд. О сазнајној вредности или безвредности „слике” расправља се у логици и гносеологији, у аналитичким и трансценденталистичким философијама, когнитивној психологији, затим у разним варијантама психоанализе, те у иконографским школама, а од Валтера Бењамина¹¹ (W. Benjamin) у теоријама технички посредованог света слика, у комуникологији, философији старих и нових медија итд. Генерално оспоравање сазнајне вредности „слике” има проблем са њеним несумњивим значајем у уметностима, и то не само у визуалнима.¹² Могли бисмо рећи и да је рационалистички или позитивистички, аналитички потцењивана „слика” у погледу сазнајних моћи на извештан начин рехабилитована у цивилизацији нове сликовности, цивилизацији нових медија. Ако то није била „освета слика”? Тај процес је реверзибилан. Да ли су и положај и функција „слике” у уметности такође повесно реверзибилни?

1.3.2. У естетичкој теорији и у теоријама појединих уметности о „слици” се може расправљати у вези са разним мотивима и темама: копија (паслика) и праслика, представа и представљање, мимесис, имитација, одраз, уобразиља, фантазијско и фантастич-

¹¹ Заправо, у питању је његова теза (из 1936) о друштвено-повесно и начином живота људских колектива условљеним променама „начина и врсте њиховога чулног опажања”. Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, I – 2, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, S. 478. Разуме се, у складу са овима, као и са техничким променама, одвија се и „процес сликовне репродукције” (*Prozeß bildlicher Reproduktion*, S. 474).

¹² У *Филозофском речнику* Сајмона Блекбурна, који не кипти од љубави према не-аналитичким философијама, то се и признаје: „Одбојност према сликама исто тако отежава објашњавање њихове централне улоге у креативном животу, нарочито нејезичких мислилаца, као што су ликовни уметници и музичари” (Blekburn, S., *Filozofski rečnik*, Svetovi, Novi Sad, 1999, Slika, str. 394).

но, натурализам, реализам, надреализам, „сликање” речима и тоновима, реторичке/стилске фигуре, схематизам, аналогија, илустрација, идеја и идеал, привид, илузија, форма, чулно и натчулно, „мишљење у сликама”, статичне и покретне слике, митологија, рукотворна и техничка слика, иконологија и иконографија, имагологија, уметничка дела као „слике осећања”, систем уметничких родова и врста, видљиво и невидљиво, медијасфера, аналогно и дигитално, мит и утопија, старозаветна, средњовековна и нововековна иконодулија и иконокластија... итд. Једна од тема је и она о референцијалном или фикционалном бићу слике.¹³

Извесно је да ко год се озбиљно позабавио појмом и проблемом слике није могао да превиди кључно питање о двојној, а заправо синтетичко-естетској природи слике, као споја чулне датости и наговештавања натчулнога, тварнога и духовнога, физичкога и метафизичкога.

Овде се нећу бавити типовима и врстама слика (према чулима, по родовима и врстама уметности, по стилским формацијама, жанровима итд.), јер моје разматрање иде према једноме општем појму који би могао бити функционалан у могућем одређивању појма уметности (где поменуте разлике стоје испод значаја заједничких одлика „слике” као материјализације процеса очулотворења естетске идеје).

1.3.3. У философији је појам „слике” једно од најтемељнијих значења добио у Хајдегеровоме (М. Heidegger) предавању *Доба слике света* (1938), где он као суштинске појаве новог века означава: науку, машинску технику, померање уметности у видокруг

¹³ Тихомир Брајовић, у темељно урађеној студији *Теорија песничке слике*, сматра да је управо фикционалност, а не стварносно-истиносна референцијалност „суштинско својство слике”. Према аутору, интегралистичким и интерактивним схватањем фикционалности (песничке) слике као споја „функционално-логичких и аутономно-фантазијских моћи песничког језика”, превладава се јаз између „формално-конструктивног” и „есенцијалистичког” разумевања (песничке) слике. Брајовић, Т., *Теорија песничке слике*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2000, стр. 179–180.

естетике, схватање и извршавање људскога делања као културе, и, на крају, разбожење (*Entgötterung*). Као егземплар суштине нововековља узима нововековну науку, а у њеној пак суштини види: истраживање, које методом, омеђавањем предмета, строгошћу и егзактношћу, специјалистичким уPOSEБЉАВАЊЕМ и институтском организацијом, опредмеђује и подређује свеукупно бивствујуће (природу и повест). То опредмеђивање се извршава као представљање бивствујућега субјекту (са субјективизмом и индивидуализмом), и стварањем „слике света”, света као слике, света кога субјект стално има пред собом као систем, у репрезентацији, света којим субјект овладава – што је ексклузивно нововековна појава. „Темељни догађај новог века јесте освајање света као слике”.¹⁴ То претварање света у слику и постајање човека субјектом претвара читаво учење о човеку у антропологију, па је сасвим разумљиво да управо тамо где свет постаје сликом наступа и такође ексклузивно нововековни хуманизам, за који Хајдегер каже да је он стога „у ужем историјском смислу једна морално-естетичка антропологија”.¹⁵ Но, свеопшта квантитативност нововековне науке, од када је човек постао субјектом, а свет сликом, упркос свим напорима прорачунавања, остаје битно непрорачунљива. Знање и истину тога непрорачунљивога човек може имати само у стваралачкоме питању и обликовању из моћи правога промишљања (*Besinnung*).

Не може се ни замислити шта би аутор овога предавања из 1938. године, када је описао процес постајања света сликом (Бењамин је о техничкој репродуктибилности уметничкога дела писао 1936), данас рекао о статусу света као слике, о сликовноме карактеру света, када овај и буквално постаје сликом! Са друге стране, питање је шта би рекао о наличју тога збивања – о томе да уметност престаје да буде слика и да постаје уметност-појам? Можда би Хај-

¹⁴ Heidegger, M., „Die Zeit des Weltbildes”, u: *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977, S. 94. <https://heidegger.ru/wp-content/uploads/2019/11/5-Holzwege.pdf>, 26.07.2020.

¹⁵ Исто, стр. 93.

дегер био и задовољан, јер тај процес укључује и елиминисање онога над чиме је „резигнирао” – да је уметничко дело предмет доживљаја (естетскога, разуме се) и да се уметност сматра изразом живота човека? То би, даље, могло упућивати и на њено принудно пресељење из видокруга естетике,¹⁶ дакако, у видокруг философије уметности, и на паралелно слабљење оне морално-естетичке антропологије, то јест хуманизма?

1.3.4. Наша је опажајност повесно измењена, а свет је постао сликом, па још и дословно запоседнут сликама. Данас је сликовни карактер света у томе што је свет као слика истовремено и свет слика̂. Уосталом, тај океан слика резултат је деловања нововековне науке и технике, које и јесу основ постајања света (субјектом већ савладанога) – сликом.

Али – да поновим своју тезу – у свету који је слика, па још и преплављен и удављен сликама, једна важна духовна делатност, симболичка форма, потенција, чија су дела суштински слика-представа-естетска идеја, *imago*, *φάντασμα*, губи свој сликовни карактер, и бива освојена и окупирана појмом. Битно сликовни карактер задржавају кич и неке нове форме мрежнога општења.

Да ли је, и колико, онај ко се жалио због естетско-изражајно-дживљајне повесне форме (а можда ипак природе?) уметности, па и због одговарајућег погледа на свет – због хуманизма, као морално-естетичке антропологије, и сам, са дивизијама својих следбеника, „одговоран” за ово концептуално поробљавање света уметности?

2. Неколико речи о јединству и различитости у појму уметности.

2.1. За сврхе мога рада функционално је значење „слике” које указује на битну сродност *pictura* и *imago*. Наиме, ја тражим сродност свих уметности на нивоу стваралачкога акта, то јест њиховога исходишта, а не исхода у рецептивном доживљају. Свако

¹⁶ Исто, стр. 75.

уметничко дело има у својој основи једну чулно дату супстанцију, дакле, естетски реализовану, очулотворену естетску идеју, тј. свако уметничко дело потиче из уобразиље (*imaginatio*, *φαντασία*), која твори естетске идеје.¹⁷ По томе све појединачне уметности припадају једноме истом роду – роду уметности.

И када бисмо у анализи кренули од исхода, тј. доживљаја уметничкога дела, дошли бисмо, преко чулнога медија, преко њиме произведене представе, до „првога покретача” – естетске идеје. Јер, свака је рецепција заправо евокација и доживљајна реконструкција изворне естетске идеје, оне зачетне представе, коју је у дело унео и очулотворио стваралац. Ту никаква хијерархија чула, представа, медија, материјала, слика, није ни од каквога значаја.

Естетске идеје су представе уобразиље, толико богате појединостима да се не могу појмовима захватити. Зато и остају нешто посебно. Те представе су слике, у смислу латинскога *imago*, односно грчкога *φαντασμα*. И све уметности, то јест дела свих уметности, задржавају ту своју сликовну природу, у свим својим посебним материјалима и медијима. Међу тим медијима је слика као *pictura*, односно *εἰκόν*, која је један од посебних начина материјализације, очулотворења одређене естетске идеје. Ту сада лежи одговор на моје скривено питање из тематске тезе – да је сва уметност заправо слика! Уметност јесте слика као производ имагинације, фантазије, уобразиље. Овај прелаз, скок од *pictura* у *imago*, на први поглед је једна мала језичка вратоломија, али се он може схватити не само интуитивно (свако ко држи до појма естетске идеје осећа да је она „сликовна”), него се може и објаснити на различитим путевима когнитивне психологије и философије ума. Уз пуну свест да је „слика”, ментална слика, потцењивана као елемент и ступањ когнитивнога освајања света, ваља још једном напоменути да она и није само когнитивни, већ доживљајни однос према свету, и сто-

¹⁷ Рађање уметничкога дела може се замислити по моделу различитих типова метаморфозе у настајању инсеката, са могућим фазама: јаје, ларва, лутка, имаго (у зависности од врсте уметности).

га много богатији смислом у односу на научно-технички пожељно прецизно значење, којим разум „запиње” у подручју натчулнога.

Дакле, ако је термин „слика” неодређен и многозначан, онда ипак није тако да је „слика” само оно насликано, нити пак у књижевности само стилска фигура, стилистичко средство описивања, постизања сликовитости, пластичности и уверљивости, већ битна композициона инстанца. Утолико су *pictura* и *imago* у тесној вези, као и оно пикторално и имагинативно, па мој „скок” из *pictura* у *imago* и *imaginatio* није неки лингвистички и естетички *salto mortale*. Може се стога сматрати да би се Хорацијева реч *ut pictura poesis* могла – уз мало соли и одмака од ужих Хорацијевих поетичких хоризоната, уз призивање ширег значења речи „поезија” – интерпретирати тако да буде нека врста лозинке саме уметности: да уметност јесте као слика, а да то не буде неко њено миметичко-фигуративистичко ограничење и својеврсни естетички анахронизам. Ако је тако, онда би моја варијација хорацијевске формуле могла да гласи: *Ut imago ars!*

Тешко је оспорити тезу да је свака *pictura*, све и када је плод намере подражавања, пресликавања предмета, својеврсна *imago*, представа уобразиље, која само у степену варира на скали од пуке копије до потпуне фантазијске надреалности. Свака је, дакле, *pictura* не само паслика реалне предметности, већ њена мања или већа прерада, у складу са персоналним виђењем и епохалним формама гледања и представљања, те тако, ипак – очулотворена естетска идеја. Постоје, наравно, и уметнички неуспеле копије, пуке копије. Али, ми говоримо о уметности и уметничким „сликама”. Укратко, естетска слика је увек нешто више од насликаног,¹⁸ јер је она указивање на нешто више у насликаноме. И не само слика као

¹⁸ Као што ни естетско није пука чулност, сензитивност. Уосталом, зар није већ Баумгартен (А. G. Baumgarten) написао да се јиш код грчких философа и светих отаца, који су разликовали „естетско” и „ноетско”, „естетско не своди само на чулне опажаје”, јер се и фантазме називају естетским (Baumgarten, A. G., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1985, str. 87).

сликарија, већ и оно што претходи чак најстаријим познатим сликама, пећинским сликама – један претпостављени „начин естетског понашања”, како то именује Адорно (T. W. Adorno).¹⁹

2.2. Подсетићу сада само на једно место код Канта (I. Kant) на којем се види веза између „слике” и „естетске идеје”. Тамо где испитује шта је „праслика укуса” (*Urbild des Geschmacks*), односно „идеал лепога”, Кант каже да ту спадају две ствари: „нормална естетска идеја”, то јест „контролна мера” човека као врсте у једној интуицији уобразиље, и идеја ума о узорном човековом лику као реализацији чулно неприказивих сврха човечанства и као мери естетског просуђивања. Та конструисана слика (*Bild*), која је лежала у основи технике природе, „лежи само у идеји онога ко суди, али која се идеја са својим пропорцијама може као естетска идеја представити у једној узорној слици (*Musterbilde*) потпуно *in concreto*”.²⁰ Дакле, конструисана слика човека, као сасвим неестетска „средња мера”,²¹ може се ипак конкретно представити као естетска идеја. увек богата приказивим атрибутима.

3. Ту се, са мога становишта, затвара и питање тзв. разликовања језичких и нејезичких уметности, јер су сва њихова дела у различитим медијима очулотворене уобразиљске „слике”.

3.1. Дакако, посла има, пре свега код испитивања уметничких медија. Јер, медији очулотворења естетске идеје јесу и слика као *pictura*, и маса, волумен, и покрет (сви они имају димензију видљивости), али и реч (која у поезији има димензију видљивости, но ова не мора бити од супстанцијалнога значаја), па потом и тон (који

¹⁹ „Естетски начин понашања (*Ästhetischer Verhaltensweise*) јесте способност да се на стварима опазивше; поглед под којим се оно што јесте претвара у слику (*Bild*)” (Adorno, Th. W., „Theorien über den Ursprung der Kunst”, у: Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie. Paralipomena*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, S. 488).

²⁰ Kant, I., „Kritik der Urteilskraft”, у: Kant, I., *Die drei Kritiken*, Anaconda Verlag GmbH, Jokers Edition, Köln, 2011, § 17.

²¹ Попут Леонардовог *L'uomo vitruviano*, односно човека идеалних телесних пропорција – представљеног у квадрату и кругу.

има димензију видљивости само у синестетичким доживљајима боја и или у фантазијским асоцијацијама). Што се песничке слике тиче, о њој је написано и објављено јако много научних и филозофско-поетичких радова, што не значи да су испитане све димензије вазда отворенога проблема.

Ипак, највише мука задаје покушај да се музичка композиција схвати као својеврсна слика, премда је јасно да она то јесте као тонска *imago*, музичка естетска идеја. Код испитивања аудитивне музичке слике (јер има и аудитивних не-музичких слика), не треба узимати у обзир ретку појаву синестетичке перцепције, нити пак емоционално призивање одређених слика приликом слушања музике. Најзад, треба искључити и све оне мање или више несрећне покушаје програмско-дескриптивне издаје изворнога музичкога бића тонске уметности: „Посве имитативно, илустративно или дескриптивно 'тонско сликање' (тзв. *Tonmalerei* или *peinture musicale*) изванмузичких садржаја музичким садржајима не улази у категорију аутентичне експресивне гласбе”.²² Најзад, није у питању ни „живописно, сликовито” извођење музичких дела – *pittoresco*. Говорим о музици као музици, а ова метафора „музичке слике” (аудитивне слике се, по природи звучне твари, могу само метафорички одредити) тиче се њенога настанка из одређене музичке идеје, као естетске идеје, њенога констелационо-композиционога карактера (односа међу тоновима, хармоније-дисхармоније, ритма, динамике, агогике, валера, хроматике, и чујно-чулнога бића) и њене извођачке конкретизације.

3.2. Дакле, уметност мора, или бар треба да буде дата у „сликама”, као *слика*. Али, уметности имају различите медије, не пуке материјале, грађу, већ носиоце и посредоваоце те грађе формом, јер без форме грађа може имати – ако уопште има – само вануметнички значај.

²² Supićić, I., *Estetika evropske glazbe: povijesno-tematski aspekti*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 154.

3.2.1. Овде ме, сада, занима *реч* као медиј – *реч*, која је те мељ широкога царства књижевности, прозе и поезије, и прелазних и граничних форми. Реч као медиј није пуко средство, већ је – као формативно посредовање естетске идеје и грађе – у самоме бићу поезије. Од речи се, према досадашњем постављању ствари, мора очекивати да собом, својом чулном датошћу, отвара неку „слику”. Појам „слике” сада треба разумети изван искуства сликарских, фотографских, филмских, телевизијских, видео, дигиталних слика, као произведених сликовних пред-мета, већ „слику” овде треба схватити као ментално произведену *представу*. То је бар лако замислити на примеру читања књижевних дела, које није друго до континуирана прозводња менталних слика, представа, под утицајем речи, синтагми, реченица... Ове су представе такође – *представе уобразиље*. Тако смо у подручју које битно обележава *реч-слика*. Реч-слика није пуки опис, пластични приказ, одраз, већ реч која долази из уобразиљске представе, улази у дело и, у рецептивној конкретизацији, буди чулним квалитетима богату представу, која овим својим богатством, у доживљају сврховитости, уздиже дух реципијента до наслућивања смисла, наговештаја натчулнога (или пак одсуства смисла – доживљаја апсурда).

3.2.2. Но, реч може бити и *реч-појам*, разумска творевина настала апстраховањем и другим логичко-гносеолошким операцијама обраде искуственога материјала. О значају речи-појмова за развој човекове свести, за рационалност, оперативност и инструменталност, изградњу цивилизације итд. не треба ни говорити. Али, реч-појам није исто што и реч-слика (односно, реч-представа). Као што ни реч-слика није само претходни ступањ у конституисању разумскога, појмовно захваћенога знања, тј. припремна фаза речи-појма. Реч-слика, реч-представа, јесте атрибут *естетске идеје*, која је – као што стално у кантовском духу наглашавам – основа уметности.

3.2.3. Шта се дешава када реч-представа у својој матичној области буде замењена речју-појмом? Догађа се свргавање уметности и њено протеривање из завичаја, из подручја њенога имена, и

угуравање у то подручје, на „упражњено место”, оних делатности које у својој основи имају реч-појам, разумски појам – *концепт*. То се збива са свиме оним што се нуди под непрегледном именском капом „концептуалне уметности”, под разним ознакама стилова, праваца, покрета, група, модних атракција, циркуских вештина, радова – аката, који могу бити веома занимљиви, духовити, друштвено-критички веома ефектни, ангажовани, субверзивни (што је и те како добродошло држање у савременоме свету, и у вазда не-савременој Србији). Наравно, сви ти акти имају своју видљиву појаву, чулну, али само као илустрацију једнога појма који им лежи у основи. Будући да им у основи није естетска идеја, која се не може захватити појмом, већ управо појам, који се може илустративно демонстрирати, али се не може естетски очулотворити, ти акти нису уметнички, а њихови некада јефтине, а некада прескупи продукциони (*sic!*) резултати нису уметничка дела, што они и не желе да буду, али нису ни уметност, иако се радо тако називају, промовишу, изучавају, предају, колекционирају, каталогизују и – канонизују (што значи, и умртвљују у својој субверзивној димензији). Иако су данас, штавише, читаво столеће, таква предузећа доминантна у номиналном пољу уметности, она нису уметност – зато што се одричу естетске идеје у корист појма, одричу се естетскога предмета, експресије, доживљаја, у име истраживања, сазнања, делања, са типичним отуђењем у методи. Слика коју творе таква делања, на пример, инсталације и перформанси, јесте у најбољем случају илустрација односнога појма и његовога интенционалног предмета, и документација извођења, али не и оно естетско, које нам у доживљају омогућава наслућивања смисла, оностранога, натчулнога.

3.3. Такво схватање уметности као концептуалне, са њеним разумењем „праксама” – које су, заправо, својеврсна дискусија са историјом (традиционалне) уметности, њена пародија, персифлажа, пастиш, па и дискусија о проблемима друштвенога живота – освојило је све уметничке врсте. То је најочигледније у подручју тзв. визуалних уметности, стога што је њихов изворни медиј управо – слика у ужем значењу, па је њено свргавање и прогањање ви-

дљиво већ на први поглед. Но, ово схватање уметности све више осваја и књижевност (не тако очигледно), у којој је реч традиционални, супстанцијални и осовински медиј, али реч-слика, а не реч-појам. Због ове сличности, као и због чињенице да је књижевност увек имала прелазне форме, форме које су биле између уметности и, на пример, философије (као што су есеј, философски фрагмент, медитативна проза...), ово запоседање територије књижевности од стране концепције концептуалне уметности могло би бити веома брзо и ефикасно. И, к томе, још и незапажено.

У последњим полемикама око „заокрета” у платформи жирија за доделу НИН-ове награде за најбољи роман године на српском језику, говорило се о идеолошким димензијама ове „трансформације” и њиховим политичким ефектима. То није безначајна тема, али се не тиче суштине књижевног дела (осим ако се нема у виду чињеница да доминација нетрансформисане вануметничке грађе, па и идеолошке, напосто уништава могућност уметничке вредности дела). Али, није уочено, или бар није речено, да је на делу поетичко-етичка трансформација, то јест, фаворизовање теоријски освешћене, али тиме и теоријски оптерећене поетике и поетичких поступака, па тиме и фаворизовање происходећег таласа књижевних творевина које су нека врста илустрације кореспондентних теоријских становишта, демонстрације знања, најзад, нека врста не толико „очулотворења”, колико покушаја литераризовања аутодидактичке грађе семинарских и докторских радова (баратање појмовима времена, рода, политике, свести-подсвести, нације, локалнога и глобалнога, идентитета, рода...). Та књижевна дела могу бити веома „паметне” творевине, учене, високо елоквентне, и – бескрајно досадне. Јер, те творевине су неки нови романи „са тезом”, са „тенденцијом”, са доминацијом теоријске идеје над уметничком формом, која је и сама, та форма наине, зналачка, теоријски поткована илустрација – теорије (покушаји поигравања са родовима, врстама, стилovima и правцима – њиховим комбиновањем, мешањем, деконструисањем и сл.). Управо ту се збива изостајање онога што

је Шилер (F. Schiller) одредио као праву уметничку тајну мајстора – да он „формом уништава грађу” својих дела.²³ Овде је грађа (појам) појела и форму, и медиј, и само биће уметности. А када се ујеле естетскога, а не концептуалнога књижевног уметничког дела, неки од нас ће посегнути за провереним „традиционалним” романескним „сликама”, а они који нису имали добру прилику за образовање укуса путем књижевно-уметничких „слика” – весело ће одскакутати у присно царство кича, да би задовољили своју потребу за естетским и за естетским „сликама”. И још нешто – Шилеровим речима: „Тамо где карактер омлитави, наука тежи да се допадне, а уметност да забави”.²⁴

Наши млађи и млади романописци, већ награђивани или ужим изборима за награде, потпуно су свесни кључних проблема савремености, и умеју – што се види у њиховим интервјуима – да те проблеме теоријски артикулишу и реторички сасвим добро формулишу у прегнантне концепте: идентитет (несигурност идентитета, идентитетска траума, наметање идентитета, постјугословенски идентитети), стварност као идеолошки конструкт, национализам, фашизам и антифашизам, политичка манипулација, еманципација и отпор, локално и глобално, неолиберализам, експлоатација, отуђеност; репресивност и опресивност институција и деинституционализација, субјективни доживљај света, постмодерно искуство света (скепса, релативизам, перспективизам), други, тело, женска перспектива и мушки канон, искуство (матерњег) језика, језичко посредовање сећања, историја и књижевност као прича, ангажованост и субверзивност књижевности... Све саме кључне теме и мотиви савременог света, Балкана, Србије. Али, све су теме и сви мотиви овога света легитимна књижевна грађа. Само

²³ „Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt” (Schiller, Fr. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 2009, Zwei und zwanzigster Brief).

²⁴ Ibid., Neunter Brief.

што их треба у медију речи-слике трансформисати у – књижевно уметничко дело. Наши нови аутори познају литературу, водеће мислиоце, начела романескне композиције и експеримента, нарације, рецепције, копају по архивима и библиотекама за грађом... што, све заједно, такође не смета изворној продуктивној уобразиљи. Али јој, ако није креативна, и не помаже.

Литература

- Adorno, Th. W., „Theorien über den Ursprung der Kunst”, u: Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie. Paralipomena*, Suhrkanp, Frankfurt am Main, 1977.
- Baumgarten, A. G., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1985.
- Benjamin, W., „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (Dritte Fassung), u: Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, I – 2, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991 (471–508). https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Benjamin_Kunstwerk.pdf, 28.07.2020.
- Braјović, T., *Teorija pesničke slike*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2000.
- Da Vinči, L., *Traktat o slikarstvu*, Kultura, Beograd, 1964.
- Kant, I., „Kritik der Urteilskraft”, u: Kant, I., *Die drei Kritiken*, Anaconda Verlag GmbH, Jokers Edition, Köln, 2011.
- Lesing, G. E., *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije s uzgrednim objašnjenjima raznih tačaka stare istorije umetnosti*, Izdavačko preduzeće „Rad”, Beograd, 1964.
- Platon, *Država*, Preveli: Albin Vilhar i Branko Pavlović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1976.
- Supićić, I., *Eстетика evropske glazbe: povijesno-tematski aspekti*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1978.
- Хајдегер, М., „Доба слике света”, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.

Heidegger, M., „Die Zeit des Weltbildes“, у: *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977. <https://heidegger.ru/wp-content/uploads/2019/11/5-Holzwege.pdf>, 26.07.2020.

Horatii, Q. *Flacci Epistola ad Pisones, De Arte Poetica*. Project Gutenberg's The Art Of Poetry An Epistle To The Pisos, by Horace, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/9175/pg9175.html>, 10.07.2020.

Хорације, „Пизонима“, у: *Писма*, Превод и коментари Радмиле Шалабалић, Српска књижевна задруга, Београд, 1972.

Šutić, M. (ed.), *Pesnička slika*, Priredio Miloslav Šutić, Nolit, Beograd, 1978.

Приручници:

Barck, K. u. a. (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Studienausgabe, I–VII, Herausgegeben von K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar, 2001/2010.

Blekburn, S., *Filozofski rečnik*, Svetovi, Novi Sad, 1999.

Gorski, O. i N. Majnarić (prir.), *Grčko-hrvatskosrpski rječnik*, na osnovu Žepić-Krključeva rječnika priredili Oton Gorski i Niko Majnarić, Školska knjiga, Zagreb, 1960.

Ђорђевић, Ј., *Латинско-српски речник*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.

Lexicon graeco-latinum, Hadrianus Iunius me auctum (Basileae An. M. D. XLVIII, 1548) https://books.google.rs/books?id=s4RxFjoTdPoC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, 15.07.2020.

Lexicon graeco-latinum, Conrad Gessner (1541) https://books.google.rs/books?id=QVFLAAAACAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, 15.07.2020.

Lexicon manual graeco-latinum et latino-graecum, tomus posterior Lexicon latino-graecum (Lipsiae, Impensis Jo. F. Gleditsch, 1827) https://books.google.rs/books?id=8RIAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true, 15.07.2020.

Šnel, R., *Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, Priredio R. Šnel, Plato, Beograd, 2008.

Dragan Žunić

UT PICTURA ARS – ART IS LIKE A PICTURE

Summary

Starting from the extended interpretation of Horace's semi-verse *ut pictura poesis*, as well as the broader understanding of the concept of „poetry”, the author tries to explain the following theses: 1) all of art is „like a picture”, that is, at the core of each art is a „*picture*”, a presentation of imagination – an aesthetic idea, and each work of art is an aesthetic presentation; 2) the arts differ and have different media (which by their form mediate their construction material, the stuff they are made on), so among these media there is also *the word* (in prose and poetry), yet the word that opens the „images”, as constellations or compositions of elements; 3) in addition to the „word-image”, there is also the „word-concept”, and the latter in recent times suppresses and substitutes the aesthetic ideas of writers and poets, as well as the aesthetic dimension of works of art, and conquers literature, transforming it into a mere illustration of theoretical and ideological constructs and academic doings. The present effort of the author is not a search for some „metaphysical” general basis of all individual arts, in which their differences are erased, but one more attempt to emphasize the property that, in history, has essentially marked all works of art – in order to stress the difference between art and others, non-artistic activities and products.

Key words: art, image, aesthetic idea, word-image, word-concept, literature.

Богомир Ђукић

СЛИКА И РИЈЕЧ И РАЗНА ГЛЕДИШТА УМЈЕТНОСТИ

Апстракт: У овом раду синтагма „слика и ријеч” узима се као метафора, те у смислу одређеног мичеловског „дијалектичког тропа”, извора и основе разних гледишта и карактера промишљања умјетности. Слободније интерпретирано, у њеном контексту јављају се разни окрети знакова и значења, означавања и симболизације, што воде различитим аспектима умјетности и из њих обликованим дисциплинама, попут семиотике, семиологије, симболичке естетике, комуникологије, теорије медија, као и сличним њеним промишљањима, зависно од знака, значења и ствари, те и карактера њиховог односа.

Кључне ријечи: слика, ријеч, гледиште, семиотика, семиологија, симболичка естетика, теорија медија.

Слика и ријеч очито нису исто, али то под одређеним условима можда могу бити, и из њих и њихових односа и разних поимања тих односа као специфичног извора гледишта и сазнајног мотива промишља умјетност, но не на исте, већ на врло различите и другачије начине, што очито говори и о разним карактерима њеног савременог промишљања. Отуда се и питамо како је данас могућа спознаја умјетности и о којим карактерима њеног промишљања можемо говорити у наше вријеме. Знамо да поменуто промишљање непосредно зависи од имплицираних оквира, којих увијек има више и унутар којих се оно и остварује, а подразумијева

размак и у њему напетост релационих значењско-смисаоних потенцијала између појмовног мишљења и разматрања чулног феномена, односно, вербалне говорне структуре с једне, и ширег естетског и умјетничког предмета, с друге стране. Тако *слика и ријеч* може да се појми као одређена подјела знакова и симбола и као однос видљивог и исказивог, приказивања и говорења, па се ова синтагма може разумјети и као извјесно двоструко лице, чија једна страна имплицира визуелно и чулно, и уопште оптичку или акустичку слику, а друга, ријечи као артикулисане вербалне, па и интелигибилне знаке и значења, што они у себи носе. Ово се питање разумијева и као међудјеловање ових бинарних, појмовно различитих ентитета, њихово приближавање и стапање у експликацији и интерпретацији, те и као продор теорије умјетности у њене симболичке просторе и домене у смислу појмовно-мисаоних захвата семиотике, семиологије, семантике, симбологије, комуникације, теорије информације, лингвистичке теорије, дакако, и философије медија, па и небројених других и из њих изведених посебних научних и философских естетика.

Сам феномен „слика и ријеч” подразумијева координацију назначених ентитета, отпор приближавању али и смјештању једног у другоме, потирање разлике међу њима и одбрана њихове аутономије и аутохтоности, као и расвјетљавање њиховог граничног простора да би се отклонила мистерија њиховог дијалога и колаборације. Вилјем Џон Томас Мичел (William John Thomas Mitchell, 1942) је с разлогом писао да се пронађене праве ријечи за интерпретацију визуелних и уопште чулних облика умјетности, на примјер слике, не могу поимати као пуки инструмент у служби ових, исто као што се поменуте слике не могу третирати „као жито за воденицу текстуалног декодирања”. Спознаја умјетности, умјесто тога, мора се „усредсредити на однос језика према визуелној репрезентацији и учинити проблем ’речи и слике’ чиниоцем од централног значаја за процес сопственог саморазумевања. Уколико овај проблем задире у гранично подручје између ’текстуалних’ и ’визуелних’ дисциплина, он би требало да буде предмет истраживања

и анализе, колаборације и дијалога, а не дефанзивних рефлекса... отпор према идеји да се визија и визуелне слике могу у потпуности свести на језик. Један од депресивнијих призора у савременој историји уметности јесте грозничава поама за установљењем неког врхунског термина (дискурс, текстуалност, *семиосис* и култура су само неки од потенцијалних кандидата) који би разрешио мистерију визуелног искуства и репрезентације и распршио разлику између речи и слике. Одржавање, па чак и строго надгледање ове границе стога представља користан задатак уколико се спроводи у духу поштовања према разлици”.¹

С тим у вези, овдје подсећамо на једну анегдоту коју смо употребили у својој књизи о феномену критике (*Сага о критици*, 2001) да бисмо илустровали тадашњи, битно скептички, властити став о могућности критике пред спознајом дјела умјетности. Анегдота прича о композитору који је у једном сасвим приватном кругу први пут извео и представио своје најновије дјело. Кад су одсвирани и посљедњи акорди, пријатељ математичар запита мајстора *Шта сте тиме хтјели рећи?* а он, умјесто вербалног одговора, тек га изненадно погледа, па сједне за клавир и поново одсвира исту композицију. „Управо то”, гласио је његов одговор, чиме се тврдило да се музичко дјело не може превести на вербални израз, па ни критика као облик промишљања умјетности као таква није и могућа, боље речено, могућа је са врло ограниченим дометима. Звучни говор музике, слично као и визуелни говор слике, несводив је на вербални говор ријечи, и ријеч је о разним доменима који – како је с правом говорио помињани Мичел – „говоре различитим језицима, али који имају дугу историју узајамних миграција, културне размене и других форми друштвеног саобраћања. Релација реч/ слика не представља врхунски метод за укидање тих граница или за њихово одржање као вечно установљених међа; она нам, уместо тога, омогућује да именујемо један проблем и проблемати-

¹ Мичел, В. Ц. Т., „Реч и слика”, у: *Критички термини историје, уметности*, прир. Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф, Светови, Нови Сад, 2004, стр. 79–80.

ку – да опишемо нерегуларне, хетерогене и често импровизоване границе између 'институција видљивог' (визуелне уметности, визуелни медијуми, праксе излагања и посматрања) и 'институција вербалног' (књижевност, језик, дискурс, праксе говора и писања, слушања и читања)".²

Однос између слике и ријечи је питање које дубоко засијеца у сам битак теорије умјетности, а везано је и бројним другим везама, на примјер, с теоријом реторике, комуникологије, и у најширем, људском субјективношћу, и извор је разних савремених карактера промишљања умјетности. Саме релације у том односу и њихова хијерархија могу бити различити. Већ од антике па до нашег времена, тај је однос био основа компаративног естетичког посматрања и проучавања сликарства и пјесништва, визуелних умјетности у цјелини, с једне, и књижевности и њених разних облике, с друге стране. Познато је да је знаменити римски пјесник Хорације (Horatius Flaccus, Quintus, 65–8. п. н. е) својим исказом *Ut pictura poesis*, дословно тврдио „какво је сликарство, таква је поезија”, чиме је несвјесно и ненамјерно указао на пут могућег развоја компаративне естетичке мисли у домену поређења умјетности слике и ријечи, које показују међу собом знатну и тако рећи „сестринску” близину и сродност.

Већ цитирани Мичел, исто тако, с разлогом налази како Аристотелова теорија пјесништва и драме укључује брижљиво одмјеравање релативног значаја *lexis-a*, односно говора, и самог *opsis-a*, односно призора у трагедији, а примијећено је позивање на ову конјукцију слика/ ријеч и у реторичким теоријама при одређивању ријечи, то јест *verbum-a* као аргумента, и ствари, односно *res* или супстанције као доказа, па се и стратегија ових теорија сматра као удвојена, пошто се у њој тврдње оратора и ретора не само чују, него и *vide*, кроз вербално и визуелно убјеђивање и доказивање. Исто тако, и у римским теоријама сјећања естетских импликација, слике

² Исто, стр. 80.

и одређена визуелна мјеста и предмети доводе се у везу с ријечима, као знацима и симболима у циљу јачања меморијске културе.

Синтагма „слика и ријеч” и релације које она имплицира дошла је и те како до изражаја и у савременој култури, али је у својој динамици и дијалектици постала много комплекснија, загонетнија и неухватљивија. Појавом филма, телевизије, видеа, интернета, као и бројних других електронских медија, те комплексним стапањем слике и говора, визуелног и аудитивног, слике и текста и тсл., она добија и нове улоге, и њен значај енормно расте, што подразумева појаву и нових наука, па међу њима и разних теорија умјетности и подручја естетичке мисли. Визуелни и вербални идентитети се трансформишу, дигиталном манипулацијом електронске слике се многоструко умножавају, слова постају визуелни знаци и ријечи се претварају у слике и изнова враћају у првобитни статус, слике се претачу у текстове, а текстови у слике у склопу одређеног електронског свијета, у којем модерне меморијске технологије координирају аналогне и дигиталне информације, па је у тој епохалној преобразби визуелног и вербалног и стратегија њиховог разликовања и радикалног раздвајања као самосвојних медијума, те и претварања у „чисто онтичко сликарство” и „чисто вербално пјесништво”. Мичел с добрим разлогом тврди, а и нама је то посве евидентно, да „у широј култури доминира естетика кича, која без икаквог устежања комбинује и изопачује те медијуме”.³

Питајући шта у човјековом уму даје да игра слике и ријечи дјелује као својеврсна културна универзалија, он у ствари посредно пита и о људској моћи симболизације и симболичког умјетничког и културног стварања, а потврду налази и у познатом ставу психоанализе о напретку субјективности од тзв. сликовне фазе огледала у раном дјетињству до вербалног, симболичког нивоа у зрелом добу. Он чак догађај око феномена односа слика-ријеч не налази његовим објашњењем, већ – како каже – „његовим високо генерализованим инстанцијацијама”. „То су” – наставља даље – „утемељивачки

³ Исто, стр. 81.

културни наративи који категорије речи и слике претварају у нешто налик ликовима у драми која је подложна бескрајним варијацијама, историјским трансформацијама и географским дислокацијама. Приповести налик овој доприносе да релације између речи и слике прерасту у нешто више од пуког техничког питања диференцирања различитих врста знакова, повезујући их са дубоко доживљеним вредностима, интересима и системима моћи”.⁴ Из тога проистиче и питање, које је право значење односа слике и ријечи, како се оно одређује и због чега тај однос, али и други односи сродни овом, имају тако битну и далекосежну, те и промјенљиву улогу у теоријама о умјетности, медијима и култури у цјелини.

Ако је слика један визуелни знак што презентује појавност неког објекта, а ријеч фонетски знак и акустични догађај, и одређена значењска ознака неке ствари или појаве, разлика међу њима је у призору и гледању, те у говорењу и слушању. Пиктографски посматрано слика нам представља усликани предмет, али истовремено нам може дати и више симболичких конотација, те да буде виђена и као ово или оно, слично ријечи као фонетском знаку што предмет означава, а може као и слика бити симбол одређене појаве или идеје. Између слике и ријечи постоји разлика но она је несводива тек на гледање и слушање, јер искуство показује да се и ријечи могу видјети и посматрати текстуална визуелност, а слике читати и чути. В. Џ. Т. Мичел је с правом писао да разлика између ријечи и слике сеже изван разлике визуелног и ауралног искуства, и повезана је с различитим начинима координације знакова и оним што они представљају, код слика посредством сличности и имитације, а код ријечи, насупрот, с произвољношћу знакова уведених и одређених конвенцијом, па произлази да слика није нужно визуелна, јер постоје и звучне слике, и она мора означавати презентујућу ствар, јер то што на њу личи није и довољно, а постоје и слике што ни на шта не личе и ништа не представљају, на примјер, апстрактне слике. Све то разлику слике и ријечи чини сложенијом, него

⁴ Исто, стр. 81–82.

што изгледа на први поглед, она постоји, као што саме ријечи могу бити налик ономе шта означавају (ономатопеје), а и слике да ма шта презентују, и Мичел за такву, очиту релациону напетост и бинарни комплекс „слика-ријеч”, има солмонско рјешење, и именује га као „дијалектички троп”:

„То је троп, или фигуративна кондензација једног целовитог скупа релација и разликовања, који израђа у естетици, семиотици, теоријама о перцепцији, когницији и комуникацији, као и у анализама медијума (који карактеристично представљају 'мешовите' форме, 'слике-текстове' које комбинују речи и слике). То је дијалектички троп због тога што се као бинарна супротност одупире стабилизацији, пребацујући се и трансформишући од једног концептуалног нивоа до другог и осцилирајући између релација контрарности и идентичности, разлике и истоветности. Увођењем импровизоване нотације *vs/* као (*vs.* скр. од *versus*, насупротив; прим. Б. Ђ.) могли бисмо прикладно резимирати предикате који повезују реч и слику: 'реч *vs* слика' денотира тензију, разлику и супротстављеност ових термина; 'реч *као* слика' означава тенденцију сједињавања, стапања или замене места. Ове релације, разлика и сличност, морају се појмити као релације типа *vs/ као* ако желимо да схватимо особени карактер односа који овде разматрамо.”⁵

Посматрање овог бинарног склопа могуће је и с гледишта категорија простора и времена, које за умјетност и њено промишљање у кључу естетичке мисли има прворазредну важност. Те категорије, простор, гдје су виђене слике, и вријеме, у којем су изречене ријечи, и за Лесинга су имале темељну важност, а имплицирана је и подјела умјетности, те аналогно и наука из естетичког домена, на временске и просторне. Данас постоји разликовање и тзв. *густих*

⁵ Исто, стр. 84–85.

и *диференцираних* знакова, густих, попут симбола с особеним значајем, и диференцираних, у којима су бројне одлике занемарене и готово нечитљиве, при чему се јавља потреба увођења тзв. *семиотичког индекса*, тј. *егзистенцијалног знака* као трећег термина и карике у ланцу узрока и посљедице, што означава *указивањем*, и Мичел у свом прилогу наводи три примјера, *трагове* што указују на животињу, *аутограм* на аутора, и *графичку ознаку* што открива активност умјетника. Лингвистички аспект у том бинарном склопу указује на ријеч као знак означитеља, на звучне слике што сосировски стоје умјесто концепта и превиђају се, јер им је сликовност тек илустративна, па знак као нешто празно и немотивисано постаје произвољан, иако један његов дио то и није, пошто у њему има сјеме природне везе знака и означеног. Зато: „Разлика на релацији реч/ слика, укратко речено, није напросто име за границу између дисциплина или медијума или врста уметности: то је гранична линија од *интерног* значаја и за језик и за визуелну репрезентацију, простор или јаз који се отвара чак и унутар микроструктуре лингвистичког знака и који се евидентно појављује и у микроструктури графичке ознаке.”⁶

Овдје се с разлогом тврди да разлика разних типова знакова слика/ ријеч није тек формална и техничка, па је она више и од бинарне супротности, онај већ помињани Мичелов „дијалектички троп” и може представљати својеврсни „релеј” између семиотичких и естетских разлика, те окарактерисати и као надметање разних теорија и уопште естетичке мисли о визуелним и вербалним умјетностима, па је већ и Леонардо да Винчи тврдио супериорност сликарства над пјесништвом, док је Лесинг својим *Лаоконом* бранио поезију од, како је вјеровао, инвазије визуелних умјетности, а да и не говоримо о евидентно примјетним данашњим надметањима међу разним медијумима и различитим умјетностима. И Аристотел је, да ли и оправдано, тврдио да *opsis* односно *призор* у драмској умјетности треба подредити *lexis*-у то јест говору, а и

⁶ Исто, стр. 86.

донедавно је сматрано да увођење звука у ниједи филм нарушава његову чисту визуелност, а у умјетности филма постоји и дилема између слике као чистог, и ријечи као вербалног језика, па се настојања да се рјешења траже у потенцирању тек једне, одређене стране, могу разумјети и као борба за престиж неке културне парадигме, у данашње вријеме као империјална борба и наметање владавине кроз извјесни тип културе. С тим у вези, Мичел је писао: „Када неме слике почну да говоре, када речи наизглед постану видљива телесна присуства, када се границе између медијума расплину – или, насупрот томе, када се медијуми ‘прочисте’ или сведу на јединствену есенцију – ‘природни’ семиотички и естетски поредак суочава се са огромним напрезањима, па чак и са опасношћу краха. Природа чула, медијума, уметничких форми – све то се доводи у питање: ‘природно’ за кога? од када? и зашто?”⁷

Као код бројних других, ни овом питању бинарног склопа слике и ријечи, музике и ријечи, књижевно-умјетничке и теоријско-дискурсивне ријечи и сл., нема једнозначног и трајног рјешења. Ако су разне теорије с подручја естетичке мисли одређени говор о дјелима разних умјетности, говор о слици, о музици, о умјетничком писму и сл., то су онда различити говори о нечему што је непреводиво, па су то говори о безгласном, што има властити језик и на прави начин може само њиме и говорити. Па ипак, ти говори претварају слику, музичку композицију, пјесму и слично у говорни дискурс и вербалну поруку, чиме они на неки начин нестају с говорног хоризонта напуштајући говор. С друге стране, кад би се одстранио говор о другом језику или се потчинио слици или пјесми, оне би остале нијеме и неартикулисане, па би се тиме подстакла скепса не само о непреводимости визуелног или музичког дјела на вербални језик теорије и критике, него и фама о његовој неизрецивости. Сам Мичел говори тек о двије могуће опције, о лингвистичком империјализму, и о дефанзивним рефлексима ви-

⁷ Исто, стр. 87.

зуелног и, *mutatis mutandis*, музичког, књижевног и сродног умјетничког бића, да би скептички закључио:

„Ниједан метод – семиотика, иконологија, анализа дискурса – неће нас избавити из ове дилеме. Заправо, сама фраза 'реч и слика' нам то на изврстан начин сигнализује... Једини извор који нам стоји на располагању је да истражимо и насељимо тај простор... не сматрам да се можемо отиснути 'с оне стране слике и речи' ка некој вишој равни, мада поштујем утопијску и романтичарску жељу да се то постигне. Појам 'реч и слика'... означава вишеструка подручја социјалне и семиолошке разлике која су таква да не можемо живети ни са њима ни без њих, већ их морамо стално преосмишљавати и преуговарати.”⁸

Највише распрострањен облик савремене херменеутике умјетности је *естетичко промишљање*, будући да умјетност по правилу носи естетски смисао, па с тим у вези ни идеја естетике – тврдио је Милан Дамњановић (1924–1994) – „не може бити одбачена, превазиђена, укинута”.⁹ И данас, као у прошлим временима, постоје у свијету естетске потребе, па се енергија стварања увијек изнова усмјерава на стварање умјетничких дјела, те других естетских облика и уопште на естетско обликовање, а естетски феномени присутни су не само као човјеково стварање, већ и у природи, тако да и њихово разумијевање може имати и има битно естетички смисао. Показано је да су умјетност и естетика аутономне и једна према другој су независне, утолико да се умјетност налази и изван естетике, јер потиче и из другачије духовне потребе, а и сама умјетност из себе може развити властиту естетику, и на тако нешто умјетници су и позвани при самом стварању и обликовању. Но, Хартман (Hartmann, Nikolai, 1882–1950) је јасно показао, а и

⁸ Исто, стр. 88.

⁹ Damjanović, M., *Strujanja u savremenoj estetici*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1984, str. 120.

искуство говори, да се естетика не пише за умјетника, већ за философа, којег недовољно дотиче стварни живот умјетности, па таква њена судбина, мора и разочарати.

Савремену естетичку мисао одликује расцјепљеност смјерова и разноликост путева, утолико да њена лепеза обухвата широк спектар теоријских истраживања и промишљања умјетности, филозофских и посебнонаучних, разноврсних домена и гледишта, домета и карактера, што су на одређен начин одредили модусе и садржаје њиховог бављења. Само име ове научне конференције *Слика и ријеч*, појмљено у свим његовим димензијама и импликацијама, може бити упута за настајање и развој различитих начина и теорија спознаје умјетности и њених појединих гледишта. Ово се нарочито односи на естетичку мисао семиотичке, семантичке и симболичке теорије, на мисао теорије информација и аналитичку мисао о умјетности, те и на теорију комуникације и саму комуникологију, но не мање, и на теоријске приступе савременим електронским и дигиталним медијима, што у својим програмима користе слику и ријеч да би креирали емисије као естетске, па и умјетничке, информативне облике одређеног масовног типа.

У савременом свијету ствари се мијењају и већ су се данас оне радикално промијениле, утолико да је у корјену измијењена сама позиција умјетности, науке и философије, као и културе у цјелини. У основи тих промјена је оштра разлученост логике науке од „логике” фантазије у смислу надмоћи прве над другом, промјена коју је већ слутио Вико. Под тим притиском дух научног истраживања у естетици данас је постао толико моћан и претежан да се естетика у форми философије увелико трансформише у научну естетику, па би њена будућност могла бити – по предвиђању Етјена Суриоа (Souriau, Etienne, 1892–1926) – „у реду науке”. Данас су се знатно развили различити карактери теорија разумјевања умјетности, од философије, науке о умјетности, до философије медија, семиотике, семантике, семиологије и симбологије умјетности, теорије информација, комуникологије и сл., да је у великој мјери

порастао значај посебнонаучних сазнања умјетности и естетског питања, и не треба их као такве ни превидјети.

У ствари, ако естетика највећи дио свога чињеничног супстрата може добити тек научним средствима, онда она ни не може избјећи судбину своје упућености и везаности за науку, а посебно за одређене научне дисциплине које истражују поједине дијелове и аспекте естетског феномена, попут знака, смисла, израза, комуникације, психологије, социологије, те и савременог медијског представљања умјетности. Сами се проблеми лијепог и умјетности, те и питање њиховог статуса, смисла и вриједности, рјешавају у философском приступу, којем припадају и сама начелна и категоријална питања тих области и сфера. Да би достигла и остварила властиту плодноност, она интендира да интегрално философско гледиште доведе у везу с посебнонаучним и да кроз посебне науке о умјетности у себи теоријски повеже различита научна гледишта промишљања како умјетности, тако и самог питања естетске стварности у цјелини. По себи се разумије да данас небројена посебна и појединачна истраживања имају другачији, специфичан теоријски карактер промишљања и разумијевања умјетности и да их као такве треба повезати и синтетизовати у одређено систематско, универзално гледиште, адекватно савременој философији умјетности и естетици.

Посматрамо ли сам карактер философског промишљања умјетности с једне, и оног научног с друге стране, лако ћемо увидјети њихову сушту разлику што се манифестује у питањима њихове различите теоријске дубине блиско повезане с правом сазнајном истинитошћу. И сам интензивни развој науке, па и научних теорија што се баве разумијевањем умјетности и појединих њених аспеката, све и до савремених комплекса културе и медија, имплицира њен моћан притисак на збиљу, савремену свијест и саму философско-естетичку мисао, и има тенденцију претварања ове у један савремени вид научне естетике: „Из те опште позиције” – писао је Дамњановић – „може се разумети и положај тзв. научне естетике. Ако философија данас мора успоставити нови однос према науци,

онда и естетика мора бити научна, суделујући у општој научно-филозофској оријентацији; другим речима, захтев за повезивањем филозофског и посебнонаучног гледишта на подручју естетике у складу је са савременом научно-филозофском свешћу. Из тога коначно следи потврда научно-филозофског *cognitio ex principiis* и научног *cognitio ex datis*. Та синтеза наравно не значи свођење филозофије на раван науке, не значи укидање разлике у проблемској свести која ту постоји.”¹⁰

Од ових ријечи до данас прошло неколико десетина година, и може се поуздано рећи да се ствари нису не само битно промијениле, него су се чак још више помјериле у правцу поменуте синтезе тих различитих промишљања естетског и умјетничког феномена. Данас очито преовлађује свијест о нужној упућености науке и филозофије и, сходно томе, философске естетике и свих наука што се баве умјетношћу и њеним појединим питањима облика и садржаја. Тих наука данас је веома много и оне, свака на свој начин и властитим посебним методом, посредно и индиректно, обиљежавају и сам њихов карактер промишљања умјетности, чиме је имплициран и њихов досег, вриједносни домет и научни валидитет. Тек њихово набрајање одвело би нас далеко, па овдје помињемо само оне што су се у нашем времену посебно развиле, те и показале изнимну плодност. Од философских наука, поред философске естетике и филозофије умјетности, онтологије умјетности и естетике медија, ту су и компаративна, феноменолошка и херменеутичка, те и естетике посебних умјетности, а од посебних наука, научна естетика, семиотичко-семантичка, лингвистичка или симболичка, аналитичка, те психолошка естетика, социологија умјетности, те општа наука о умјетности и посебне науке о умјетности.

Ако семиологија проучава све културне феномене, па тако и умјетност, као системе знакова који су као такви и комуникацијски феномени и које треба декодирати, пошто тек *код* успоставља однос знака и означеног и успоставља „репертоар симбола”, тад

¹⁰ Исто, стр. 36.

она у том подручју постаје и једна особена теорија умјетности са посебним истраживачким карактером. Сам знак је указивање нечег на нешто. Семиотика као наука знаковних система блиска је семантици што у први план ставља значење знака, а сродним се питањима бави и семиологија, па све оне сарађују и партиципирају у умјетничком и у естетском. Естетика и теоријско промишљање умјетности у савременом добу увелико су обogaћени уношењем у себе тековина и резултата модерне семиологије, па се може говорити и о семиотици, семантици и семиологији умјетности као правцима естетичке мисли, што су се посебно развили у промишљању Р. Барта, У. Ека, Ј. Лотмана, М. Бенсеа, Ч. Мориса, нарочито Е. Касирера и С. Лангер, за коју појам тзв. недискурсивног симбола осјећаја представља кључно одређење умјетности.

И умјетнички симболизам подразумева посебне, феноменалне знаке у умјетности, што симболишу нешто што нису они сами, па као такви посредују извјесно другачије значење. Симболи артикулишу чулни материјал у разне односе, и својим дејством омогућују да се нека ствар, појава или идеја, види и с неке друге, своје затамњене стране. Људски свијет живота се симболичким стварањем преображава и остварује културни напредак кроз свијет симбола саздан од разних духовних форми, језика, умјетности, митова, магије, ритуала, религија и других облика експресије искуства човјековог духа. Симболички процес, помоћу маште, једине способне за трансформацију, преводи стара у нова културна стања, претвара појаву у идеју, а идеју у слику, која – како је Гете (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832) говорио – „увијек остаје бескрајно дјелатна и недостижна, чак и кад би се изразила на свим језицима, ипак би остала неизрецива.”¹¹

¹¹ Goethe, J. W., *Maksimen und Reflektionen*, Band XXXV, str. 325.

Литература

- Božičević, V., *Estetika Susanne K. Langer*, Zavod za filozofiju FF Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1983.
- Goethe, J. W., *Maksimen und Refleksionen*. Edition Holzinger, Taschenbuch, Berliner Ausgabe, 2016.
- Damnjanović, M., *Strujanja u savremenoj estetici*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1984.
- Đokić, R., *Znak i simbol. Osnovi simbologije*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2003.
- Еко, U., *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973.
- Kasirer, E., *Filozofija simboličkih oblika*, 1–3, Književna zajednica i Dnevnik, Novi Sad, 1985.
- Leonardo, da Vinči, *Traktat o slikarstvu*, No limit books, Beograd, 2000.
- Мичел, В. Џ. Т., „Реч и слика”, у: *Критички термини историје уметности*, приредили Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф, Светови, Нови Сад, 2004.
- Souriau, E., *L'Avenir de l'esthétique: essai sur l'objet d'unescience naissante*, Paris: Alcan, 1929.
- Hartman, N., *Estetika*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1979.

Bogomir Đukić

PICTURE AND WORD AND MISCELLANEOUS ASPECTS OF ART

Summary

In this work, the term „image and word” is taken in the sense of a metaphor, that is, a Mitchell „dialectical trope,” as the source of various aspects and theoretical characters of art thinking. More freely interpreted, here are the turns of signs and meanings, as well as the emergence of something and something, in terms of the transferred meaning and symbols, and marking,

Богомир Ђукић

which leads to various aspects of art, therefore, towards semiotics, semiology, symbolic aesthetics, cominology, media theory and the like, views of art.

Key words: image, word, aspects of art, semiotics, semiology, symbolic aesthetics, media theory.

Ива Драшкић Вићановић

РЕЧ И СЛИКА ПРОБЛЕМ (НЕ)МОГУЋНОСТИ „ПРЕВОЂЕЊА”

Апстракт: У тексту се разматра проблем (не)могућности „превођења”, односно (не)могућност изражавања суштинског смисла речи сликом и обрнуто. Аутор препознаје различитости и аутономију како естетског простора речи, односно језика с једне стране, тако и естетског простора слике, с друге стране. Применом феноменолошког метода, аутор настоји да прецизира њихове међусобне дистинкције и естетске специфичности.

Кључне речи: Реч, слика, језик, визуелно, естетика, „превођење”.

Једна од најинтригантнијих, можда и најузбудљивијих естетичких тема је однос између појединих уметности, њихове специфичности и различитости, али с друге стране, међусобна веза, онај заједнички именилац који их чини уметношћу и који их „породичним сичностима” повезује у једну „породицу”, у једну целину. То је оно велико питање које перзистира кроз историју идеја, зашто, како, по ком кључу, тако различите духовне дисциплине као што су поезија (књижевност), музика, сликарство, скулптура, архитектура, позориште, у новије време филм, фотографија, итд, третирамо као **уметност**. Историја естетике указује на различит третман овог проблема и на читав спектар различито нијансираних односа међу појединим уметностима, њиховог приближавања, разилажења, посматрања кроз истоветне или различите призме.

Дакле инспиративност и узбудљивост ове теме је у чињеници да је то једно од оних питања која нас доводе до самог бића уметности зато што се у истом даху разматра проблем суштинског својства уметности као такве, оног које различите области уметности уметношћу чини и проблем посебности, естетских специфичности сваке поједине уметности. Овим питањем задирамо у срж не само естетичке проблематике, већ и онтолошке, епистемолошке и аксиолошке, што ће рећи у срж филозофске проблематике у ширем смислу.

Ужа тема у оквиру ове шире РЕЧ И СЛИКА, моја одабрана тема за ову прилику, проблем „превођења” речи у слику и обрнуто, подразумева управо то – покушај приближавања суштини уметничког поступка, односно покушај утврђивања нечега што бисмо могли назвати заједничким именицом речи и слике, књижевности и ликовних уметности, то јест покушај утврђивања оног заједничког својства које их уметношћу чини и с друге стране, у истом потезу, покушај утврђивања њихових естетских посебности.

Најстарији спис у историји естетике који се бави односом речи и слике је Горгијина *Похвала Хелени*. Ја сам се бавила анализом овог списка који препознајем као вишеструко значајан и у тексту „Психагошка теорија уметности”¹ развила и документовала тезу да је Горгија у „Похвали Хелени” својом луцидном анализом дејства речи и слике на људску свест (односно душу, да користимо антички термин) поред апатетичке теорије уметности која му се приписује, установио и психагошку теорију уметности.

Но у том тексту Горгијин фокус је на **сличности** речи и слике, на њиховом истоветном дејству на људску психу, а мени је у овом раду циљ да покушам да укажем на естетске посебности уметности речи с једне стране и визуелних с друге, односно да тематизујем оно што сам назвала проблемом (не)могућности „превођења”. Дакле, има ли „превођења” речи у слику и обрнуто, или

¹ Драшкић Вићановић Ива, „Психагошка теорија уметности”, *Завођење ума*, До-сије студио, Београд, 2019, стр. 49 – 62.

га нема и ако га има, до које мере, на који начин и где су границе могућности „превођења”, то јест где су границе једне и друге уметности преко којих преливања више нема?

За овај аспект приступа теми врло су корисна размишљања Готхолда Ефрема Лесинга (Gotthold Ephraim Lessing), чувеног естетичара просвећености и Макса Десоара (Max Dessoir), значајног савременог естетичара, као и примена феноменолошког метода у анализи примера појединих ликовних и књижевних уметничких дела, па ћу се на то и ослонити у овом свом истраживању.

Лесингов *Лаокоон* је, без сваке сумње, прва исцрпна и прецизна студија у прилог покушају да се одреде естетске посебности књижевности и ликовних уметности. Гледајући ретроспективно кроз историју идеја, претеча Лесинга је Дион Хрисостом и његово указивање на различитости медијума простора и времена и слободу средстава, али то је више Лесингова идеја у повоју, *in nuce* и убеђена сам да се није десио Лесингов *Лаокоон* у 18. веку, да ми данас дистинкцију Диона Хрисостома не бисмо ни помињали.

Готхолд Ефрем Лесинг је препознао „обале” како једне, тако и друге уметничке области и одредио их. Такође, Лесинг је први мислилац који се озбиљно позабавио темом коју сам назвала проблемом (не)могућности „превођења” речи у слику и *vice versa*.

Уметност речи, односно поезију, књижевност, дефинисао је као уметност која обликује радњу у времену, а сликарство и вајарство као просторне уметности чији је предмет тело у медијуму простора. Врло прецизно, Лесинг указује на суштинске карактеристике и естетске специфичности како једне, тако и друге области уметности.

Сликар и скулптор немају време и радњу у времену не могу дочарати на начин на који то чини књижевност, али зато имају на располагању начин својствен њиховом естетском органону, а то је да талентованим одабиром тренутка у времену (једног јединог али правог) постигну утисак радње, збивања у времену, односно утисак трајања.

Лесинг у овом контексту наводи сјајне примере из антике, Тимантове и Тимомахове слике које више нисмо у прилици да видимо. Издвојила бих Тимомахову *Медеју* и *Разјареног Ајанта*,² где уметник бира тај један тренутак у времену на шта га ограничава логика ликовних уметности и тај један тренутак отвара у рецепцији проход кроз време – код *Медеје* тренутак у коме се она ломи између љубоморе и љубави према деци, а већ се види чему њена душа нагиње, а код Ајанта *post festum* тренутак, кад он седи на обали после страховитог напада гнева и очајан због немогућности да контролише афекте доноси одлуку да се убије, а око њега побијена говеда и јарци, сатрвени у његовом неконтролисаном нападу беса.

Поред поменутих, Лесинг анализира и дело по коме је спис и добио име, хеленистичку групу *Лаокоон*, ремек-дело тројице представника гласовите родоске скулпторске школе, Агесандра, Атенодора и Полидора са Родоса.

Изабрани тренутак је и овде моћан, уводи нас већ у другом феноменолошком слоју позадинског плана у ток времена и рецепијент може да замисли бившу патњу Лаокоонону и наслути њено будуће интензивирање. Ту је један од кључних момената Лесингове анализе снага одабраног тренутка да повуче свест рецепијента даље, напред у рецепцији, да подстакне свест на активност, а не да „веже машти крила”,³ како то формулише Лесинг. И ова тема, тема активности свести у рецепцији уметничког дела, кључна лесинговска, и изузетно значајна у ширем контексту као антиципација филозофије моћи свести, указује посредно на „обале” и линије разграничења уметности речи и уметности слике и осветљава нам проблем (не)могућности „превођења” речи у слику и обрнуто, али то је други аспект ове проблематике и неће ми бити у фокусу у овом тексту.

Поред ових изврских Лесингових примера, ја бих у контексту такозваног плодног тренутка, специфичног ликовног начина да

² Лесинг, Г. Е., *Лаокоон*, Рад, Београд, 1964, стр. 17–18.

³ *Ibid.*, стр. 16.

се продре у време, да се „украде” делић тог медијума и у свести реципијента отвори могућност кретања кроз време, навела још два примера. Као прво – Микеланђелово (Michelangelo) дело *Бог ствара Адама* са таванице Сикстинске капеле, додир прстом којим Бог преноси своју стваралачку енергију на човека, и у том контакту Микеланђело нам даје и наслут будућег сукоба између човека и Бога, семе побуне, а појављује се и разлог раздора, Ева, која провирује испод леве руке божије којом је обухваћена; и друго – мање познату, али не мање добру, фреску Андреа Мантење (Andrea Mantegna), *Светог Јакова воде на погубљење*, где Мантења луцидно бира тренутак када Јаков својим благотворним дејством лечи узетог човека и магија тог чина делује као окидач на окупљени народ, те се пасивна туга и мирење са судбином претварају у енергију за бунт; изабрани тренутак нуди нам могућност да сагледамо ток времена које следи и у том ходу ескалацију сукоба окупљеног народа са римским војницима.

Као што сам горе поменула, Лесинг се у спису *Лаокоон* дотиче и теме (не)могућности „превођења”, односно указује на границе те могућности. Ликовни уметник може донекле да утрчи у медијум речи, у радњу, односно у ток времена, само и једино талентовано одабраним **једним** тренутком који је такав да има снагу да нас у акту рецепције увуче у временски ход. Користећи феноменолошки метод и терминологију, истичем да се продор у временски ток дешава већ у другом слоју позадинског плана, сасвим конкретно – као први слој позадинског плана препознајем фигурацију, апатетички простор слике и композицију, а већ одмах у другом феноменолошком слоју свест реципијента бива увучена у време, то јест у опажај времена.

Лесинг је подједнако успешан у анализи обрнутог смера (не)могућности „превођења” речи, односно радње у слику.

Чувени је, и заиста сјајно одабран, Лесингов пример начина на који нам Хомер „слика” Ахилејев штит, односно пример екфразе Ахилејевог штита. Анализирајући Хомеров поступак, Лесинг улази у проблем (не)могућности „превођења” слике у реч. Шта Хомер

ради, или боље речено, шта Хомер талентовано не ради? Он нам не црта штит као што би радио ликовни уметник, не третира га као тело у простору, већ га провлачи кроз радњу и ми у медијуму времена пратимо сукцесивно, корак по корак, како настаје тај штит за свест читаоца. Хомер пушта Хефеста да направи штит стварајући га у времену и чинећи да се у **свести рецепијента појави као продукт радње**.

Захваљујући местима неодређености, ингарденовски речено, која остају да лебде у међупростору шематизованих аспеката, у свести рецепијента се појављује ефекат слике. Не сама слика као таква, већ њено дејство постигнуто другачијим, литерарним средствима. Како каже Роман Ингарден (Roman Ingarden) „уметничко дело је шематска товоревина која је само у извесним видовима недвосмислено одређена, а истовремено садржи и већи број места неодређености”.⁴ „Конституисање естетских предмета захтева од субјекта који доживљава способност да на основу одређености појмљених на уметничком делу, открије и конструише остале конкретне моменте који одстрањују места неодређености и ближе одређују естетски предмет”,⁵ каже Ингарден, односно „у уметничком делу постоје чисто потенцијални моменте које субјект што доживљава може актуализовати”.⁶

У анализиралим Лесинговим примерима имамо управо ову феноменолошку ситуацију. Захваљујући простору који остављају „места неодређености” свест рецепијента се активира и актуализује потенцијалне моменте, односно у субјективној свести се развија **ефекат слике** Хефестовог штита. Песник је „оно што истовремено постоји у предмету” претворио у консекутивно и тиме је успео „да од досадног сликања једног тела начини живу слику једне радње”.⁷

⁴ Ингарден, Р., *Доживљај, уметничко дело и вредност*, Нолит, Београд, 1975, стр. 30.

⁵ *Ibid.*, стр. 31.

⁶ *Ibid.*, стр. 30.

⁷ Лесинг, Г. Е., *Лаокоон*, стр. 74.

Иако је овај Лесингов пример толико добар да је готово немогуће претерати у похвалама, његов други пример је још бољи – опет Хомер и његов опис Хелене Тројанске, односно Спартанске, спартанске краљице, жене Менелајеве која је одбегла са Парисом и изазвала Тројански рат. То је чувена сцена када се Хелена, разлог свих зала која су задесила Троју, појављује пред тројанским старцима, односно, како то Лесинг каже „ступа у скупштину старешина тројанског народа.”⁸

Овде је Лесингова анализа Хомеровог уметничког поступка исто тако маестрална као и сам Хомеров поступак и то су они моменти, по мом мишљењу посебно вредни, када естетичка теорија постаје артифицијелна и кад сам тај мета ниво, теоријски ниво, постаје уметност. Тај амалгам теоријског и артифицијелног је драгуљ естетике као филозофске дисциплине, јер она прима одблесак од самог предмета којим се бави и на који је упућена. Органон промишљања се савршено прилагођава свом предмету.

Но да се вратим теми: Лесинг истиче како Хомер не „црта” Хелену ликовним средствима, не ради оно што би радио сликар или скулптор, односно не даје „мртав” опис тела у простору, не покушава да нам опише облик њених очију, обрва, усана, носа, итд... него је провлачи кроз радњу и пушта да делује, те се у свести читаоца по њеном дејству кроз радњу изазива ефекат слике.

Елем, Хелена се појављује пред тројанским старцима и Хомер је пушта да делује на оне који је посматрају и тако рецепијенту опет местима неодређености шематизованих аспеката преноси утисак слике. На кога делује њена појава? Хомерски избор публике је такође изванредан – њу посматрају тројански старци, умни, одговорни људи, носећи стубови политичких одлука града – државе Троје, потпуно свесни понора опасности у којем се Троја због те жене нашла.

Поред те карактеристике одговорних и последица свесних људи, старци су и популација код које витални сексуални нагон

⁸ *Ibid.*, стр. 86.

више није носећи. Самим тим естетски критеријуми су им оштрији и прецизнији – старци и деца су у том контексту најрастеревенији и самим тим најоштрије судије када је лепота у питању. И управо тројански старци задивљено гледају Хелену и констатују филозофски да ни Ахејцима ни Тројанцима није замерити што због такве жене трпе невоље.

„Замерити ни Ахејцима ни Тројанцима није што због такве жене већ одавно невоље трпе лицем је она врло на бесмртне богиње налик”.⁹
Уважене, разумне и хладне главе признају да је вредна рата.

Но, Лесинг интелигентно додаје да је афекат који су осетили тројански старци само „тренутна искра коју њихова мудрост одмах угуши”. Они додуше признају да су импресионирани али кажу одмах затим:

„Него каква је, да је, нек у лађах врати се кући
И нек не оставља нама и нашим синовима тугу”.¹⁰

„Без те одлуке они би били матори ћалови”¹¹, духовито констатује Лесинг.

Примерима Хомерових описа Ахилејевог штита и Хелене Тројанске, Лесинг нам показује на који начин писац може „насликати” тело у простору, на који начин, литерарним средствима, може да „украде” делић медијума простора ликовном уметнику. Он то може тако што ће провући тело у простору кроз радњу у времену, и кроз својој уметности својствен медијум времена, захватити утисак телесности и простора. Другим речима, Лесинг осветљава други аспект проблема (не)могућности „превођења” двеју уметности – (не)могућност „превођења” слике у реч, или

⁹ *Ibid.*, стр. 86.

¹⁰ *Ibid.*, стр. 89.

¹¹ *Ibid.*

прецизније, Лесинг указује на могућност превођења, али врло суптилно и опрезно указује на границе те могућности, те је овај мој термин (не)могућност и даље оправдан.

После овако бриљантних примера, тешко је пронаћи још неки достојан ових, али ипак није немогуће. Мислим да је пример који може да стоји раме уз раме са овим Лесинговим, хомеровским, начин на који Лав Николајевић Толстој уводи Ану Карењину у причу и пушта је да делује на читаоца литерарним средствима.¹²

Мајстор литерарног поступка, Толстој, користи прво Стиву Облонског, Аниног брата, да објави њен изглед и дејство њеног изгледа, јер он каже Вронском са којим се срео на железничкој станици да чека једну лепу жену и да је та жена његова сестра. Ово је врло суптилно појачавање дејства утиска њене лепоте јер њен рођени брат то говори, који је, наравно, по дефиницији, имун на дејство женских чари сопствене сестре. Затим Толстој пушта Ану да својом појавом и држањем делује на Вронског који бива потпуно занесен за само неколико тренутака познанства, али је пушта и да делује на његову мајку, стару грофицу Вронску, са којом је Ана допутовала из Петрограда у Москву и која у неколико наврата истиче Анину љупкост и специфичну лепоту и наглашава како је њоме сасвим очарана. Дакле, поред самог грофа Вронског, Адине лепоте и чаробног дејства су свесни и њен брат и једна стара жена, грофица Вронска.

И тај трио, управо та комбинација дејства на то троје различитих људи који су у потпуно различитом односу према Карењиној, чине да се ефекат њене појаве снажно усече у свест читаоца. Користећи Ингарденов феноменолошки метод и терминологију, могу да кажем да ови различити аспекти остављају један неодређени простор, „место неодређености” које управо ступањем у однос оног неизреченог са изреченим и значењски прецизираним, постиже снажно дејство појаве Ане Карењине у свести реципијента. Три различита аспекта посматрања усмеравају „одређене могућности

¹² Толстој, Л. Н., *Ана Карењина*, Просвета, Београд, 1975, стр. 84–94.

испуњења и одстрањења... места неодређености, као и актуализације својих чисто потенцијалних момената.”¹³ Правилно усмерена „појмљеним одређеностима” свест реципијента актуализује потенцијалне моменте што резултира снажним деоживљајем дејства Анине појаве, другачијим, али подједнако снажним као лик живе жене и развија утисак њене појаве у времену.

Толстој, дакле, хомеровски, не „црта” Ану ликовним средствима, односно, указује само на боју очију и лепоту хода, већ је провлачи кроз радњу и изазива у свести читаоца дејство интензивно као дејство слике, али постигнуто различитим, литерарним, средствима. Другим речима, не може се „превести” директно и дословно слика у реч, те се у овом контексту може говорити о немогућности „превођења”, али се може постићи ефекат, дејство слике речима као и *vice versa* и у том смислу можемо да кажемо да могућност превођења постоји. Дакле, врло је важно да се прецизно утврди шта се „преводити” и „превести” може, докле та могућност сеже и где су границе преко којих се даље не може због саме унутрашње логике како естетског простора речи, тако и естетског простора слике.

Савремени немачки естетичар Макс Десоар (Max Dessoir) такође има врло прегнантна размишљања на тему односа речи и слике која оцртавају смер за конституисање једне кохерентне естетичке теорије.

У књизи *Естетика и опћа наука о умјетности*, Десоар посвећује једно поглавље овој нашој теми и користи термин **опажајност језика**, што јесте један од аспеката теме односа речи и лике и мислим да указује на онај моменат који сам ја назвала (не)могућношћу превођења речи у слику, и то само на овај смер а не на обрнути – преводивост слике у реч.

Десоар сматра да „језик има слично значење... као цртеж, као... средство за тачно гледање и сјећање. Људи који су надарени за ликовну умјетност постају јако свјесни ствари или... догађаја

¹³ Ингарден, Р., *Доживљај, уметничко дело и вредност*, стр. 26.

кад их цртају: једним потезом расте јасност сјећања. Особе чија склоност и разумијевање нагиње поезији, схватају одређеност стварности тиме што се труде да је изрекну. Без представа које се ослањају на ријеч они не би могли ни јасно посматрати ни вјерно се сјећати.”¹⁴

Ово је колико занимљива, толико и прегнантна мисао. И слика и реч имају то својство, ту снагу да помогну људској свести да артикулише, али јесу два различита начина, два специфична принципа артикулације за човекову свест. Ово је идеја коју је развио Конрад Фидлер (Konrad Fiedler) у теорији ликовних уметности, заснивајући своју естетичку позицију на Кантовој (Kant) епистемологији и дајући кантијански *a priori* схваћеном принципу опажајности посебно место и аутономију у овладавању хаосом спољашњих утисака и сређивању и присвајању тог неуобличеног за људску свест.

„Песничка снага говора”, каже Десоар, „исказује се у томе што он језички хвата и утврђује оно што другим људима измиче да речима ухвате и таквим освајањима увећава посед језички протумачених и продуховљених ствари”.¹⁵

У основи Десоаровог приступа овом проблему и његовог разумевања језика стоји хегелијанска теза да је језик сам по себи и књижевност као уметност обликовања језика, духовнија од осталих и у том смислу има повлашћен положај за људску свест.

Такође, претпоставка Десоарових размишљања о суштини уметности речи је Мејеров (Meuer) став да је језик средство поетског приказивања. „... не добијамо ми садржај у чулним сликама,” цитира Десоар луцидну Мејерову мисао, „које би језик сугерисао, него у језику самом и у творевинама које је он створио и које су

¹⁴ Десоар, М., *Естетика и опћа наука о уметности*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1963, стр. 225.

¹⁵ *Ibid.*, стр. 228.

само њему својствене”.¹⁶ Другим речима, језик не производи слику, односно реч се не претаче у слику.

По мом мишљењу, ово је прави приступ проблему. Мејер и Десоар нам указују, када је уметност речи у питању, на исти онај пут којим је Фидлер пошао, тумачећи ликовне уметности. На основу Фидлерове домишљене естетичке позиције, могла би се градити паралелна естетичка теорија уметности речи – и реч и слика су стваралачка, обликоворна снага људске свести којом се она хвата у коштац са спољашњошћу; то су два различита али равноправна принципа којима свест захвата, присваја и тумачи спољашњи свет.

Полазећи од горепоменутих претпоставки Хегелове, Мејерове и Фидлерове естетике, Десоар отвара питање релевантно за ову тему – да ли се речи непосредно претачу у слику у свести реципијента и да ли је то у ствари начин на који делује поезија, односно књижевност.

Десоар сматра да поетски опис „не тежи очулотоворавању а ипак, постиже врху”. Он тврди да се поезија „обраћа нашој језичкој представној делатности и да њен квалитет и дејство произлазе из самих речи”,¹⁷ без чулно-опажајних момената (без зорне делатности, како је преведено).

У прилог оваквом свом разумевању дејства речи, односно језика на свест, Десоар даје један занимљив пример, мало бруталан на први поглед, али убедљив: „Тако се на пример”, каже Десоар, „животињска чулност у нама буди описима, па чак и само појединим речима, исто тако лако као и погледом на извесне ствари и појаве.”¹⁸

Овим примером Десоар хоће да покаже да се реч не претаче у слику, односно да дејство речи не почива на њеном претакању у слику, него да аутохтоно и аутономно делује на човекову свест као слика, истом снагом, али на различит начин. Кад Хајне помиње

¹⁶ *Ibid.*, стр. 227.

¹⁷ *Ibid.*, стр. 228.

¹⁸ *Ibid.*, стр. 229.

„задах мртваца”, каже Десоар, „неће ни код кога настати њушна халуцинација”; напротив, уметничка вредност овог израза заснива се на дејству речи на свест која, како он наводи „трнутно изазива сва душевна узбуђења која су повезана за опажај и његову репродукцију”.¹⁹ Наша свест „не долази у посед осета, већ само једне речи... и јачина естетског утиска не стоји ни у каквом односу према можда присутној зорној слици јер она је обично толико крхка и нејасна да помоћу ње не може настати никакво живље узбуђење.”²⁰

Ни метафоре ни алегорије, према Десоару, „не траже од нас да стварно спроводимо успоредбе”, односно да их „преводимо” у слике. „Језик се згуснуо толико”, сјајно запажа Десоар (користећи баш реч **згуснуо**, која је, мислим, изванредна у овом контексту) да је створио један свијет уз који сви душевни афекти подједнако глатко приањају као и за спољњи” (чулни) „свијет”.²¹ Другим речима, реч, односно језик, има подједанку „густину” као и чулна слика и подједнако снажно дејство на човекову свест, (што ова Десоарова „густина” подразумева). То су два различита принципа, два различита квалитета, али њихова „густина”, односно интензитет дејства је истоветан.

Закључак овом скицираном истраживању има два аспекта:

Један је одговор на питање постоји ли или не постоји могућност „превођења”; сасвим прецизно одговор гласи да „превођења” у првим слојевима позадинског плана нема, због онога што Десоар назива „густином” како речи – језика, тако и слике; у дубљим слојевима долази до делимичног, лесинговски речено „добросуседског”²² задирања у туђ естетски

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, стр. 230.

²¹ *Ibid.*, стр. 229.

²² „Однос сликарства и поезије је као и однос два правична, пријатељска суседа, која додуше не допуштају да један у најприснијој области другог узима неприличну слободу, али допуштају да на крајњим границама влада међусобна трпеливост..., „Лесинг, Г. Е., *Лаокоон*, стр. 71.

простор, делимичног освајања тог простора, а у најдубљим слојевима се постиже истоветна снага дејства. Дакле, мислим да се може говорити о конвергенцији ефекта речи и слике која се збива од површинских ка дубинским слојевима позадинског плана, дакле у свести реципијента, и да у том постепеном приближавању кроз слојеве појављивања у свести јесте кључ односа речи и слике и проблема (не)могућности „превођења”.

Други аспект закључка овом раду али и платформа за нека будућа истраживања јесте теза да су језик и опажај, реч и слика, два различита, али аутохтона, аутономна и равноправна начина на која се човекова свест односи према спољашњем свету; то су процеси којима свест присваја спољашњи свет обликујући га, и у том активном, стваралачко-сазнајном, обликотворном чину, присваја, спознаје и осмишљава спољашњи свет.

Литература

- Десоар Макс, *Естетика и опћа наука о уметности*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1963.
- Драшкић Вићановић Ива, *Завођење ума*, Досије студио, Београд, 2019.
- Ингарден, Роман, *Доживљај, уметничко дело и вредност*, Нолит, Београд, 1975.
- Лесинг, Готхолд Ефрем, *Лаокоон*, Рад, Београд, 1964.
- Толстој, Лав Николајевич, *Ана Карењина*, Просвета, Београд, 1975.

Iva Draškić Vićanović

WORD AND IMAGE (IM)POSSIBILITY OF „TRANSLATION“

Summary

Paper discusses the problem of the (im)possibility of „translation”, i.e. the problem of the (im)possibility of an image to express the sense of words and *vice versa*. Author recognizes dissimilarities between word and image (language and visual language) and autonomy of the aesthetic space of language on the one hand, and of the aesthetic space of visual language on the other hand. Using the phenomenological method, author represents their distinctions and aesthetic specificities.

Key words: Word, image, language, visual, aesthetics, „translation”.

Предраг Јакшић

СЛИКА И РЕЧ – СИНОНИМИ И МОНАДА

Апстракт: Предмет овог рада су различити феномени слике и речи, пре свега слике и речи као синонима и као монаде: као слике-речи односно речи-слике, затим феномени универзалне непоновљивости слике и речи, логосна природа слике и речи, и то апсолутна и релативна логосна природа речи-слике / слике-речи. Проблематизовано је и питање невербалне речи и вербалне слике, као и питање контроле појединца и људске контроле уопште над речју и сликом, као и питање могућности егзистенције ван речи и слике, ван речи-слике.

Кључне речи: реч, слика, логос, синоними, монада.

Човек данас, након свих промишљања, није ни ближи ни даљи откривању природе и суштине речи, природе и суштине слике, јер су реч и слика свуда у сваком тренутку и тако је одувек и било, а искуство нам показује да ће тако и бити. Такође, искуство нам показује да не постоји реч да нема слике, не постоји слика да нема речи¹. Колико год пута да се реч изговара толико пута се том речју

¹ Уколико бисмо реч и слику посматрали као однос имена и иконе, ово би био један од темељних ставова у Православном хришћанском учењу, по коме „Икона узвисује библијску теологију *Имена*. *Име* Божије је Његова усмена *Икона*” (Пурић, Јован, *Икона и духовност*, Епархијски управни одгор Епархије жичке, Краљево, 2011, стр, 46), те икона увек човеку „преноси и открива „тајну” лика и „имена” који се на њој налази” (Исто, стр. 31).

ствара слика. Колико год пута да се слика опажа тим се опажањем ствара реч, зато бисмо реч и слику морали посматрати на, чини нам се, једини могући начин, као реч-слику / слику-реч, као монаду. Реч не мора да буде изговорена да би постојала, слика не мора да буде опажена да би била видљива. И реч и слику можемо да не приметимо, не препознамо, не разазнамо, она је ту. И реч и слика су логосне природе, а Логос јесте и реч и слика², такође и одсуство и речи и слике, а што је нама по нашој природи недокучиво³. Стога, једино што обухвата реч / слику јесте Логос – творење твари. У том смислу су и људи *логосни* и творци речи / слике условно говорећи, творци у малом, творци по потенцијалу. И тек у том *малом*, које је за нас *све*, можемо донекле разумети слику и реч, при чему морамо водити рачуна о томе да је и сам човек истовремено и реч и слика и за себе и за другог, а по слици-речи Логоса⁴. И увек се ради о јединствености. Никада ниједна реч није иста, и никада ниједна слика није иста. Увек реч коју понављамо ствара другачију слику и слика коју понављамо другачију реч, при чему и ово понављање не претпоставља оно што бисмо под „повнављањем” могли на базичном ниву да протумачимо – *поново оно што је већ било* – него је

² И, разуме се, непојмљиво више од тога.

³ Бавећи се проблемом превода речи Логос са грчког на српски језик у Старом завету, филозоф Жарко Видовић наводи да је превод речи Логос као: „реч”, „Реч”, „мисао”, погрешна, те да је у црквенословенском језику, као и данас у руском, постојала реч „Слово” (слово) која је имала значење као грчка реч Логос (логос), укључујући ту и значење Син Божји, али да је та реч данас изгубила своје значење и спала на значење које реч „логос” има у западној сфери теологије, као што су: реч, писмено, знак, реченица, збор, беседа, разум, рачун. (Видовић, Жарко, *Огледи о духовном искуству*, Балканија, Нови Сад, 2019, стр. 46–51)

⁴ Истражујући феномен Иконе, теолог Јован Пурић истиче да „постојање „лика” Божијег у човеку помаже човеку да упозна Господа, себе и свет око себе” (Пурић, Јован, *Икона и духовност*, стр. 34), те да се „стварање човека „по лику” Божијем сматра (...) као „достојанство” и „част” које је даровано човеку од стране „Прволика”, то јест, Исуса Христа – „Иконе” Бога Невидљивог” (Исто), на основу чега је омогућена човеку заједница са Богом који је Творац. Пурић истиче да је човека могао да спасити само Оваплоћени Бог Логос – „Икона” Бога „по којој је човек и створен као „слика Божија” (Исто, стр. 35).

свако понављање увек ново и понављање је само у том смислу што разумом – логиком ту реч / слику повезујемо са речју / сликом коју смо раније чули / опазили или мислимо у тренутку понављања да јесмо. Чак и ако прихватимо став да реч-слика репродукцијом губи своју ауру, како то у чувеном есеју⁵ наводи Бењамин (W. Benjamin), ауру „сада и овде”, таква реч-слика производи нешто што раније није постојало, те у том смислу у потпуности можемо да прихватимо Бењаминов став да „техничка репродукција може копију оригинала довести у ситуације које самом оригиналу нису достижне”⁶, те сматрамо да је свако (уметничко) дело, било да је оригинално, било да је створено репродукцијом, засебна реч-слика, засебна монада⁷.

Када смо за ове речи-слике или слике-речи рекли да су монада позвали смо се на Готфрида Лајбница (G. W. Leibniz) и његову монадологију⁸, мада само оквирно. Лајбниц је монаде сматрао основним елементима, тачније једноставним супстанцама „без дјелова”⁹, у том смислу ми органско заједништво речи-слике сматрамо таквом суштинском монадом која се не састоји из дело-

⁵ Benjamin, Walter, „Umetničko delo u veku svoje tehnološke reprodukcije”, u: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 114–149.

⁶ Исто, стр. 118.

⁷ Не улазимо на овом месту у разматрање проблема природе ауре уметничког дела, нити у разматрање последица (и кривице) које човечанство трпи због живота у цивилизацији умножавања и репродуковања уметничких дела.

⁸ Теорија о монадама јавља се и пре Лајбница, пре свега у радовима Ђордана Бруна (G. Bruno), који је монаде – *минимуме* проучавао у математичким, физичким и метафизичким равнима. „Математичко *минимум* је монас или јединица, физичко *минимум* је атом или монада, недељиво и у извесном смислу одуховљено, а бесмртне душе су такође „монаде”” (Kopelston, Frederik, *Istorija filozofije, Tom III*, BIGZ, Beograd, 1994, стр. 271). Белгијанац Франциско ван Хелмонт (F. Van Helmont), Лајбницов савременик, такође је развио једну монадологију, тврдећи да постоји коначан број монада, те да су пасивне монаде телесне монаде, а духовне ако су активне и обдарене одређеним степеном опажања (Исто, стр. 279). И за ван Хелмонта душа је монада, и то „средишна монада (...) која управља целим организмом” (Исто, стр. 279–280).

⁹ Leibniz, Gotfried Wilhelm, *Izabrani filozofski spisi*, Naprijed, Zagreb, 1980, стр. 255.

ва већ чини једно, *основно*. Без обзира на механичку могућност растављања речи (на слова, на гласове на пример), реч-слика јесте једна монада јер ствара јединствену и непоновљиву целину. Ту такође проналазимо везу са Лајбницовим појмом јер по њему свака монада „мора бити различита од сваке друге”¹⁰. Тако Лајбниц тврди да у природи не постоје две моноде које би биле исте „и гдје не би било могуће наћи унутрашњу или на унутрашњем одређењу засновану разлику.”¹¹ Једним делом у том смислу и сваку конкретну реч-слику сматрамо непоновљивом и различитом од сваке друге речи-слике, при чему је и свака конкретна реч-слика другачија у односу на ситуацију, пре свега у перцептивном контексту: свака појединачна реч-слика за свакога је појединачно различита од сваке друге речи-слике, као што је свака појединачна реч-слика за сваког појединца различита у односу на рецепцију неког другог појединца. Ово је, разуме се, тврдња коју не можемо да докажемо, али ни да оспоримо, јер не можемо у целости (чак ни изблиза) спознати ни сопствене, а камоли туђе перцептивне и појмовне границе и процесе које изазива свака реч-слика или слика-реч у неком појединачном тренутку. Слично закључује и Лајбниц тврдећи да и „најмања мисао, које смо свјесни, обухваћа многоврсно у свом објекту”¹², а да су „перцепција и све што о њој овиси необјашњиви из механичких основа”¹³.

Уколико бисмо, даље, дистинкцију реч – слика посматрали као однос *вербалног* и *невербалног*, односно *визуелног* и *невизуелног*, поново бисмо дошли на исту тачку, на истоветност речи и слике¹⁴. Можемо стога осим значењем речи и слике појмом монаде (реч-слика / слика–реч), термине реч и слика сматрати суштинским

¹⁰ Исто, стр. 258.

¹¹ Исто, стр. 258–259.

¹² Исто, стр. 260.

¹³ Исто.

¹⁴ Комуникација је посебно питање које дистинкцијом вербално и невербално, односно визуелно и невизуелно отвара нова питања али не негира суштинску истоветност речи и слике.

синонимима, „сродицама”¹⁵, било да их спојимо у термин мисао¹⁶, било да их посматрамо *споља* као сликање / цртање речи (речима) и као писање / говорење слике (сликом), тачније као невербалне речи и вербалне слике. Овакво посматране реч и слику као реч-слику или слику-реч вредносно можемо категоризовати и према томе да ли се ради о „логосу у малом”, тј. о нама или о Логосу, чиме отварамо питање *релативног* или *апсолутног*. Ми као људска бића апсолутно не можемо у његовој укупности да појмимо, но оно што можемо је да осетимо снагу која није ни реч ни слика иако је ми можемо описати једино кроз реч-слику¹⁷, кроз наш разум који је једна од човекових логосних сила, тачније „сјенка Логоса” преко које ми општимо¹⁸ и чију природу не знамо¹⁹. Лав Виготски (L. Vigotsky), психолог и лингвиста, који је проучавао људско мишљење и говор, тврдио је да „свака идеја садржи прерађен човеков афективни однос према стварности, представљен у тој идеји; и омогућује да се открије непосредно кретање од човекових потреба и побуда до извесног правца његовог мишљења, и обратно кретање од динамике мисли до динамике понашања и конкретне делатности личности.”²⁰ Овакво бисмо објашњење, које суштински негира

¹⁵ Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 1975, стр. 879.

¹⁶ За Жарка Видовића, пак, мисао, тачније мишљење „и није ништа друго до орган говора” (Видовић, Жарко, *Огледи о духовном искуству*, стр. 24).

¹⁷ Православни подвижници, налазимо то у *Житијима Светих* осећали су повремено присуство, снагу Бога, или га чак и видели, но никада га нису могли појмити у његовоу укупности, и једино су га могли делом описати кроз реч-слику, на пример кроз молитву, псалм, икону, фреску итд.

¹⁸ Бољевић, Рафаило, „Идоломанија”, доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=umgKPI-CgnU> приступ дана 20.06.2020.

¹⁹ Ово треба схватити условно, јер је пре свега дух логосна сила којом човек осећа пуноћу, осећа Логос. Жарко Видовић стога наводи да дух „није мишљење, ни разум (моћ мишљења) (...) јер је мишљење сувише немоћно да би могло изазвати појаву духа и пратити ту појаву у њеном богатству и пуноћи” (Видовић, Жарко, *Огледи о духовном искуству*, стр. 44)

²⁰ Vigotski, Lav, *Mišljenje i govor*, Nolit, Beograd, 1977, стр. 49.

Логос, могли чини се тако применити и на природу речи-слике која је увек другачија од човека до човека, од ситуације до ситуације, и тиме би се потврдила Локова теза да „ништа није у разуму што није прије било у осјетилу”²¹. Но такво би објашњење било само делимично тачно (тиме и погрешно). Лајбниц је у симболичном одговору Локу (J. Locke) на ту тврдњу да ништа није у разуму што није пре било у чулима додао: „ништа осим самог разума”²², а ми би смо додали и духа. Због тога природу не само разума и самих чула, већ и пројаву људског духа, треба управо тражити у Логосу.

Не постоји, тако, истинска могућност потпуног конторлисања речи, слика, мисли²³. Чак и када бисмо реч и слику свели само на физичке изразе (писана реч, сликана слика), ни тада не можемо да контролишемо оно што је написано или насликано, било да процес писања или сликања посматрамо психоаналитички, филозофски / метафизички или уметнички, тј. креативно, било да тај процес посматрамо из перспективе реципијента, тј. стварног аутора, како га назива Ролан Барт (R. Barthes)²⁴. Значења која носи свака реч-слика / слика-реч, ефекат који производи, естетски доживљај који изазива

²¹ Grlić, Danko, *Leksikon filozofa*, Naprijed, Zagreb, 1982, стр. 234.

²² Лајбниц, Готфрид према: Grlić, Danko, *Leksikon filozofa*, стр. 234.

²³ Хана Арендт (H. Arendt) сматра да је предмет мишљења „увек представа, то јест, неко или нешто што је стварно одсутно, што је присутно само за дух који га помоћу имагинације може учинити присутним у облику слике (...) (те да) мислити о некоме ко је присутан заправо значи потајно се уклонити из његовог друштва, понашати се као да он није ту.” (Arendt, Hana, „Mišljenje i moralni obziri”, доступно на: <https://pescanik.net/misljenje-i-moralni-obziri/> приступ дана 22.07.2020.)

²⁴ Говорећи о аутору текста Барт истиче да дати „тексту Аутора значи наметнути том тексту границу, значи снабдети га коначним значеним, значи затворити то писање” (Барт, Ролан, Смрт аутора, доступно на: <https://hiperboreja.blogspot.com/2015/12/smrt-autora-rolan-bart.html> приступ дана 12. 08. 2020.), а навели смо већ да суштински то није могуће. Барт стога у читаоцу проналази „простор на којем су сви цитати који чине писање записани, а да при томе ни један од њих није изгубљен; јединство текста не лежи у његовом пореклу него у његовом одредишту” (Исто).

не може се ни оквирно сагледати²⁵. У том смислу не постоји ништа чиме бисмо ове монаде могли у потпуности контролисати, како у њиховом стварању, тако и у њиховом значењу. Релативно контролисање испољавања / опредмећења речи-слике јесте могуће, но не и апсолутно. Стављање под контролу унутрашњег стварања ових монада није могуће, одређена каналисања, уз огромне напоре, претпостављамо (и читали смо о томе у *Житијима Светих*) јесу могућа, но не и њихова контрола. Стога бисмо речи-слике могли посматрати и као оружје стварања и оружје разарања којим не управља у потпуности њихов творац, тј. човек. У томе је слобода речи-слике која ограничава слободу човека. Није зато ни необично што су се различите метафизичке праксе и усмериле ка достизању стадијума живота / смрти који би негирали постојање било каквих речи-слика, тачније који би негирали и слободу и неслободу. Пре свега мислимо ту на стање ништавила којем се као некаквом савршеном стању нирване тежи у будизму. Такав живот *ван*, без речи-слике, тиме и живот без мисли, живот у ништавилу, у ствари је тежња за негирањем онога што можемо назвати тачком творења најближом Логосу, а што је тренутак зачећа. Нихилистички настројени филозофи, пре свега инспирисани далекоисточним духовним праксама имали су управо према овом чину творења (као основе свих каснијих монада / речи-слика у овом случају) негативан однос. Један од таквих је филозоф Емил Сиоран (E. Cioran) који је у рођењу видео људску катастрофу, пре свега инспирисан учењима Буде који рођење, старост и смрт доводи у исту раван, те Сиоран управо рођење сматра извором „свих немоћи и свих

²⁵ Близак нам је у том смислу Бартов став да „текст није црта речи које производе једноставно „геолошко” значење (саопштење Аутора-Бога), него је то мултидимензионални простор на којем се разноврсност писања, од којих ни једно није изворно, меша и сукобљава. Текст је ткиво цитата изведених из неизмерног броја средишта културе.” (Исто) Међутим, за разлику о Барта, ми речи-слике које чине, граде одређени текст сматрамо новим и јединственим.

пропасти”²⁶. Као и обично парадокс се јавља у томе што Сиоран и њему слични своју жељу за ништавилом управо испољавају кроз и помоћу творења онога што сматрају извором зла – животом и егзистенцијом људског бића, и још конкретније, животом и егзистенцијом речи-слика. Другим речима, жеља за непостојањем, која је истовремено и жеља за непостојањем речи и слика, исказује се животом, речима и сликом, од којих би реч и слика требало да остану као учење за будућност. На другом крају је солипсизам који претпоставља да је читав свет, читава твар, уображење (у овом случају слика-реч) појединаца, његове свести²⁷. На тај начин би појединац био Логос (са великим Л), значи апослут, који ствара све (свесно или несвесно). У контексту нашег рада тада и реч и слика не би постојали стварно јер су апсолутно претпостављени појединцем који је релативан – пролазан. Последица тога би била да слика-реч не постоје (више) јер не постоји свет, јер не постоји (више) појединац творац света, појединац-свет.

Поменимо још један могући поглед на реч-слику. Сматрамо и да, с обзиром на горе разматране особине монада речи-слика, можемо тврдити да је немогуће постојање *полуречи* или *полуслике*, тачније немогуће је „поделити” монаду, „не довршити” монаду, и тиме имати монаду „без смисла”²⁸. Значења су не само многобројна, већ у највећем делу и недокучива човеку као појединцу, због

²⁶ Сиоран, Емил, *О незгоди бити рођен*, Филозофска библиотека, Самостално преводилачко издање, Београд, 1999, стр. 4.

²⁷ Грчки филозоф Горгија је зачетник солипсизма који је изразио кроз три тезе: „1. ништа не постоји, 2. ако и нешто постоји, оно је непознатљиво и 3. чак ако се и може спознати, не може се то изразити и објаснити.” (Grlić, Danko, *Leksikon filozofa*, стр. 153). Блажи облик солипсизма заступао је енглески филозофи и теолог Џорџ Беркли (G. Berkeley) тврдећи да искуство сачињава основу целокупног знања, те да и „вањски предмети нису ништа друго до скупови наших осјета и осјетних идеја, те не постоје предмети или било каква материјална супстанција изван нашег духа (...), предмети и уопће вањски свијет постоје само уколико су опажени” (Исто, стр. 46).

²⁸ Не улазимо овде у питање истинитости „исказа”.

чега *полуреч* за некога²⁹ није *полуреч* за свакога. Теолог Дионисије Козански разматрајући однос мисли, говора и писане речи истиче да колико „лако говоримо о нечему, толико га теже схватамо, и још теже можемо да поучавамо друге, било усмено или писмено”³⁰. Козински даље закључује да је ипак теже писати него говорити, те да приликом записивања нашег унутрашњег доживљаја и онога што нам је у мислима схватимо³¹ „да је „ум од ствари (= стварности) оскуднији, а реч од поиманог опет слабија”. Ум не зна целу истину, а оно што ум има у себи, реч не може да искаже.”³² Наше се изражавање, наши искази, стога, могу посматрати као непотупни, нејасни, недовршени, због чега се ствара привид постојања *полуречи* / *полуслике*.

Творење речи-слика, као јединствених, недељивих монада, кога год да сматрамо „аутором”, како смо закључили, јесте логосне природе и тиме човека приближава Логосу, тј. апсолутном. Ипак, чин који човека, овог *творца у малом*, највише приближава Логосу јесте логосни чин зачећа нове „монаде”, нове људске јединке, новог *творца у малом*. Чин зачећа је кроз чин рађања нама људима који смо неспособни за свеобухватну спознају Логоса јасан доказ ове логосне природе човека. Убијање може, стога, деловати као логосни чин, али он то суштински није, јер је људска спознаја о крају једном створене „монаде” недовољна, с обзиром да се ради о тајни као што то и тајна зачећа. Но, чин убијања / уништења је уз рађање нешто најближе ономе што можемо као људи да спознамо у категоријама опипљивог и видљивог, тачније у категоријама речи и слике, тј. бића. Стога и када говоримо о чину зачећа, делује парадоксално да чин који је најближи Логосу у крајњој тачки не зависи

²⁹ Реч је о субјективном односу према речи-слици који је у ствари однос неразумљивости, а не објективан однос према речи-слици.

³⁰ Козински, Дионисије, *Тумачење Божанствене Литургије*, Епархија рашко-призренска, Богословија Св. Кирила и Методија, Призрен, Србија, 2016, стр. 11.

³¹ Козински овде цитира Светог Василија Великог, хришћанског светитеља из 4. века.

³² Козински, Дионисије, *Тумачење Божанствене Литургије*, стр. 11.

од човека. Тако да иако зачеће може бити, како се конвенцијално каже, „жељено” и „нежељено” (тј. „ствар случаја”), и „жељено” зачеће је у сфери „случаја” уколико зачеће посматрамо позитивистички, но оно је у ствари у сфери Логоса а не човека. Тако да колико год да човек свесно и циљно тежио и радио на остварењу овог чина – чина зачећа новог живота, нове монаде, новог твораца речи-слике, то је чин који човек не може да контролише и који у суштини, и када постоје све биолошке предиспозиције, не зависи коначно од њега. Стога је творац-појединац, творац речи-слике, творац новог живота, само творевина, твар Творца који је истовремено и врховна монада и тријада, оличена у тројединству Оца, Сина и Светог Духа. Како наводи Жарко Видовић: „Логос је Творац јер „кроз Њега је постало све што је постало” (...). Логос је Логос и пре стварања света, кад још није ни било (створеног) битија. Логос је беспочетан самом Суштином”³³.

Литература

- Arent, Hana, „Mišljenje i moralni obziri”, доступно на: <https://pescanik.net/misljenje-i-moralni-obziri/>.
- Барт, Ролан, *Смрт аутора*, доступно на: <https://hiperboreja.blogspot.com/2015/12/smrt-autora-rolan-bart.html>.
- Benjamin, Walter, „Umetničko delo u veku svoje tehnološke reprodukcije”, у: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.
- Бољевић, Рафаило, „Идоломанија”, доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=umgKPI-CgnU>.
- Vigotski, Lav, *Mišljenje i govor*, Nolit, Beograd, 1977.
- Видовић, Жарко, *Огледи о духовном искуству*, Балканија, Нови Сад, 2019.
- Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 1975.
- Grlić, Danko, *Leksikon filozofa*, Naprijed, Zagreb, 1982.

³³ Видовић, Жарко, *Огледи о духовном искуству*, стр. 48.

- Kopelston, Frederik, *Istorija filozofije, Tom III*, BIGZ, Beograd, 1994.
Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Izabrani filozofski spisi*, Naprijed, Zagreb, 1980.
Пурић, Јован, *Икона и духовност*, Епархијски управни одгор Епархије жичке, Краљево, 2011.
Сиоран, Емил, *О незгоди бити рођен*, Филозофска библиотека, Самостално преводачко издање, Београд, 1999.

Predrag Jakšić

IMAGE AND WORD – SYNONYMS AND MONAD

Summary

The subject of this paper are different phenomena of image and word, primarily image and word as synonyms and as a monad: as images-words or words-images, then the phenomena of universal uniqueness of image and word, the logos nature of image and word, namely, the absolute and relative logos nature of words-images / images-words. The issue of non-verbal word and verbal image, as well as the issue of individual control and human control in general over word and image, as well as the issue of the possibility of existence outside the word and image, outside the word-image, are also problematized.

Key words: word, image, logos, synonyms, monad

Дивна Вуксановић

ЕСТЕТИКА МЕДИЈА: РЕЧИ, СЛИКЕ, ЗАБАВА

Сенима мојих родитеља

Апстракт: Текст из перспективе савремене естетике и филозофије медија проблематизује статус речи и слика у данашњем времену. А како је, посматрано из угла критике тзв. медијске културе којом се чланак првенствено бави, наше доба, између осталог, окарактерисано и као време забаве, то се речи и слике повезују с индустријом забаве. Наиме, актуелна медијска ситуација анализована је и у чланку представљена кроз призму капиталистичких друштвено-економских односа, који подстицајно делују на медије што промовишу вредности забаве углавном кроз визуелне чулне дражи. Тиме се системски и интересно из медија потискују речи, док, наупрот томе, слике задобијају статус (тржишних) вредности. На тај начин се, укратко, објашњава доминација слике у добу високоразвијеног, медијски заснованог капитализма.

Кључне речи: естетика, медији, речи, слике, забава.

Многобројни су покушаји одређења „духа времена“ (*Zeitgeist*) у коме живимо. Упркос поједностављивању, те темељном довођењу у питање значења појма „дух“ у савременом добу, актуелна тенденција да се тзв. „духовна кретања“ дешифрију и вредносно искажу у свега неколико реченица или речи подсећа на артикули-

сање рекламног слогана под којим живимо или би требало да живимо. А тај рекламни слоган требало би да одговара идеји, појму и праксама савременог капитализма, пошто ова друштвено-економска формација, с малим изузецима сведеним на преседане, попут Кубе, на пример, чини вредносну и сваку другу парадигму у којој смо се, као човечанство, затекли.

Но, како је капитализам од својих почетака до данас, развијајући се неравномерно, посматрано у контексту глобалних кретања, ипак, у начелу – бар када су у питању водеће земље западног света – досегао своју империјалистичку фазу, прелазећи, истовремено, у постиндустријско доба, то су медији, креативне индустрије и забава постали значајна полуга његовог одржања, а како се верује, и даљег напретка. Какви су медији данас и на који је начин дефинисан статус речи и слика у култури капитализма импрегнираној спектаклом, питање је које ваља отворити са естетичког становишта, као и специфичног угла посматрања филозофије медија.

Пре неколико деценија, уочена је тенденција да се у домену информација које су представљале основно средство размене на тржишту комуникација, све чешће појављују забавни садржаји. Та појава, потом генерализована на читаву медијску културу, названа је *infotainment*, што представља мешавину информативних и забавних садржаја које потрошачима најчешће нуде савремени медији, било да су оријентисани на вербалне поруке (речи, језик) или невербалну комуникацију (слике). Надаље, технолошки раст и развој средстава комуницирања омогућио је веома брзу размену медијских естетских порука, тако да је *infotainment* постао поље интензивних интеракција између произвођача и потрошача тих порука.

У времену у коме су међу најпожељнијим садржајима за потрошњу биле тзв. „брзе вести” (*instant news*),¹ у комбинацији са забавним садржајима од којих су за кратко време постале такорећи

¹ Примера ради, „инстант” ли „брзе вести” помињу се у контексту реакције магазина *Time* на захтеве својих читалаца. Упор. Andi Stein, Beth Bingham Evans, *An*

неодвојиве, ваљало је преиспитати које су и какве речи, односно слике биле погодне за конзумирање *овде* и *сада*, као и то где се отварао простор за критичко мишљење. Једно од владајућих мњења, у том смислу речи, представљао је недовољно рефлектовани став о томе да је читава област комуницирања, заправо, поље забаве.² На темељу оваквог вредносног оквира, поставља се питање не само полазишта, токова и сврха комуницирања у данашњем времену, већ се и забава чини упитном као постав за реализовање савременог капитализма. А тај рам претежно је медијске, односно естетске природе. Но, тиме ова констатација није сасвим исцрпљена.

На трагу реченог, тврди се да су владајуће вредности естетске, а да, при том, првенство међу чулима, када је реч о рецепцији медијских садржаја, има орган вида у односу на сва остала чула. У контексту размене порука, телевизија као медиј највише одговара постављеној хипотези о владавини визуелних облика чулности у нашој епохи. Отуда многобројне дефиниције потекле с краја 20. и почетка 21. века овај период неретко означавају као еру естетике или цивилизацију слике; или, слично томе – одређују га као време доминације визуелне културе.

Затечено стање можда најадекватније илуструје данас општеприхваћена сентенција да „једна слика говори више од хиљаду речи”. Уместо критичког преиспитивања, поменута сентенција послужила је, примера ради, као полазиште за утврђивање одговарајуће маркетиншке стратегије одређених мултикорпорација које настоје да своје производе пласирају на тзв. друштвеним медијима. Такав је случај са компанијом Sony, која је, међу различитим друштвеним медијима издвојила Twitter, који им, дугорочно, тј. стратешки гледано није одговарао за ПР и маркетиншке активно-

Introduction to the Entertainment Industry, Peter Lang Publishing, New York, 2009, стр. 272.

² Забава, дакле, не припада само пољу деловања електронских медија, те активностима што структуришу слободно време, као и оним облицима уметности који уједно имају и забавни карактер, већ је она протегнута на читаво подручје савремених комуникација. Вид. Andi Stein, Beth Bingham Evans, *Op. Cit.*

сти, због тога што је првенствено употребљавао речи/карактере, уместо визуелних порука.³

Рекло би се, међутим, да је то само почетак удруживања света слика и савременог маркетинга у служби очувања и развоја савременог капитализма. Јер, данас се увелико експериментише са новим медијима маркетиншких комуникација. Учионице широм света (холограмске презентације), али и небо, на пример, постају било медијум образовања, или оглашавања туристичких организација и религијских „објава”.⁴ Небо, као визуелни медијум оглашавања, коришћено је испрва за најаву одређених догађаја који су били политичке или хуманитарне природе (леци и храна,⁵ бацани из хеликоптера и авиона) или у сврху промовисања одређених туристичких атракција (мини-авиони или цепелини који су за собом вукли дугачке тракасте рекламе).

³ „But while Twitter isn’t the main priority now, Wahle assured that it has long-term role to play. ‘When it comes to the big social networks – like Twitter, Facebook, Instagram, Snapchat and Weibo, we always have to change our tactics.’ Right now, we’re noticing that our spend on Twitter isn’t as high as other periods but we know that will change. We know that in order to deliver great content, we need to be firing across all platforms across the web – it’s not just about delivering on one channel.” Вид. чланак „’A picture is worth a thousand words’ – Sony Entertainment’s digital marketing lead on why the studio is turning away from Twitter”, на страници: <https://www.thedrum.com/news/2016/08/23/picture-worth-thousand-words-sony-entertainment-s-digital-marketing-lead-why-studio>, приступљено: 24. 07.2020.

⁴ У том смислу, на друштвеним мрежама, али и у појединим публикацијама, увелико се, у јеку политичких борби између тзв. суверениста и глобалиста, најављује „тајни” глобалистички пројекат под називом: *Blue Beam*. Укратко, реч је о великим холограмима који би, у различитим деловима света, на визуелно убедљив начин, представили појаву Христа/Антихриста на небеском своду, а у сврху манипулације технички необразованих и сиромашних верника. Вид., на пример, прилоге на интернету А. Брофилијуса (Brophilius) или С. Монаста (Monast), и тсл.

⁵ Овде алудирамо и на тзв. хуманитарне акције које су се, по нашем мишљењу, широм света, а најчешће у ратним подручјима, у већини случајева показале као пука пропаганда хуманости, односно лицемерни однос глациолаца и богатих према потлаченима, гладнима и сиромашнима.

Интересовање за небо, као бесплатни медијум оглашавања, чини се да се интензивира у ери експанзије нових технологија. Једна од новијих идеја контроверзног бизнисмена Илона Маска (Musk) била је лансирање десетина хиљада сателита (пројекат SpaceX, Старлинк сателити) који би нашој планети омогућили бесплатни ниско-орбитални интернет, дакле небески интернет-сервис. Истовремено, био би то, како се верује, и неограничени комуникациони и рекламни простор за велике оглашиваче. Ваља, такође, овим поводом нагласити да је Масков пројекат, заправо, резултат активности „приватне свемирске компаније” (*Private Space Company*), саздан у духу предузетништва⁶ у ери развијеног капитализма.

Уколико се пак ствари посматрају из угла науке и, с тим у вези, технолошког напретка – што је само друга страна истог – онда се акценат, уместо на пуку визуелност, пре ставља на (брзе) комуникације, као и на оне медије који омогућавају различите видове техничко-комуникационог посредовања. Сматрамо да су оба претходно наведена одређења у начелу тачна, али да се не могу везати за некакав владајући дух епохе, већ за њено глобално социјално и финансијско устројство, односно инфраструктуру, а потом и суперструктуру капиталистичке друштвено-економске формације, у коју спадају култура, уметност, образовање, религија, и сл.

Оно што називамо „духом времена” – а заправо је, како смо већ истакли, реч о развијеном капитализму – свакако утиче на усмерења естетичких истраживања, а посебно уколико настојимо да дефинишемо, односно редефинишемо нове-старе предмете естетике, као и одговарајуће методе изучавања. Бар на први поглед, чини се да су сви традиционално артикулисани предмети естетике *увек већ* ту; јер, и данас се истражују како лепота и природа (наравно, као естетски феномен), тако и укус и уметност. У новије време,

⁶ Вид. текст Елизабет Ховел (Elizabeth Howell) из августа 2019, „Elon Musk: Revolutionary Private Space Entrepreneur”, на страници: <https://www.space.com/18849-elon-musk.html>, приступљено: 25.07.2020.

придодати су им и предмети попут ружног, али и они за које се не би очекивало да се преиспитују са естетичког становишта – као што су пријатељство, тишина, досада или љубав, на пример. За нас је, међутим, непобитна чињеница да интересовање за традиционалне области, теме и предмете естетике у све већој мери опада, те да се критика укуса, естетско природе (или окружења), као и уметности (теорије и филозофија уметности) потискују на маргине актуелних естетичких истраживања. Насупрот томе, интересовање за изучавање медија и индустрије забаве интензивно расте. Шта их онда замењује (природу, укус, уметност) и у ком се правцу најчешће крећу савремена естетичка истраживања?

Обично се тврди да је „понуда” професионалним истраживачима естетике обogaћена тиме што су у њен фокус испитивања, осим традиционалних предмета, уведена и нека нова поља, теме и феномени за разматрања. Важну улогу у пребацивању интереса истраживања са традиционалних естетичких предмета, тема и метода, на нове области испитивања, одиграли су медији. У том контексту посматрања, нагласак је на два модалитета промене: с једне стране, естетика се окреће и уједно раствара у интердисциплинарно усмереним истраживањима (стапајући се, рецимо, с филозофијом медија), док се, с друге стране, њени предмети у већој или мањој мери дематеријализују. То, практично, значи да естетика проширује свој простор деловања на нове области испитивања, углавном посредоване савременим комуникационим технологијама и медијима. А како пукe информације углавном нису предмет естетичких истраживања – осим у групним констелацијама тзв. „big data” (Манович /Manovich/) – најпогоднија сфера истраживања јесу тзв. креативне индустрије и њихов најпрофитабилнији сегмент – индустрија забаве.

С обзиром на доминацију индустрије забаве која данас већим делом окупира слободно време потрошача, него што су то природа, уметност и остали предмети традиционалне естетике, то се велики део истраживања чулности премешта са непосредног опажања, рецепције и сазнања у домен технолошки посредованих сензација.

Преусмеравање света лепоте у поље технолошки или медијски генерисаних појава такође се уочава као део ових процеса. Дематеријализација не само да естетске предмете трансформише у медијско или технолошко друго, већ садржаје који се креирају или ре-креирају у том простору извесно третира на друкчији начин, посебно када је реч о аватарима, холограмима или сличним новствореним естетским „предметима”. Речју, ови процеси дематеријализовања естетске стварности битно утичу и на измену концепта истине и реалности, који се актуелно могу посматрати из посве друкчије перспективе.⁷

Примера ради, ако естетички преиспитујемо савремену уметност, све чешће се догађа да је доводимо у везу са забавом. То, у исто време, не значи да је нужно да постоји јасна демаркациона линија између уметности и света забаве. Јер, било да је у питању уметност речи или слика, те њихове разнородне комбинације, неки елементи уметности у себи свакако могу садржати моменат забаве. По томе су се, традиционално гледано, све до сада разликовале уметност и популарна уметност, која је, у исто време, чинила део демократизоване популарне културе. Јасно је да су данас, међутим, главни носиоци процеса популаризовања и демократизовања савремене уметности нове комуникационе технологије и медији. А ови процеси толико су снажни, да су захватили готово све сегменте уметности, индустријализујући готово читаво поље њиховог деловања. На тај начин је индустрија забаве, услед своје распрострањености и популарности, вредносно гледано, покушала да стане у исту раван с уметношћу.

У тексту Ричарда Шустермана (Shusterman) под називом: „Entertainment: A Question for Aesthetics”,⁸ проблематизује се есте-

⁷ Упор. Claudia Giannetti, „Aesthetic Paradigms of Media Art”, на страници: http://www.medienkunstnetz.de/themes/aesthetics_of_the_digital/aesthetic_paradigms/print/, приступљено: 18.07.2020.

⁸ Richard Shusterman, „Entertainment: A Question for Aesthetics”, у: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, No. 3, Oxford University Press, July, 2003, стр. 289–307.

тичко вредновање које разликује став према уметности, спрам релације коју естетичка дисциплина најчешће успоставља у односу на забаву. Јер, како се у тексту наводи, под уметношћу данас сматрамо „популарну музику, фикцију, театар, филмове, телевизијске наративе”,⁹ чиме се доводи у питање традиционални начин вредновања. И још продубљеније, Шустерман имплицитно критикује ово разликовање, које по његовом мишљењу проистиче из самог именовања; пошто, наводно, ако за нешто кажемо да је уметност, то, по дефиницији, значи да том делу, процесу или акцији приписујемо одређену естетску вредност. С друге стране, сугерише Шустерман, исто правило вредновања не примењујемо на забавне садржаје, дела и активности. По његовом схватању, ово разликовање, тј. хијерархија што се успоставља између уметности и популарне уметности, односно забаве, резултат је дејства културалних сила које инсистирају на дистинкцији високе и ниске културе.¹⁰

С тим у вези, наглашавамо да и наше разматрање почива на уочавању вредносног коинцидирања већег дела савремене уметности и света забаве. Главна интерпретативна разлика је, по свој прилици, у томе што се вредносно хомогенизовање са становишта естетике не сагледава као резултанта деловања културалних сила (те наметања култури и уметности одређених, унапред утврђених естетских вредности, тј. културалних норми), већ се оно огледа у идентичности њихове друштвено-економске базе која условљава како начин производње, тако и модалитете дистрибуције и потрошње; а то је јединствена капиталистичка парадигма у којој се догађа читава савремена култура, осцилирајући између ауратске уметности, с једне, и креативних индустрија заједно са индустријом забаве, с друге стране.

Посматрано у начелу, реч је, дакле, о оним појавама чије је извориште, заправо, исто. Развијени капитализам, наиме, представља оно упориште из кога се генеришу нове-старе естетичке

⁹ Исто, стр. 290.

¹⁰ Вид. Исто, стр. 291.

вредности. Овога пута, то су, уједно, и медијске „вредности”. Јер, када се каже „медији”, уобичајено се мисли на визуелне медије; слично је и са комуникацијама, чији је најчешћи преносник слика. Отуда је превага слике над речју, визуелне информације над *лого-сом*, она врста неравнотеже која је, *prima facie*, једна од основних карактеристика нашег доба. Уз то, та је вредност на продају; поставља се питање – како?

У студији *Pictorial Law: Modern Law and the Power of Pictures*¹¹ разматра се, између осталог, и питање односа речи и слика у нашем времену, при чему се инсистира на узајамној подршци као компензацији било за слабости речи или за комуникациону недостатност слика.¹² Укратко, оптималним дејством сматра се синтетичко деловање речи и слика, што је различитост и допуна у односу на досадашња разумевања ове релације која је разматрана као кључна за доживљај и тумачење нашег времена. У ствари, најуспешнију комуникацију требало би да демонстрира равнотежа између употребе речи и слика коју илуструје неологизам „реч-слика” (*word-image*).¹³ Јер, како се у поглављу књиге наводи, психологија учења, па самим тим и рецепција (естетских/медијских) садржаја, најуспешније се остварује такоређи симултаном употребом текста и визуелног садржаја одређене поруке.¹⁴

Поменута међузависност речи и слике говори, међутим, у прилог њиховом пожељном, избалансираном коришћењу. У томе наизглед нема ничег рђавог. Напротив. Чини се да се тиме враћа достојанство речи и балансира и садржај и форма поруке. А да ли је, заиста, у пракси тако?

Битка за реч, дуги низ година унатраг, у савременм медијима водила се углавном преко борбе против цензуре, и, нешто касније,

¹¹ Volker Boehme-Neßler, *Pictorial Law: Modern Law and the Power of Pictures*, Springer, Berlin, Heidelberg, 2011.

¹² Volker Boehme-Neßler, „Words and Images – Useful Complementary and Mutual Reinforcement”, исто, стр. 219.

¹³ Исто.

¹⁴ Исто.

за њихову „политички коректну” или слободну употребу. Нагласак је био на штампи, мада цензура и аутоцензура, те полемике у вези с тзв. политичком коректношћу нису мимоишле ни друге медије, а такође – што је посебно занимљиво и значајно – ни савремену уметност. Књижевност је нарочито трпела утицај цензуре, мада и визуелни радови савремених ликовних, позоришних или филмских стваралаца делујућих у области уметности и медија нису били поштеђени цензорских „штрихова”. Реч, а посебно јавна реч скопчана са истином, гушена је, потискивана, маргинализована, коригована, осуђивана да би на друштвеним мрежама, на пример, у значајној мери била замењена тзв. „лајком” или пиктографијом (емотикони).

Напоредо с овим процесима, реч је из културе и медија потискивана у целини, док је њено место углавном заузимала слика. Чини се да су, при том, из савремене културе, а под навалом визуелности, медија и „културе спектакла”, ишчезавале како изговорена, тако и писана реч. Дијалог у својој непосредности, постепено и систематски, замењиван је било визуелним порукама и садржајима или технички посредованом интеракцијом. Медији и слике постали су владајући облик комуницирања у нашем времену; дигитална технологија превладала је живу реч. Комуникација с машинама постала је уобичајени део људске праксе, како у области рада, тако и слободног времена и забаве.

С обзиром на чињеницу да велики број термина у медијима, а нарочито у последње време, заузима забава, и да је то постао, такорећи, планетарни феномен, може се рећи да, у извесном смислу, живимо у времену забаве, а посебно оне која је медијски посредована, тј. произведена, дистрибуирана и, на исти начин, конзумирана. На ТВ екранима се данас, а то се у великој мери односи и на друге медије, укрштају и узајамно боре за пажњу гледалаца слике ратова с једне, и визуелни садржаји везани за игру, релаксацију и забаву, с друге стране. По нашем уверењу, те слике опречне су само привидно, будући да у домену спектакла чине једно – глобалну естетску сензацију, тј. такозвано „друштво спектакла”. Иако,

наравно, није реч само о сликама, већ су оне често у медијима присутне заједно с текстом који их коментарише или објашњава, ипак је посредни преваленција визуелних чулних утисака над свим осталим естетским дражима.

Ово системско преусмеравање пажње како с речи, тако и са свих других медијских садржаја на визуелни план приказивања „порука”, упадљиво је, рецимо, у домену савремене популарне музике (телевизија је тако добила своју музичку варијанту – MTV), при чему је музика (са или без речи) остала у другом плану у односу на визуелне садржаје, што илуструје огромна продукција клипова емитованих на овој телевизији или пак постављених на интернет платформама или друштвеним мрежама. Изданак истог процеса је и тзв. визуелна музика, жанр који се испрва користио на концертима уживо, да би се из домена поп-културе еманциповоао као музичко-визуелни подржанр. Музика, односно њено визуелно уобличење и презентовање, постала је, напоследку, не само технички експеримент, већ један од синонима за индустрију забаве.

Други главни ток визуелне забаве пласиране у естетском простору савремених медија представљају видео игре. Иако оне често подразумевају важну улогу речи (сценарио, односно драматургија и дијалози) које се користе у комбинацији с визуелним садржајима, и у њима доминирају визуелне представе и утисци, наспрам вербалних садржаја. Када је реч о видео играма, иако овај феномен углавном спада у културу забаве, визуелност и интерактивност, његов укупни опсег деловања захвата и ону страну која је некада припадала *логосу*, односно речи, смислу, и напоследку – филозофији. С тим у вези, новији покушаји да се не само естетика, већ и читава филозофија, укључе у свет забаве и експлоатације – а посредством једног нарочитог облика едукације – представљају покушај замене логосног света, делимично или у потпуности – спектакуларним. Наиме, како се у постмодерном добу све више времена проводи пред рачунарским екраном или у комуникацији мобилним телефоном, видео игре што тематизују филозофску проблематику, коју уз то контекстуализују драматургија, ликови или сценографија епохе

(рецимо, античке грчке или ренесансне), као ефекат, између осталог, имају едукацију у смислу (техничке) реконструкције „духа времена” које медијским путем тематизују.

Тиме се, по нашем мишљењу, постиже привид „филозофичности” и едукативности ове индустрије, а на темељу способности које забава подстиче на активирање код корисника. Јер, о филозофичности видео игара не говори само тематско-проблемска подударност са епизодама преузетим из историје филозофије, него, мерено на основу учинка, видео игре, наводно, развијају одређене склоности и способности које су некада спадале у домен изучавања филозофије. Када се то каже, мисли се углавном на усавршавање општих сазнајних способности, те логику расуђивања.¹⁵ Такође, у учинак ових игара, поред њихове „филозофичности”, сврставају се и други „бенефити”, који су нефилозофске природе. Један од њих је, свакако, прихватање „изазова” игре – што се сматра својеврсним видом припреме за живот, док су игре, у целини узевши, третиране не као образовна алатка, већ као забава.¹⁶

У другим случајевима, где су, на пример, игре сматране уметношћу, *логос* је најчешће бивао превладан визуелним садржајима, иако се поље уметности, па чак и у савременом добу, не може свести само на оно стваралаштво које је реализовано у пољу тзв. визуелних уметности. Занимљиво је да се на појединим блоговима, као аргументација за „унапређење” видео игара, њиховим пре-

¹⁵ Примера ради, у тексту о филозофији игара, у коме се говори о њиховој употреби у подучавању за живот, а по аналогiji са некадашњом сврхом филозофије, у способности које се развијају код играча убрајају се: брзина резоновања и решавања проблема, развијање концентрације и меморије, учење на грешкама... Иако сва ова умећа не спадају у вештине које се везују искључиво за филозофију, већ се убрајају у опште сазнајне способности које као циљ имају учење као такво, кроз развој одређених когнитивних, имагинативних или чак мотгоричких потенцијала, некритичко мишљење доводи их у везу са оним знањима која су некада подржавале филозофија и историја. Вид. Odair Faléco, „The Philosophy in Games: What can philosophy and games teach us about Life?”, на страници: <https://blog.prototypr.io/the-philosophy-in-games-e7faef8f9213>, приступљено: 14.07.2020.

¹⁶ Исто.

бацивањем из домена забаве у вредносне координате уметничких дела, користи аналогија с филозофијом; што значи следеће – ако је могуће да се игре посматрају у филозофском кључу, из оваквог става следи да је једнако могуће да се третирају и као уметност.¹⁷

Сасвим други пример, који репрезентује читав покрет, недвосмислено показује како се битка за правду и истину, односно друштвена критика чији је један од значајних носилаца свакако била филозофија – пошто је то, од Маркса (Marx) и првог таласа феминизма наовамо, било својствено дијалектизацији логоса – пласирана у медијима масовних комуникација, претвара у типизирани садржаје индустрије забаве. Реч је, заправо, о покрету под називом *Me Too* из 2017. године, који је започео активностима, тј. исповестима жртава сексуалног узнемиравања од стране холивудског продуцента Харвија Вајнстена (Weinstein), да би се завршио суђењем (и осудом починиоца), те симулацијом важности друштвене улоге мас-медија у погледу подршке еманциповању жена-жртава сексуалног насиља.

Једна од последица о којој су писали медији, била је такође медијског карактера и манифестовала је системско деловање индустрије забаве која информације продаје и експлоатише као робу на тржишту дозвољене *manstream* критике. Штавише, првобитна акција жена, међу којима је био немали број познатих и славних (*celebrities*), своју критичку и еманципаторску оштрицу изгубила је тако што је реч, сабрана у исповести жртава које су пуниле ступце новина и, посебно, тзв. женских журнала, у контексту популарне културе, сензационализма и свеопштег спектакла, односно вредносне парадигме индустрије забаве, претворена у пуки медијски догађај. Овај догађај, при том, фаворизовали су не само штампа, радио и тв станице, односно медији масовних комуникација, већ је он прешао и на интернет портале и друштвене мреже, на којима је, напослетку, изгубио идентитет, претворивши се у тривијалне

¹⁷ Вид. „Can Video Games Be Art?“, на страници: <https://philosophyandvideogames-blog.wordpress.com/2018/09/25/can-video-games-be-art/>, приступљено: 14.07.2020.

исповести како жена, тако и мушкараца о сексуалним искуствима и, евентуално, злостављању. Другим речима, кампања која се из Холивуда преселила у свет глобалних медија, критичку реч претворила је у помодарство,¹⁸ што је, иначе, владајућа тенденција нашег времена, у коме забава асимилије у себе готово све медијске садржаје.

И као што је реч изгубила своју критичку оштрицу, претворивши се у једно од средстава забаве, тако су и појаве осуде одређених чиновна, као у наведеном случају деловања покрета *Me Too* (који је, у ствари, постао глобални медијски покрет, углавном предвођен холивудским старлетима), тако су и „звезде” индустрије забаве постале честа мета медијског „искључивања” на друштвеним мрежама, уколико би њихове речи или поступци иритирали медијску јавност. Попут начина санкционисања у ријалити шоу програмима од стране публике, сличан маханизам актуелно се примењује у одређеним виртуелним заједницама, које га препознају као непожељно говорење у медијима.

Тако је уместо правила „политичке коректности” уведена нова обичајност унутар друштвених заједница – тзв. „култура отказивања” (*cancel culture*).¹⁹ Шта то у пракси значи? Реч је, заправо, о једном виду остракизма, примењеног, по аналогiji, у виртуелној заједници. Наме, уколико се „гомили” (*mob*) корисника неке друштвене мреже не допадају ставови, уверења, искази неке познате личности – а најчешће су у питању ангажовани писци – тада заједница одлучује да бојкотује ту особу, осрамоти је, односно јавно извргне руглу, те да јој прети и коначно је искључи из мрежног простора комуницирања.

¹⁸ Вид. Урош Поповић, „#MeToo – покрет за ослобођење или, ипак, симптом хипокризије и помодарства”, у P.U.L.S.E., на страници: <https://pulse.rs/metoo-pokret-za-oslobodenje-ili-ipak-simptom-hipokrizije-i-pomodarstva/>, приступљено: 15.07.2020.

¹⁹ Вид. панел о цензури Nesrine Malik, Jonathan Freedland, Zoe Williams and Samuel Moyn „Is free speech under threat from 'cancel culture'? Four writers respond”, на страници: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jul/08/is-free-speech-under-threat-cancel-culture-writers-respond>, приступљено: 16.07.2020.

И док се један број писаца, међу којима су, примера ради, Салман Ружди (Rushdie) или Ноам Чомски (Chomsky)²⁰ залаже за потпуну слободу изражавања, односно говорења и писања на друштвеним мрежама, заговорници „културе отказивања” сматрају да је демократско право виртуелних заједница да, руководећи се одређеним моралним нормама, санкционишу оне ставове, говоре или речи који су већини неприхватљиви. Како се види, овде је мерило политичке коректности, које су раније углавном диктирали уредници одређених медијских кућа, те новинарски кодекси и тсл. трансформисано у неписана правила „гомиле”, односно анонимних корисника интернета и друштвених мрежа, јер то сама структура, односно технологија нових медија омогућава.

Антиципирање оваквог понашања медија, који питања истине, смисла и *логоса* технички препуштају конзументима и/или корисницима услуга, што одлучују ко може, а ко не да „говори” или на одређени начин да дела у јавном простору, претходно су увеле у праксу управо виртуелне заједнице; ту је систем одлучивања корисника спроводио санкције над виртуелним персонама или тзв. аватарима. Примери суђења „починиоцима” прекршаја, игнорисања или гажења „права” корисника од стране хакера или бестелесних актера обитавајућих у оквирима различитих виртуелних друштвених заједница, било да је реч о вербалном насиљу или сексуалном злостављању других персона, на пример, детаљно је описано у низу текстова публикованих у књизи *Виртуелна култура*, коју је приредио Ствен Џонс.²¹

Занимљиво је, при том, како су унутар различитих виртуелних заједница спровођена „суђења” насилнички настројеним виртуелним „починиоцима повезаним с компјутерима” (случај

²⁰ Вид. клип на Youtube-у: JK Rowling, Salman Rushdie & Noam Chomsky Warn Against 'Cancel Culture' On Social Media, на адреси: <https://www.youtube.com/watch?v=z0g1aCu0GUc>, приступљено: 15.07.2020.

²¹ Stiven Džouns (ur.), *Virtuelna kultura: identitet i komunikacija u kiber društvu*, Čigolja, Beograd, 2001.

К. Митник, случај г. Бангла, случај Џ. Бејкер).²² Заправо, виртуелне персоне постале су „ново место за кодирање кибер-културних норми и успостављање техно-социјалне разумљивости.”²³ Међутим, иако је ово кибер-кажњавање, уведено на темељу нове обичајности која се генерисала унутар првих виртуелних заједница, изгледало као облик забаве унутар забаве, пошто је примењивано на деперсонализованим кибер-персонама, убрзо се показало да његова реплика повратно утиче на медијску стварност чији су актери не аватари већ јавне личности, односно они који крше неписана правила која угрожавају менења већине. Претходно су, дакле, у ту сврху коришћени аватари – који су, због неприличног понашања у кибер-простору угрожавали појединачне чланове-це групе, те су стога избацивани из соба за четовање, рециклирани и друго; сада је, пак, на делу „отказивање” могућности јавног деловања уметницима и другим јавним личностима, који се не уклапају у владајућа менења „гомиле”.

Иза оваквих потеза у медијима, који симулирају демократске принципе деловања у заједници, стоји, наравно, индустрија забаве чији је једини и неприкосновени интерес – профит. И сам Стивен Џоунс у уводном поглављу књиге-зборника о виртуелној култури наводи да је позадина поменутих облика комуникације, у ствари, финансијски интерес и добит. „У *Кибер-друштву* (Џоунс, 1995) сам покушао да Керијеве речи доведем у везу са нашим разумевањем историјских корена и мотивације за оно што је постало познато као ’информатички аутопут’, текући пројекат конструисања преносне инфраструктуре за одржавање ’прогреса’ у индустрији. У вези с тим важно је да разумемо трансмисиони вид комуникације. Он не само да прожима историју, кроз развој западног друштва, он

²² Вид. Ričard Makinon, „Kažnjavanje persone: Načini kažnjavanja virtuelnih prestupnika”, Stiven Džouns, *Op. Cit.*, стр. 285–328.

²³ Исто, стр. 313.

све једнако врши утицај на друштвено-економску структуру наших средстава за комуникацију.”²⁴

Но, обично се не помиње или се с тим унапред рачуна када је реч о услови који слика, реч или слика-реч треба да испуне како би постали део индустрије забаве, тј. једне од тренутно водећих области светске привреде. Наиме, као што се из виртуелног простора „бришу” оне речи, појаве или особе које не одговарају било естаблишменту или корисницима медијског полигона, тако се у контексту нових медија појављују посве нове апликације, односно друштвене мреже настале након FaceBook-а, Twtter-а и i Instagram-а, као што је Tik-tok мрежа. Иако је ова мрежа, настала у Кини, првобитно била намењена најмлађим корисницима, пошто је доживела велики бум у азијским земљама, достигавши изузетну популарност, отворио се простор за експлоатисање који још није испуњен садржајима.

У томе је, управо, обрт који ова мрежа доноси као новину – да се најпре конструише мрежа, и пошто достигне неочекивану популарност, тек потом се размишља на тему којим би садржајима, евентуално, апликација могла да се испуни. Њена првобитна једноставност – како у погледу форме тако и у смислу пласираних садржаја – с обзиром на чињеницу да је била намењена тинејџерској популацији, омогаћава, како се у експертским ИТ круговима тврди, неслућена проширења мреже, те њену успешну експлоатацију, за коју тек треба осмислити садржаје: да ли ће они бити првенствено визуелног карактера зависи не само од структуре мреже, већ и од потреба корисника који проводе време на њој.

Визуелност је, међутим, у случају Тик-ток мреже, наводно повезана са повишеним степеном контроле и надзирања; ово говори, као и низ других случајева, у прилог чињеници да су слике, за разлику од речи, подложније злоупотребама и манипулисању у контексту употребе у широко распрострањеној индустрији медија и забаве. У том правцу креће се и акција глобалне хакерске гру-

²⁴ Stiven Džouns, „Internet i njegovo društveno okruženje”, исто, стр. 18.

пе Анонимни (*Anonymous*), изведена у виртуелном простору, која путем карактеристичног саопштења, пласираног на платформи YouTube, упозорава кориснике-це ове кинеске мреже на „шпијунске активности” које, с обзиром на „ширину тржишта” (с акцентом на корисницима у Индији), представљају потенцијалну опасност за њене партиципанте, поготово с обзиром на податак да је првенствено реч о изузетно осетљивој популацији младих конзумерата мреже.²⁵

Summa summarum, некритички конзумиране слике пласиране у савременим медијима, својим значењем и сугестибилношћу, изазивају јаче импресије код потрошача у односу на речи и вербално исказане аргументе не само у контексту забавних, већ и информативно-забавних садржаја. И још, пожељни баланс који ваља успоставити између употребе речи и слика у данашњим медијима, а посебно у индустрији забаве, заправо не постоји. Естетски привид конструисан је тако да слике имају превагу над речима, уз претпоставку да су „речитије” од самих речи. Тиме оне готово у потпуности, заједно са популарним музичким садржајима, „покривају” поље медијских комуникација и индустријализоване забаве. Друкчије формулисано, индустрија забаве заобилази реч пошто је она мање „импресивна” и профитабилна у односу на слике. Иако на први поглед банална, аргументација да су слике „вредније” од речи заиста стоји. Само што је у питању она вредност која у основи није естетског, већ тржишног карактера. Тако се искључиво правда и објашњава популарност слике не само у оквирима индустрије забаве, него и у капитализму као тржишном спектаклу.

²⁵ Вид. Zak Doffman, „Anonymous Hackers Target TikTok: 'Delete This Chinese Spyware Now'”, на страници: <https://www.forbes.com/sites/zakdoeffman/2020/07/01/anonymous-targets-tiktok-delete-this-chinese-spyware-now/#3640ce8535ce>, приступљено: 24.07.2020.

Oдабрана bibliografija sa netografijom

- Stein, A., Evans, B.B., *An Introduction to the Entertainment Industry*, Peter Lang Publishing, New York, 2009.
- ”A picture is worth a thousand words’ – Sony Entertainment’s digital marketing lead on why the studio is turning away from Twitter”, na stranici: <https://www.thedrum.com/news/2016/08/23/picture-worth-thousand-words-sony-entertainment-s-digital-marketing-lead-why-studio>.
- Howell, E., „Elon Musk: Revolutionary Private Space Entrepreneur”, na stranici: <https://www.space.com/18849-elon-musk.html>.
- Giannetti, C., „Aesthetic Paradigms of Media Art”, na stranici: http://www.medienkunstnetz.de/themes/aesthetics_of_the_digital/aesthetic_paradigms/print/.
- Shusterman, R., „Entertainment: A Question for Aesthetics”, u: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, No. 3, Oxford University Press, July, 2003.
- Boehme-Neßler, V., *Pictorial Law: Modern Law and the Power of Pictures*, Springer, Berlin, Heidelberg, 2011.
- Faléco, O., „The Philosophy in Games: What can philosophy and games teach us about Life?”, na stranici: <https://blog.prototypr.io/the-philosophy-in-games-e7faef8f9213>.
- ”Can Video Games Be Art?”, na stranici: <https://philosophyandvideogames-blog.wordpress.com/2018/09/25/can-video-games-be-art/>.
- Popović, U., „#MeToo – pokret za oslobođenje ili, ipak, simptom hipokrizije i pomodarstva”, u: P.U.L.S.E., na stranici: <https://pulse.rs/metoo-pokret-za-oslobodenje-ili-ipak-simptom-hipokrizije-i-pomodarstva/>.
- Malik, N., Freedland, J., Williams, Z., Moyn, S., „Is free speech under threat from ‘cancel culture’? Four writers respond”, na stranici: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jul/08/is-free-speech-under-threat-cancel-culture-writers-respond>.
- Rowling, JK., Rushdie S., Chomsky N., „Warn Against ‘Cancel Culture’ On Social Media”, na adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=z0g1aCu0GUc>.
- Džouns, S., *Virtuelna kultura: identitet i komunikacijau kiber društvu*, Čigoja, Beograd, 2001.
- Doffman, Z., „Anonymous Hackers Target TikTok: ‘Delete This Chinese Spyware Now’”, na stranici: <https://www.forbes.com/sites/zakdoffman/2020/07/01/anonymous-targets-tiktok-delete-this-chinese-spyware-now/#3640ce8535cc>.

MEDIA AESTHETICS: WORDS, IMAGES, ENTERTAINMENT

Summary

The text from the perspective of contemporary aesthetics and philosophy of the media problematizes the status of words and images in today's time. Viewed from the angle of criticism of the so-called. the media culture that the article primarily deals with, our age, among other things, is characterized as a time of entertainment; therefore, the words and images in the text are associated with the entertainment industry. Namely, the current media situation is analyzed and presented in the article through the prism of capitalist socio-economic relations, which have a stimulating effect on the media to promote the values of entertainment mainly through visual sensory stimuli. This systematically suppresses words from the media, while, on the contrary, images acquire the status of (market) values. This explains the dominance of the image in the age of highly developed, media-based capitalism.

Key words: aesthetics, media, words, images, entertainment.

Милош Миладинов

ХАЈДЕГЕР И КЛЕ: ПРОБЛЕМ СЛИКЕ

Апстракт: У овом раду испитиваћемо Хајдегерово тумачење Клеа из његових *Белешки о Клеу*. На основу неколико тврђења изнетих у тим белешкама настојаћемо да покажемо на који начин Хајдегеров сусрет са Клеом обликује његово разумевање појма слике. Теза коју желимо да докажемо гласи да на основу Хајдегерових теза о Клеу можемо обухватити како изгледа Хајдегеров критика нововековног појма слике, с једне стране, али и у ком правцу треба мислити нови појам слике, који би био ослобођен претпоставки нововековне онтологије, с друге стране. У том погледу, отворићемо простор за постаљање питања о могућности дијалога између мишљења и сликарства у Хајдегеровој филозофији.

Кључне речи: доживљај, Кле, слика, уметност, Хајдегер.

Увод

У овом истраживању бавићемо се Хајдегеровом [Martin Heidegger] интерпретацијом слика Паула Клеа [Paul Klee], која је изнета у његовим *Белешкама о Клеу*. Иако у *Белешкама о Клеу* можемо пронаћи тек неколико фрагмената о Клеовим сликама, сматрамо да су Хајдегерове тезе из тог текста од изразитог значаја како за интерпретацију Хајдегеровог схватања сликарства, тако и за његово разумевање уметности уопште.

Када је реч о Хајдегеровом схватању уметности, неизоставно је нагласити положај и значај који овај феномен има у Хајдегеровом филозофском опусу. Питање о уметности у оквиру Хајдегерове филозофије поставља се у хоризонту питања о бивствовању, које, према Хајдегеровом суду, јесте суштинско питање филозофије.¹ Другим речима, Хајдегеров мисаони интерес за уметност појављује се у склопу његовог настојања да на адекватан начин сагледа суштински проблем филозофије. У том смислу, Хајдегерови текстови посвећени феномену уметности немају за циљ да заснују системски облик филозофије уметности, већ пре да посредством испитивања овог подручја стварности прошире хоризонт испитивања проблема бивствовања као таквог.²

Према многобројним Хајдегеровим интерпретаторима, а и с обзиром на несумњиву предност у погледу заступљености песничке уметности у односу на друге уметничке праксе у Хајдегеровом опусу, поезија се показује као кључна уметност и саговорник при Хајдегеровим мисаоним напорима да расветли проблем бивствовања.³ Иако теза овог истраживања није у потпуној супротности према таквим интерпретативним захватима, ипак, у примарном фокусу овог испитивања је Хајдегерово схватање појма слике и сликарства, те њиховог значаја у његовом пројекту испитивања проблема бивствовања.

Сходно мотивима и позадини из које Хајдегер разматра проблем уметности, не треба да чуди да он такође неретко испитује и традиционални облик филозофског приступа уметности, који спада у корпус онога што називамо естетиком. Хајдегеров суд о естетици готово је истоветан његовом наглашено критичком ставу о метафизици; тачније, Хајдегер недвосмислено говори о потреби

¹ Хајдегер, М., *Битак и време*, Службени гласник, Београд, 2007, стр. 24.

² Иако Хајдегер нема претензије да поново заснује нову филозофију уметности, то не значи да такав пројекат није изводљив. Опширније у: Грубор, Н., *Хајдегерово филозофија уметности: Проблем заснивања*, Мали Немо, Панчево, 2005.

³ Поповић, У., „Хајдегер о Клеу: Нове перспективе Хајдегерове филозофије уметности”, у: *Theoria* 2/2019, стр. 36.

и неопходности превладавања естетике у склопу његовог ширег пројекта превладавања метафизике.⁴ Другим речима, естетика, као посебна филозофска дисциплина посвећена проблемима чулности, уметности и лепоте, изграђена је на метафизичким основама и самим тим показује се неадекватном за другачији, постметафизички поглед на уметност.

Превладавање естетике треба разумети као настојање да се о уметности мисли на нов, неестетички, а самим тим и неметафизички начин. Такав пут подразумева напуштање колоквијалних представа о уметности, као и метафизичке изворе из којих ове представе задобијају властити легитимитет. Напуштањем појмовних мрежа традиционалне метафизике и естетике требало би да се отвори нов простор и хоризонт за захватање уметности, који би у битном смислу био постметафизички. Тек након овог ослобађања стега традиције могуће је донети коначан суд о релевантности уметности како за филозофију, тако и за саму стварност уопште. У овом раду, како смо то већ и нагласили, бавићемо се Хајдегеровим проблематизовањем појмова слике и сликарства, које разумемо као део пројекта превладавања естетике, а који, како смо видели, јесте незаобилазни корак у његовом ширем познијем пројекту превладавања метафизике.

Нововековна онтологија и вишезначност појма слике

Како би на адекватан начин могли да разумемо појмове слике и сликарства, неопходно је да прво направимо разлику између два доминантна смисла појма слике које можемо пронаћи у Хајдегеровој заоставштини, а то су: 1. слика као уметничко дело и 2. слика као представа у оквиру нововековне филозофије, што остаје присутно и у савременим разматрањима перцепције. У овом поглављу бавићемо се проблемом слике с обизром на последње наве-

⁴ Хајдегер, М., *Прилози филозофији (из догођаја)*, Наклада Бреза, Загреб, 2008, стр. 408–409.

дено значење овог појма, како бисмо отворили адекватан простор за разматрање слике у ужем смислу, тј. слике као уметничког дела.

Хајдегера критика нововековне онтологије и теорије сазнања присутна је како у његовим раним, тако и у позним радовима. Може се рећи да су Хајдегерови мотиви критике нововековне филозофије једнаки у обе фазе његове мисли, иако је спровођење те критике и њено тежиште у нијансама различито. Хајдегеров мотив је, како смо то нагласили и у уводном делу овог истраживања, напуштање мисаоних тековина метафизике како би се ослободио простор за адекватно испитивање проблема бивствовања.

У раним Хајдегеровим радовима критика нововековне онтологије задобија своје место у оквиру израде његовог феноменолошко-херменеутичког метода. Говорећи о структури интенционалности и интенционалном предмету, у делу *Пролегомена за повијест појма времена* Хајдегер наводи да оно што видимо при сусрету са неким бивствујућим није нити *представа*, нити *слика* тог бивствујућег, него то бивствујуће само.⁵

Хајдегеров отпор према појмовима као што су представа и слика при настојању да концептуализује процес опажања недвосмислено упућује на његов наглашено критички став према нововековним теоријама сазнања и опажања. Тезом о интенционалном држању тубивствовања Хајдегер покушава да напусти тзв. менталистичке теорије свести. Према таквим теоријама, тубивствовање се никада не сусреће са оним што Хајдегер именује интенционалним предметом, већ пре са представом, идејом или сликом тог предмета. Другим речима, судећи према менталистичким теоријама свести, при сусрету са предметима задобијамо суму осета која се унутар свести претвара у представу или слику о искушеном предмету. У том смислу, овакве теорије заправо ни не претендују да говоре о предмету опажаја, већ о слици опаженог предмета као производа свести субјекта.

⁵ Хајдегер, М., *Пролегомена за повијест појма времена*, Деметра, Загреб, 2000, стр. 39.

У позним Хајдегеровим списима однос према тековинама нововековне филозофије се додатно изоштрава. Поред већ у раним радовима пристуног појма представе (*Vorstellung*), једни од кључних појмова те критике јесу појмови слике (*Bild*) и доживљаја (*Erlebnis*). Другим речима, уколико за критику нововековља из Хајдегерових раних списа можемо рећи да је усмерена превасходно према појму представе, утолико за позније текстове примећујемо да је тежиште померено на појмове слике и доживљаја. Како бисмо разумели због чега је до ове промене дошло, неопходно је да се укратко осврнемо на неке од кључних претпоставки позне Хајдегерове мисли.

Један од кључних услова за схватање Хајдегерове мисли из његових позних списа јесте разумевање његове позиције спрам траженог постметафизичког мишљења. Наиме, према Хајдегеру, не постоји унапред дати модел за постметафизичку мисао, нити сам Хајдегер властите списе посматра као израз такве мисли. Напротив, пре би се рекло да Хајдегер свој мисаони рад разуме као покушај припреме за долазак новог мишљења.⁶ Последица такве позиције, онда, претпоставља разрачунавање са мисаоним облицима традиције како би се сваки потенцијални уплив метафизичког облика мишљења у потпуности одстранио. С тим у вези, у Хајдегеровим позним радовима једна од доминантних тема јесте преваладавање метафизике, о чему је било речи у уводном делу овог истраживања.

У позној Хајдегеровој мисли појам метафизике неретко се користи у ширем смислу, тј. у смислу који превазилази њен домен као посебне филозофске дисциплине. Може се рећи да је метафизика у позном Хајдегеровом мишљењу захваћена као планетарни феномен. С тим у вези, Хајдегер наводи да: „Метафизика утемељује епоху тако што одређеним тумачењем бивствујућег и одређеним

⁶ Vernon, J., „Erfahren and Erleben: Metaphysical experience and its overcoming in Heidegger's Beiträge”, in: *Canadian Journal of Continental Philosophy* 12/2013, p. 108.

схватањем истине даје темељ епохи у њеном суштинском облику. Тај темељ прожима све појаве којима се епоха одликује.”⁷ Сходно томе, можемо приметити да домен метафизике није резервисан искључиво за филозофију, већ да се он простире на готово целокупну културу. Другим речима, (пред)разумевање бивствовања и бивствујућег одређује начин на који разумемо и захватамо стварност и свет око себе, те самим тим одређује и на који начин сусрећемо, те и у ком облику захватамо унутарсветски сусретајућа бивствујућа, а тај облик, у случају епохе новог века и наше савремености, Хајдегер експлицира путем појмова представе, слике и доживљаја.

Епоху новог века, чији ехо доминантно одређује и садашњи повесни тренутак, Хајдегер одређује као доба слике света.⁸ Почевши од овог периода, и тек од тада, човек околни свет почива да разуме по моделу слике. Према Хајдегеровом суду, за Грке и људе средњег века појам слике света или концепт имања слике о свету остају потпуно затворени хоризонти. Разлози због којих у новом веку постаје могуће говорити о слици света налазе се у онтологијама тог времена. Тврдња да свет као целина бивствујућег постаје слика треба разматрати у дослуху са позицијом картезијанске филозофије, односно Декартових [René Descartes] полазних тачака. Човек схваћен као субјект у Декартовој филозофији, путем могућности представљања, свет око себе затиче као слику властитог пројектовања. У таквој концепцији, сва друга бивствујућа која нису човек бивају редукована на објекте представе, где схватање њиховог како јесу и начина нашег сусрета са њима постаје униформно одређен. Другим речима, све разлике између начина бивствовања различитих бивствујућих у нововековним онтологијама се редукује на њихову објективност. Дакле, унутарсветски сусретајућа бивствујућа постају путем представе или слике дати објекти, а начин на који их субјект захвата јесте доживљај.

⁷ Хајдегер, М., „Доба слике света”, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000, стр. 60.

⁸ Исто, стр. 73.

Како бисмо појам доживљаја исцрпно експлицирали, неопходно је показати његову повезаност са феноменима суштине модерне технике и машинизације (*Machenschaft*). Према Хајдегеру, суштина модерне технике није ништа техничко, напротив, њена суштина, тј. по-ставље (*Ge-stell*), тиче се начина разоткривања бивствујућег, чиме овај појам недвосмислено задобија онтолошку конотацију.⁹ Појмом машинизације, с друге стране, Хајдегер покушава да маркира како се овај технички начин разоткривања манифестује у погледу нашег захватања бивствујућег. У том смислу, може се рећи да појмови по-ставља и машинизације представљају оруђа за сагледавање истог феномена, који је у та два наврата различито визиран. У првом случају, тј. у контексту по-ставља, у фокусу је проблематика бивствовања као таквог, док појам машинизације маркира начин нашег сусрета са бивствовањем различитих бивствујућих.

У нашем фокусу у овом истраживању превасходно ће бити појам машинизације, јер, како и Хајдегер наводи, постоји „суприприпадност макинације и доживљаја.”¹⁰ У чему се састоји ова суприприпадност? Како смо у претходним пасусима нагласили, путем доживљаја сва бивствујућа која сусрећемо дата су нам у облику њихове објективности, тј. она бивају презентна као пред-стављени објекти. У том смислу, свако могуће искуство унапред је одређено овим оквиром, свако бивствујуће се у доживљају показује као његов објект. Овакво захватање бивствујућег особено је за доба машинизације, за које је, према Хајдегеру, карактеристична напуштеност од бивствовања.¹¹ Напуштеност од бивствовања не треба разумети као пуки заборав постављања питања о истом, већ пре као суштинску немогућност да се такво питање уопште и постави. Другим речима, под велом објективности, која временом постаје научна

⁹ Хајдегер, М., „Питање о техници”, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999., стр. 20.

¹⁰ Хајдегер, М., *Прилози филозофији (из догођаја)*, стр. 115.

¹¹ Исто, стр. 104.

објективност, машинизација заклања факт да она није ништа друго до неексплицирана *интерпретација* бивствовања, која одређује начин на који разумемо бивствовање сваког бивствујућег. Отуда, једнообразност искуства, као једна од кључних карактеристика машинизације, несумњиво се показује као последица нововековне онтологије.

Разумевање човековог искуства по моделу доживљаја, који остаје једнообразно одређен независно од предмета искуства и његовог *како* самопоказивања, у себи подразумева и једну специфичну врсту (историјске) априорности. Наиме, наводећи да је доживљај не зна за границе¹², Хајдегер назначавача да је свако наше потенцијално ново искуство заправо унапред подвучено под схему доживљаја, чиме се ономогућава да оно збиља буде *ново* искуство. У том смислу, свако искуство остаје статично и готово „замрзнуто” посредством представе, чиме предмете искуства редукује на објекте, чије су могућности унапред одређене оквирима онога што се захвата путем доживљаја.

Хајдегерови осврти на дела сликарства. Проблеми и перспективе

Пре него што почнемо са најављеном анализом Хајдегерових теза о Клеу, неопходно је да направимо кратак осврт на Хајдегеров однос према конкретним делима сликарске уметности. Тај однос, како ћемо видети у наставку овог дела рада, показује се изразито амбивалентним; у одређеним фазама Хајдегерове мисли проназимо афирмативне судове о сликарству и појединим делима те уметности, док у неким другим текстовима можемо пронаћи радикално другачије и неретко супротстављене ставове. Сходно томе, како би Хајдегерове тезе о Клеу могли да адекватно разумемо, потребно је да их ситуирамо у шири контекст његовог разумевања значаја сликарства.

¹² Хајдегер, М., „Доба слике света”, у: *Шумски путеви*, 117

Један од првих Хајдегерових осврта ка сликарској уметности односи се на његово предавање из зимског семестра 1925–1926. под називом *Логика: питање о истини*, где говори о слици *Јелен у шуми* Франца Марка [Franz Moritz Wilhelm Marc].¹³ У том предавању поменута слика Франца Марка му служи да илуструје концепт херменеутичког појма.¹⁴ У том смислу, иако тема предавања није било сликарство, па чак ни уметност, ова слика се показала вредном помена и продуктивном за разјашњење појединих филозофских проблема.

Хајдегеров интерес за уметност несумњиво се повећава након *окрета*. У спису *Извор уметничког дела*, који је комплетиран 1935., Хајдегер фокусира проблем уметности служећи се тумачењем појединих уметничких дела, а превасходно Ван Гогове [Vincent Willem van Gogh] слике *Пара ципела*.¹⁵ Међутим, на основу Хајдегерових писама Јасперсу [Karl Theodor Jaspers] и Левиту [Karl Löwith] можемо закључити да је његов интерес за Ван Гога настао много пре рада на *Извору уметничког дела*: већ током првог светског рата Хајдегер је читао Ван Гогова писма, а први пут се сусрео са оригиналним Ван Гоговим делима 1922. године.¹⁶ Читајући Хајдегерово тумачење сусрета са сликом *Пар ципела у Извору уметничког дела*, можемо закључити да уметност, а и сликарство као посебна уметност, јесу од значаја за филозофију и њено фундаментално питање. У том смислу, можемо приметити Хајдегеров афирмативни став према слици као уметничком делу. Сличан гест проналазимо и у његовим краћим освртима на слике Сезана [Paul Cézanne] и Клеа. Када је реч о Сезану, 1974. Хајдегер говори о па-

¹³ Поповић, У., „Мартин Хајдегер о сликарству: Франц Марк и Паул Кле”, у: *Филозофска истраживања*, 154/2019, стр. 446.

¹⁴ Schmidt, D. J., *Between Word and Image. Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*, Indiana University Press, Bloomington, 2013, p. 71.

¹⁵ Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000., стр. 20-21.

¹⁶ Schmidt, D. J., *Between Word and Image. Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*, p.70.

ралелизму између Сезановог сликања и (новог) мишљења које Хајдегер покушава да задобије.¹⁷ Готово исти став Хајдегер заузима и према Клеовом сликарству, о чему ће бити више речи у наредном поглављу.

Иако се на основу претходно наведених Хајдегерових коментара може стећи утисак да је његов однос према сликарству крајње афирмативан, ипак, тај однос не можемо тако једнозначно одредити. Наиме, у тексту *Der Satz vom Grund* из 1956. Хајдегер наводи да апстрактно сликарство потпада под домен суштине технике, чиме оно наизглед губи свој уметнички потенцијал.¹⁸ У том смислу, може се рећи да Хајдегеров став према модерном сликарству није афирмативан, али, с обзиром на претходно речено, постоје изузетни примери које Хајдегер не види као пуки производ суштине технике, а то су управо поменути Ван Гог, Франц Марк, Пол Сезан и Паул Кле.

Хајдегерове тезе о Клеу – сликарство и метафизика

У првом делу рада адресирали смо Хајдегерову употребу појма слике у ширем смислу, тј. у оном облику у којем се тај појам тиче начина на који је човек разумео процес опажања у нововековној епохи. Такође, било је речи и о Хајдегеровом амбивалентном односу према конкретним делима сликарске уметности, који могу бити индикативни како за његово разумевање слике, тако и за његово схватање уметности у целини. У овом делу рада бавићемо се Хајдегеровим тезама о Клеу, помоћу којих ћемо покушати да добијемо назнаке за појам слике као уметничког дела, те и за то на који начин ова уметност може бити релевантна за пројекат напуштања естетике и метафизике.

¹⁷ Watson, S. H., *Crescent Moon over te Rational. Philosophical Interpretations of Paul Klee*, Stanford University Press, California, 2009, p. 96.

¹⁸ Schmidt, D. J., *Between Word and Image. Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*, p. 77.

Хајдегеров сусрет са Клеовим стваралаштвом догодио се 1956. године при посети изложбе Клеових радова у Базелу. Сматра се да су Клеова дела имала несамерљив утицај на Хајдегеров суд о сликарству и уметности уопште.¹⁹ Две године након посете овој изложби, у писму Хајнриху Пецету [Heinrich Petzet], Хајдегер наводи да се у Клеовим радовима „дешава нешто што још нисмо ни окрзнули погледом.”²⁰ Штавише, како Денис Ј. Шмит [Dennis Joseph Schmidt] наводи, сматра се да је Хајдегер под утиском Клеових слика пријатељима говорио да његово централно дело посвећено проблему уметности – *Извор уметничког дела* – мора бити допуњено увидима које је задобио након сусрета са Клеовом уметношћу.²¹ Иако је овај сусрет са Клеовом уметношћу био несумњиво значајан за Хајдегера, ипак, веома мало од тога проналазимо у форми писане речи из Хајдегерове заоставштине – тек неколико теза из његових *Бележака о Клеу*. Међутим, наизглед оскудност у квантитету писане речи о овој теми не треба да нас брине јер, како ћемо видети, у тих неколико теза је назначено у ком правцу бисмо требали мислити о овој уметности.

У *Белешкама о Клеу* проналазимо на Клеову тврдњу која је, чини се, присвојена и од стране Хајдегера: „Уметност не репродукује видљиво, она чини видљивим.”²² Стога, поставља се питање шта је то што уметност чини видљивим, односно, у овом конкретном случају, шта је то што сликарство чини видљивим? Имајући у виду Хајдегерове ставове из *Извора уметничког дела*, јасно је да овде није реч о видљивости бивствујућег у смислу његовог изгледа; то постаје прозирно након Хајдегерове анализе сусрета са раније поменутом Ван Гоговом сликом *Пара ципела*. Уколико, пак, овај аргумент није довољан, те постоје недоумице о томе да ли

¹⁹ Исто, стр. 78.

²⁰ Исто, стр. 79.

²¹ Исто.

²² Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes to Klee”, *Philosophy Today* 61, 1/2017, fragment 3.

уметност напросто подражава и приказује бивствујуће, оне свакако бивају отклоњене ако имамо у виду Хајдегеров став да уметничко дело „никада није предочавање неког бивствујућег у смислу понављања/поновног доношења нечег већ постојећег, било да се ради о опису или преобликовању – никада није накнадно-прављење неког бивствујућег које је већ доведено до свог стања – и то само у неком другом материјалу или измењеној „форми”, него је увек „само” *про-изводња* бивствовања.”²³ Сходно томе, може се закључити да уметничка дела, укључујући ту и слике, на њима саобразан начин захватају проблематику бивствовања.

Имајући у виду претходно речено, јасно је зашто у Хајдегеровој заоставштини проналазимо настојање за успостављањем дијалога између мишљења и певања, односно уметника и филозофа, који је претежно везан за песнике и песничку уметност. Уметник и филозоф говоре о истом различитим средствима, стога овај дијалог може бити изразито важан у покушају филозофа да постави питање о бивствовању, те и његовог потенцијалног разрешења. Осим тога, у дијалогу између мишљења и певања оно што филозофу може бити значајно јесте песнички однос према језику, који се ту не користи као пуко средство за пренос информација и комуникацију, те самим тим песникова употреба језика може бити индикативна за филозофов однос према језику у контексту постављања питања о бивствовању и филозофске појмовности уопште. Речју, важност успостављања дијалога између мишљења и певања показује се крајње смисленом имајући у виду проблем језика као заједничког медијума оба саговорника у том дијалогу. Међутим, питање које ми желимо да истражимо у овом истраживању тиче се могућности дијалога између филозофије и сликарства, односно сликања и мишљења. Да ли постоји потреба за оваквим дијалогом и да ли је он уопште могућ?

²³ Грубор, Н., „Уметност као уделовљење истине бивствујућег у светлу нових публикација Хајдегерових манускрипта”, у: *Theoria* 2/2019, стр. 12.

Потенцијални одговор на претходно питање тиче се начина на који Хајдегер говори о уметности и слици у *Белешкама о Клеу*. Према тумачењу професорке Поповић, важно је приметити да Хајдегер користи реч уметност тако што је ставља под знаке навода, а у наставку истог текста и прецртава, што је аналогно његовом служењу појмом бивствовања у познијим радовима.²⁴ У наставку њене анализе проналазимо тврдњу да стављање речи уметност под знакове навода треба да назначи наслеђено разумевање уметности, које више није саморазумљиво присвојено, већ доведено у питање. У том смислу, Хајдегер већ на термилошком нивоу сугерише да је потребно променити значење и довести у питање те наслеђене предрасуде о појму уметности. Потом, прецртавање под наводницима наведене речи уметност треба да назначавача потпуно напуштање хоризонта традиције, те и нов приступ ономе што је предмет испитивања – у овом случају уметности.

У наставку ове интерпретације, професорка Поповић примећује да је на појму уметности, у тезама о Клеу, заправо на делу Хајдегеров пројекат превладавања. Међутим, за разлику од превладавања естетике и метафизике, овај текст отвара могућност говора о превладавању уметности, што сугерише да је у Клеовим сликама на делу значајна промена у самој уметности, тј. да уметност властитим средствима превладава своју традицију и тиме се радикално мења.²⁵ Прихватајући овај интерпретативни пут, пред нама се налазе два закључка: 1. Клеово стваралаштво доводи до превладавања уметности као такве и 2. Клеови радови представљају огледни пример превладавања слике као посебне врсте уметничког дела. Иако ова два закључка нису у супротности, због формата овог истраживања ми ћемо се у наставку рада фокусирати на други закључак, тј. да Клеове слике у битном смислу трансформишу то шта слика јесте и како је треба разумети.

²⁴ Поповић, У., „Хајдегер о Клеу: Нове перспективе Хајдегерове филозофије уметности”, у: *Theoria*, стр. 42.

²⁵ Исто.

У тексту *Хелдерлинова химна Истер* Хајдегер износи анализу тога како се мислило о уметничким делима у традицији; тачније, путем анализе једне Хелдерлинове химне, Хајдегер показује како је традиција схватала појам уметничког дела. Чулна датост уметничког дела, према Хајдегеру, захватала се у форми симболичке слике.²⁶ У том смислу, уметничко дело, које је по дефиницији чулне природе, у себи садржи и нешто више од пуке чулности, односно смисао, који упућује на нешто духовно и нечулно. Дакле, појмом слике Хајдегер овде назначава традиционално виђење чулног момента дела, док појмовима симбола и смисла (*Sinn*) маркира онај аспект дела, који упућује на његову изванчулну суштину. У позадини оваквог схватања суштине дела, које је током повести добијало различите варијације, налази се метафизичка претпоставка о подели стварности на чулно и нечулно, односно материјално и духовно. Отуда, према Хајдегеру, разумевање дела као симболичке слике и друге варијације овог схватања природе уметничког дела морају бити напуштене.

Готово идентичну критику традиционалног схватања уметничког дела Хајдегер износи и у *Извору уметничког дела*, али овог пута с обзиром на нешто другачији фокус. Тумачећи традиционалне покушаје да дело разумеју као ствар са естетским својствима, односно као „нарочиту” ствар, Хајдегер закључује да се путем метафизичке појмовности и њој припадних облика мишљења не може доспети до суштине уметничког дела.²⁷ Тек када се од ове појмовности ослободимо можемо покушати да адекватно говоримо о суштини дела. У том смислу, нема сумње да је метафизички хоризонт мишљења за Хајдегера неодговарајућа позиција за разматрање суштине уметничког дела, а самим тим и појма уметности опште.

²⁶ Heidegger, M., *Hölderlin's Hymn „The Ister”*, Indiana University Press, Indianapolis, 1996, p. 16.

²⁷ Исто.

Уколико се на кратко дистанцирамо од Хајдегерове анализе, те покушамо да сагледамо како је традиција поступала при покушају да тематизује појам дела, приметимо да је Хајдегер сасвим сигурно на добром трагу. На пример, у Кантовој [Immanuel Kant] естетици, али и другим нововековним естетикама, искуство уметничког дела се најчешће мисли путем појмова слике и представе, где дело у свести субјекта доводи до произвођења нарочите или „пребогате” представе. Тачније, стиче се утисак да нововековни аутори сматрају да уметничко дело, поред његових очигледних чулних момената, садржи и својеврсни вишак који је задаје потешкоће за појмовну артикулацију. Другим речима, чини се да оно естетско у искуству уметничког дела придолazi представи чулних аспеката дела, што ову представу чини битно другачијом од представа које задобијамо при сусрету са свакодневним предметима. Међутим, овакве експликације, ма колико биле исцрпне, заправо сведоче о мањкавости појмовног апарата помоћу ког се дело покушава захватити – својеврсни естетски „вишак” на представи при естетском искуству на незадовољавајући начин тематизује проблематику уметничког дела, те у савременим филозофијама уметности примећујемо учестале покушаје напуштања појмовности и хоризонта традиционалне естетике, а самим тим и метафизике.²⁸

Иако питање о уметности и природи уметничког дела и даље окупирају пажњу многобројних савремених аутора, свакодневне представе о овим појмовима, односно *common sense* о овим темама и даље је битно одређен метафизиком и нововековним појмовима и њима припадним мисаоним облицима. На том трагу, Хајдегер с правом примећује да је уметност од новог века до данашњих дана постала „предмет доживљаја.”²⁹ Наизглед безазлен и готово тривијалан став да је уметност постала предмет доживљаја задобија нешто прецизнији и драматичнији смисао уколико се подсетимо

²⁸ Поред Хајдегера, сличан став према филозофији уметности заузимају и Валтер Бењамин, рани Ниче и многи други аутори.

²⁹ Хајдегер, М., „Доба слике света”, у: *Шумски путеви*, стр. 60.

шта Хајдегер под појмом доживљаја мисли. Речју, уколико уметничка дела *дoживљавамо*, утолико то искуство смештамо у мрежу метафизичких појмова и интуиција које нам онемогућавају да захватимо оно збиља специфично у том искуству. Такође, потенцијална појава било какве *нове* уметности и њој саобразног *новог* искуства у оквирима овог хоризонта остаје трајно затворена, јер, како смо видели у другом поглављу овог рада, доживљај посредством слике и представе унапред редукује могући *intetuum* искуства на пуки објект.

С обзиром на претходно речено, коначно можемо уочити због чега Хајдегер изразито вреднује Клеов уметнички рад. Наиме, судећи по Хајдегеровој анализи, Клеове слике заправо отварају могућност новог погледа на то шта *слика* као таква јесте. Притом, у анализи смо показали да појам слике у филозофском дискурсу не фигурира искључиво као ознака за уметничко дело, већ да се и начин на који човек захвата свет неретко тумачи посредством овог појма. Таква употреба појма, онда, одређује и хоризонт онога шта се може мислити под сликом схваћеном као уметничко дело. Сходно томе, чини се да појам слике схваћене као представе одређује начин на који се разуме слика као уметничко дело, али да, истовремено, и слика као уметничко дело повратно одређује начин на који разумемо властито искуство. Ако слику као уметничко дело традиција посматра по моделу симболичке слике, онда није тешко уочити да ту постоји паралелизам са оним како се мисли слика у контексту искуства уопште – појам вредности, као нешто што је изванчулно, у представи „придолази” и „надограђује се” на њену чулну подлогу, као што естетске вредности представљају „вишак” на представи при сусрету са уметничким делом.

Овако постављен однос између слике као представе, с једне стране, и слике као уметничког дела, с друге стране, доводи нас у наизглед безизлазну ситуацију. Ако бисмо покушали да поставимо питање шта је у овом односу прво, односно да ли наслеђено схватање слике као уметничког дела узрокује наслеђено схватање искуства или је тај однос, пак, обрнут, на то питање не можемо

дати коначан одговор, већ нам остаје само да се крећемо у кругу од једног феномена ка другом. Иако би ово кружно кретање за традиционалну логику несумњиво представљало мањкавост мишљења, у случају херменеутичке мисли, а посебно Хајдегеровог схватања херменеутике, кретање мишљења у оваквом кругу не само да није обележје његове немоћи, већ пре, како и Хајдегер наводи, „снага мисли”.³⁰

Дакле, ако овај херменеутички облик мишљења, који је на делу када је у питању наслеђени појам слике као уметничког дела и наслеђени појам слике у контексту опажања, применимо на Хајдегеров однос према Клеу, доћи ћемо до занимљивог резултата. Наиме, уколико је херменеутичка мисао „осуђена” на кретање у круг између различитих појмовних одређења, онда између Клеових слика које превладавају сликарство и Хајдегерове мисли која настоји да превлада метафизику може доћи до дијалога. Клеове слике, с једне стране, на делу показују оно што слика као таква јесте (и самим тим шта она није!), а мисао филозофа, с друге стране, у дослуху са сликама може кренути ка осмишљавању новог *појма* слике и новог *појма* искуства. Стога, дијалог између мишљења и певања, који обично везујемо за сарадњу песника и мислиоца, при Хајдегеровом сусрету са Клеовом уметношћу задобија новог саговорника.

Литература

Грубор, Н., *Хајдегерово филозофија уметности: Проблем заснивања*, Мали Немо, Панчево, 2005.

Грубор, Н., „Уметност као уделовљење истине бивствујућег у светлу нових публикација Хајдегерових манускрипта”, у: *Theoria* 2/2019, (стр. 9–16).

³⁰ Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, у: *Шумски путеви*, стр. 8.

- Поповић, У., „Мартин Хајдегер о сликарству: Франц Марк и Паул Кле”, у: *Филозофска истраживања*, 154/2019, (стр. 445–460).
- Поповић, У., „Хајдегер о Клеу: Нове перспективе Хајдегерове филозофије уметности”, у: *Theoria* 2/2019, (стр. 35–52).
- Хајдегер, М., „Питање о техници”, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999.
- Хајдегер, М., *Прологомена за новијест појма времена*, Деметра, Загреб, 2000.
- Хајдегер, М., „Доба слике света”, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.
- Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.
- Хајдегер, М., *Битак и време*, Службени гласник, Београд, 2007.
- Хајдегер, М., *Прилози филозофији (из догођаја)*, Наклада Брежа, Загреб, 2008.
- Heidegger, M., *Hölderlin's Hymn „The Ister”*, Indiana University Press, Indianapolis, 1996.
- Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes to Klee”, *Philosophy Today* 61, 1/2017.
- Watson, S. H., *Crescent Moon over the Rational. Philosophical Interpretations of Paul Klee*, Stanford University Press, California, 2009.
- Vernon, J., „Erfahren and Erleben: Metaphysical experience and its overcoming in Heidegger's Beiträge”, in: *Canadian Journal of Continental Philosophy* 12/2013.
- Schmidt, D.J., *Between Word and Image. Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*, Indiana University Press, Bloomington, 2013.

Miloš Miladinov

HEIDEGGER AND KLEE: THE PROBLEM OF IMAGE

Summary

In this paper, we will examine Heidegger's theses on Klee from his *Notes to Klee*. Based on several statements made in these notes, we will try to show how Heidegger's encounter with Klee shapes his understanding of the concept of painting. In other words, the thesis we want to prove is that via Heidegger's theses about Klee's art we can grasp what Heidegger's critique of the

modern notion of image looks like, on the one hand, but also in which direction the new notion of image should be thought, on the other hand. In this regard, we will open the space for raising the question of the possibility of dialogue between thought and painting in Heidegger's philosophy.

Key words: lived-experience, Klee, Heidegger, image, art.

Саша Радовановић

НИЧЕОВА МЕТАФОРА ИЗМЕЂУ СЛИКЕ И ПОЈМА

Апстракт: Према Аристотеловој теорији појам претходи метафори. Метафора се дефинише као преношење са једног појма на други, са логичког места на неко друго, са „дословног” на пренесено значење. У тексту се говори о Ничеовом заокрету у разумевању метафоре полазећи од списка *О истини и лажи у изванморалном смислу*. Метафора није више реторичка стилска фигура, већ фундаментални нагон, стваралачки принцип и естетски прафеномен. Показује се да наша појмовна култура има своје археолошке фундаменте у несвесно-стваралачким процесима метафоризације. Метафоризација има своје ступеве: нервни надражај, слика, глас, реч и појам. Прелазак са једног на други ступањ Ниче одређује као уметнички пренос. Овај пренос није каузалан и логички већ естетски и алогички однос. На крају текста износи се закључак да Ничеово ново одређење метафоре путем уметничког преноса пружа могућност дубљег повезивања филозофије и уметности.

Кључне речи: метафора, слика, глас, појам, уметност, Фридрих Ниче, Аристотел.

У спису *О истини и лажи у изванморалном смислу* (1873)¹ Ниче одређује метафору супротстављајући се традиционалном схватању које метафору своди на реторичку фигуру или слику. Он

¹ Nietzsche, Friedrich, „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralische Sinne”, у: *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV, Nachgelassene Schriften, 1870–1873*; KSA 1, Verlag de Gruyter, Berlin/New York, 1988., стр. 873–890.

одбацује традиционално схватање метафоре које Аристотел заснива у *Поетици*. Према Аристотелу појам претходи метафори при чему се метафора дефинише као преношење са једног појма на други (са рода на врсту са рода на род, са врсте на врсту),² другим речима, са логичког места на неко друго, са дословног на пренесено значење. У Ничеовом одређењу метафоре губи се ова разлика између дословног, правога значења говора и пренесеног, фигуративног значења. Разлог укидања ове разлике је у његовом схватању да су све речи, а то значи језик уопште метафорични. Метафора се не третира реторичко-технички, већ се разматра антропоморфно и физиолошки. Образовање метафоре има свој фундамент у нагонима као физиолошким условима људског организма.³

Ничеово отварање питања метафоре и језика као таквог стоји у вези са његовим дубљим подухватом. Наиме, проблем језика он види у програму превладавања метафизике, оличене у традиционално филозофском поимању истине бића, ствари и света. На том путу он прво жели да деструише кореспондентну теорију истине према којој истина лежи у подударану појма и ствари. Према њему, ми никада не досежемо ствар по себи, свет какав јесте по себи, него само какав је за нас. Другим речима, ми стварамо један систем односа помоћу нашег доживљаја света. Изражавамо нашу перцепцију света, наше мишљење о њему, правимо тумачење у већој или мањој мери сагласно са другим, али не схватамо свет као такав. Имајући у виду такву намеру може се рећи да Ничеово отварање питања метафоре није развијање једне теорије метафоре, већ једно онтолошко сагледавање односа језика, истине и света

² Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005, 1457 b 8–25.

³ Ничеово одређење метафоре и језика је било под утицајем књиге *Језик као уметност* (1871) Густава Гербера (*Gustav Gerber*) чије ставове Ниче преузима. У спису *О истини и лажима...* Ниче се ослања и на идеје немачког романтизма у којима се метафора схвата као творачка претпоставка језика (Хердер, Шлегел). Такође треба рећи да Ничеов интерес за поимање језика није случајан јер је он био професор класичне филологије у Базелу у време писања овог текста при чему су књижевност и језик поред филозофије били основни предмети његовог интересовања.

ствари. Наиме, таква оријентација стоји у најинтимнијој вези са његовим начелним ставом изложеним у *Рођењу трагедије*. Према Ничеу постојање, биће, свет као такав се може оправдати једино као естетски феномен.⁴ Не постоји морално оправдање света, па се истина и лаж могу тумачити једино у изван-моралном смислу. Полазећи од таквог начелног одређења света треба схватити и човека као исцелитеља културе, као филозофа трагичког сазнања, при чему се конституише изнова однос филозофије и уметности као однос близине и сродности.

Према Ничеу истина је у функцији самоодржања. Потреба за истином не потиче од ума или интелекта него из нагона за самоодржањем. Интелект је само облик у еволуцији човека, средство одржања индивидуума. „Као средство одржавања индивидуума, своје главне снаге интелект развија у прерушавању, јер је то средство помоћу којег се одржавају слабији мање крепки појединци...”⁵ Да би избегао рат и непријатељство (*bellum omnium contra omnes*) човек нужно постаје биће које има потребу да живи у сагласности и миру са другим људима око основних истина. Он прави конвенције, уговара правила да би одржао живот. Он договара шта треба да буде истина. Истина као конвенција постаје колективна лаж, јер није допуштено појединачно лагање. У том смислу Ниче пише: „[...] о обавези да се лаже према чврстој конвенцији, да се лаже према друштвеним правилима у смислу који су обавезујући за све.”⁶ Истина се схвата као друштвени, морални и језички феномен који стоји у функцији самоодржања и прилагођавања човека животу. Језик у томе има значајну улогу: „законодавство језика даје и први закон истине: јер, овде се први пут појављује контраст између истине и лажи. Лажљивац се користи важећим ознакама,

⁴ Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften, 1870-1873*; KSA 1, Verlag de Gruyter, Berlin/New York, 1988., стр. 17.

⁵ Исто, стр. 876.

⁶ Исто, стр. 881.

речима, да би нестварно учинио да изгледа као стварно [...] Он злоупотребљава чврсте конвенције помоћу произвољних замена или чак обртања имена”⁷ Ниче сматра да људима не смета та чињеница замене и обртање имена колико последице. Уколико су последице штетне они ће такву истину одбацити. Човек жуди само за пријатним животоносним последицама истине. Према беспоследичном сазнању остаје равнодушан, док је непријатељски расположен према штетним и разорним истинама. Ово наводи Ничеа да се пита: шта се збива са конвенцијама језика, каква су она сведочанства у подударању ознаке и ствари? На том трагу поставља главно питање. „Да ли је језик адекватан израз свих реалитета?”⁸

Језик не означава ствари какве јесу по себи него само односе и интересе спрема ствари.” Само захваљујући својој заборавности човек може лудо поверовати да поседује истину [...] Он ће вечно узимати илузије за истине.”⁹ Према Ничеу у језику се открива илузорност и самопротивуречност захтева за објективном истином (научним сазнањем ствари по себи) стога је потребно објаснити одакле уопште захтев или боље рећи нагон за истином и улогом језика у спровођењу тог нагона. На питање ’шта је реч?’ он одговара да је она: „Звучни приказ (*Abbildung*) нервнoг надражаја.”¹⁰ Притом сматра да „[...] закључивати на основу нервнoг надражаја на неки спољашњи узрок, то је већ резултат лажне и неоправдане примене начела разлога.”¹¹ У том смислу Ниче развија учење о образовању метафора које потпуно конвергира човековом бићу. У њему се не доноси закључак о неком предмету по себи, ван нас. Реч као приказ нервнoг надражаја не стоји у узрочном односу према нечему изван нас. Кад кажемо да је „камен тврд” ми се понашамо као да тврдо није субјективни надражај. Дрво означавамо као мушко, биљку

⁷ Исто, стр. 877.

⁸ Исто, стр. 878.

⁹ Исто, стр. 878.

¹⁰ Исто, стр. 878.

¹¹ Исто, стр. 878.

као женско. То су по Ничеу све произвољна преношења. Ствар по себи остаје недокучива. Језиком се никада не доспева до адекватне истине ни до адекватног израза. Према Ничеу језик „[...] означава само релације ствари са људима и за њихово изражавање испомаже се најсмелијим метафорама.”¹²

Када Ниче говори о метафорама ту се ради се о унутрашњем процесу, о степенима преноса, о одређеној еволуцији организма. Језик настаје својеврсним преношењима (метафорама) сфере на сферу.¹³ Ово прескакање сфера метафоризацијом он описује на следећи начин: „Нервни надражај најпре пренети у слику! Прва метафора. Слика се потом изнова уобличава у глас. Друга метафора. И сваки пут је потпуни скок из једне, усред које је, у свим другу и нову сферу.”¹⁴ Настанак језика није процес сазнавања стварности, већ једно прескакање, разних психо-физичких подручја. Прелазак (прескакање) са једног на други ступањ Ниче одређује као уметничко преношење.¹⁵ У Ничеовом концепту преношење није каузалан и логички већ естетски и алогички однос. Метафора је процесуирање као преношење, динамички фундаментални нагон, стваралачки принцип и естетски прафеномен.¹⁶ Ова

¹² Исто стр. 879.

¹³ Метафора као преношење (*Übertragung*) има своје корене у изворном значењу грчке *metapherein*. Оно долази од речи *meta-pherō* што значи: другамо носити, пресадити, преносити, преместити.

¹⁴ Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften, 1870-1873*; KSA 1, стр. 879.

¹⁵ Лоренс Хинман сматра да Ничеова одбрана метафоричког карактера језика почине нападом на појам дословног. Враћајући се на грчко *metapherein* у разоткривању изворног значење речи метафора Ниче је склон да посматра свако преношење као пример метафоре. Стога, за разлику од већине писаца о метафори, Ниче прво дефинише подручје метафоричног, док се дословно на привативни начин посматра као неметафорично. Hinman M. Lawrence „Nietzsche, Metaphor, and Truth”, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. XLIII, No. 2, 1982, стр. 183.

¹⁶ Мариети сматра да Ниче није одвајао ум, уметност и природу. Природни процеси се преносе и на науку и она сматра да постоје археолошки темељи за то, „изворно, ми смо били заједно и понаособ повезани са универзумом пре него што смо знали за то. На почетку човечанства кад је ум постао активан у људском духу,

метафоризација има своје ступњеве и форме: нервни надражај, слика, глас, реч и појам. Притом то не значи да ту постоји једна градација метафора од мање сложених ка сложенијим. Метафоризација почиње опажајном метафором, (надражајем и) чулном сликом а довршава сазнајном, појмом.¹⁷ Пут ка образовању појма није пут превазилажења чулних одлика и конституисање пуне истине у духовном елементу појма да би оно чулно нашло у појму прави израз како је то конципирао Хегел.¹⁸ Наиме, према Ничеу појам не досеже до оног индивидуалног и прадоживљаја и није његов прави израз. При образовању појма нестаје низ одлика које чине неку посебну метафору као индивидуални доживљај. Притом тај губитак одлика није карактеристичан само за образовање појма. У сваком преношењу од нервног надражаја ка слици, од слике ка гласу, од гласа ка речи, увек се дешава померање, дистанцирање тако да свака нова метафора долази са губитком одлика метафоре пре себе. У сваком случају у преношењу се не оцртава понављање истих одлика, већ се дешава сличност. У том процесу метафоризације виши стадијум чини појам. Иако појмовна култура има своје археолошке фундаменте у несвесно-стваралачким процесима метафоризације динамика образовања појма има своје посебне аспекте у тим процесима коју Ниче експлицитно описује: „Свака реч постаје одмах појам тиме што она не треба да служи за непоновљиви, сасвим индивидуализовани прадоживљај [...], него је ту истовремено за многобројне, више или мање сличне доживљаје, то

постојале су непрекидне 'уметничке моћи' које су производиле и одабирале слике. И овај процес се одржао до данас.” Marietti Kremer, Angele, *Nietzsche, Metaphor and Cognitive Science*, Dogma, Revue de Philosophie et de Sciences Humaines; <http://www.dogma.lu/pdf/AKMNietzscheMetaphorCognitiveScience>; 2008, стр. 3.

¹⁷ Лоренс Хинман сматра да се у Ничеовом тексту *О истини и лажима...* може уочити разлика између опажајне метафоре (*perceptual metaphor*) и сазнајне метафоре (*knowledge metaphor*). Свака опажајна метафора је индивидуална и неједнака са неком другом. Сазнајна метафора почиње постављањем питања о поретку наших перцепција. Она подразумева рубрицирање, класификовање, архивирање. Види Hinman M. Lawrence *Nietzsche, Metaphor, and Truth*, стр. 185.

¹⁸ Види Hegel, G. V. F., *Estetika*, BIGZ, Beograd, 1986., стр. 23.

јест строго узето никад истоветне [...] Сваки појам настаје поистовећивањем неистоветног. Тако је извесно да неки лист никада није сасвим исти са неким другим...”¹⁹ Према Ничеу извесно је да се појам образује захваљујући слободом испуштању индивидуалних разлика, забраву специфичних обележја. „Превид индивидуалног и стварног нам испоручује појам као што нам даје и облик тамо где природа, напротив, не зна ни за какве облике и појмове, дакле ни за врсте, него једино за оно нама неприступачно и неодредииво Х. Јер и наше противстављање индивидуума и врсте такође је антропоморфно и не потиче из бити ствари.”²⁰ Појмовни језик настаје себи својственим операцијама преношења: изједначавање, идентификација, брисањем различитог, забрављање индивидуалног и појединачног. Ипак генеза формирања појма има свој археолошки фундамент у организму па Ниче сматра „[...] да је илузија уметничког превођења нервног надражаја у слике ако не мајка, ипак баба сваког појма.”²¹ Ову генезу преношења (у формама слике, речи и појма) он види као суштинско одређење човека које га разликује и одваја од животиње. То је „[...] способност према којој се очевидне метафоре спроводе све до једне схеме, дакле до довођења једне слике у појам.”²² Појам тако постаје највиша инстанца метафоризације али не и последња, јер се метафоризација парадоксално наставља.²³ Он је највиша метафора која своје порекло има у њеном почетку и на основу којег је могуће разумевање тока језика уопште.

¹⁹ Nietzsche F., *Die Geburt der Tragödie Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV, Nachgelassene Schriften 1870–1873*, KSA 1, стр. 880.

²⁰ Исто, стр. 880.

²¹ Исто, стр. 882.

²² Исто, стр. 881.

²³ Жуњић упућује на ову везу метафоре и појма: „Метафора је према томе, дакле ако не по својој самој суштини, онда свакако по свом променљивом настанку, којим она оно појмовно као појам чини метафоричким јесте уједно обоје; они (метафора и појам) заједно иду скупа и постављају се узајамно унапред у томе редоследу који чине унутар језика као динамичке целине.” Жуњић Слободан, „Појмовност и метафора” у: *Фридрих Ниче – Између модерне и постмодерне*, Отачник, Београд, 2017, стр. 19–20.

У таквој генези појам се показује као метафора метафоре чиме се процес метафоризације употпуњује оним што Пол Рикер назива парадоксом метафоре која подразумева саму себе: „Не постоји дискурс о метафори који не би био исказан у појмовној мрежи која је и сама метафорички зачета [...] Метафора се исказује метафорички [...] Теорија метафоре упућује кружним током на метафору теорије, а ова одређује истину бића у терминима присутности.”²⁴ Ово Рикерово запажање упућује на једну важну одлику метафоре. Она је такав облик језика који језик чини живим и динамичким. Таква жива метафора упућује на стварање нових значења чиме доводи језик у стање семантичке недостатности што је посебно од значаја у филозофском дискурсу. Метафором може да се изађе из филозофског појма, из његове окошталости и избледелости, да се путем ње изнесе нови аспект стварности и постигне семантичка иновација. Пример, који Рикер наводи, Платоново поистовећивање идеје добра са метафором сунца добар је пример таквог семантичког померања у филозофском дискурсу.

Ниче показује да су преношења различита и да се морају сагледати кроз могућност слободне и спонтане трансформације у којој се некад афирмише а некад пориче оно индивидуално, особито али се готово увек уноси нешто иновативно. Наиме у Ничеовом учењу о изградњи метафоре као преношења показује се да она не постоји као самостална, независна јединица, као атомски конституент језика.²⁵ Она постаје и протеже се кроз све поменуте форме (надражај, слика, глас, реч, појам) као једно и мноштво. Варира од нервног надражаја као исходишта слике до појма као њеног привидног смисла. Различитост форми преношења прати и чињеница

²⁴ Ricoeur Paul, *Živa Metafora*, GZH, Zagreb, 1981, стр. 326.

²⁵ На ову неатомичност и несамосталност метафоре упућује Жуњић: „Пошто метафора не може да буде једна независна јединица говора, било у логичком или пак у генеалогском смислу, она имплицира непосредност онога што се изражава и то одмах иза себе, а што према томе не може да буде ни оно што изражава пре ње, као такво, нити њен претходник у том низу.” „Појмовност и метафора” у: *Фридрих Ниче – Између модерне и постмодерне*, стр. 20.

да оне нису нужне. Ниче најпре говори да нема „тачног опажања” у смислу да постоји адекватни израз објекта у субјекту. Ту нема никаквог сазнајног односа између сфере субјекта и објекта. Тај однос није каузалан већ искључиво естетски однос, једно наговештавајуће преношење.²⁶ Такође релација између нервног надражаја са произведеном сликом није нешто нужно. Милион пута репродукована слика и наслеђивана од многих покољења добија значење као да је нужна слика и оставља утисак да је однос између нервног надражаја и слике строго каузалан. Ниче одбацује такву идеализацију релација и пише: „То је попут сна који се вечним понављањем осећа и просуђује посве као стварност.”²⁷ Идеализацију ове врсте пружа вера у „свеприсутност и извесност природних закона”. Природни закон уопште није нешто што је познато по себи, већ једино по својим учинцима, то јест по својим релацијама с другим природним законима, који су нам опет познати као збирови релација.²⁸ Ниче закључује да сва закономерност „[...] подудар се са оним својствима која сами уносимо у ствари, те заправо сами себи импонујемо.”²⁹ Преношење се на један начин одвија између надражаја и слике, на други између речи и појма. Оно увек подразумева неки

²⁶ Nietzsche F., *Die Geburt der Tragödie Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften 1870–1873*, KSA 1, стр. 884.

²⁷ Исто, стр. 884.

²⁸ Исто, стр. 885. Овај став о релационом карактеру природних закона треба посматрати из других Ничеових опсервација о језику и свету. Тако он у *Филозофији у трагичком раздобљу Грка* пише: „Речи су само симболи за релацију ствари између себе и њихове релација према нама, и нигде не дододирају апсолутну истину; па чак и реч биће означава само најопштију релацију која повезује све ствари.[...] Речима и појмовима никад нећемо допрети иза зида релација, рецимо у некакав чудесни пратемељ ствари...” Исто стр. 846. У каснијим записима Ниче пише: „Свет не егзистира по себи; он је есенцијално свет-релација. Под одређеним околностима може имати различито лице из сваке тачке.” Nietzsche, Friedrich, *Nachgelassene Fragmente*; 1887–1889, KSA 13, Verlag de Gruyter, Berlin/New York, 1988., стр. 271. „Не постоји никакав свет по себи, тек релације конституишу суштину...” Исто стр. 303.

²⁹ Исто стр. 886.

спонтанитет праћен поистовећивањем и разликовањем којима се задобија иновативност. Отуда није чудно да Ниче то преношење назива уметничким а основу тог процеса налази у заборау и људској способности уобразиље: „само несавладивом вером да је *ово* сунце, *овај* прозор, *овај* сто истина по себи, укратко само тиме што се човек заборавља као субјект, и то као *субјекат који уметнички ствара* живи он са неким спокојем, сигурношћу и консеквенцијом.”³⁰ Имајући у виду такву функцију метафоре у језику може да се каже да однос језика стварности није однос адекватности, подударанја. Истина није у подударанју појма и ствари јер је „сам језик по природи реторичан и лаж, истина само једна специфична, конвенционална варијанта тога”.³¹ Она је „Покретна војска метафора, метонимија, антропоморфизама, укратко збир људских веза које су поетски и реторски биле узнесене, пренесене, украшене, и које након дуге употребе неком народу изгледају чврсте канонизоване и обавезне ...”³² Истина тако није сазнајно-језичка форма, већ конвенционално социјални услов прилагођавања животу. На овај начин метафора је као темељни феномен језика догађај истине. Биће остаје недосегнуто и неисцрпљено. Биће за нас јесте оно биће које прелази у језик, које од језика позајмљује метафорички природу. Истина није ништа друго до метафора, а биће ништа друго до тумачење, интерпретација.

На оваквим претпоставкама може да се закључи да метафоризација као уметнички пренос који се заборавља, као антропоморфна одлика човека, пружа могућност Ничеу да се одреди по питању филозофије и њеног карактера. Ову недоумицу он исказује у својим белешкама које су претходиле спису *О истини и лажи...*: „Тешка невоља, да ли је филозофија једна уметност или једна нау-

³⁰ Исто стр. 882.

³¹ Schmid, Holger, „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralische Sinne (1873)” у: Henning Ottmann (Hrsg.) *Nietzsche. Handbuch Leben – Werk – Wirkung*, Verlag J. B. Metzler Stuttgart: 2011, стр. 89.

³² Nietzsche F., *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV Nachgelassene Schriften 1870–1873*, KSA 1, стр. 880.

ка. Она је уметност у својим сврхама и производњи. Али средство, представу у појмовима, има она са науком као оно што је заједничко за обе”.³³ Ако је језик у свом тоталитету састављен од различитих форми метафора онда филозофија није само уметничка по свом крајњем изразу, сврси и свом начину поступања, мишљењу као облику праксе и производње. Она је уметничка и по ангажовању својих средстава. Појмови нису специјално власништво науке и њеног дискурса које филозофија позајмљује. Напротив појмовни језик је развијени стадијум метафоричког преношења које он назива уметничким. У том смислу може се рећи да наука са својом појмовном апаратуром продужава и каналише метафорички ток самог језика, али основни нагон за образовањем метафора, како каже Ниче, тражи себи путеве „[...] у миту и нарочито у уметности”.³⁴ Пuteви филозофије у уметности се укрштају и ове две области постају блиске и сродне. Човек вођен нагоном за образовањем метафора ослободиће се притиска самоодржања и служења истом. Таквог човека, он одређује као интуитивни дух, који ће као у случају Старе Грчке, „[...] обликовати једну културу и утемељити владавину уметности над животом”.³⁵ Филозоф трагичког сазнања ће бити најистакнутији пример таквог интуитивног духа.

Литература

Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.

Hegel, G. V. F., *Estetika*, BIGZ, Beograd, 1986.

Hinman M. Lawrence „Nietzsche, Metaphor, and Truth”, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. XLIII, No. 2, 1982.

³³ Nietzsche, Friedrich, *Nachgelassene Fragmente; 1869–1874*, KSA 7, Verlag de Gruyter, Berlin/New York, 1988, стр. 439.

³⁴ Nietzsche F., *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen, I–IV Nachgelassene Schriften 1870–1873*, KSA 1, стр. 887.

³⁵ Исто стр. 888.

- Marietti Kremer Angele, *Nietzsche, Metaphor and Cognitive Science*, Dogma, Revue de philosophie et de Sciences Humaines; <http://www.dogma.lu/pdf/AKMNIetzscheMetaphorCognitiveScience>; 2008.
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften, 1870–1873*; KSA 1, Verlag de Gruyter, Berlin/New York, 1988.
- Nietzsche, Friedrich, *Nachgelassene Fragmente*; 1869–1874, KSA 7, Verlag de Gruyter, Berlin/ New York, 1988.
- Nietzsche, Friedrich, *Nachgelassene Fragmente*; 1887–1889, KSA 13, Verlag de Gruyter, Berlin/New York, 1988.
- Ricoeur Paul, *Živa metafora*, GZH, Zagreb, 1981.
- Schmid, Holger, „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralische Sinne (1873)“ у: Henning Ottmann (Hrsg.) *Nietzsche. Handbuch Leben – Werk – Wirkung*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart: 2011.
- Жуњић Слободан, „Појмовност и метафора“ у: *Фридрих Нице – Између модерне и постмодерне*, Отачник, Београд, 2017.

Saša Radovanović

NIETZSCHE'S METAPHOR BETWEEN IMAGE AND CONCEPT

Summary

According to Aristotle's theory, the term precedes metaphor. Metaphor is defined as the transfer from one concept to another, from a logical place to another, from a „literal” to a transferred meaning. The text talks about Nietzsche's turn in understanding metaphor starting from the scriptures *On Truth and Lies in a Nonmoral Sense*. Metaphor is no longer a rhetorical stylistic figure, but a fundamental instinct, a creative principle and an aesthetic proto-phenomenon. It turns out that our conceptual culture has its archaeological foundations in the unconscious-creative processes of metaphorization. Metaphorization has its degrees: nervous stimulation, image, voice, word and concept. Nietzsche defines the transition from one stage to another as an artis-

tic transfer. This transfer is not a causal and logical but an aesthetic and illogical relationship. At the end of the text, it is concluded that Nietzsche's new definition of metaphor through artistic transmission provides the possibility of a deeper connection between philosophy and art.

Keywords: metaphor, image, voice, concept, art, Friedrich Nietzsche, Aristotle

Бојана Тајисић

ЛЕСИНГОВО СХВАТАЊЕ ОДНОСА ПОЕЗИЈЕ И ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Апстракт: У раду ћу укратко изложити занимљиве чињенице из Лесингове биографије. Затим ћу сажето појаснити настанак модерне естетике у 18. веку, чије утемељење подупире дело *Лаокоон или о границама сликарства и поезије*. Најзад, изнећу Лесингово схватање односа сликарства и поезије, тј. границе те две различите врсте уметности, које Лесинг разматра узимајући у обзир Винкелманово тумачење античке уметности. На крају рада нагласићу Лесингов историјски значај.

Кључне речи: естетика, уметност, поезија, ликовне уметности, сликарство, Лесинг, Лаокоон.

У знак захвалности мом др Д

Готхолд Ефрајм Лесинг (нем. Gotthold Ephraim Lessing) је био један од најзначајнијих представника европског просветитељства, немачки писац, критичар и теоретичар уметности, аутор прве немачке грађанске драме *Мис Сара Сампсон* и дела *Лаокоон или о границама сликарства и песништва*, којим је поставио, као и његови савременици, темеље модерној естетици.¹ У прилог томе ко-

¹ Текст је настао у оквиру научног, годишњег скупа под називом *Слика и реч* при Естетичком друштву Србије.

лико је Лесингов просветитељски рад у 18. веку одјекивао говори чињеница да је 1788. године Доситеј Обрадовић у *Баснама* скрећу пажњу српским читаоцима на несвакидашњег Лесинга наводећи неке његове радње, да би неколико година касније Лесингове драме биле прве које су се приказивале код нас на позоришној сцени. Са седамнаест година започео је студије теологије у Лајпцигу, да би их убрзо напустио и започео студије медицине у Витенбергу, које је такође напустио како би живео жељеним животом славног писца у Берлину. Лесинг је неко ко је стекао велику славу након смрти због критичности и залагања за слободу научног мишљења.

Позната је Лесингова изјава када би му Бог понудио у једној руци целу истину, а у другој тражање истине, он би изабрао ово последње јер је цела истина само за Бога а човеково је да трага за њом. У Старом завету, каже Лесинг, од човека траже добра дела, а награду за њих он ће примити још на овом свету. По Новом завету, човек такође треба да чини добра дела, но награда му се обећава после смрти. Не! – узвикује Лесинг – треба да дође и Трећи завет, који ће тражити добра дела без икакве награде, дела која ће се чинити једино ради унутрашњег задовољства човековог, по гласу његове савести.²

Године 1776. излази дело *Лаокоон*, које је једно естетичко дело, дело које поставља темеље модерној естетици, која као филозофска дисциплина настаје и утемељује се у 18. веку, добијајући на свом дигнитету. *Естетика је филозофска дисциплина која вођена филозофским интересом и специфичном филозофском методологијом разматра два односно три основна проблемска комплекса: проблематику лепоте и проблематику уметности, али и пробле-*

² Лесинг, Е., *Лаокоон*, Рад, Београд, 1964, стр. 109.

матику чулног сазнања или још неодређеније речено проблематику естетског искуства.³

Термин *естетика*⁴ први је употребио и сковао 1753. године Александар Баумгартен (нем. Alexander Gottlieb Baumgarten), који се сматра оснивачем естетике као дисциплине и који је један од представника рационалистичке естетичке мисли. Ако обратимо пажњу на наведену проблематику чулног сазнања, може се рећи да филозофска естетика одређује естетско искуство, које подразумева како афективност, тако и емоционалност, и које је одређено лепотом, *при чему уметнички лепо, бар према неким естетичарима представља одликовани начин лепоте, а искуство уметности по-влашћен тип искуства*⁵.

Радикалне промене у филозофским концепцијама и иновација проналажења места у координатном систему филозофских дисциплина за естетику могу се објаснити и јасније схватити реферисањем на Херберта Шнеделбаха (нем. Herbert Schnädelbach), који исцрпно и концизно издваја три парадигме унутар историје филозофских мисли. Наиме, реч је о онтолошкој⁶, менталистичкој⁷ и лингвистичкој⁸ парадигми. Менталистичка парадигма у филозофији и њена рефлексивна на филозофску естетику су управо оно на шта треба обратити пажњу. Промене у менталистичкој парадигми доносе сумњу као почетак филозофирања уместо чуђења, доносе Декартов (франц. Descartes) однос субјекта и објекта, тј. претпоставку да онај ко о спољашњем свету жели нешто да сазна, мора да

³ Грубор, Н, „Баумгартеново утемељење модерне естетике”, *Филозофија и друштво*, бр. XXVI (3), Београд, 2015, стр. 599.

⁴ *Aisthesis* у грчком језику означава чулно искуство и форму искуства посредовану преко чула.

⁵ Грубор, Н., „Баумгартеново утемељење модерне естетике”, стр. 599.

⁶ Гр. *to on* – бивствујуће, биће; Платон и Аристотел као главни представници онтолошке парадигме.

⁷ Лат. *mens* – свест; Декарт и Кант као главни представници менталистичке парадигме.

⁸ Лат. *lingua* – језик; Витгенштајн као главни представник лингвистичке парадигме.

претпостави да постоји. Сада можемо рећи да је основно питање модерне филозофије *Шта могу да знам о ономе што јесте?*, а не традиционално, класично питање *Шта јесте?* Може се рећи да су субјективирање лепоте и детронизовање лепог две основне одлике модерне естетике.

Постављена проблемска питања која се односе на дело Лаокоон реферишу на традиционалне теорије естетског искуства, као посебног облика спознаје истине, и модерне теорије естетског искуства које су резултат когнитивних процеса на којим се све више потенцира у 18. веку стављајући се субјекат у први план.⁹

У предговору *Лаокоону* се наводи: *Први који је упоредио сликарство и поезију био је човек утанчаног осећања који је од обе уметности на себи осетио слично дејство. Обе нам – помислио је – представљају одсутне ствари као присутне, привидност као стварност; обе обмањују, а обмана и једне и друге допада нам се. Други је покушао да продре у суштину тог допадања и открио је да оно код обе уметности тече из истог извора. Лепота, чији појам прво узимамо од телесних предмета има општа правила која се могу применити на више ствари: на радње, на мисли, као и на форме. Трећи, који је размишљао о вредности и расподели тих општих правила, опазио је да једна владају више у сликарству, а друга више у поезији; да, дакле, за ова може поезија да помогне сликарству, а за она сликарство поезији објашњењима и примерима. Први је био љубитељ, други филозоф, трећи критичар.*¹⁰ Највећу пажњу од све тројице привлаче критичари, јер питања која се разматрају у *Лаокоону* нису иновативна, постављана су и много пре Лесинга, као и покушаји да се на њих одговори.

Када је антички период у питању, један од оних који је међу првима уочио границу сликарства и поезије био је Софокле, који је, посматрајући лепог дечака, како би га описао, изговорио Фри-

⁹ Guyer, P., *18th Century German Aesthetic*, <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/>, 10.7.2020.

¹⁰ Лесинг, Е., *Лаокоон*, стр. 3.

нихов стих *На пурпурним образима блиста светост љубави*, након чега су му замерили да опис није адекватан посматраном призору. Осим на Софокла, Аристотела и Плутарха, треба скренути пажњу и на Диона Хризостома, који наводи да је *песник много слободнији и има више могућности него ликовни уметник, посебно вајар, који свој тежки материјал обрађује споро и са муком и у из помоћ других*.¹¹ Уметник, за разлику од песника, може обухватити само један тренутак, док песник може да употреби многе ликове и да изрази мноштво ствари, попут мировања и облика, и то је оно што одликује оно на шта Лесинг упућује у *Лаокоону*.

У средњем веку, један од ретких који је истакао границу сликарства и поезије био је Леонардо да Винчи (итал. Leonardo da Vinci), сматрајући да између две споменуте уметности постоје јасне разлике. Поезија нема своју област, већ је нужно у корелацији са реториком и филозофијом, док сликарство може да буде од практичне користи, на пример, у архитектури или геометрији. *Поезију одликују ефекти приказивања, а сликарство приказивање ефекта. Песник је изнад сликара једино у представљању речи, а на равној ноzi је с њиме у слободном измишљању које је ослабија страна сликарства. У свему другоме сликар надмаша песника*.¹² Неспорна је чињеница да сликар може створити тренутке који се речима не могу описати, за разлику од песника.

Ако ти песнице хоћеш да представиш крваву битку услед мрачног и тамног ваздуха у диму страшних и смртоносних машина, обавијених густом прашином која мути ваздух, и уплашено бекство јадника застрашених смрћу, у том случају те сликар надмаша, јер ће се твоје перо истрошити пре него што опишеш потпуно оно што ти сликар непосредно приказује својом науком. А твој језик биће спречен жеђу, а тело сном и глађу, пре него што речима прикажеш оно што

¹¹ *Ibid.*, стр. 6.

¹² Лесинг, Е., *Лаокоон*, Култура, Београд, 1954, стр. 8.

ти сликар за један тренутак прикаже... Дакле, рећи ћемо да је песништво наука која у највишем степену делује код слепих, а сликарство код глувих, али сликарство је утолико достојније уколико служи бољем чулу.¹³

Дакле, Да Винчи у свом делу *Трактат о сликарству*, закључује да је поезија у највећем степену разумљива слепима, а сликарство глувима и да сликарство више вреди од поезије, уколико служи бољем и племенитијем чулу него поезија.

За његову племенитост је доказано да је равна трострукој племенитости три друга чула, јер је човек радије изабрао да изгуби слух, чуло мириса и чуло типања, него чуло вида, пошто онај који изгуби вид, губи слику и лепоту света, и сличан је ономе који је жив закопан у гроб у коме може да се креће и живи. Зар не видиш да око обухвата лепоте целог света?¹⁴

Лесинг ће се сложити са да Винчијем да је сликарство способније од песништа у представљању облика, али не и у томе да област песништва није ширира од области сликарства.

Спор око *Лаокоона* има значаја не само у 18. веку, него и у вековима пре њега. Лесинг преиспитује границу сликарства и поезије – тачније, он расправља природу граница између две најутицајније уметности, супростављајући се Винкелмановом тумачењу античке уметности. *Као главно обележје грчких ремек дела у сликарству и вајарству господин Винкелман сматра племениту једноставност и мирну величину у ставу и у изразу¹⁵. У О подражавању грчким делима у сликарству и вајарству* наводи да, као што морска дубина остаје мирна ма колико површина беснела, тако фигуре Грка при свим страстима показују велику и сталожену душу. Душу по-

¹³ *Ibid.*, стр. 9.

¹⁴ Да Винчи, Л., *Трактат о сликарству*, БИГЗ, Београд, 1990, стр.15.

¹⁵ Лесинг, Е., *Лаокоон*, Култура, Београд, 1954, стр. 66.

пут оне која се рефлектује на Лаокооново лице усред најсуровијег страдања. Винкелман анализира поређење два различита приказа једне исте тематике.

Какав догађај и шта представља једна од најпознатијих античких скулптура *Лаокоон и његови синови*, која је откривена у Риму 1506. године и која се данас налази у Ватикану? Наиме, приказана је митолошка прича према којој тројански свестеник Лаокоон са својим синовима Антифантом и Тимбрејем страда нападнут морским змијама.

Винкелман анализира саму скулптуру са једне стране, а са друге стране анализира Вергилијеву поему која описује читаву причу страдања. Дакле, имамо исту тематику обрађену на два различита начина, кроз две различите форме. Обрађену на ликовни и на поетски начин. Винкелман велича грчког генија, уметничко дело, скулптуру у односу на познији римски песнички опис, јер је грчки геније узвишен својом племенитишћу и уздржаношћу. Од важности је нагласити да Лаокоон на скулптури не пушта крик из свег грла, већ има уздржано лице великог бола и патње, док у Вергилијевој поеми он виче из свег гласа. Управо то је оно што Винкелману служи као доказ да се царство лепоте уздиже изнад свакодневног материјалног света, да је идеал лепоте повезан са једном суспрегнутошћу чулног. Не морамо сагледати фигуру Лаокоона у целости да бисмо осетили бол који откривамо угледавши, на пример, мишиће, жиле или увучен трбух. Иако немамо крик који Вергилије допушта Лаокоону, већ пригушено уздисање са страхом, можемо слободно рећи да су телесни бол и духовна одмереност пропорционално распоређени по целом телу. Код Грка су уметност и мудрост ишле руку под руку. Уметник је величину духа коју даје мермеру најпре морао осетити у себи. Стога је бол на Лаокоономом лицу префињен и онај који би човек осетио афективно, сходно темпераменту.

Лесинг томе супроставља становиште према којем су Грци допуштали људима и боговима страсти и сматра да постоји други разлог зашто је у скулптури Лаокоона страст утишана. Не прихва-

та Винкелманово становиште према којем је мирноћа битно својство, не прихвата да је лепота повезана са изражавањем стоичког мира, већ истиче да је лепота највиши закон ликовних уметности, па отуда није чудно што су Грци ограничили сликарство на представљање лепих тела. *Карактер грчке статуе није због племенитости грчког ума, већ због императива његовог визуелног медија.*¹⁶ Сходно томе, Грци се нису срамили људске слабости, нити су прикривали осећања бола и радости. У *Лаокоону* проналазимо пример тога да *Огребана Венера виче гласно*¹⁷. Грчки вајари и сликари приказивали су афективна стања водивши рачуна о искључиво једном тренутку којим ће представити оно непролазно, док песник располаже способношћу да опише цело афективно стање без потребе за издвајањем посебних тренутака. *Из тога произилази да поезија – као шира уметност – обрађује и видљиво и невидљиво, а сликарство само видљиво на један начин.*¹⁸

Свестан чињенице да су Грци знали да су уметности сличне по дејству, а различите по предмету и начину представљања, Лесинг сматра да се морају разликовати две врсте уметности, ликовне уметности са својим специфичним особеностима са једне стране и песништво са својим другим особеностима са друге стране. Постоји некакав, не од споља препознат, него унутрашњи уметнички разлог због чега се иста тематика може описивати у две различите уметности.

Ако је истина да викање при осећању телесног бола, нарочито по старом грчком начину мишљења, може сасвим добро да постоји поред велике душе, онда израз такве једне душе не може бити узрок што уметник упркос томе у свом мермеру није хтео да подражава том викању, него мора да постоји некакав други узрок због кога се он овде разликује

¹⁶ Guyer, P., *18th Century German Aesthetic*, <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/>, 10.7.2020.

¹⁷ Лесинг, Е., *Лаокоон*, Рад, Београд 1964, стр.9.

¹⁸ *Ibid.*, стр.25.

*са својим такмацем песником који то викање изражава са свесним умишљањем.*¹⁹

Разлог би требало да буде у различитим захтевима ликовне уметности; ликовни уметник може да прикаже само један тренутак у склопу приче, док песник није приморан да се задржи на једном тренутку, него може да прати читаву радњу. Разлика између поезије и сликарства, а тиме и између два различита начина приказивања свештеника Лаокоона, разлика је у једној логичкој основи и ту Лесинг промишља савремено, да знак увек мора бити усклађен са оним што означава. Сликарство употребљава једну врсту знакова у простору, а поезија знакове радње у времену.

Ако проблематику Лаокоона сагледамо из угла семиотике и структурализма можемо наићи на тумачења да је покушај да се пронађу границе између сликарства и поезије сам по себи проблематизован културним, психолошким и естетичким претпоставкама, које је Лесинг наводио при решавању проблематике. Метју Шнајдер (енг. Matthew Schneider) наводи да *таква тумачења сматрају да Лесингова стварна мотивација за писање Лаокоона није било непристрасно стремљење ка отклањању нејасноћа у теорији, већ извесна врста узнемирености, коју изазива представљање, а чија је коначна последица стапање управо оних категорија које је теоретичар желео једном за свагда да раздвоји*²⁰. Уколико обратимо пажњу на Рихтерево (нем. Richter) дело *Лаоконоово тело и естетика* бола уочићемо дихотомију бола и лепоте у средишту сваке интерпретације о проблематици Лаокоона. Како Рихтер наводи *структурну дихотомију те две уметности, која чини суштину Лесингове расправе, дестабилизује шокантни контакт између*

¹⁹ *Ibid.*, стр. 69.

²⁰ Шнајдер, М., *Проблематичне разлике: конфликтни мимезис у Лесинговом Лаокоону*, <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/457-12.pdf>, 14.7.2020.

дискурса естетике осамнаестог века и наметљивог хетерогеног дискурса просветитељске науке.²¹

Лесинг наводи да *Ако је истина да сликарство за своје подражавање употребљава сасвим друга средства или знаке него поезија: наиме, фигуре и боје у простору, а поезија артикулисане тонове у времену; ако знаци морају имати прикладан однос према ономе што означавају: онда знаци поређани један до другог могу изражавати само предмете који, или чији делови, постоје један до другог, али знаци који следе један за другим могу означавати само предмете који, или чији делови, следе један другогме*²².

Предмети који су један до другог су тела, која чине праве предмете сликарства својим својствима. Предмети који иду један за другим су радње, које су прави предмет поезије. Сва тела постоје и у простору и у времену и увек се може замислити да су у различитим корелацијама једна према другима, а свака та корелација је резултат претходне, као и узрок наредне. Јасно је да сликарство може да подражава радње помоћу тела, али радње не могу постојати независно од бића, и уколико су та тела бића, песничтво ће их описвати искључиво кроз опис радње. Сликарство, за разлику од поезије, може да у својим композицијама искористи само и искључиво један тренутак радње, и то онај најбогатији, најрепрезентативнији, најсадржајнији, најемотивнији, како би посматрачу био јасан тренутак који претходи радњи подједнако добро као и тренутак који следи. Слично сликарству, поезија мора да изабере само једну особину тела, и то ону која изазива чулну слику тела, а која ће да води радњу у нама напред. Ликовни уметник је моћнији у приказивању телесне лепоте и природе, али је песник, с друге стране, моћнији у приказивању дејства лепоте на човека, као када је, на пример, усхићење у питању. Ружно, смешно, ужасно, гадно и грозно су они моменти који су песнику могући и допуштени да

²¹ Richter, S., *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*, Wayne State University Press, Detroit, 1992, стр. 33.

²² Лесинг, Е., *Лаокоон*, Рад, Београд 1964, стр. 25.

их прикаже, за разлику од уметника. Уметник приказује лепоту, не нижег реда, него идеалну, док ружноћу приказују чак и песници, само када постаје мање одвратна појава, тачније када њено приказано дејство делује као да престаје да буде ружно у недостатку пријатних осећања. У сликарству то не би било допуштено, јер је сврха сликарства да изрази телесну лепоту.

Може се рећи да је по Лесинговом мишљењу сврха сликарства највиша телесна лепота. Како дефинисати телесну лепоту? *Телесна лепота настаје из складног дејства разноврсних делова који се одједном могу сагледати.*²³ Ово подсећа на Аристотела, који каже: *Оно што је лепо, било то живо биће било свака ствар која је састављена из поједних делова, треба не само да те делове има добро поређане него да има и одређену величину, не ма какву, јер оно што чини лепоту – то је величина и поредак.*²⁴

Лесингова идеална лепота подразумева меру, јасноћу, поредак, одабрану садржину и изнад свега савршенство облика. Али треба узети у обзир да постоје ствари које су предмет уметничког представљања, а које немају наведене елементе. Шта је у том случају идеална лепота и како је сачувати? Прави одговор на ово питање је да је права мера у представљању то да је циљ уметности уживање. Овај моменат је доста необичан и сензационалан, ако имамо у виду период и стање у немачком друштву 18. века у којем је Лесинг живео.

Дакле, постоји не некакав спољашњи разлог у карактеру Грка, спољашња етичка идеја која треба да укаже на разлику поезије и сликарства, већ постоји унутрашњи уметнички разлог везан за материјал који два уметника у две врсте уметности принуђује на два различита решења. Ликовни уметник треба да захвати онај тренутак који ће највише да омогући да се наша машта и уобразиља на њега надовеже. Вергилијев Лаокоон не пушта крик, али ће

²³ *Ibid.*, стр. 48.

²⁴ *Ibid.*

у нашој машти он да крикне тренутак касније, много јаче него да је то приказано у некој ликовној уметности.

Творац Лаокоона тежио је највишој лепоти упркос највишем болу, који је посреди страдања. Али бол са патњом не иде уз идеалну лепоту и зато је морао да викање ублажи у уздисање, јер викање лицу доноси унакаженост. Ако замислимо Лаокоона како виче, тај призор ће у нама изазвати сажаљење, у истом тренутку ће нам се јавити патња и лепота. Тренутак патње изазива непријатност и само лепота предмета који страда може непријатност променити у пријатно осећање сажаљења.

Сам широки отвор уста, остављајући на страну то колико се тиме и остали делови лица искривљавају и померају, у сликарству је мрља, а у вајарству удубљење које чини најодвратније дејство на свету.²⁵

Уметник увек може да искористи само један тренутак и тај тренутак мора промишљено бити изабран и плодан. Јер тај тренутак мора машти омогућити слободну игру, мора нам омогућити да што више видимо, да толико више мислимо, и самим тим опет више видимо. Дакле, примењено на Лаокоона, када посматрамо како уздише, машта га може чути како виче. Бол који уочавамо или прекида викање или разара лице које виче.

Да ли ће тај тренутак бити плодан и моћан да посматрачу омогући да сагледа како садашњост, тако и прошлост и будућност, уз ликовна средства и технике, зависи од уметничког талента. С друге стране уколико уметник не пронађе плодан тренутак, наша машта и уобразиља неће бити подстакнуте да ступе у слободну игру и самим тим изостаће и естетски доживљај.

Важно је истакнути да се намеће идеја субјективности, која је управо оно што је иновативно за Лесингову теорију и развој естетике тог доба. Захваљући нашој слободој игри уобразиље ис-

²⁵ *Ibid.*, стр. 74.

провоцираном плодим тренутком постајемо суочени са опаженим уметничким делом.

Појам маите, односно уобразиље, тада већ конституисан у британској филозофији просвећености од стране великана британске естетике лорда Шафтсберија (Lord Shaftesbury), Џозефа Едисона (Joseph Addison) и Франсиса Хачисона (Francis Hutcheson), третира се као посебан сегмент свести који поседује извесне препознатљиве атрибуте активности, дакле оне способности да сопственом светлошћу обасја и обоји предмет на који је усмерена.²⁶

Дакле, Лесинг доприноси појави нових естетичких ставова који се заснивају на слободној игри наших менталних моћи, а које изазива објекат, тј. у овом случају уметничко дело. Преузима постојеће схватање уобразиље дајући јој дигнитет у својој естетичкој теорији.

Евидентно је да је Лесингово становиште подстакло многе теоретичаре да развијају, граде и допуњују сопствене теорије о уметности и естетичкој мисли. Ако узмемо у обзир да је немачка књижевност била у дремежу, препуштена формализму друштва и ако узмемо у обзир да је Лесинг та личност која је показала књижевности, самим тим и уметности, светски пут боривши се за националну еманципацију, јасно је колико је велики и значајан Лесингов допринос развоју мисли. Смело фигуративно Лесинга, оштроумног просветитеља који је имао културне одјеке у немачком друштву 18. века, можемо упоредити са Волтеровом (франц. Voltaire) улогом у Француској.

²⁶ Вићановић, Д. И., „Лесингова естетика и идеја субјективности”, *THEORIA*, бр.1, Београд, 2009, стр.48.

Бојана Тајисић

Литература

- Вићановић, Д. И., „Лесингова естетика и идеја субјективности”, *THEORIA*, бр. 1, Београд, 2009.
- Грубор, Н., „Баумгартеново утемељење модерне естетике”, *Филозофија и друштво*, бр. XXVI (3), Београд, 2015.
- Да Винчи, Л., *Трактат о сликарству*, БИГЗ, Београд, 1990.
- Лесинг, Е., *Лаокоон*, Култура, Београд, 1954.
- Лесинг, Е., *Лаокоон*, Рад, Београд, 1964.
- Richter, S., *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*, Wayne State University Press, Detroit, 1992.
- Guyer, P., *18th Century German Aesthetics*, <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/#Les>, 14.7.2020.
- Шнајдер, М., *Проблематичне разлике: конфликтни мимезис у Лесинговом Лаокоону*, <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/457-12.pdf>, 10.7.2020.

Bojana Tajisic

LESSING'S UNDERSTANDING OF POETRY AND FINE ARTS

Summary

In this paper first I will present the interesting facts form Lessing's biography, then I will give a short explanation of the beginnings of the 18 century philosophy of modern aesthetics which Lessing developed in his work *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* and finally I will discuss Lessing's understanding of poetry and fine arts. These two forms of arts are contrasted following Winckelmann's interpretation of ancient art. At the end I will show Lessing's huge impact in the course of history.

Key words: aesthetics, art, poetry, fine arts, painting, Lessing, Laocoon.

Татјана Ристић

ЕКФРАЗА И МИМЕЗА¹

Апстракт: Полазећи од античког схватања екфразе као текста који „представља неки предмет као да га ставља пред наше очи” и супротстављајући га модерном схватању у ком је екфраза књижевно евоцирање просторних уметности, отвара се питање могућности мимезе у међуодносу „сестринских уметности”, односно књижевности и просторних уметности. У раду се износе ставови модерних књижевних теоретичара који тврде да „екфрастичка фасцинација” може резултовати само у моћном одсуству, тј. фиктивном присуству дела просторне уметности у књижевном приказу, који ултимативно нуди искључиво потврду сопствене текстуалности. Насупрот томе, у раду се тражи и простор у ком се суштински са-односно „сестринских уметности” не мора сматрати принципијелно немогућим ако се екфрастичка мимеза заснује на ономе што Ингарден назива „сликом-уметничким делом” (нем. *Bild*).

Кључне речи: екфраза, мимеза, сестринске уметности, екфрастичка фасцинација, слика-предмет, слика-уметничко дело.

¹ Текст је заснован на одломку из завршног рада на мастер студијама на Филолошком факултету Универзитета у Београду, под насловом *Екфраза: Од књижевносторијског и теоријског одређења појма до Китсове „Оде грчкој урни”*, одбрањеног у септембру 2016. године под менторством проф. др Јелене Пилиповић.

Увод

Књижевне студије последњих деценија враћају се класичном грчком појму који је ушао у свакодневну употребу савремених књижевних критичара и теоретичара – екфрази. Звучи прилично парадоксално то што „традиционално” разумевање екфразе данас подразумева књижевни опис просторног уметничког дела.² Класична употреба ове речи везана је за прогимназме, дидактички жанр, чији назив бисмо могли превести као „припремна вежба, увежбавање”³: у питању су збирке беседничких вежби античких ретора које су настајале на старогрчком језику у периоду од првог до петог века нове ере. Именица *ékphrasis* потиче од речи *ekphrázein*, што дословно значи „рећи у потпуности”. Употреба термина у античком свету била је специфична, првенствено везана за реторичке школе, јер се реч сматрала пост-класичном, а чин описивања (пошто је термин на латински језик углавном превођен као *descriptio*⁴) *чешиће је објашњававан речима попут herméneuo* („из-

² Јакоби, Т., „Екфрастички модел: облици и функције”, *Улазница*, бр. 204–205, 2007, стр. 157.

³ У питању је именица τὸ προῦμνασμα, -ατος, изведеница глагола προῦμνάσσω, која означава вежбање и припремање у сваком смислу, особито војничком (уп. Liddell, H. G., Scott, R., *A Greek-English Lexicon*, прир. Sir Henry Stuart Jones, Clarendon Press, Oxford, 1968, стр. 1473), а у контексту беседништва се сусреће у Аристотеловој *Реторици* (1436a25), Атенејевој *Гозби софиста* (14.631a) и другде. Одлучили смо се за облик који је морфолошки и граматички прилагођен српском језику, по уледу на низ изворно античких књижевних термина који су сербизовани. Ради лакшег деклинирања сербизованом облику је дат женски род, док је старогрчка именица у средњем. Захваљујемо се Јелени Пилиповић на овим терминолошким разјашњењима и сугестијама.

⁴ У јединој збирци прогимназми преведеној на српски језик поглавље о екфрази преведено је као „опис”. (Афтоније, *Проῦμνάσματος ретора Афтонија*, прир. и прев. Војислав Јелић, Матица српска/Српска академија наука и уметности, Београд/Нови Сад, 1997, стр. 139) Вебова сматра да би на латински термин требало преводити са *explicatio* (Webb, R., *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate Publishing, 2009, стр. 71) како би значило „разматрање”, али и „одвијање”. У ранијем тексту (Webb, R., „Ekphrasis Ancient

разити у речима”) и *diēgoúmai* („довести у везу”, „проћи кроз”).⁵ Ретор Афтоније екфразу дефинише као „реторск[у] вежб[у] која нам јасно представља неки предмет као да га ставља пред наше очи”.⁶ Битно је уочити две ствари: прву, да је то реторска вежба, дакле, да њена функција није била првенствено поетска; и другу, да екфраза није одређена предметом који представља, већ начином на који то чини. Она тек након петог века почиње примарно да означава опис просторних уметности.⁷ То свакако није случајно, јер једино последња сачувана збирка прогимназми, из пера Софисте Николаја, која потиче управо из тог периода, међу могућим предметима екфразе помиње статуе и слике.

Афтонијеву дефиницију можемо супротставити првом модерном одређењу појма, који нуди Лео Шпицер 1955. године: екфраза припада жанру који се протеже од Хомера и Теокрита, до парнасцоваца и Рилкеа, а представља поетски опис дела сликарске или скулптуралне уметности (72). Парадоксално делује како то што се термин који изворно уопште није био везан за опис просторних уметности сада искључиво њима посвећује, тако и тврдња да је у питању првенствено поетски субжанр. Ипак, аутори прогимназми су често преузимали примере из књижевности, а међу њима је и опис Ахиловог штита у Хомеровој *Илијади*, који данас сматрамо за екфразу *par excellence*.

Основна разлика између оригиналног и новијег схватања појма јесте, дакле, у томе што је у антици екфраза била одређена начином свог деловања, књижевним „довођењем пред очи”, док се данас екфраза примарно дефинише кроз предмет књижевног текста, који је строго сужен на просторне уметности. Као најприхватљивије одређење екфразе у савременом смислу одределићемо се за

and Modern: The Invention of a Genre”, *Word and Image*, бр. 15, 1999, стр. 12) она ће ову реч искористити за опис нарације: нарација је оно што се *одвија* у времену.
⁵ Webb, R., *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, стр. 39.

⁶ Афтоније, *Προγυμνάσματα ρητορα Αφτονιја*, стр. 139.

⁷ Хефернан, Џ. А. В., „Екфраза и приказ”, *Поља*, бр. 457, 2009, стр. 46.

оно које је дала Тамар Јакоби: екфраза је „књижевно евоцирање просторних уметности”.⁸

Екфрастичка фасцинација – метафизичка немогућност књижевне мимезе просторних уметности

Обновљено интересовање за екфразу у двадесетом веку нужно је изнова отворило питање односа између песништва и просторних уметности. За то је првенствено заслужна монографија Џина Хагструма из 1958. године: *The Sister Arts – The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*.⁹ Ова студија је нарочито важна због концепта „сестринских уметности”. Доктрина о „сестринским уметностима” потиче из антике. Прво је образложена у несачуваном одломку код Симонида, који је пренео Плутарх, у ком се каже да је сликарство нема поезија, а поезија сликарство које говори.¹⁰ Ову идеју потом овековечује Хорације у „Писму Пизонима” чувеном крилатицом *ut pictura poësis* – „песма [је] као слика” (ст. 361).¹¹ Хагстрам, заправо, само именује антички концепт који ће навелико бити коришћен у потоњој књижевној критици. Оно што је другачије у модерном схватању односа „сестринских уметности” унутар екфрастичког представљања јесте инсистирање на томе да се немом уметничком објекту даје глас, а таквим се објашњењем уводи јасна дискрепанција између вербалне и просторне уметности – једна преузима активну улогу, док је друга пасивна. Између њих постоје знатне разлике, а многи теоретичари ће тврдити да су оне и метафизичке природе. Услед

⁸ Јакоби, Т., „Сликовни модели и приповедна екфраза”, *Поља*, бр. 457, 2009, стр. 61.

⁹ Hagstrum, J. H., *The Sister Arts – The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1987.

¹⁰ Лесинг, Г. Е., *Лаокоон или о границама сликарства и поезије*, прев. Светислав Предић, Рад, Београд, 1964, стр. 4.

¹¹ Хорације, *Писма*, прев. Радмила Шалабалић, Српска књижевна задруга, Београд, 1972, стр. 85.

хијерархизације вербална и просторна уметност делују мање као „сестринске”.

Мичел античко схватање „сестринских уметности” назива „екфрастичком надом”.¹² Циљ екфрастичке наде налази се у превазилажењу семиотичке другости која постоји између речи и слике.¹³ Јасно је, дакле, да поезија и сликарство, као што Лесинг инсистира, имају различите предмете и различите начине подражавања, али, у тренутку „екфрастичке наде”, делује као да су те разлике превазиђене. Семантички гледано, не постоји суштинска разлика између слике и текста, она је пре практична: визуелни и говорни медиј разликују се на нивоу типова знакова, облика, материјала за представљање и институционалне традиције. Мичел закључује да ми имамо потребу да се према медијуму односимо као да је порука, те од практичне разлике између ова два медијума чинимо метафизичку супротност која треба да буде превазиђена „утопијском фантазијом као што је екфраза”.¹⁴

За њега је „екфрастичка нада” само један од три момента „екфрастичке фасцинације”. Друга два су „екфрастичка равнодушност” и „екфрастички страх”. До „екфрастичке равнодушности” долази из здраворазумског увиђања да је екфраза немогућа, да речи могу само „цитирати”, али никада „(ре-)презентовати” свој објект.¹⁵ У овоме се крије суштина Женетовог третирања мимезе:

„Може се (па чак и мора) довести у питање ова разлика између чина менталног представљања и чина вербалног представљања – између *logos*-а и *lexis*-а – али то доводи до порицања саме теорије подражавања по којој је песничка фикција привид стварности, а ова трансцендира дискурс који је преузима баш као што је [...] представљени пејзаж изван платна које га представља. [...] Излази да је у тој перспективи и сам

¹² Мичел, W. J. T., „Екфраза и другост”, *Улазница*, бр. 204–205, 2007, стр. 175.

¹³ Исто, стр. 178.

¹⁴ Исто, стр. 183.

¹⁵ Исто, стр. 174.

појам подражавања на плану *lexis*-а чиста варка која полако нестаје како јој се приближавамо: говор може савршено да подражава само говор, или, тачније речено, дискурс може да подражава само један савршено истоветан дискурс; речју, дискурс може да подражава једино себе сама. Као *lexis*, директно подражавање у ствари је таутологија.”¹⁶

„Екфрастичка равнодушност” је прва од три фазе „екфрастичке фасцинације”, и она бива угрожена другом фазом, „екфрастичком надом”. Човек полази од тога да је екфраза немогућа, затим га књижевна дела уверавају у супротно, да би се у трећој фази, коју Мичел назива „екфрастичким страхом”, схватило да представљени објекат треба да остане невидљив како би се наставила екфрастичка игра: текст, заправо, жели да остане текст, не жели да постане слика.

Јасно је да је однос екфразе према мимези просторног, изражен кроз ова три момента, дубоко амбивалентан. Мичел напослетку закључује да фигуративни „екфрастички сукоб” доводи до притиска на жанр екфразе да текстуално друго остави потпуно туђим, јер оно не може бити представљено, већ једино може бити дочарано као моћно одсуство или фиктивно присуство.¹⁷ Зато се у овом контексту чини смисленим закључак да кроз ре(-)презентовање, а никада репликовање, конкретног и просторног објекта, текст упућује на нешто ван своје текстуалности, али тиме нуди врсту метафизике, па чак и теологију, текстуалног.¹⁸

¹⁶ Женет, Ж., „Границе приповедања”, *Фигуре*, уред. и прев. Мирјана Миочиновић, „Вук Караџић”, Београд, 1985, стр. 92.

¹⁷ Мичел, W. J. T., „Екфраза и другост”, стр. 179–180.

¹⁸ *But, as Rifkin affirms, for the ekphrasist as art historian or archaeologist, as committed to representing (never replicating) a specific and special object, the actuality of the thing described matters very much. In the shift of medium (“intermediality”) between the described and the description, and the text’s pointing (as Cunningham insists) to a real thing beyond its textuality (or to what promises to be such a thing, even if it never existed), ekphrasis proposes a kind of metaphysics, even a theology, of the textual.*

Слојевима екфразе до простора у ком је књижевна мимеза просторних уметности метафизички могућа

Иако савремене књижевне теорије оспоравају вековну естетику подражавања кроз концепт референцијалне илузије – знак је испражњен и његов предмет се бесконачно одмиче – јасно је да екфраза настоји да евоцира дело просторне уметности, чак и ако је у принципијелној немогућности да то учини, те би требало по-добрније образложити како се одвија покушај мимезе просторних уметности. Тамар Јакоби због миметичке природе екфразу третира као цитат који се реализује кроз троделни ланац мимезе: прва карика је оно што је представљено, затим следи представљачко у просторном облику, а резултат мимезе мимезе јесте оно што је ре-презентовано у језичком облику.¹⁹ Реч је, дакле, о мимези другог степена, јер репрезентација света у једном делу постаје ре-презентација у другом.²⁰ Екфраза, као цитат, намеће специфичну логику реконтекстуализације, али исту логику Платон проналази у свеколиком песништву, с обзиром да песништво сматра нужно миметичким (када не би било миметичко, не би ни било песништво, већ делање). Јакобијева, заправо, користи исти принцип као Платон, уз битну разлику – укида *eidos* као карик у миметичком ланцу. Када Платон каже да је песничко дело троструко удаљено од бића (*Држава* 598e-599a), он подразумева да постоји *eidos* који добија своју мимему у стварности кроз конкретизацију, те песник подражава ту мимему, а не сам *eidos*. Екфрастички песници би отуда били најниже позиционирани у Платоновој држави, јер су они четвороструко удаљени од истине: троструко је од истине удаљен визуелни уметник који нуди мимему мимеме, али екфрастички песник потом подражава ту мимему, стварајући мимему трећег степена. Екфразу имплицитно обезвређује и Лесинг када поставља хипотетичко пи-

Bartsch, S., Elsner, J., „Eight Ways of Looking at an Ekphrasis”, *Classical Philology*, бр. 102, св. 1., 2007, стр. v–vi.

¹⁹ Јакоби, Т., „Екфрастички модел: облици и функције”, стр. 159.

²⁰ Јакоби, Т., „Сликовни модели и приповедна екфраза”, стр. 61.

тање: шта би било да је Вергилије подражавао скулптуралну групу „Лаокоон”, а не сам мит? Он закључује да „уместо саме ствари, он [Вергилије] подражава њихова [скулптурална] подражавања и даје нам хладна сећања на црте туђег генија као изворне црте свог сопственог”.²¹

Принцип екфразе се, дакле, може окарактерисати кроз ланчано одвијање мимезе, што феноменолошким језиком можемо назвати и слојевима мимезе у екфрази. Зато је битно да уведемо још једно раслојавање које се дешава у самом екфрастичком предмету како бисмо се приближили томе шта тачно књижевни текст покушава да подражава. У својој анализи слике Роман Ингарден разликује слику-предмет (нем. *Gemälde*), који је реална ствар и физички фундамент бића, и слику-уметничко дело (нем. *Bild*), односно актуализацију слике-предмета. Да би до актуализације дошло, само постојање мрља боја на слици-предмету није довољно. Слика-уметничко дело је интенционални предмет, те су за актуализацију потребне стваралачка делатност сликара и, у извесном смислу, једнако стваралачка делатност посматрача који заузима посебан став према слици-предмету.²² Слика-уметничко дело битно превазилази чулну димензију слике-предмета јер се „свест о слици”, како је назива Хусерл, не ослања на пуни опажај слике-предмета. Реципијент посматра равну површину на којој се налазе мрље боја, али она ишчезава из видног поља и реципијент увиђа нова тела која као да су дата директно (или речником античких реторичара: као да су нам „пред очима”). Ово Ингарден назива квази-опажајним схватањем – схватањем предмета приказаних „на слици” кроз њихову реконструкцију у свести.²³ У том смислу се слика-предмет апстрахује, те виђење слике-уметничког дела одговара вишем, духовном или опажају другог реда, а не нижем, чулном или опажају

²¹ Лесинг, Г. Е., *Лаокоон*, стр. 36.

²² Ингарден, Р., „Слика”, у: *Феноменологија*, прир. М. Дамњановић, Нолит, Београд, 1975. стр. 189–191.

²³ Исто, стр. 194–197.

првог реда, како их назива Хартман.²⁴ На слици је, такође, могуће уочити и невизуелне квалитете, али су они директно условљени визуелним.²⁵ То значи да, осим у случајевима када се говори о конкретним облицима и бојама на слици-предмету, творац екфразе подражава слику-уметничко дело самим тим што у њој проналази значење – нешто више од чулног опажаја што није садржано у њему, иако је њиме условљено. Стога творац екфразе најчешће подражава невизуелне квалитете визуелног предмета, па се књижевна мимеза просторних уметности дешава искључиво на менталном нивоу, у „свести о слици”, а никада у самом тексту.

Уколико се и реч и слика одвоје од својих физичких темеља, који су принципијелно другачији, долази се до ноетског нивоа који реч и слика суштински деле. У овом простору, који је Женет назвао оним што је ментално представљено, односно *logos*-ом, одвија се и екфраза. Иако су сфере просторног приказа и књижевног приказа оног што је просторно засноване на метафизички различитим основама, последњи слојеви до којих оба приказа долазе су општи и еидетски, па отуда и сродни, а оба за свој исход имају то да слику видимо *као* да је „пред нашим очима”, иако ни у једном случају она то, заправо, није. Стога се у надчулном простору може говорити о суштински „сестринским уметностима”, ма колико њихова чулна полазишта била различита.

Закључак

Исцртавајући историју мисли о екфрази, критичари и теоретичари првенствено истичу промене до којих је дошло у самом схватању појма. Тек постмодерне теорије почињу да се питају о метафизичкој могућности књижевне мимезе просторних уметности. Под утицајем идеја Ролана Барта и деконструкциониста,

²⁴ Хартман, Н., *Естетика*, прев. Милан Дамњановић, Дерета, Београд, 2004, стр. 56.

²⁵ Ингарден, Р., „Слика”, стр. 215.

највећи број савремених изучаваоца екфразе сматра да књижевно подражавање дела просторних уметности за резултат има искључиво потврду текстуалности екфрастичког текста, што је закључак који савремена теорија књижевности може донети и за сваки не-екфрастички текст. Овакви приступи тврде да текст представља скуп означитеља који су у принципијелној немогућности да икада допру до означеног. У овом светлу, дело просторне уметности које се евоцира у ефрастичком тексту добија статус означеног, док је сама реч означитељ.

Међутим, феноменологија нуди метафизички мост између означитеља и означеног. У самом бићу слике долази до онтолошки засноване везе између означитеља (слике-предмета) и означеног (слике-уметничког дела), јер су виши, ноетски слојеви увек фундирани у нижим, чулним слојевима. Када је у питању реч, везивање предњег плана (означитеља) за позадину (означено) конвенционално је, јер је реч несамостална. Међутим, у уметности је ова веза унутрашња и она се пре обраћа опажају него поимању,²⁶ разлика је само у томе што се у књижевности опажај не врши на нивоу чула, већ на нивоу фантазије.²⁷ Хартман каже да „песништво чини да се *пред нашим унутрашњим погледом* појави цели људски живот” (курзив додала Т. Р.),²⁸ и тиме истиче конструкцију којом су се антички реторичари служили управо у дефинисању екфразе. Модерно схваћена екфраза можда је и најбољи пример књижевног текста у ком можемо тврдити да је визуелно, које је у овом случају означено и ноетско, фундирано у књижевном, тј. означитељу и чулном. Реч у том погледу неће нудити потврду своје текстуалности, већ своје означитељске природе, коју дели са сликом-предметом као физичким фундаментом бића, али без њих онтолошки не постоји ни само означено, односно слика-уметничко дело.

²⁶ Хартман, Н., *Естетика*, стр. 119.

²⁷ Исто, стр. 131.

²⁸ Исто, стр. 130.

Литература

- Афтоније. *Προϋμνάσματα ρετορα Афтонија*. прир. и прев. Војислав Јелић. Нови Сад : Магица српска ; Београд : Српска академија наука и уметности, 1997.
- Женет, Жерар. „Границе приповедања.” *Фигуре*. уред. и прев. Мирјана Миоциновић. Београд: „Вук Караџић”, 1985, стр. 87–102.
- Ингарден, Роман, „Слика.” *Феноменологија*. Прир. М. Дамњановић. Београд: Нолит, 1975, стр. 188–232.
- Јакоби, Тамар. „Екфрастички модел: облици и функције.” *Улазница*, бр. 204–205 (јун 2007): стр. 157–171.
- „Сликовни модели и приповедна екфраза.” *Поља*, бр. 457 (мај-јун 2009): стр. 61–102. Доступно на електронској адреси (приступљено јула 2016. године): <http://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/457-11.pdf>
- Лесинг, Готхолд Ефраим. *Лаокоон или о границама сликарства и поезије*. Прев. Светислав Предић. Београд: Рад, 1964.
- Мичел, W. J. T. „Екфраза и другост.” *Улазница*, бр. 204–205 (јун 2007): стр. 173–201.
- Платон. *Држава*. Прев. Албин Вилхар и Бранко Павловић. Београд: БИГЗ, 1976.
- Хартман, Николај. *Естетика*. Прев. Милан Дамњановић. Београд: Дерета, 2004.
- Хефернан, Џејмс, А. В. „Екфраза и приказ.” *Поља*, бр. 457 (мај-јун 2009): стр. 46–60. Доступно на електронској адреси (приступљеној јула 2016. године): <http://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/457-10.pdf>
- Хорације. *Писма*. Прев. Радмила Шалабалић. Београд: Српска књижевна задруга, 1972.

*

- Bartsch, Shadi. Elsner, Jaś. „Eight Ways of Looking at an Ekphrasis.” *Classical Philology*, бр. 102, св. 1. (јануар 2007) : стр. i–vi. Доступно на електронској адреси (приступљеној јула 2016. године): <http://www.jstor.org/stable/10.1086/521128>
- Haagstrum, Jean H. *The Sister Arts – The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 1987.

Tatjana Ristić

Liddell, Henry George. Scott, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Прир. Sir Henry Stuart Jones. Oxford: Clarendon Press, 1968.

Spitzer, Leo. „The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar.” *Essays on English and American Literature*. Princeton ; New Jersey : Princeton University Press, 1962, стр. 67–97.

Webb, Ruth. „Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre.” *Word and Image*, бр. 15 (1999): стр. 7–18.

--- *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Ashgate : Ashgate Publishing, 2009.

Tatjana Ristić

EKPHRASIS AND MIMESIS

Summary

Starting from the ancient understanding of ekphrasis as a text that „brings the subject shown before the eyes” and contrasting it to the modern understanding in which ekphrasis is a literary evocation of spatial art, we are opening the question of the possibility of mimesis in the interrelation of „sister arts”, that is literature and spatial arts. The paper presents opinions of modern literary critics who claim that „ekphrastic fascination” can solely result in potent absence or figural presence of the work of spatial art in the literary representation which ultimately only offers a confirmation of its own textuality. On the contrary, the paper also seeks a space in which the essential interrelation of „sister arts” does not have to be thought of as principally impossible if the ekphrastic mimesis is based on what Ingarden calls „painting-work of art” (Germ. *Bild*).

Key words: ekphrasis, mimesis, sister arts, ekphrastic fascination, painting-object, painting-work of art.

Санда Ристић Стојановић

СЛИКА И РЕЧ: ПОСТАВЉАЊЕ ЈАСНИХ ГРАНИЦА ИЗМЕЂУ УМЕТНОСТИ И НЕУМЕТНОСТИ

Апстракт: У првом делу текста се разматра проблематизовање статуса уметничког дела А. Дантоа, одн.могућност да се неуметнички комад сматра комадом високе уметности. Насупрот Дантовој теорији света уметности, разматра се ситуација уметничког сликарства у XXI веку. У другом делу текста сесагледава ситуација уметничке поезије у XXI веку и указује на бујање ововековних пракси као што су наративизам, интерпретација, надинтерпретација, теорија алгорита, које загађују поље естетског. У трећем делу текста се разматра ситуација уметности у меркантилном свету неолибералног капитализма. Уочава се и појава на почетку XXI века једног новог таласа интересовања за Марксову филозофију уз покушаје да се она поново ишчита у светлу бројних криза које су погодиле читав свет.

Кључне речи: А. Данто, уметничко сликарство, уметничка поезија, К. Маркс, неолиберални капитализам.

Артур Данто и уметничко сликарство у XXI веку

Артур Данто, амерички теоретичар уметности, веома је занимљива појава у XX веку. Провео је две године у војсци, живео и студирао у Паризу историју уметности и филозофију.

Многи озбиљнији естетичари сматрају да је Данто не само искористио медијски простор Америке него и осетио дах савре-

мене комерцијалне епохе у којој је могућно егзистирати на људској глупости. Артур Данто је искористио своје познавање психологије маса, користећи и међупростор несигурности у коме су се средином XX века нашли многи уметници. У времену у коме су заживеле бројне концептуалне праксе, чији су неки представници испољили агресивну тенденцију да потисну уметничко сликарство, Артур Данто је скренуо на себе пажњу својим уникатним ставовима о уметности. Његови ставови су да се појам „уметност” неколико пута током векова мењао и да је еволуирао у XX веку. Данто је своје идеје уклопио у Хегелове идеје о крају уметности. Отишао је и корак даље, прогласивши у XX веку крај уметности. Додуше, Данто није тврдио да се уметност, па и добра уметност, неће стварати, већ је тврдио да је историја западне уметности дошла до свог краја, на начин како је то Хегел сугерисао. Уметност је, по Дантоу, отпочела са ером имитације, затим је уследила ера идеологије, при чему је он време од друге половине XX века назвао „постисторијска ера”.

Данто је подржао рад Ендија Ворхола, који се често повезује са неким активностима и делима Дишана. Како Ворхол тако и Дишан сматрали су да ручна израда уметничког дела не одговара духу XX века, противећи се схватању уметника као генија који својим натприродним умећем ствара непоновљиву вредност.

Ворхол и Дишан су илустровали свој концепт кроз писоар (Дишан, 1917) и Брило кутију (Ворхол), тј. предмете који потичу из свакодневног живота, тврдећи да је уметност изнад оригиналности, да је уметност конструкт и нека врста одговора на контекст у коме настаје. Дишан је и сликао, али Ворхол је својим праксама, као што су сериографије, утицао на подривање концепта уметничког дела, па и отворено одбацујући разлику између оригинала и копије. Оно што је евидентно јесте то да су и Ворхол и Дишан користили медије и наметали свој рад у јавности.

Цинизам доба у коме је Ворхол изводио своје радове изнедрио је одређени слој људи који су оберучке прихватили разне егзибиције и концептуалне праксе. Стални „изми” који су се смењивали

вали у XIX и XX веку, постали су суштински оптерећење за саму уметност, јер уметник није неко ко треба да подеси себе и своје дело на резонанцију одређених граница, већ треба оригиналност уметничког дела да произлази из јединствености и особености личности уметника. Убрзавање „изама” и потрага за емергентном креативношћу довеле су многе актере те трке на терен антиуметности, егзибиција. Пример је и феномен Бенксија. Већ годинама гледамо сцене како људи читаве фасаде кућа на којима су Бенксијеви цртежи обијају у покушају да их изнесу на тржиште и што скупље продају. Као једна од егзибиција везаних за име Бенксијесте и фамозни догађај на званичној аукцији једне Бенксијеве слике која се „самоуништила” (изрезала на резанце) у моменту када је продата. Новинар-извештач са те аукције је за преостале резанце од слике закључио: „Сада ће бити још скупља”.

Напоменула бих да су осликавања фасада кућа одовно присутна као пракса у уметности. Још су Ђорђоне и Тицијан осликавали фасаде у Венецији, али слике нису опстале, односно уништене су постепено зубом времена због спољашњих утицаја. Што се самог Ендија Ворхола тиче, посветио је и пажњу умножавању неуметничких комада, за разлику од Дишана који је преозначавао неуметничке комаде. Према оцени бројних историчара уметности и естетичара, Ворхолови радови су типичан пример америчке потрошачке културе након другог светског рата која је све више и више масовни продукт.

Данто своју филозофију развија на темељима америчке аналитичке филозофије.

„Видети нешто као уметност захтева нешто што око не може опазити – атмосферу теорије уметности, познавање теорије уметности”.¹

¹ Danto, A. „The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19 (Oct. 15, 1964), p. 580.

Један од најубедљивијих одговора на ове Дантеове ставове који су кулминирали у концептуалним праксама и филозофским концептуалним образложењима „дела” којих заправо нема, дао је Жан Клер, сматрајући да се напредак у уметности одвија на терену инвенције, „новог” и да је потрага за емергентном креативношћу ескалирала у разне егзибиције и антиуметничке праксе. Веома су значајне и књиге Сретена Петровића *Деконструкција естетике*, *Естетика у доба антиуметности* и *Естетика и доживљај*, које расвестљавају ситуацију у којој се уметност нашла у другој половини XX и првим двома деценијама XXI века.

Већина уметника и естетичара XXI века одбацила је идеје концептуалних пракси по којима је суштина „уметности” у тумачењу и филозофским, књижевним и ликовним теоријама о делу. Уметничко дело само собом говори и подразумева се да је за уметника битно да поседује дар, а уметничко дело треба да траје у времену. Кључ уметничког дела је у самом уметничком делу, а не у тумачењу и интерпретацији дела.

Уметничко сликарство постоји и у XX и XXI веку. Постоје даровити сликари наше епохе као што су Нео Раух, Мич Грифитс, Микан Аничих и многи други даровити сликари. Оно што је евидентно јесте то да су многи сликари уметничког сликарства мање медијски експонирани од разних извођача перформанса и концептуалних практиканата. Проблематично је и уметничко тржиште (*Art market*) које је годинама у свету повезано са крупним бизнисом, бизнисменима. Једна слика Ротка се дуго звала „Рокфелер-Ротко”, јер ју је купио један од Рокфелера. Непозната је судбина многих слика, а међу њима и Монеових слика, које су откупили разни бизнисмени и које деценијама нису виђене у јавности. Уметничке слике нису заштићене од самовоље оних који их поседују у власништву, па су забележена оштећења неких Пикасових слика, а за једну Ван Гогову слику и једну Реноарову слику сумња се да их је контроверзни бизнисмен, у чијем су поседу биле, спалио нешто пре своје смрти. Дакле, неко ко је купио слику на аукцији може је и уништити, а да нико за то не сазна годинама. Јасна је и веза поје-

диних бизнисмена са концептуалним делатницима. Чарлс Сачи је одавно повезан са Демијеном Херстом и заједно осмишљавају заједничке медијске акције и купопродаје.

Јасан одговор о оваквој хаотичној ситуацији на уметничком тржишту дао је један историчар уметности, рекавши да се не може уметничка вредност слике изједначити са њеном тржишном вредношћу.

Теорија културе, интерпретација, надинтерпретација и поезија у XXI веку

Међу теоретичарима књижевности било је и трвења у XX веку. Та трвења су залазила и у домен филозофије, естетике и социологије. Неки теоретичари књижевности су прогласили XX веком теорије. Али било је и оних књижевних теоретичара и филозофа који су сматрали да је теорија у суштини уперена против књижевности. Данас се суочавамо са чињеницом да код нас и у свету постоје бројни институти у оквиру којих се армија теоретичара бави књижевношћу. Указала бих на неколико појава у данашњем времену. Један број књижевних теоретичара садашњу фазу развоја теорије књижевности именује као „теорија културе”.

Данас се у пракси суочавамо са бујањем интерпретација књижевног дела (секундарна литература). Став бројних писаца и естетичара је да бројне интерпретације уметности (поезије) загађују естетско. Као појава у XX и XXI веку евидентирана је тзв. професорска књижевност. Један број људи запослених на институтима и факултетима користе своје позиције па постају и песници и теоретичари књижевности. Поезија коју пише већина актера професорске књижевности је разумског порекла, односно то је концептуална, аналитичка поезија без лирског талента.

Од стране естетичара је евидентирана и појава *наративизма*. Наративизам је условио и довео до експанзије оних концепција теорије књижевности које су свесно брисале границу између онога што је теоријско и онога што је књижевно. Естетичари су евиден-

тирали, такође, појаву *надинтерпретације*. Већина оних који се руководе надинтерпретацијом постављају себи питање о томе шта текст скрива? Пишу се бројни текстови о питањима на чије постављање не наводи сам текст (несвесне жеље аутора, народа коме припада писац ...).

Поезија даровитих песника у XXI веку је на страни метафизичког, херметичког, тајанственог, загонетног, нејасног, неухватљивог у складу са Кантовом теоријом о дару и генијалности.

Друштвени контекст уметности у XXI веку

Уметност не постоји у вакууму. После турбулентног XX века, у коме је било доста сукоба на идеолошком плану између разних држава и унутар појединих држава, прве две деценије XXI века обележава, барем у пракси, апсолутна доминација неолибералног капитализма. Као што су олако одбачена и нека веома позитивна достигнућа социјалистичких држава (таква као што су идеја социјалне правде, еманципација жена, брига за ниво културе у држави), тако су у великом броју држава и устоличене неке доктрине које за последицу у пракси, међу многим људима, имају бујање ставова о томе да су хуманистичке науке превазиђене. Данас су присутне и бројне релативизације свега и свачега – од ратних злочина до вредновања уметности, а све то води и сузбијању критичког мишљења. Поставља се питање да ли би у друштву са развијеним критичким мишљењем и осећањем за вредности тако лако могли проћи разни риалити програми и бројне презентације антиуметничких пракси.

Једна од главних борби, не само уметника већ и људи који сањају неки човечнији и праведнији свет, јесте пре свега борба за аутентичност, за аутентично људско стваралаштво, аутентичне људске вредности. Један од главних задатака човека данашњице постаје пре свега то како препознати и наћи решење за бројне манипулације и дехуманизацију које погађају не само сфере уметности у XXI веку већ и читаво друштво.

Постоји, и поново је у XXI веку актуелна, идеја о очовечењу и бољем друштву, бољем свету. Велика одговорност и задатак је управо пред интелектуалцима (као што су филозофи, историчари, социолози) и пред уметницима око тога како ће артикулисати свој одговор на дехуманизацију, осећај изгубљености и беспомоћности појединца у меркантилном окружењу.

Уметници као сензибилни појединци су на удару бескрупулозне логике капитала, а људи који се руководе логиком капитала не осврћу се на питања вредности, а свој поход ка обртању што већег новца задевају у обланде бројних релативизација, држећи се максиме да свака роба може наћи свог купца.

Већ на самом почетку XXI века забележен је нови талас интересовања за Марксову филозофију уз покушаје да се она ишчита поново у светлу бројних криза које су погодиле читав свет. Маркс је од Хегела преузео дијалектику, али је за разлику од Хегела и више од њега самог, имао у виду људе који су конкретни у свом повесном кретању. Маркс је у центар пажње својих истраживања и проучавања ставио материјалну производњу, али на темељу схватања механизма производње закључио је да овај свет почива на логици капитала. Капитализам је тада, у времену када је Маркс живео, био у једној својој повесној тачки развоја. Хијерархија заснована на логици капитала, по Марксу, једног дана мора пући. На путу до те тачке пратиће је бројне кризе. Имајући у виду саму историју човечанства, јасно је да је после сломова неких великих држава, као што је, рецимо, Римско царство, наступа период варварства. Марксова идеја јесте то да пропаст капитализма не буде налик на пут у варварство већ да се друштво преведе у нови поредак, где ће се средства за производњу ставити под контролу удружених произвођача, под контролу самог човечанства.

Један од увида људи (филозофа) инспирисаних Марксовом филозофијом јесте и то да се уз већину институција у савременим друштвима везује појам бирократије, односно појава бирократизације. А кад говоримо о институцијама уметности и културе у данашњем времену, значајан део тих институција функционише

управо у складу са институционалном теоријом Џорџа Дикија, која подразумева да они који добију могућност да воде извесне институције културе и уметности спроводе и арбитражу по питању уметности. Врло често се на извештачен начин врши та арбитража, рецимо чим одређене књиге или слике угледају светлост дана, тј. без ослонаца на истински утицај дела на људе и епоху, за шта је, ипак, неопходно извесно време. Књиге и слике на које су одређене институције усмериле пажњу и награде, требало би на тржишту, према очекивањима логике капитала, да потисну неке друге књиге и слике које нису награђене и рецензирани из одређених центара моћи.

Случај Тарнерове награде

Тарнерова награда се у Великој Британији додељује од 1984. године. Медији извештавају о додели те награде, па је у том смислу понела ореол утицајне награде. Али, да ли је баш тако и толико утицајна та награда?

Сваке године кад се додели Тарнерова награда (обично неком визуелном или концептуалном практиканту), многи људи, међу којима угледни историчари уметности, сликари и естетичари изјаве: *Тарнер се преврће у гробу*. Нешто бољу слику о овој награди створићемо „наоружани” институционалном теоријом уметности Џорџа Дикија, о којој сам неретко писала у својим естетичким радовима. Тарнерову награду не финансира британска држава; до 1990. године финансирала ју је једна америчка банка под фирмом „Патрони модерне уметности”. Године 1990. та америчка банка је банкротирала, па је нађен други финансијер. Рејчел Вајтрид (Rachel Withread), добитница Тарнерове награде за 1993. годину, исте године је од стране једног другачијег жирија проглашена за најгорег уметника године. Њен „рад”, тј. „скулптура” је срушен булдожерима након неколико месеци од добијања награде. Ређали су се културолошки шокови и скандали везани уз име Тарнерове

награде. А остаје и позната дебата једног броја људи који одлучују о награди на тему „Да ли је сликарство мртво?“.

Тарнерову награду су добили концептуални делатници за инсталације (нека врста лустера на плафону са сијалицама), аутори видео радова... Већ почетком XXI века награда је названа *Circus act* (Циркуски акт).

Први протести и демонстрације су кренули 2000. године са паролама на којима је писало: *Turner was a painter!* (Тарнер је био сликар!) и *Died or boredom*.

Награду за 2003. годину добио је керамичар Грејсон Пери (Grayson Perry). Награђене радове у периоду од 2010. до 2020. године карактерише цинизам, сарказам, жеља за шокантношћу и скандалом. За све време постојања Тарнерове награде постоји и уметничко сликарство. Отуда се пре свега пред аутентичне уметнике, сликаре и песнике поставља задатак – учинити своје дело видљивим. Борбе за уметност су се увек догађале, али ће оне у XXI веку бити другачије.

Дакле, задатак уметника је борити се за уметност, учинити своје дело видљивим и не наседати на провокативне манифестације и награде које додељују они који уметности добро не мисле. Још је Теодор Адорно тврдио да је уметност једна хуманистичка област у чије окриље залазе и они који је тешко оштећују.

Што се љубитеља уметности и публике тиче, они не треба да чекају проглашења награда већ да сами пронађу оне уметнике, песнике, сликаре који им се допадају. Према бројним естетичарима, најважније за неког младог уметника је да га јавно подржи неки велики, аутентични, даровити уметник.

Следи неколико предлога и увида значајних за опстанак аутентичних уметника.

Теорије не обавезују уметнике. Ниједан даровити уметник не треба да се прилагођава никаквој „епохалној“ уметности, а ни филозофији нити теорији која може бити проглашена из центара економске, политичке, институционалне моћи.

Актери концептуалистичких пракси максимално користе медије.

Даровити уметници, тј. романтичари XXI века углавном су окренути стваралаштву и свом унутрашњем свету. Аутентични уметници данашњице морали би, ипак, прогласити неку врсту побуне, која би подразумевала како медијску битку за уметност тако и битку за привлачење неких нових ментора и патрона аутентичне уметности.

Концептуално практиканство је нешто што је у дубокој спрези са економијом и политиком.

Треба предложити да се све награде које носе имена великих сликара и песника преименују. Награде које се додељују требало би да носе имена фирми, градова, спонзора новчаних премија. Тиме би остала неукаљана имена великих уметника прошлости, чијег дела и домета највећи део славодобитника награда са њиховим именима није достојан.

Литература

- Берлин, И., *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2012.
- Danto, A., „The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, (Oct. 15, 1964).
- Петровић, С., *Деконструкција Естетике*, Књижевна задруга, Бања Лука, 2006.
- Петровић, С., *Естетика и доживљај*, Дерета, Београд, 2019.
- Џејмсон, Ф., *Крај уметности или крај историје*, Art Press, Београд, 2015.

Санда Ристич Стојановић

ОБРАЗ И СЛОВО: УСТАНОВЛЕНИЕ ЧЕТКИХ ГРАНИЦ МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И НЕИСКУССТВОМ

Резюме

В первой части текста рассматривается проблематизация Арто-ром Данто статуса произведения искусства, т.е. его попытка расценивать предмет нехудожественный как предмет высокого искусства (феномен реди-мейд). В противовес теории мира искусства Данто рассматривается ситуация в художественной живописи XXI века.

Во второй части текста рассматривается ситуация в художественной поэзии XXI века, акцентируется расцвет стратегий и практик, таких как нарративизм, интерпретация, надинтерпретация, теория алгоритмов, которые загрязняют поле эстетического.

В третьей части текста рассматривается положение искусства в меркантильном мире неолиберального капитализма. В начале XXI века наблюдается явление новой волны интереса к философии К. Маркса с попыткой ее нового прочтения в свете многочисленных кризисов, достигших весь мир.

Ключевые слова: А. Данто, художественная живопись, художественная поэзия, К. Маркс, неолиберальный капитализм.

**СЛИКА И РЕЧ: ПЕРСПЕКТИВЕ
УМЕТНОСТИ**

Душан Пајин

СЛИКА И РЕЧ У ДЕЛУ ВАН ГОГА

Апстракт: Велика оставштина Винсента ван Гога (1853–90), како слика (укупно 2100 – од тога 860 уља на платну и више од 1300 акварела, цртежа, скица и графика), тако и писама (око 820), пружа нам веома занимљив увид у његово дело. Такође и у однос слике и речи (тј. интеракцију слика и писама), који он исказује у писмима, претежно упућеним свом брату Теу (око 650 писама, између 1872–90). Писма су писана на холандском и француском (однос 2:1), а некад и на енглеском (за Енглезе). Издања његових сабраних писама (преведених на енглески) су (почев од 1914) била у три тома,¹ сада доступна и на интернету – у склопу презентације Ван Гоговог музеја.² Запањујуће је да је и поред тешких услова живота и нарушеног здравља, он успео да створи толики број дела, за само десетак година – од 1878. до 1890. А једнако су занимљива и његова писма (по обиму и садржају) у којима детаљно анализира и своја дела, а и дела неких других уметника, или култура, као што је јапанско сликарство.

Кључне речи: сликарство, описи дела, осећања, поруке.

¹ Van Gogh: *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, I–III, Thames&Hudson, London 1988.

² <http://vangoghletters.org/vg/letters.html>; <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

Ране године

Винсент (1853–1890) је био најстарији од шесторо деце у породици протестантског свештеника Ван Гога, у месту Грут-Зундерт, у области Брабант, у Холандији. Његов брат Тео (Теодорус) био је четири године млађи (1857–91), а био је Винсенту главна подршка целог живота. У шеснаестој години Винсент се запослио у Хагу, у огранку трговца уметничким предметима (Гупил & комп.). Кад је имао двадесет година, послали су га да ради у Лондону (1873–5), а потом у Париз (1875–6). У том послу је развио занимање за сликарство холандских и француских мајстора.

1877. је радио у књижари у Додрехту, а затим је уписао богословију, где је био око годину дана, кад је (1878) напустио студије због разлаза са наставницима око тумачења ортодоксних учења. 1878. је отишао да ради као мисионар у сиромашном рударском месту Боринаж, у северозападном делу Белгије. Сиромашнима је раздао оно мало што је и сам имао током зиме 1879–80, а онда су га црквене власти смениле, јер је тиме изазвао скандал. После Боринажа, 1880. је отишао да студира цртање на Академији у Бриселу.

Све време он је настојао да разуме друге и себе (како видимо из писама писаних од 1880–90. – као у овом писму Теу, из јула 1880):

Ја сам страствен човек, способан и подложен да чиним више или мање неразумне ствари, због којих... се више или мање кајем. Често ми се дешава да говорим или радим сувише брзо... Сада, пошто је то тако... треба ли да себе сметрам опасним човеком који ни за шта није способан? Ја то не мислим. Али... треба да се трудим свим силама да извучем из тих страсти оно што је добро. На пример, ... осећам више или мање неодољиву страст према књигама и осећам потребу да се непрестано образујем... као што осећам потребу да једем хлеб (јули, 1880).³

³ Сви цитати из Ван Гогових писама дати су према издању: Ван Гог, Винсент: *Писма брату*, Бања Лука: Глас, 1989.

Почетком 1881. је отишао назад код оца, у Холандију. У то време, он је био фасциниран животом и ликовима обичних људи и ствари – као што су сељаци и сељанке, изгажене ципеле, кромпири, или гнезда птица.

Целих пет пута сам нацртао једног сељака с лопатом, „копача лопатом”, у свим могућим положајима, два пута једног сејача, два пута једну девојку с метлом (из писма Теу, септ. 1881).

У писмима Теу говори и о текућим приликама, о конкретној слици коју ради у то време (некад у писмо укључује и скицу слике о којој говори), а излаже и своје идеје о сликарству и бројним књигама које је читао.

Крајем 1881. је отишао у Хаг да учи код свог рођака, холандског пејзажисте Антона Мова (Anthonij Rudolf Mauve, 1838–88), водећег члана тадашње *Хашке школе*. *Хашка школа* је била група уметника који су живели и радили у Хагу, између 1860-90. На њих је утицала *Барбизонска школа* из Француске. Они су углавном користили тамне боје и зато се понекад назива и Сива школа.

У то време Ван Гог је ишао и у музеје и изнајмио студио. Он је позвао Син Хоурник (Sien Hoornik) да са њим живи и да му буде модел. Она се пре тога издржавала као проститутка, а имала је малу ћерку. Син му је позирала и за цртеж *Туга* (1882). О томе пише брату Теу: *Син сада зарађује свој хлеб позирањем. Она ми је позирала и за мој најбољи цртеж „Туга” – ја бар мислим да ми је најбољи – а за годину дана ћу то урадити како ваља. То ти обећавам. Јер, треба да схватиш – ма колико да волим пејзаже, ипак више волим да цртам фигуре. Али, то је најтеже, па ми треба више труда и рада, а и више времена. А немој да допустиш да ти наши кажу како ме она одвлачи од рада. Ако будеш дошао у студио, видећеш и сам како ствари стоје (Хаг, јули 1882).*

Први пут је радио слике у уљу у лето 1882. – пример је *Сушионице рибе*, 1882.

Током 1884–5. је боравио у различитим местима у Холандији, радећи мртве природе, пејзаже у природи и фигуре.

1885. је настала и позната слика *Људи који једу кромпир*, коју Ван Гог овако описује: *Ти људи који под светилњом једу своје кромпире рукама... окопавали су земљу и моја слика велича... мануелни рад и храну коју су они сами тако поштено зарадили. Ова слика наводи на размишљање о једном сасвим другачијем начину живота него што је наш, живот цивилизованих људи. Тако ја нипошто не желим да је сви сматрају лепом и добром* (из писма октобар 1885). Видимо да се тај тип лица појављује и на другим цртежима пре тога, као и другим Ван Гоговим сликама из тог времена, као *Сељанка спрам прозора*, 1882.

1885. је објављен роман *Жерминал*, Емила Золе (1840–1902), који приказује живот у рударском насељу, односе радника и буржоазије. Ту има и социјалне критике и натурализма, пошто Зола прави поређења између радника и животиња да би појачао осећај обесправљености и унижености. Иначе, Ван Гог је читао тај роман, а имао је прилике да и лично упозна у Боринажу тежак живот рудара. У писму Теу каже да је главу (која га сад подсећа на Золине ликове) насликао пре него је читао роман. А реч је – како он пише – о лику „сељанке која тек што је стигла кући после сађења кромпира, сва покривена прашином поља” (1.6.1885).

Те слике су по садржају и тону блиске Домијеу (као и Курбеу и Милеу, кога Ван Гог често наводи) – по томе што приказују амбијент сиромашних слојева и њихова лица. Кад је реч о његовој слици сејача (из 1888), Ван Гог се позива на Милеа (François Millet, 1814–75) као инспирацију, мада је у кадрирању и стилизацији дрвета близак и јапанским сликарима. Миле је као и Курбе, или Домије, имао један број слика у духу реализма (половином 19. века), када је приказивање мануелног рада заменило господу и њихове проводе у природи у духу рококоа. Милеа Ван Гог често помиње у писмима.

Афинитет за рустично је видљив и у избору мртве природе, када он слика гомиле кромпира (1885). Ван Гог овако објашњава

ове слике: *Мртва природа представља кромпире којима сам покушао дати тело – хоћу да кажем – покушао сам да обликујем материјал тако да се преобрази у комаде који су тежки и чврсти, који би могли и да те повредe ако би их, на пример, неко бацао на тебе* (писмо Теу, 4.9.1885). Тај афинитет за рустичне форме је дошао до изражаја и у више Ван Гогових слика са гнездима, из 1885. Његове слике и описи изражавају идеје које ће бити утицајне у другој половини 20. века – а то је афинитет за рустичне форме и масе који ће доћи до изражаја у енформелу, између 1950–70.

У новембру 1885. је напустио Холандију и прешао у белгијски град Антверпен, где је на Академији уметности наставио студије сликарства (крајем 1885. – почетак 1886.). Између осталог, на Академији се радила и анатомија, и тако је настала и његова слика *Костур који пуши* (1886) – помало иронична – која је иначе мање позната, али би се могла користити у кампањама против пушења. И ову школу је убрзо напустио (после пар месеци). У то време је доста пио апсинт, а и наставио је да пуши.

Елементе уметности која не изражава примарно спољну реалност, него уметникову душу и расположења, налазимо и у Ван Гоговим сликама из раног, реалистичког периода, тј. у времену између 1882–88, а о томе говори и у писмима Теу.

Ја код сликања осећам како с помоћу боја из мене излазе на видело ствари – а то ми се раније није догађало – широке и снажне ствари (писмо Теу, 14.8.1882).

Шта значи цртати? Како се то постиже? То је крчење пута кроз челични зид, који се, чини се, налази између онога шта осећамо и онога шта можемо. (...) Величина није случајна ствар, она мора бити хотимична (април 1882).⁴

Како видимо по писмима из 1882, за Ван Гога су пејзажи и други призори имали симболичко и експресивно значење и у то

⁴ Ван Гог, Винсент: *Писма брату*, Бања Лука: Глас, 1989, стр. 62,

време. Тако у писму из Хага, упућеном Теу 5. новембра 1882, он каже: – У природи, рецимо у дрвећу, ја видим врсту израза и неку врсту душе. Ред поткресаних врба ме подсећа на процесују људи који скупљају милост. Млади кукурузи имају нешто неизрециво чисто и нежно у себи – побуђују слична осећања као, на пример, уснула беба. Увела трава крај пута има у себи неког умора... као становници сиротињског насеља. Пре пар дана, кад је падао снег, видео сам гомилу промрзлог купуса, која ме је подсетила на групу старица које су у својим капутима и шаловима, тог јутра стајале крај продавнице кафе.

На неким местима у својим писмима Ван Гог је говорио о огњишту у души:

Неки људи имају огњиште у души, а нико никада не долази да се на њему огреје; пролазници опажају само мало дима изнад димњака и одлазе својим путем. (брату Теу, јули 1880).

У наставку истог писма, он се даље пита:

И шта сада учинити, задржати то огњиште унутра, имати духа, ипак стрпљиво чекати, али са колико нестрпљења, чекати час, велим ти, када ће когод хтети да крај њега седне – да ту остане... (јули, 1880).

Он је стално покушавао да докучи зашто се човек осећа усамљен, изолован, шта га то спутава, затвара. Том темом се бави и у својим сликама и у писмима Теу:

Не бисмо знали увек рећи шта је то што затвара, ограђује... али ипак се осећају... ограде, решетке, зидови. Је ли то све измишљено, фантазија? Ја то не мислим; а онда се човек пита: Боже мој, хоће ли то трајати дуго, заувек, целу вечност? Знаш ли шта је то што уништава тамницу – то је свака дубока, озбиљна љубав. Бити пријатељ, бити брат, вољети, то отвара тамницу несавладивом силом, веома

моћном чаролијом. А онај ко то нема остаје у смрти. Али тамо где васкрсава осећање, васкрсава и живот (Писма брату – јули, 1880).

Иначе његова слика (*Шетња затвореника*, из 1890.), која као да илуструје осећај затворености, настала је десет година касније – док је био у азилу у Сен Ремију.

У неким периодима Ван Гог се узда у љубав. У тим тренуцима он говори са оптимизмом који делује непобедиво:

Љубав је, у ствари, нешто позитивно, нешто снажно, нешто тако стварно, да је некоме, ко воли, једнако немогуће угушити тај осећај као и убити самог себе. Ако ми одговорити: 'Па ипак, неки људи убијају сами себе' – ја ћу ти једноставно одговорити: 'Не мислим да сам ја човек који има таквих склоности (7.9.1881.).

При томе, он се у једном каснијем писму (1888) осврће и на прилике на ширем плану: *На крају ће нам бити доста цинизма, скептицизма, измотавања и желећемо да живимо више у складу са музиком. Како ће се то остварити и шта ће испасти? Било би занимљиво моћи то предвидети, али било би још боље то предочетити, уместо да човек не види у будућности апсолутно ништа осим катастрофа које ће се свакако сручити... у модерном свету и цивилизацији, револуцијом, ратом, или банкротством трулих држава (писмо Теу, 10.9.1888.).*

У Паризу и Арлу

У марту 1886. је прешао у Париз, код брата Теа. Ту се упознао са Тулуз-Лотреком, Гогеном, Писароом и Сераом, који су утицали на његово сликарство. Између 1886-88. изградио је свој нови, париски стил.

Један од оних који су имали јапанске графике у Паризу био је и Танги (Julien François Tanguy, 1825–94), код кога је Ван Гог видео естампе и овековекевичио га у овом портрету. Јапанско сликарство га је инспирисало да наслика више својих слика у том духу (као реплике графика јапанских аутора), а о томе касније пише и брату Теу:

Ако проучавамо јапанску умјетност, тада видимо неоспорно мудрог човека... који... проучава једну једину влат траве. Али та влат траве омогућава му да нацрта све биљке, по том годишња доба, велике панораме пејзажа, онда животиње, затим људску фигуру. (...) Чини ми се да не можемо проучавати јапанску умјетност, а да не постанемо много веселији и срећнији, и потребно нам је да се вратимо природи упркос нашем одгоју и нашем раду у једном свијету конвенција (10.9.1888).

1888. је напустио Париз и отишао на југ, у Арл, где га је природа опчинила. У тренуцима кад се осећао добро он пише Теу: *Ако је човек здрав, он мора моћи живети од једног комада хлеба, чак и ако радицео дан... А ипак мора јасно осећати звезде и бесконачност у висини. Тада је живот, упркос свему, готово чаробан (18.8.1888).*

Овде је природа изузетно лепа. Небеска купола је дивне плаве боје, сунце баца бледо-сумпорне зраке и све је благо и дивно као комбинација небеских плавих и жутих на сликама Вермера из Делфта. Не могу сликати тако лепо као што је то, али то ме толико обузима, да се препуштам не мислећи ни на једно правило (18.9.1888).

За њега је природа средство изражавања властитих расположења и мисли, али то може бити и слика кафане, коју објашњава у писму Теу (8.9.1888):

У својој слици ноћна кафана, настојао сам да изразим да је то место где се човек може упропастити, постати луд, починити злочине. Настојао сам – кроз контрасте нежно-ружичасте и црвене боје крви и винског талога... у контрасту са жуто-зеленим и плаво-зеленим бојама, све то у бледо-сумпорној атмосфери паклене ужарене пећи – да изразим нешто попут мрачне силе једне ракијашинице.

У Арлу је желео да окупи посебну групу сликара које је сматрао себи блиским. Позвао је Гогена, који је дошао код њега у октобру 1888. Они су радили заједно око два месеца, али су имали и свађа. До разлаза је дошло на Божић 1888., кад је Ван Гог после свађе са Гогеном, себи одсекао уво и однео га у јавну кућу, Рахели, са напоменом: „Добро то чувај”.

После тога је Гоген отишао из Арла, а Ван Гог је хоспитализован. После две недеље је отпуштен из болнице. Тада је направио аутопортрет са завојем око главе. И то је била слика у којој се преплићу реализам и експресивност.

Последње године

Почетком 1889. имао је менталне сметње, а априла 1889. је тражио да га неко време сместе у азил у Сен Ремију, у Прованси, јер се плашио поремећаја и губитка способности да слика. У Сен Ремију је провео око дванаест месеци, јер су му се душевни напади враћали.

И у азилу је задржао страст за сликањем. Наиме, доста времена је проводио у врту луднице и сликао. У писму 25.5.1889. каже:

Обзиром да се живот одвија у врту, то и није тако тужно. Тамо сам јуче нацртао једног веома великог, ретког ноћног лептира, кога зову мртвачка глава, који има зачуђујуће префињене боје, црну, сиву, нијансирану белу, са карминским одблесцима... веома је велик. Да бих га насли-

као, требало је да га убијем, а то је било штета, толико је створење било лепо.

Можда су слика и реч у делу Ван Гога највише дошли до израза у његовим „аутобиографским” сликама – истина, многе његове слике су управо такве. Овде узимамо као пример слике „Косача” (јуни-септембар 1889), о чему он говори у писму Теу: „*Косач*” је завршен. ... То је слика смрти како о њој говори велика књига природе – али оно што сам ја ту тражио је оно „скоро с осмехом”. Налазим да је чудно да сам ја то тако видео кроз решетке на соби луднице. У том косачу видим... фигуру која се, усред врелине, бори да доврши свој посао. У њему видим представу смрти, јер су људи као жито које он коси. Стога је он супротност сејачу кога сам покушао раније да сликам. Али, нема ничег тужног у тој смрти. Она наступа у јасном дану, са сунцем које све натапа светлом чистог злата (6.9.1889).

Сликама као што су *Дрво под ударима ветра* (из 1883.) и *Празна столица* (1889.) Ван Гог је симболично приказао себе. Дрво под ударима ветра, то је човек под ударцима судбине. А празна столица и лула упућују на човека који је некад седео на тој столици, а онда отишао у лудницу.

После осам година, од своје литографије (*На вратима вечности*, из 1882), Ван Гог се враћа лику ојађеног старца, са сликом *Ојађени старац*, 1890. У писму брату Теу (од 27.11.1882.) Ван Гог овако објашњава лик старца: *Један од најјачих примера постојања „нечег у висинама,, у шта је веровао и Миле, наиме постојање Бога и вечности, је у неизрециво дирљивом лику старца који, вероватно није свестан тога, док седи тихо у углу свог срца. (...) Можда је најлепши одломак у роману „Чича Томина колиба” онај где се сироти роб – седећи поред своје ватре последњи пут, јер зна да мора умрети – сећа речи: „Нека бриге као дивља поплава дођу, а олује јада се сруче, да могнем да стигнем до дома свог, мог бога, мог неба...” Ово је далеко од сваке теологије, једноставно чињеница да најсиромашнији тесар, сељак, или минер могу*

доживети тренутке који им дају представу о вечном дому коме су се приближили – закључује Ван Гог (роман *Чича Томина колиба*, објављен је у САД, 1852, а ауторка је била Харијет Бичер Стоу (Harriet Elisabeth Beecher Stowe, 1811–96)).⁵ Овај роман, између осталог, указује на подређеност и неравноправан положај црнаца.

Ван Гог је у примерима и идејама других уметника (Ђото, Толстој и др.) тражио узоре и решења за властити живот: *Тај чудни Ђото, о коме је његова биографија говорила да је увек био паћеник, а увек пун жара и идеја, ето, волео бих да доспем до таквог уверења, које човека чини срећним, веселим и живахним у свакој прилици. Тада би човек престао да се осећа кривим или несрећним и могао би ићи даље, а да се не изгуби у самоћи, или ништавилу* (септ. 1888).

Ван Гог је азил у Сен Ремију напустио маја 1890, кад се вратио у Париз, брату Теу, а после четири дана је отишао на третман код хомеопате, Пола-Фердинанда Гашеа, у месту Оверна Оази (Auvers-sur-Oise). Ту се вратио сликању пејзажа са новим ентузијазмом, али је то кратко трајало.

На Ван Гоговом портрету је сетни доктор Гаше (једна од најтужнијих и „најуморнијих” физиономија у сликарству 19. века). Винсент је ушао и у неке сукобе са Гашеом, а имао је и депресивно осећање кривице, због тога што га је Тео и даље издржавао, као до тада, иако је сада Тео био ожењен и имао сина. Винсент је запао у депресију, јер му је изгледало да никад неће превазићи своју усамљеност, трајно оздравити, нити се осамосталити и некако вратити дуг брату. Смрт је такође једна од истина живота. А може бити и прибежиште, кад је живот неподношљив. 27. јула 1890. Ван Гог је пуцао себи у груди, али није одмах умро, него два дана касније, на рукама брата Теа, са речима: „Туга ће трајати заувек”.

⁵ Стоу, Харијет Бичер: *Чича-Томина колиба*, Горњи Милановац: Дечје новине, 1992.

После Винсентове смрти, Тео је био јако погођен и после шест месеци је умро у Паризу, 1891. Теови остаци су 1914. пренети из Париза, тако да сад заједно почивају на гробљу у Оверу на Оазии.

Из писама видимо да је Ван Гог више година пре него што је извршио самоубиство, на неки начин подвлачио црту испод свог живота: *Али, драги мој брате, моји дугови су тако велики, да ћу тад, кад их исплатим – а то ће ми, мислим, ипак поћи за руком – за рад на стварању слика већ потрошити цео свој живот. Тада ће ми се чинити да уопште нисам живео* (25.10.1888). *Можда ће ми се догодити нешто слично ономе о чему говори Делакроа: 'Нашао сам сликарство када више нисам имао ни зуба, ни даха'* (6.9.1889).

Велика ретроспективна изложба Ван Гогових дела одржана је 1901. у Паризу.

Код нас су Ван Гогова писма брату Теу (у избору и са предговором Сретена Марића) издавана пуно пута за последњих 40-так година. Међутим, тек кад сам имао прилику да видим издање свих његових писама у три тома – (*The Complete letters of Vincent van Gogh*, I-III, London: Thames and Hudson, 1988 – око 1800 стр.), где су укључене и репродукције цртежа које је слао уз писма, а највећи део чине писма Теу – постао сам свестан какав подухват су била његова писма.

Реконструкције биографије и филмови о Ван Гогу представљају га као човека који је био мучен бедом, душевном болешћу, а некад и другим људима. Али, док сам читао његова писма, запитао сам се: како је тај човек – мучен свим тим и који је већи део своје енергије посветио сликарству – успео да таквом истрајношћу (и у таквом обиму) одржава пажљиву, писану комуникацију са братом, о тако широком распону књижевних и уметничких тема?

Тридесетих година 20. века Ирвинг Стоун (Irving Stone, 1903-89) је објавио романсирану биографију Ван Гога *Жудња за животом* (објављена више пута код нас), по којој је снимљен и истоимени филм (1956), где је Ван Гога играо Кирк Даглас, а Гогена Ентони Квин.⁶

⁶ Стоун, Ирвинг: *Жудња за животом*, Нови Сад: Братство-јединство, 1966.

На стогодишњицу Ван Гогове смрти – 1990 – своју фасцинацију Ван Гоговим сликама сам изразио слично као што је он изразио на слике јапанских аутора, тј. насликао сам реплику његове слике *Звездана ноћ*, из 1889.

Ове године је 130. годишњица смрти Ван Гога (1890–2020), која је обележена у различитим деловима света. 9. марта је у Вашингтону (у оквиру фестивала Франкофоније) изведена је монодрама „Винсент: истинита прича о Ван Гогу”, коју је још 1979, написао Леонард Нимој (Nimoy) – глумац је Жан-Мишел Ришо (Richaud), а режирао је Пол Стајн (Stein).

Литература

Ван Гог, Винсент: *Писма брату*, Бања Лука: Глас, 1989.

Van Gogh, V. (1988): *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, I–III, London: Thamesand Hudson – на интернету <http://vangoghletters.org/vg/letters.html>.

Пајин, Душан: „Ето мене – Винсент Ван Гог”, часопис *Видици*, број 106 – Београд, 1966.

Пајин, Душан: „Уметност и истина у делу Ван Гога”, у зборнику *Уметност и истина*, Београд: Естетичко друштво Србије, 2009, стр. 143–156.

Стоун, Ирвинг: *Жудња за животом*, Нови Сад: Братство–јединство, 1966.

Стоу, Харијет Бичер: *Чича-Томина колиба*, Горњи Милановац: Дечје новине, 1992.

IMAGE AND WORD IN THE OPUS OF VAN GOGH

Summary

The great legacy of Vincent Van Gogh (1853-90), of paintings (total: 2100 – 860 oil paintings, and more than 1300 water colors, drawings, and graphics), and letters (cca. 820), give us an impressive insight into his opus. Also, it exposes a relationship between image, and word (i.e. interaction of paintings and letters), which he expressed mostly in his letters to his brother Theo (between 1872–90). The letters were written in Dutch and French (the proportion is 2:1), and sometimes in English (when written for Englishman). The English edition of his collected letters (since 1914) was published in three volumes (Van Gogh: *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, I–III), Thames&Hudson, London 1988), and now the letters are also available on the web – <http://vangoghletters.org/vg/letters.html> – presented by the Van Gogh Museum – <https://www.vangoghmuseum.nl/en>. It is fascinating that in spite of hard life and bad health, he managed to create a great number of works during some 12 years (1878-1890). And equally interesting are his letters (by volume, and content), in which he in detail analyses his works, and also works of some other authors, or cultures, like Japanese painting.

Key words: painting, descriptions of works, emotions, messages.

Срђан Шаровић

НЕГАТИВНА СВЕТЛОСТ – *VIA NEGATIVA* У УМЕТНИЧКОМ ПОСТУПКУ

Апстракт: Тема овог рада је проблем представљања *негативне светлости* (оне која не открива, а није мрак) ликовним средствима, повезивањем филозофско-теолошког метода и уметничког поступка. За разлику од устаљених пракси, овде није реч о теоријској платформи и накнадној рефлексiji на уметничко дело, нити о инспирацији узрокованој филозофском или теолошком идејом, већ је реч о могућности повезивања мисаоног регистра и уметности у контексту стварања уметничког дела. Начин мишљења – *via negativa*, примењен је као метод у самом поступку стварања уметничког дела. Да бисмо ово остварили, било је неопходно теолошки модел превести у уметничко-ликовни поступак. Резултати који као појавни облик имају уметничке слике показују и доказују, колико је могуће, оправданост и ефикасност повезаности филозофског и уметничког метода у процесу израде уметничког дела.

Кључне речи: *негативна светлост*, *via negativa*, филозофија, теологија, начин мишљења, метод, уметничко дело, цртеж, слика.

Увод

Тема овог рада је специфичан ликовни проблем, чије се настајање и разрешење одвија унутар цртачко-сликарске праксе или, боље речено, цртачко-сликарског процеса. Овај проблем је прева-

зиђен на начин неуобичајен за визуелну уметност – уз продуктивну сарадњу са филозофско-теолошким идејама. Како је у питању необичан спој, који захтева несвакидашње уметничке поступке и отвара нестандардне теоријске перспективе, овом приликом је попуђена рефлексивна на дати процес и његове резултате.

Претходећи сликама, а у оквиру истраживања за докторски уметнички пројекат, урађена је серија цртежа средњег (галеријског) формата, у техници уље на папиру. У свом појавном облику ови радови су апстрактне фигурације које темом обрађују ратна дешавања, описујући их ликовним средствима. Употребом апстрактне фигурације и експресије избегнуте су традиционалне представљачке форме и устаљени наративи везани за тему рата.

Како је у горепомнутим радовима реч о личном доживљају визуелних феномена рата, осећаја и тумачења истих, у интерпретацији ових феномена неминовно се десио унутрашњи сукоб. Током стварања уметничких дела, једновремено са решавањем ликовног задатка, у самом процесу наметнуо се изазов представљања нечега што се пројавило као појам *негативне светлости*. Треба напоменути да проблем природе *негативне светлости* и њено представљање није истоветан проблему светла у православној традицији живописа,¹ нити је третман аналоган канонизованом поступку грађења светла у икони (катафатички начин одређења).²

Овде је неопходно разјаснити појам *негативне светлости* (*оне која не открива, а није мрак*). Шта ово значи? Светло у слици објашњава форму, дефинише волумен и атмосферу, психолошки доживљај, простор...³ Следствено томе, у слици је могуће светлом дефинисати све што треба „знати” о форми, реду величине, перспективи, контексту, емотивном и психолошком стању. Могуће је

¹ Уп. Успенски, Б. А., *Поетика композиције семиотика иконе*, Нолит, Београд, 1979.

² Уп. Митровић, Т., *Основе живописања: приручник*, Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, Београд, 2012.

³ Видети: Мишчевић, Р., *Izbor tekstova za izučavanje predmeta Teorija forme*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1989.

светлом дефинисати све осим таме. У перцептивном смислу, све ово важи и у нормалним токовима живота. Међутим, ако узмемо да је рат негатив нормалном току, онда се „нормална” перцепција у условима рата окреће у *обрнуту перцепцију*. У условима рата, светло није сигурност. Тама и недоступ виду су сигурна места. Како, онда, „осветлити” овај простор сигурности, ако он није само ликовни, већ и значењски проблем? При том се значењски проблем разуме као суштински проблем: шта се дешава са суштином светла? Пореклом у онтолошком и теолошком смислу? Зар је светлост смрт и непознање? Ако су мрак и тама живот, како да се слика светлост?

Ако простор мрака желимо представити као простор сигурности, и ако у извору светла и ономе што оно дефинише видимо сукоб и смрт, онда се светло у слици може прогласити *негативним*. И ту долазимо до питања: како употребити светло у слици ако желимо „осветлити” мрак? Одговор на ово, практично немогуће питање, стиже из простора филозофско-теолошког разматрања, познатог као апофатичка (или негативна) теологија. А уз одговор и елегантно практично решење.

Негативно светло и *via negativa* у уметничком поступку

У оквиру докторског уметничког пројекта основна идеја била је да ретроспективно размотрим свој досадашњи уметнички рад, односно да га истражим у погледу основних одлика, смерница, мотива и линија властитог ликовног израза. Ова намера проистекла је из потребе и формалног захтева да се докторски пројекат разуме као тачка сублимације досадашњег уметничког рада са, у коначници, закључком који се експлицира кроз изложбени и писани део. Резиме и рефлексивна на саме радове и методологију израде уметничких дела су, пре свега, подразумевали уочавање и тумачење ликовних аспеката мог уметничког деловања, и утолико је требало да

буду спроведени управо уметничким, односно ликовним средствима. Основни резултат тих разматрања изнедрио је проблем светлости, као централни проблем и мотив, уочен као нит која се провлачи кроз целокупан мој уметнички рад: са једне стране, као оно што је свим или скоро свим претходним радовима било заједничко, што их повезује и сабира, а са друге стране, као очигледно доминантни ликовни проблем мог стваралаштва, односно као мотив који је перманентно решаван, и који је захтевао, те и даље захтева своја додатна ликовна решења.

Поред овог ликовног феномена, који се провлачи као доминанта у досадашњем раду, саморефлексија у погледу уметничког деловања, медијума у којима се оно изводило, те преовлађујућих тема, нужно је морала бити везана за мапирање оних момената личног и проживљеног искуства који су непосредно утицали на уметничко стварање, односно који су на овај или онај начин са њим били у вези. Живот уметника неодвојив је од његовог стварања, ма како да њихова веза заправо изгледала или могла да се тумачи. Утолико је сабирање кључних тачака уметничког рада подразумевало и реминисценцију и повратно уочавање оних догађаја и преломних животних тренутака који су определили такву уметност и њене конкретне резултате. У том погледу, за мене се између свих таквих момената издвојило искуство рата, у коме сам игром слушаја учествовао као младић.

Ово искуство показало се формативним за моју личност и за моје уметничко деловање; стога сам дату ситуацију препознао као нужни моменат центрирања докторског уметничког пројекта, а у претходно описаном смислу. Ипак, упркос формативности овог искуства, оно све до поставке докторског уметничког пројекта није нашло свој директни израз у мом уметничком раду. Разлог за то била је пре свега друштвено-културна клима током и после рата, која је и у погледу уметничке реакције на исти испостављала два – и само два – могућа наратива: први, који би, условно речено, био „против рата”, односно у прилог критици рата у политичком и сваком другом погледу, те други, који је, очекивано, био „за рат” – заправо,

„за” одбрану владајуће политичке идеологије и аргумената у позадини рата, и то методама и начинима својственим постмодернистичкој уметничкој пракси. Владајући наративи налагали су про или контра позицију, а с обзиром на политичке околности и доминантне идеологије. У оба случаја, простор деловања уметника био је унапред затворен и уклопљен у службу неке од тих позиција и идеологија, што је онемогућавало и ограничавало алтернативни и аутентични приступ тој теми.

Трећи, алтернативни пут, сматрао сам да може бити уметничка обрада рата у смислу уметничке, односно ликовне обраде самог искуства рата, онаквог какво се и десило. Ово искуство, које се несумњиво може повезати како са одређеним догађајима, тако и – много пре – са доживљајима и осећањима која су их пратили, такође је за мене било обележено специфичним визуелним сензацијама. Временом, оне су преузеле облик ликовних проблема који су захтевали и одређену ликовну, уметничку интерпретацију.

Доминација визуелних сензација и искустава последица је два узрока. Са једне стране, изворно искуство догађаја, синестетичко по својој природи, редуковано је и прочишћено у сећањима, будући да конкретне догађаје и њихову уметничку обраду и интерпретацију дели више од двадесет година. Иако је у начелу могуће превести механичке и хемијске надражаје на ликовни језик, они су били и остали секундарни из простог разлога: вибрације и звуци, ударци и физичка бол су били потиснути адреналином, а мириси, осим мириса барута, били су искључени чињеницом да се на веома ниским температурама (-20 и ниже степени целзијуса) заправо ни не опажају. Другим речима, оно визуелно се показало као основа датог искуства, каквим се оно поима и има у тренутку приступа уметничком раду. Са друге стране, разлог доминацији визуелног аспекта догађаја рата биле су и основне карактеристике тих искустава, реално искушених,, а услед чињенице да су дати догађаји везани превасходно за зимски период, „палета” ових визуелних сензација је сведена, па и скоро потпуно монохроматска, уз доми-

нацију црне, смеђе и беле боје. Управо ова „монохроматика” биће одлучујућа за срж ликовног проблема са којим сам се суочио, а који је даље водио ка негативној теологији и вези уметничког поступка са филозофско-теолошким методима и тезама.

С обзиром на то да овакав приступ рату почива на покушају да се заобиђу било какви унапред предвиђени и за локални контекст везани мотиви и наративи, односно да се унапред спречи било каква даља политизација овако постављеног уметничког пројекта, радови проистекли на основу њега морали су нужно имати карактер апстрактне фигурације. У намери да се избегну било какве споне које би за резултат имале прикривање почетног односа према теми рата, то јест, које би омогућиле да се овај нови приступ олако разуме као део било ког од два владајућа дискурса, апстрактна фигурација⁴ као приступ показала се значајно бољим решењем од било ког представљачког. Наведено је, међутим, имало још једну важну последицу – услед мањка представљачког и наративног у радовима, као средство преношења искуства у први план истакао се управо сукоб и међусобни однос ликовних елемената. Контраст између црног и белог, као принцип компоновања, наметнуо се за централни мотив и окосницу овог циклуса радова.

Однос црног и белог, у духу свега наведеног, показао се као особен ликовни проблем, и то управо с обзиром на уметничко – ликовно – тумачење искустава која су узета као полазишна тачка ових радова. Наведено утолико пре што се као медијум ових радова наметнуо цртеж – а не слика, управо због поменуте монохроматске палете, односно одсуства боја. У погледу начина рада, цртеж је, такође, далеко аналитичнији од сликарског поступка, што је у самој поставци пројекта требало да има функцију ослобађања простора за тумачење и интерпретацију емотивно обојених искустава. Реч је о успостављању неке врсте интерпретативне, али и креативне

⁴ Према Мишку Шуваковићу, апстрактна фигурација је стратегија асоцијативне апстракције. Уп. Šuvaković, M., *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2012, стр. 82.

дистанце, а што се у даљем процесу рада испоставило као значајна везна карика са поступком негативне теологије.

Кључни ликовни проблем овог циклуса радова било је уклапање два режима видљивости, оног који важи у светлости и оног који важи у мраку, у тмини. У контексту рата, уобичајена динамика односа светлости и мрака – укључујући и ону симболичку и традицијом утврђену – измењена је: на бојишту светлост подразумева изложеност, огољеност, угроженост, па у коначном и смрт, док мрак подразумева релативну сигурност и заштићеност, заклоњеност, или бар интимни осећај истих. У погледу на начин на који ова два ликовна елемента фигурирају у ликовној уметности, то се испоставља као инверзија: светлост класично обезбеђује видљивост, а тиме и појављивање нечега на слици или цртежу, па утолико она има позитивни смисао. Светлост је, дакле, доминантна, те се њом приказује атмосфера, форма и фигурација, композиција, контекст, перспектива, психолошки доживљај и уопште све што се ликовним средствима покушава приказати и представити. Тмина, мрак и црнило су, очигледно, томе супротан елемент, и то такав да се његова употреба спроводи у погледу на начин употребе светлости, односно као одсуство светлости. Међутим, приказивање искуства рата, какво је описано, није могло бити уклопљено у такав класични однос светлости и таме, због тога што светлост у том контексту нема позитивни, већ негативни смисао, а позитивно значење преузима мрак.

Решење које се непосредно наметало – инвертовање смисла употребе ових ликовних елемената⁵ у процесу израде циклуса радова – ипак није понудило одговор на ликовни проблем који се наметнуо. Разлог томе је што се у класичном ликовном поступању, макар и инвертованом, ради о *једном* режиму видљивости, који има своја два екстрема – тамни и светли. У случају мојих радова, међутим, реч је о *два* режима постојања и виђења, односно разуме-

⁵ Уп. Граовац, Р., *Теорија ликовне форме*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1989.

вања: један подразумева живот, други смрт, и њиховим укрштањем се ликовно не постиже ништа.

Другим речима, намера ми је била да покажем – истовремено, и то у медијуму цртежа – оба режима видљивости, односно две оптике удружене и у истом искуству. У погледу самог тог искуства, наведено одговара утиску уписивања једне реалности – ратне реалности – у већ постојећу мирнодопску реалност, такозвану нормалност. Околност рата није пуко потирање нормалности, већ напоредно искушавање обе реалности истовремено; оне која се новоуспоставила и оне која је њом потиснута и смењена. На нивоу искуства појединца, то се манифестује као напоредно проживљавање непосредне датости смрти и живота. На ликовном нивоу, проблем је како приказати два режима видљивости истовремено и у истом медијуму, а да се при томе моменти кључни за те режиме видљивости раздвоје на две различите равни, уместо да се третирају као екстремни једног система. Тај проблем се релативно лако могао заобићи употребом другачијег уметничког медијума, попут двоструке експозиције у видео радовима (што је такође урађено). Ипак, такво решење заправо не би било решење, будући да би проблем пребацило у контекст у ком је он унапред решен, и то не с обзиром на његову унутрашњу ликовну проблематику. Адекватно приказивање искуства светлости која је опасност и мрака који је сигурност, односно инверзије односа светлости и мрака, у уметничком контексту не може бити решено ни простом инверзијом – употребом беле боје уместо црне и обрнуто, ни хијерархијом односа светлих и тамних партија у било ком од медијума.

Срж проблема о коме говоримо, ликовно гледано, заправо је традиционална симболичка и ликовна доминација светлости. Наиме, уколико у цртежу или слици треба напоредо приказати светле и тамне партије, те ако и за једне и за друге треба да важе њима својствени режими видљивости (и скривености), како је могуће приказати оно припадно тамним партијама, а да се то не учини уз помоћ њиховог осветљавања, те тиме и њиховог превођења на режим видљивости светлих партија? У оквиру самог ликовног по-

ступка, ово је немогуће решити због ликовне функције светлости у уобичајеном поступку.⁶ Са друге стране, оно што је требало приказати – *обрнуту перцепцију*, перцепцију у којој је светло негативно, а мрак позитиван – немогуће је приказати без јасног сучељавања оба режима видљивости.

Следствено томе, решење овог проблема захтевало је неку врсту светлости припадне самим тамним партијама, односно *негативну светлост*. Појам негативне светлости наметнуо се као одговор на претходно описани ликовни проблем, односно на ситуацију у којој оно што припада тамним партијама радова не може постати видљиво уколико се не осветли; са друге стране, уколико се осветли, оно прелази у режим видљивости светлости, и тиме губи своју специфичност. Отуда, може се замислити светлост припадна тамним партијама, која би имала исту функцију као светлост у светлим партијама, само у сопственом домену – која би чинила видљивим оно тамно изнутра, не подређујући га и не потирући га. Негативна светлост се, стога, суштински разликује од оне која припада светлим партијама, те је стога она и *негативна* управо с обзиром на светлост светлих партија. Два режима видљивости изнедрила су, у коначници, и две концепције светлости. Негативна светлост, тако, заправо и није светлост у правом смислу, већ је она специфично унутрашње самообликовање тамних партија у контриспрам видљивости која би се уобичајено могла очекивати. Негативна светлост, дакле, обезбеђује *обрнуту перцепцију*.⁷

Све наведено проистиче из накнадне рефлексije на оно што се одвијало у току саме израде ове серије радова (цртежа), и што се првобитно пројавило као уже уметнички и ликовни проблем, решив управо таквим – уметничким и ликовним – средствима, те не сводив на било какву вербализацију или теоријско решење. Ипак,

⁶ Уп. Челебоновић, А., *Иза облика*, Нолит, Београд, 1987.

⁷ Како показује Бичков, Ареопагит је изједначавао *невиђење* и *незнање*, као исправне приступе односу према недостижном Богу. Уп. Бичков, В. В., *Кратка историја византијске естетике*, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 70.

овај ликовни проблем таквим средствима није било једноставно решити. Неочекивано, аутономија уметничког деловања водила је даље, ка покушају да се подстицај за ликовно решење пронађе у сферама које нису уже ликовне. Решење је, заправо, пронађено у концепцији апофатичке теологије, односно негативног пута мишљења о Богу.⁸

О овом решењу најпре треба истаћи следеће: када је реч о повезивању уметничког и вануметничког (теоријског) у овом контексту, не ради се о усвајању било каквих позиција, идеја или теоријских платформи које би деловале као инспирација уметничком поступку, нити о накнадном разумевању онога што се у уметничком поступку спровело, заснованом на теорији.⁹ Ни једна од ових добро познатих и често коришћених могућности није била избор у овом случају, између осталог и због саме природе проблема, који је, како је више пута наглашено, уже ликовни – невербални и вантеоријски, макар он потенцијално имао и неке даље теоријске импликације. Напротив, реч је о новооткривеној могућности да се метод одређеног мисаоног поступања доведе у везу са уметничким поступком, односно да се – извесно, уз одређени херменеутички напор – метод мишљења покаже као апликативан и у уметничком стварању. Управо у том погледу апофатичка теологија, као поступак одрицања, показала се адекватном за решавање ликовног проблема, чиме је отворен и један интересантан приступ односу уметности и филозофије, односно теологије.

Решење које је овим путем спроведено супротстављено је канонима западне уметности, каква се изграђивала још од времена ренесансе. У питању, дакле, није просто разматрање уметничког дела према његовим елементима, који би се издвојили и посма-

⁸ Апофатички пут праћен је пре свега с обзиром на позиције (Псеудо)-Дионизија Ареопагите. Уп. Свети Дионисије Ареопагит, *Дела светог Дионисија Ареопагита*, Мирослав, Београд, 2010.

⁹ Иако је, како то показује Бичков, и код самог Ареопагита негативна теологија имала свој естетички мисао. Уп. Бичков, В. В., *Кратка историја византијске естетике*, стр. 75.

трали засебно у односу на његов унутрашњи простор, као средство које се може употребити на различите начине. Пре се ради о покушају да се полазећи од проблема односа светлости и тмине, као основних елемената цртежа, зађе и у концепт уметничког дела као таквог, односно у његов смисао. Режим негативне светлости омогућава другачије поимање цртежа (и нешто касније – слике), односно уметничког поступка, будући да он подрива уобичајене начине разумевања односа светлости и видљивости, а тиме и унутрашњег простора уметничког дела, те даљих импликација његовог назначавња.¹⁰

Примењено на сам поступак израде, негативна светлост се – за разлику од уобичајене светлости – не понаша као ликовна празнина, већ као ликовна пунина. Принцип негирања, типичан за апофатичку теологију, обезбеђује другачији, не просто инвертовани начин разумевања употребе светла у ликовном поступку.¹¹ Увођење одређених партија у светлосни поредак би, као што је претходно речено, потрло првобитну намеру представљања тамних партија; зато се оне морају осветлити негативном светлошћу, то јест, мраком. Следствено томе, поставља се питање како негативна светлост може да буде светлост, а да заправо буде у функцији таме?

Према принципу негирања, слика се прво све што може бити, а потом се између свега што може бити издваја оно што јесте, отклањањем вишкова (покривање као завршни чин). Ово отклањање извршава се белом бојом, која типично подразумева све боје – односно, изнова све што јесте. Другим речима, „све што јесте” се примењује на „све што може бити”, чиме се овај домен доводи до *оног што није*: „оно што није” задобијено је отклањањем и негирањем оног што јесте. Покривањем белом бојом се, дакле,

¹⁰ За паралелу са апофатичком теологијом видети: Jurgin, D., *Negation and Knowledge of God: Neoplatonism and Christianity*, Scholar's Press, 2017, стр. 210.

¹¹ Уп. Perl, E. D., *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite*, SUNY Press, 2012, стр. 17–18; Turner, D., *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, стр. 22.

извршава наговештавање онога што није, односно онога што није оно што би требало да буде показано.¹² Као у случају апофатичке филозофије, у ликовном смислу одриче се све што је познато – све за шта се мисли да се зна, све што важи у уобичајеном домену видљивости.¹³ Тако белим покривене партије радова назначавају оно за шта се верује да је познато и да се зна, док заправо није познато и није у целини дато. Ликовним поступком негирање се поставља као принцип креације, и то креације простора видљивости онога што не би требало да може бити видљиво и виђено.

У односу на уобичајени уметнички поступак, овакав принцип рада и сам представља негирање, односно апофатику на вишем нивоу. Уколико се у уобичајеном поступку креће од празног белог платна – при чему белина платна подразумевано представља празнину и одсуство било чега, те ако се даље то платно попуњава наношењем линија или боја, као обликовањем почетне белине до пунине форми и ликовних садржаја, у поступку приказивања негативном светлошћу ситуација се окреће наопако, односно она се негира. Функција беле боје није ни да буде изнутра обликована, ни да буде попуњена било каквим садржајима – њена функција је да буде оруђе негирања већ присутних садржаја и форми, који се таквим негирањем показују у мањкавости свог важења и ликовног значаја. Функција беле боје није чак ни да буде симболички приказ или методско средство обезбеђивања видљивости директно; употребљена као принцип негирања, бела боја постаје *принцип невидљивости*, односно постаје *средство прекривања* – а не откривања. У следећем кораку, а пошто је на делу негативна светлост, управо ово прекривање, односно скривање и спровођење у дело принципа невидљивости, обезбеђује видљивост другог нивоа. Прекривање постаје приказивање онога што не може директно бити приказано, односно приказивање нечега што се у оквиру стандардне органи-

¹² Уп. Stang, C. M., *Apophysis and Pseudonymity in Dionysius the Areopagite – 'No Longer I'*, Oxford University Press, Oxford, 2012, стр. 154–155.

¹³ Уп. Исто, стр. 136–138.

зације ликовних елемената не би могло показати и приказати, а у контексту непокривених, видљивих форми се и само конституише.

Разлика стандардне и негативне светлости, претходно описана вербално и у теоријском маниру, спроведена је и ликовно-уметнички, односно остварена је самим уметничким поступком. Овај уметнички поступак, међутим, прати метод апофатичке теологије, и управо је тај метод оно што разликује светлост и негативну светлост у овим радовима. Другим речима, бела боја – која може да представља светлост, али и негативну светлост – увек је само и једино бела боја. Да ли је она средство изражавања светлости или негативне светлости, зависиће не просто од добре воље и теоријског прогласа уметника, већ од онога што је објективно спроведено у цртежима и сликама, од методске употребе те боје и њеног последичног значења. Значење беле боје у цртежима, дакле, директно зависи од њене употребе, то јест, од начина на који се њом организују сви остали елементи цртежа, па тим и цртеж сам.

Могућност негативне светлости, и као средства приказивања онога што у режиму обичне светлости и видљивости не би могло бити виђено, и као нечега што, управо таквом употребом, може и само бити видљиво и представљено ликовним путем, омогућава да се простор ликовног деловања прошири преко граница успостављених досадашњом праксом. Уколико се она ограничава или на оно што већ јесте, у миметичком поступку приказивања већ постојеће реалности, или се авангардним путевима развезује у односу на миметички узор и усмерава на простор самог уметничког дела, овим поступком омогућава се посредовање између та два пола, као и њихово прекорачење. Принцип негирања би, тако, зашао иза динамике видљивог и невидљивог, односно он би омогућио видљивост уметничког простора слике или цртежа ван оквира у којима се он иманентно садржи. Управо томе и одговара први корак овог уметничког поступка: примарно приказивање свега што може бити, како би се даљим радом истакла и друга страна – оно што не може бити, а тиме и обухватило све што јесте.

У погледу на изворни ликовни проблем од ког се почело – укрштање и истовременост два режима видљивости, а да се један не постави као последица другог, или да један другог прекрије – овај поступак обезбеђује решење двозначношћу употребљене беле боје, односно светлости. Њен уобичајени и основни смисао је оно што се мора имати у виду, ако ни због чега другог, а оно због устаљених асоцијација и симболичких матрица типичних за западну цивилизацију. Са друге стране, негативни начин употребе такве беле боје у такав смисао учртава сасвим другачија значења, и то на ликовни начин. Укратко, негативна светлост и даље је *и светлост, и негативна* – она, тако, на самим уметничким делима показује оба режима видљивости истовремено.

Закључна реч

Претходно описани уметнички пројекат, ликовни проблем који се унутар њега појавио, те специфично решење до којег се дошло, на крају овог рада бих желео да представим с обзиром на неколико занимљивих последица и перспектива. Наиме, иако је проблем о коме је у раду било речи потекао од сасвим конкретне уметничке ситуације и повода, како је претходно и објашњено, начин на који је он решен има далекосежније последице, и то како у погледу уметничког рада, тако и у погледу промишљања о уметности.

Пре свега, веза негативне теологије и решавања ликовног проблема, како је овде спроведена, отвара могућност другачијег погледа на потенцијале односа теоријског мишљења и уметности. Они, како је показано, не морају да се држе теоријске или уметничке дистанце и да се реализују у међусобном раскораку. Могућност је овде да се начин теоријског мишљења спроведе у дело уметничким средствима, а у корист уметности и с обзиром на уметности својствени – дакле, не и теоријски проблем. Другим речима, на делу је остварена комуникација између начина теоријског (филозофског, теолошког) и уметничког мишљења. Ова два начина мишљења се

очигледно могу срећно повезати, тако да резултат буде из домена једне од тих области, али тим не мање конституисан оном другом.

Сматрам да је оваква комуникација филозофско-теолошког и уметничког поступка остварена, односно да је била могућа, услед тога што ова два начина мишљења и поступања, упркос својим разликама, заправо имају исто порекло. Условно речено, то заједничко порекло могло би се, бар у случају људског бића као њиховог носиоца, именовати као креативни чин, чин стварања. За уметност је ово устаљена и очигледна карактеристика, док се у домену филозофије и теологије она ређе користи. Ипак, тиме желим да нагласим да оствареним повезивањем негативне теологије и уметничког поступка, односно применом апофатичког метода у уметничкој пракси, није доказан могући спој две различите дисциплине, већ њихова суштинска сродност.

Посматрано из те перспективе, може се предвидети другачије и нетипично теоријско поступање, а посебно развој другачије, из перспективе уметности вођене теорије о уметности. Дакле, могуће је из истог искуства повезивања две области, уметности и филозофије/теологије, сачинити и теоријску рефлексију, била она филозофско-естетичког или неког другог карактера. Таква теорија могла би једнако бити конституисана уметничким поступањем, односно преплитањем теоријског и уметничког поступања. Уколико је апофатички метод применљив у уметничком поступку и њему сродан, могуће је и да уметничка методологија може да се оваплоти у оквиру теоријског мишљења. Такав један покушај представља и овај рад.

На самом крају, истакао бих да сам у овом раду представио само проблем са којим сам се сусрео на конкретном случају израде поменуте серије цртежа. Тај проблем, као и решење до ког је дошло уз помоћ апофатичке теологије, имао је и своје даље одјеке: откривена могућност повезивања два метода створила је интересантне претпоставке за мој даљи уметнички рад, а посебно у домену сликања. Прецизније, серија цртежа омогућила ми је да уочим проблем и да се усмерим ка његовом решењу, док је само решење

заправо ликовно спроведено и испитано у потоњој серији слика, које такође представљају део мог докторског уметничког пројекта. Будући да слике у ликовни поступак уводе и боју, веза апофатичког метода и уметничког поступка показала се још комплекснијом и плодноснојом. Прецизније представљање тог поступка и његових кључних тачака, као и детаљније тумачење повезивања корака метода негативне теологије и уметничког поступка, морало је да изостане из овог рада, услед обимности које би таква анализа захтевала. Ипак, уметнички и теоријски потенцијали наведеног су такви, да, по мом мишљењу, захтевају даљу интерпретацију, то јест, наставак изградње овако отворене теорије о уметности у неким будућим радовима.

Литература

- Свети Дионисије Ареопажит, *Дела светог Дионисија Ареопажита*, Мирослав, Београд, 2010.
- Бичков, В. В., *Кратка историја византијске естетике*, Службени гласник, Београд, 2012.
- Граовац, Р., *Теорија ликовне форме*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1989.
- Jurgin, D., *Negation and Knowledge of God: Neoplatonism and Christianity*, Scholar's Press, 2017.
- Митровић, Т., *Основе живописања: приручник*, Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, Београд, 2012.
- Мишчевић, Р., *Izbor tekstova za izučavanje predmeta Teorija forme*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1989.
- Perl, E. D., *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite*, SUNY Press, 2012.
- Stang, C. M., *Apophasis and Pseudonimity in Dionysius the Areopagite – 'No Longer I'*, Oxford University Press, Oxford, 2012.

Turner, D., *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

Успенски, Б. А., *Поетика композиције семиотика иконе*, Нолит, Београд, 1979.

Челебонковић, А., *Иза облика*, Нолит, Београд, 1987.

Šuvaković, M., *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Београд, 2012.

Srđan Šarović

NEGATIVE LIGHT – VIA NEGATIVA IN THE ARTISTIC PROCESS

Summary

This paper is about the problem of representation of the *negative light* (the one that does not reveal and is not darkness) by artistic means, integrating philosophical/theological method and artistic practice. Unlike established practices, such procedure has nothing to do with a theoretical reflection on a work of art, nor with an artistic inspiration originating from a philosophical or theological idea; it is about the possibility of interconnecting theoretical thought and art practice in the context of creating a work of art. The philosophical-theological method of *via negativa* has had an application in the very process of creating a work of art. To achieve this, it was necessary to translate the theological model into an artistic procedure. The results that have paintings as a manifestation, show and prove, as far as possible, the justification and efficiency of connection between the philosophical and artistic methods in the process of making a work of art.

Key words: *negative light*, *via negativa*, philosophy, theology, method, procedure, work of art, painting, drawing.

Драган Ћаловић

КАЛИГРАФИЈА У ИСЛАМСКОЈ УМЕТНОСТИ

Апстракт: Иако развој калиграфије, те примена калиграфских елемената у уметничком раду, није одлика искључиво исламске уметности, чини се да је управо у исламском свету калиграфији био отворен најшири простор развоја. Разлог овоме лежи у нарочитом статусу арапског језика, те саме речи, којом је Куран објављен пророку Мухамеду. Обнављајући и ширећи божанску реч, калиграфска уметност је у муслиманској заједници добила највиши статус међу уметностима, а калиграфски елементи, већ од најранијег периода њеног развоја, задобијају истакнуто место у обликовању уметничке визије. У тексту је дат кратак преглед развоја калиграфије у исламској уметности, те прилог одређењу њеног појма.

Кључне речи: исламска уметност, калиграфија, реч, слика, теорија уметности.

Увод

Арапско писмо припада групи семитских алфабетских писама. Иако су раније постојали сукобљени ставови о његовом пореклу и повезаности са семитском групом, данас је прихваћено мишљење да је северноарапско писмо, којим је записан Куран, директно изведено из набатејског, које опет, своје порекло води од арамејског. Доказе о овоме могуће је наћи у многобројним сачуваним записима из периода који претходи његовом потпуном ра-

звоју, а који указују на еволуцију посебне арапске форме. Северноарапско писмо најпре је установљено у североисточној Арабији, где га је у V веку прихватило становништво које је насељавало Хиру и Енбар, одакле се током касног V и раног VI века, његова употреба проширила на Хицаз. Писмо је у Меку донео Башр ибн Абделмалик, уз помоћ свог пријатеља Харб ибн Умаје, који је међу аристократијом Курејша подржавао следбенике Мухамеда. Од оних који су учили писање од Башра и Харба, свакако треба споменути Омара ибн ел Хатаба, Османа ибн Афана, Али ибн абу Талиба, Талху ибн Абделаха, Абу Убејду ибн ел Џараха и Муавију ибн аби Суфијана, којима припада истакнута улога у раном развоју исламске цивилизације.¹

Посебан подстрек развоју арапског писма дало је ширење ислама. Потреба да се Куран прецизно забележи, подстакла је Арапе да реформишу начин писања, те да га учине што лепшим како би био достојан светог текста. Према муслиманском веровању, Куран је у форми божанске речи пророку Мухамеду објавио архангел Џибрил у пећини Хира, недалеко од Меке. Мухамед је наставио да прима откровење и да га преноси све до своје смрти 632. године. Након Пророкове смрти, преношење божанске речи наставили су хафиза. Међутим, убиство великог броја хафиза 633. године, указало је на опасност да би каквим несрећним случајем читав свети текст могао бити заувек изгубљен. Како би осигурао пренос откровења наредним генерацијама, халифа Абу Бекр наложио је Пророковом секретару Зејду ибн Табиту да прикупи и забележи усмена излагања. Године 651, халифа Осман канонизовао је уобличен курански текст, а званична редакција преписана је у више идентичних примерака који су послати главним муслиманским регијама, како би били коришћени као стандардизовани узор даље умножавања свете књиге.

У односу на развијене системе писања у Египту, Месопотамији, Персији или на Далеком истоку, чији развој започиње пре

¹ Yasin Hamid Safadi, *Islamic Calligraphy*, Thames & Hudson, London, 1978, str. 8.

више хиљада година, арапско писмо најстаје релативно касно. Разлог овоме, пре свега треба тражити у номадском начину живота арабљанских племена. У преисламском периоду, а нарочито у VI веку који се још назива и херојским добом арапске литературе, поетско стваралаштво имало је врло истакнут културни и друштвени значај, но осим седам муалака, које су сматране недостижним ремек-делима, те биле исписане златним словима и постављене на зидове Кабе у Меки, поезија је била преношена усменим путем. Ипак, упркос оваквим историјским околностима, већ је рани развој записивања текстова код Арапа био праћен настојањем да се оствареним записима дâ одређена узвишенија форма. Са ширењем исламског света, калиграфија у исламској уметности напушта оквире арапског језика, настављајући свој развој и унутар посебних језика који су прихватили прилагођено арапско писмо.

Преглед развоја уметности писања у исламском свету

Већ је са развојем џазма, као прве варијанте арапског писма, дошло до диференцирања неколико калиграфских варијанти, названих према месту порекла. Тако је енбарско *писмо* развијено у Енбару, хирско у Хири, меканско у Меки, а мединско у Медини. Ипак, ове посебне варијанте нису се одликовале суштински дистинктивним карактеристикама, већ се пре може говорити о постојању три главна стила. Реч је о мудавару (заобљени), муталату (троугаони) и тиму (комбинација претходна два, а који се у кратком периоду користио у Медини). На темељу ових, изведена су два доминантна приступа. То су мукавар ве мудавар (*muqawwar wa tudawwar*) – курзивно и обло писање, које се у раној фази одликовало курзивним и једноставним исписивањем слова, и мабсут ве мустаким (*mabsūt wa mustaqīm*) – издужено и праволинијско, које се одликовало смањеним размаком између знакова.

Унутар ова два приступа, већ у раној фази долази до грањања на неколико стилова, од којих су најзначајнији маил – искошени и машк – развучени. Развој ова три стила везује се за област Хиџаза,

док је у граду Куфи развијен посебан куфи стил, који ће у каснијем периоду потиснути употребу маил стила. Овај стил одликује се израженим угластим исписивањем словних знакова, са често наглашеним скраћењем вертикалних потеза који су контрастирани продуженим хоризонталним линијама. Такав начин писања погодноао је развоју геометријске ликовности, што ће уз неговање пропорционалности учинити овај стил врло продуктивним у епиграфици, те уопште у уметности. Сведеном формом, куфи је нарочито доприносио својеврсној узвишености исписа, због чега је често био коришћен у званичним текстовима. Уметничка употреба орнаменталног куфи стила, посебно је била наглашена у време Фатимидског халифата (909–1171) у Египту и Сирији, а нарочито у обради метала, стакла и у уметности ткања. Према мишљењу многих аутора, овај стил свој врхунац достигао је у XI веку под Селџуцима.

Куфи није наметао стриктна правила, већ је уметницима дозвољавао знатну слободу унутар основне концепције. Овакав приступ, омогућио је израженију стилизацију у исписивању словних знакова, те је коначно водио отварању могућности употребе самих слова као орнамената, а оваква пракса нарочито је била раширена у уметности ткања. Инсистирање на снажнијој декоративности, током XI века уводи праксу продужавања слободних завршетака појединих знакова, чиме је обезбеђивана снажнија ликовна ритмичност текста. Током XII века настављен је епиграфски развој куфи писма у све сложеније орнаменталне форме, што ће допринети јањачу његовог декоративног значаја, те ширег учешћа у текстуалном преносу мисли. Јачање декоративности стила огледа се у развоју орнаменталних варијетета, од којих су најзначајнији *флорални*, *лисни*, *плетеничасти*, *чворновати*, *слепљени* и *анимални*. Сведена угласта форма овог писма временом је до те мере постала стилизована да су у њему изведени натписи постепено преображавани у геометријске патерне декоративно-значањске функције, са применом у керамици, архитектури, обради метала, уметности ткања итд.

Током касног X века, на простору Персије, развијен је источни куфи, који се по специфичним карактеристикама разликовао од стандардног куфи стила. Овај начин писања одликује се изражено елегантним потезом, због чега је често коришћен за исписивање наслова у Курану. Основна одлика источног куфи стила је наглашена динамика, постигнута снажним контрастом између издужених вертикала и лево нагнутих кратких потеза, а његовој ритмици посебно су доприносили продужени наставци појединих знакова, који се спуштају испод линије писања. Међу најраскошнијим облицима источног куфи стила, вероватно највише пажње привлачи *карматско писмо*, у којем је остварена снажна визуелна интеграција словних знакова са богато декорисаном подлогом, сачињеном претежно од флоралних елемената. Још једна карактеристична одлика овог начина писања је и просторно приближавање лигатура, од чега највероватније и потиче његов назив.²

Куфи стил припада приступу издуженог и праволинијског писања. Ипак, ова општа подела, није нужно морала бити доследно поштована унутар развоја стила. Тако се западни куфи, развијен директно из стандардног куфи стила, својим одликама приближио курзивном писању. Овај стил одликовао се заобљавањем оштрих углова те увођењем полукружних линија.

Централну одлику машк стила представљају наглашени хоризонтални и скраћени вертикални потези. Дужина хоризонталних линија може варирати од реда до реда, а неретко и од речи до речи. Захваљујући овоме, примена овог стила омогућила је да се читав текст равномерно распореди у предвиђеном формату. У раној фази, конципирање визуелне динамике текста подређивано је одлуци и укусу самог калиграфа, који је могао поставити неколико основних правила, као што је непродужавање речи које се састоје од три или мање словних знакова, или оних којима почиње ред. У каснијем периоду, овај стил ће развити веома сложена правила, која вероватно услед сопствене комплексности, али и неусаглаше-

² Qatna – учинити слова рафиниранијим и писати лигатуре ближе једне другима.

ности са ликовним осећајем калиграфа, нису увек била доследно поштована. Ово ће у знатној мери допринети накнадном поједностављењу појединих правила, те увођењу извесних измена, што је погодовало дужој раширености примене овог стила.

Међу развијеним стиловима, посебно треба издвојити групу од шест стилова познатих под именом *al-aqlām al-sitta* или *šiš qalam*, коју чине тулут, несх, мухакак, рејхани, рика и тауки.

Тулут се одликује извесном монументалношћу и статичношћу, а најчешће је коришћен у декоративне сврхе. Овај начин писања коришћен је и за исписивање наслова у Курану, док су веома ретки преписи у којима је коришћен за читав текст. Несх датира из касног VIII века, но у једном систематизованијем облику јавља се тек крајем IX века. Овај стил пронашао је раширену употребу у свакодневној кореспонденцији. Мухакак је назив који се најпре односио на један рани стил који је примењивао мање угласто исписивање слова него што је то био случај са куфи стилем. Њему је карактеристична наглашеност вертикалних потеза који иду изнад линије писања са готово потпуним одсуством дубоких сублинеарних потеза. Из несх стила развијен је рејхани, који се истиче нарочито рафинираним потезом и издуженим вертикалним линијама. Супротно мухакаку, овај стил одликују сублинеарни потези, те отворене облине слова. Из несх и тулут стила развијен је рика, који је махом коришћен у приватној преписци, као и за писање световних књига мањег значаја, а чија је најупечатљивија одлика веома зближено писање лигатура, где се последње слово претходне речи спаја са првим словом наредне. Осим тога, овај стил се одликује и наглашавањем последњих слова у речи. Рика је био нарочито омиљен међу отоманским калиграфима, а његовом усавршавању значајно је допринео Шејх Хамдула ел Амаси у XVI веку. Радам каснијих калиграфа дошло је до снажнијег поједностављивања овог стила, што је значајно погодовало његовом ширењу. Тауки (потпис) узевује се за време халифе Мамуна, а највероватније је настао из ријаси стила којим су се абасидски халифи потписивали. Овај стил је сли-

чан тулуту, с тим што су његова слова заобљенија, али и рики, од којег се разликује елегантнијим и рафиниранијим потезом.

Иако је немогуће у једном кратком прегледу осврнути се на све стилове, за ову прилику требало би споменути још неколико начина писања. Губар стил одликује се веома израженим кружним потезима и готово одсуством правих линија. Развијенију верзију, која се задржала до данас, карактеришу ситна обла слова са извесном визуелном стилизацијом која га повезује са тулутом и несхијем. У касном XV веку из талика је развијен насталик, као национални персијски стил. Творац овог стила био је персијски калиграф Мир Али Султан ел Табризи, који је развио и низ правила која су овом стилу обезбедила извесну прецизност, но истовремено и изражену грациозност. На исламском Западу, који карактерише релативно засебан развој уметности писања, посебно је значајна појава магрепског стила, те из њега изведеног керуанског, андалузијског, фесијанског и суданског. Током XIV века, у Индији се појавио бехарски стил, који карактерише супротстављеност хоризонталних линија и тананих вертикала, те смели потези са наглашеним отвореним линијама. Од отоманских стилова свакако треба споменути шикасте (сломљена форма), као и његову орнаменталну форму шикасте амиз. Шикасте се одликује блиско повезаним лигатурама и веома дугачким хоризонталним потезима, док је шикасте амиз био мање компактан, а најчешће се примењивао на илуминисаној или обојеној подлози.

Од калиграфских техника, посебно треба истаћи мутену, односно уметност огледалног писања, где јединице с леве, рефлектују оне с десне стране. Ова техника још је позната и под именом макус (рефлектован). Затим гузлар, технику испуњавања простора унутар потеза релативно великих слова различитим орнаментима, као што су флоралне или геометријске шеме, или пак приказима појединих сцена, какве су на пример сцене лова и сл. Те уметност минијатурног писања, као посебну технику исписивања текста на малом формату. Ипак, највише пажње обично привлачи зооморфна калиграфија, која датира још из XV века. Реч је о нарочитој ве-

штине визуелног обликовања текста, писаног најчешће тулут, несх, талик или насталик писмом, тако да приказује изглед птице или какве животиње. Писање словних знакова, као и самих речи, подређени су основној ликовној замисли, због чега често долази до цепања лигатура или њиховог укрштања. На овај начин добијени слика-записи користе се као део другог текста или као самостална знаковна решења.

Одређење појма

Упркос начелној склоности да се калиграфији подари истакнут статус унутар развоја исламске уметности, њено разумевање у највећој мери остаје условљено интерпретативним оквирима промишљања исламске уметности. Отуда би се на овом месту управо требало задржати на самом одређењу појма калиграфије у оквиру постављеног система исламске уметности. Исламску уметност одредили смо као визуелну уметност у којој се изворно продукује и/или рефлектује свет ислама.³ Сагласно овом одређењу, *калиграфију у исламској уметности одређујемо као интрајезичко уметничко изражавање којим се продукује и/или рефлектује свеукупност дискурса, наратива, уверења, традиција и пракси, формираних под доминантним утицајем ислама или прилагођених овом утицају за потребе муслиманске заједнице*. На овакав начин дефинисана, калиграфија задржава своју везу са интерпретацијом њене улоге у очувању божанског откровења, као једном од упоришних наратива на којима се изграђује свет ислама, но не остаје омеђена овим оквирима као доминантним одредитељима њене улоге и централним аргументом разумевања њеног статуса. Како свет ислама није могуће свести на религијску мисао и праксу, то и значај кали-

³ Ćalović, Dragan, „Prilog razumevanju pojma islamska umetnost”, u Оријенталистика: јуче – данас – сутра, Анђелка Митровић ур., Филолошки факултет, Београд, стр. 348.

графије у његовом како продуковању, тако и рефлектовању, мора у једнакој мери бити сагледан у односу на све његове сегменте.

Битно начело, које се унутар постављеног разумевања исламске уметности, у својој најчистијој форми испољава у калиграфији је *нاراتивност слике*. Како је претходно истакнуто, пророк Мухамед примио је божју реч у форми говора, чиме је управо путем изговорене речи, а не записа, омогућена изворна језичка материјализација божанске мудрости. Отуда, у строгом смислу, управо изговарање, а не бележење, куранског текста, на симболичан начин представља обнављање овог чина. Упркос на овај начин датом примату говора, врло брзо након Пророкове смрти, развијен је став о значају писаног чувања текста. Већ прво бележење Курана, с доста поузданости можемо сматрати и зачетком калиграфије у исламском свету. Развијено писмо, иако изворно у функцији говора, није задржано на нивоу давања упута о фонемама чијом реализацијом се божанска реч открива. Оно је истовремено обезбедило и форму, овога пута графичку, остваривања светог текста. И управо у на овај начин постављеним оквирима, треба разумети став да текстуално уобличеном значењу није довољно само осигурати материјални носилац у којем би оно било сачувано, већ једнако и визуелно достојанство линеарне форме, адекватно садржају који се њом реализује. Графички запис светог текста, на тај начин, постаје својеврсна цртеж / слика божанске речи, која се у тежњи њеног што достојнијег преношења, мора приближити савршенству.

Уместо закључка

Разумевање вештине писања као посебне уметничке / занатске делатности, отворило је перспективу употребе писма не само у процесу знаковног уобличења текста, већ и у циљу уметничког изражавања. Уметничку обраду записа (која у појединим случајевима даје примат визуелном над значењским), препознајемо како у сачуваним рукописима, тако и у архитектури, керамици, уметности ткања, резбарству, итд.

Традиционални приступ изучавања исламске уметности, управо калиграфији даје најистакнутији статус. Уметност писања, осим тога, често се сматра и најотменијом уметничком граном, а многи аутори управо у калиграфији препознају један од најчистијих израза уметничке визије којом је читав развој исламске уметности опредељен. Аласхари, Хамза и Марни, тако наводе калиграфију као један од главних аспеката исламске уметности, сматрајући је *срцем уметности* у исламској цивилизацији.⁴ Оваквом статусу калиграфије свакако је допринело бележење Курана, но не треба занемарити ни однос према поезији као и знању у исламском свету. Чак и они аутори који негирају савремени развој исламске уметности, овакву могућност, поред области чисто религијске уметности, остављају још једино у домену калиграфије. Без претензије да се на овом месту сложомо са, или супротставимо наведеним интерпретацијским кретањима, остаје да калиграфија у исламској уметности представља најчистији облик интрајезичког уметничког изражавања, у којем се у најпунијој форми остварује начело наративности слике.

Литература

- Alashari, D.M, Hamzah A.R., Marni, N., „Islamic Art and Language as a Source of Inspiration Leading to Traditional Calligraphy Art”, *International Journal of Islamic and Civilizational Studies*, 3, 2019.
- Ernst, C.W., „The Spirit of Islamic Calligraphy: Baba Shah Isfahani’s Adab al-mashq”, *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 112, No. 2, 1992.
- Siddiq, M.Y., „Calligraphy and Islamic Culture: Reflections on Some New Epigraphical Discoveries in Gaur and Pandua, Two Early Capitals of

⁴ Alashari, D. M., Hamzah A. R., Marni, N., „Islamic Art and Language as a Source of Inspiration Leading to Traditional Calligraphy Art”, *International Journal of Islamic and Civilizational Studies*, 3, 2019, str. 35.

Muslim Bengal”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies of London*, Vol. 68, No. 1, 2005.

Ćalović, D., „Prilog razumevanju pojma islama umetnost”, u *Оријенталистика: јуче – данас – сутра*, Анђелка Митровић ур., Филолошки факултет, Београд.

Yasin H. S., *Islamic Calligraphy*, Thames & Hudson, London, 1978.

Watson, O., *Ceramics from Islamic Lands*, Thames & Hudson, London, 2004.

Dragan Ćalović

CALLIGRAPHY IN ISLAMIC ART

Summary

Although development of calligraphy and the use of calligraphic elements in a work of art are not inherent to the Islamic art, it seems that in no other art such wide space for its development has been opened. The reason for this lies in the specific status of the Arabic language, and of the word itself, in which the Qur'an was revealed to the Prophet Muhammad. Renewing and spreading the divine word, calligraphy was given the most esteemed status among all arts in the Muslim community, while calligraphic elements, even in the earliest period of development, found a prominent role in an artistic visualization. The text gives a brief overview of the development of calligraphy in Islamic art, and a contribution to its definition.

Key words: calligraphy, image, Islamic art, theory of art, word.

Росанда Бајовић

„НА ГАЛЕРИЈИ”: ЧИТАЊЕ СЛИКЕ У ТУМАЧЕЊИМА ПРОЗЕ ФРАНЦА КАФКЕ

Апстракт: Овај рад је оглед о позитивистичким тумачењима прозе Франца Кафке, на једној страни, и, на другој страни, о тумачењу Кафкиног дјела у семиолошком кључу. Тумачење Кафкиног умјетничке прозе у позитивизам води одсуство свијести о раздвојености ознаке и означеног у његовом дјелу као књижевном знаку. У Кафкином тексту знак је надмоћан над значењем. Дограђивањем визуелних књижевних слика из Кафкине умјетничке прозе у позитивистичким тумачењима изневјерава се њихово значење, а тиме и значење самих његових дјела. Пуко пресликавање аутобиографских исказа из Кафкине дневничке прозе и његових писама, као и факата из ванкњижевне стварности, на његово умјетничко дјело показује се као методолошка промашај. Поред свођења на психолошки факт, позитивизам Кафкин артефакт своди и на друге факте: друштвени, филозофски, теолошки, митолошки. Кафкине артефакате најбоље дешифрује семиолошка метода тумачења књижевности. Иако у тумачењу књижевности ниједан метод није довољан, Иво Рунтић са разлогом инсистира на тумачењу књижевног дјела Франца Кафке у семиотичком коду.

Кључне ријечи: Проза Франца Кафке, естетичка слика, позитивизам, семиотика.

Знак и значење у прози Франца Кафке

Рефлексивноста наизглед конкретне визуелне књижевне слике један је од парадигматских знакова умјетничке прозе Франца Кафке. „Карактеристичан начин ’мишљења у сликама’”¹ није неуобичајен ни у његовим нефикционалним текстовима. Запис под бројем 16 из Кафкине оставштине гласи: „Кавез је пошао да потражи птицу”.² У свом дневнику Кафка саопштава: „Сатови се не подударaju међусобно, онај нутарњи јури ђаволски или демонски, или свакако на неки нељудски начин, а онај вањски иде застајкујући, својим уобичајеним ходом”.³ Ово јесу литерарни знакови који би као такви могли идржати критеријим уласка међу оне који су у Кафкиној умјетничкој прози осамостељени „у естетичкој а не појавној слици”,⁴ међутим немају исту позицију књижевне слике у Кафкиној умјетничкој и неумјетничкој прози.⁵

Бранимир Живојиновић говори о Кафкиној умјетничкој прози као привидној нестварности, као и о његовом дневнику и

¹ Grubačić, Slobodan, *Aleksandrijski svetionik, (Tumačenja književnosti od Aleksandrijske škole do postmoderne)*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića – Sremski Karlovci, Novi Sad, 2006, str. 16.

² Кафка, Франц, „Размишљања о греху, патњи, нади и истинитом путу”, у: *Дневници /1914–1923/, (Дневници с путовања. Варијације)*, прев. Б. Живојиновић (Франц Кафка, *Изабрана дела*, књига шеста, ур. Н. Бертолино), Нолит, Београд, 1978, стр. 374.

³ Kafka, Franc., *Dnevnik*, прев. Т. Šegedin (Franc Kafka, *Odabrana djela*, svezak osmi, ur. Z. Majdak), Zora, Zagreb, 1977, str. 448.

⁴ Runtić, Ivo, „Џовјек и stroj u Kafke (Tekstualnosintetički ogled)”, Zagreb: *Republika*, 1–2(1989), str. 130.

⁵ Неки Кафкини нефиктивни текстови су ушли у састав његове умјетничке прозе. На примјер, у његовом дневничком запису из 1912. године налази се „Једноличност. Прича”, текст који је објављен и као приповијетка под насловом „Изненадна шетња”. – Cf. Kafka, F., *ibid*, str. 180–181 и Kafka, F., „Presuda”, у: *Sabrane pripovetke*, прев. В. Живојиновић, Laguna, Beograd, 2013, str. 124–125). Моћ контекста чини да се овај текст не чита на исти начин у једном и у другом случају.

писмима као привидној стварности.⁶ Он притом јасно указује на семиозу Кафкине визуелне књижевне слике:

која често делује толико иреално, потиче из свакодневног конкретног повода, па се накнадно, у виду слике која симболизује реални доживљај или ситуацију, осамостаљује, развија, израста у вишедимензионални склоп значења. Не обрнуто, као унапред дата концепција или визија, као смисао који се накнадно оживотворава одговарајућим функционалним сликама.⁷

Иван Фохт истиче да „двје особине његових дјела, изгледа као да негирају једна другу: *оквир који нам Кафкина дјела зацртавају дјелује као фантастичан и нестваран, а појединости оцртане у том оквиру дјелују крајње реалистички, па чак и натуралистички*”.⁸ На истом фону о Кафкином дјелу говори Слободан Грубачић: „Нудећи необичан склоп слике и обрта, Кафка омогућава читаоцу да разуме њихов појединачни смисао, али не и њихово тачно значење”.⁹ Калему за конач званом одрадек у приповијетки „Домаћинова брига” дате су особине говора и кретања. Он има такву конструкцију да може да стоји као да је на двијема ногама, напомиње свезнајући припоједач. Тиме га као предмет-биће приводи људској стварности. Чини то преко слике, а не као на слици. У обрнутом отиску, човјек је у Кафкином свијету биће-предмет: налази негдје између „између човјека и строја”,¹⁰ „у алегоријском фигуралном

⁶ V. Живојиновић, Бранимир, „Франц Кафка у својим дневницима”, у: *Франц Кафка, Дневници /1910–1923/*, прев. В. Стојић, Б. Живојиновић, Српска књижевна задруга, Београд, 1969, стр. XIII.

⁷ Живојиновић, Б., *ibid*, стр. XIII.

⁸ Foht, Ivan, „Један pristup Kafkinom Procesu”, у: Franc Kafka, *Proces*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987, стр. 5.

⁹ Grubačić, Slobodan, „Proces” *Franca Kafke*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1983, стр. 11.

¹⁰ Runtić, I., *ibid*, стр. 122.

одбљеску животиње”.¹¹ Гинтер Андерс саопштава да је функција одрадека у томе да нема функцију.¹² Формално нема, али у кући свога домаћина одрадек успијева да изазове његову бојазан да би га могао надживјети. „На устук овој предметној опасности и заправо као њену илустрацију гради Кафка слику свијета очигледно у малом, да би ти предмети од којих је сачињена – нагомилани као у својеврсном акту освете – довели у питање слику човјека; поступак који је протумачен као стилска антиципација теме”,¹³ саопштава Иво Рунтић. Односно, Кафка „више интерпретира него ли што обликује слику свијета”.¹⁴

Свијест о неподударању ознаке и означеног у Кафкином дјелу као књижевном знаку услов је за разумијевање његовог начина приповиједања. „Кафкино преображавање стварности у друкчију, фантастичну, али дубљу реалност, разуме се, незамисливо је у реалистичком роману.”¹⁵ Његова умјетничка проза опонаша логику сна, и то кошмарног сна. Селма Фрајберг казује: „Сан сам по себи јесте карикатура живота; сан је у неком смислу алегорија живота”,¹⁶ односно: „У сну, метафора је присутна у свом дословном облику”.¹⁷ Опонашањем сна у свом приповиједању Кафка је писац надреализма. Овдје остављамо по страни додире његовог дјела са другим књижевним тенденцијама првих деценија двадестог вијека.

Слободан Грубачић наводи да Кафкино дјело „има најчешће карактер параболничног приповедања. Оно се са изузетним језичким умећем користи елементима библијске параболе, талмудског

¹¹ Ibid, str. 125.

¹² V. Anders, Ginter, *Kafka, za i protiv, (Osnovi spora)*, prev. I. Foht, Narodna prosvjeta, Sarajevo, 1955, str. 15

¹³ Runtić, I., *ibid*, str. 119.

¹⁴ Ibid, str. 121.

¹⁵ Meletinski, Eleazar Mojsjevič, *Poetika mita*, prev. J. Janićijević, Nolit, Beograd, 1983, str. 352.

¹⁶ Frajberg, S, *ibid*, str. 36.

¹⁷ Ibid, str. 43.

пипула, иконографије и натуралистичког стилског комплекса”.¹⁸ Дешифровање значења Кафкиног текста отежава свезнајући наратор ограниченог свезнања. Својим говорењем са дистанце која не обавезује, он „све пружа а ништа не потврђује”¹⁹ – како би то казао Б. Гретуизен у предговору Кафкином *Процесу*. Свезнајући наратор тако замагљује везу између узрока и посљедица. „Али и независно од ауторовог става, језички, он [роман *Процес*] одудара од уобичајених облика казивања”,²⁰ саопштава Грубачић. Наведени исказ о поетици романа *Процес* може се односити на Кафкин стил у цјелини, зато што у укупном његовом дјелу нема тематских ни стилских помјерања. Као и то што Грубачић каже да у *Процесу* „понашање ликова Кафка не објашњава психолошки, изнутра, него споља [...]: ’Ја као од дрвета једна у средину сале угурана вешалица за одела’”.²¹

Селма Фрајберг запажа да су људи Кафкиног свијета резултат афективне издвојености – они не живе него „понашају живе”.²² Процес као институционална судска активност у фактичкој збиљи није могућ на сваком мјесту, али у Кафкином *Процесу* јесте могућ – у значењу неслободе. Алегоризација живота посебно је видљива у Кафкиним приповијеткама у којима говоре животиње. Оне нијесу басне у терминолошком значењу појма, него су параболе. Након година проведених у учењу, мајмун у приповијетки „Извјештај једној академији” трчи из једне у другу од пет састављених учионица и узвикује: „Тај напредак! Ти зраци знања који су са свих страна продирали у све буднији мозак”.²³ А у приповијетки „Истраживања једног пса” пас сиво-бијело-жутог крзна, како себе описује, извјештава да је захваљујући свом труду стигао до слободе која је

¹⁸ Grubačić, S, *ibid*, str. 7

¹⁹ Cf. Подорог, Валерий Александрович, „Толкования притчи Франца Кафки”, Гавана: *Вопросы адвокатуры*, 1/34 (2004), стр. 21⁶.

²⁰ Grubačić, S, *ibid*, str. 16.

²¹ *Ibid*, str. 59.

²² Frajberg, S, *ibid*, str. 52.

²³ Kafka, F., *ibid*, str. 347.

кржљава биљка.²⁴ „Скоковите метафоре”²⁵ у Кафкиним параболичним баснама средство су којим се живот не описује него препричава. У приповијетки „Преображај” Грегор Самс каже да ради као животиња, да би се потом претворио у животињу.²⁶ Самса је својим начином живота буба и прије физичког преображаја. У „Преображају” је „слика човјека као радне животиње”.²⁷ Или: „Естетичка ваш Достојевског код Кафке постаје права буба (реализована метафора)”,²⁸ како то каже Маријана Петровић. Самса скончава у тијелу бубе, али са свијешћу човјека. „Кафка унакажава да би одредио”.²⁹

Гинтер Андерс одређује Кафкин умјетнички поступак запажањем да он метафоричке ријечи узима дословно.³⁰ Визуелна слика у Кафкином дјелу никад није произвољна, односно Кафка „појмове замењује сликама”³¹ – „он у слике не преводи појмове, већ ситуације”.³² Иво Рунтић наглашава да, будући естетичке, књижевне слике у Кафкином дјелу „имају вид или привид конкретност постојања, али без икаквог дубљег – примјерице симболичког – значења, Другим ријечима оне су у истој сфери појавности просто незнаковито бивање”.³³

²⁴ V. Ibid, str. 347.

²⁵ Runtić, I., ibid, str. 124.

²⁶ Живот се у Кафкиној умјетничкој прози препричава и мимо његових басноличких приповијетки. У приповијетки „Пресуда” Георг се утапа након што му отац каже: „И зато знај: осуђујем те на смрт давлеењем” – Kafka, F., ibid, str. 139.

²⁷ Runtić, I., ibid, str. 130.

²⁸ Петровић, Маријана, „Поступак преобличавања и његова функција у делима Франца Кафке”, Краљево: *Повеља*, 34/2(2004), стр. 93.

²⁹ Anders, G., ibid, str. 11

³⁰ V. ibid, str. 63.

³¹ Ibid, str. 62.

³² Ibid, str. 45.

³³ Runtić, I., ibid, str. 121. Милена Јасенска о Кафкиним књигама каже да су „наге и болне, иако су чак изражене на симболичко начин, готово натуралистичке”. – Jasenska, Milena, „Od Milene o Franku i na vest o smrti”, u: Franc Kafka, *Pisma Mileni*, prev. i priir. J. Aćin, Народни гласник, Београд, 2011, стр. 319. „Не симболи, него метафоре” – Anders, G., ibid, str. 61 – наслов је једног поглавља Андерсове књиге о Кафки који сам собом исправља наведени исказ Јасенске.

Алберто Мангел наводи Кафкин текст „Алегорија” – који показује да је Кафка међу оним умјетницима за које Карл Краус каже да „рјешења претварају у загонетке”,³⁴ како би то казао Витор Жмегач. Дакле:

Алегорије намеравају да кажу само то да је неразумљиво оно што је разумљиво, а то ионако знамо. Али проблеми против којих се боримо сваког дана, другачије су нарави, Неки човек је једном о тој теми поставио питање: „Одакле толика тврдоглавост? Ако смо слиједите алегорије, сами ћете постати алегорија и тако решити све ваше свакодневне проблеме”.

Други је рекао: „Кладим се да је и то алегорија”.

Први је рекао: „Победили сте”.

Други је рекао: „Али, авај, само алегоријски”.

Први је рекао: „Не, у стварном животу. Алегоријски посматрано, ви сте изгубили”.³⁵

На петнаест страница свог текстуалносинтетичког огледа „Човјек и строј у Кафке” Иво Рунтић ријеч слика исписује више од двадесет пута, а само на једној страници наведеног рада ријеч слика поменута је пет пута: „свијета у сликама”, „смисао дотле сликовно формализиран”, „конкретне, а опет ’рефлексивне’ слике”, „у његовим јасним сликама заклоњена смисла” и „естетичким сликама”.³⁶ И изражавање животиња у Кафкином дјелу је посредовано сликама. „Отворено говорећи, ма колико да ја иначе радо бирам слике да овако нешто изразим [...]”,³⁷ приповиједа школовани мајмун као главни лик Кафкине приповијетке „Извјештај једној ака-

³⁴ Žmegač, Viktor, *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1987, str. 260.

³⁵ Cf. Mangel, Alberto, *Biblioteka noću*, prev. N. Karanfilović i dr., Geopoetika, Beograd, 2008, str. 95. У преводу Бранимира Живојиновића овај текст је насловљен „О параболома”. – V. Kafka, F., *ibid*, str. 454.

³⁶ V. Runtić, I., *ibid*, str. 117.

³⁷ Kafka, F., *ibid*, str. 339.

демији”. Кафкине се књижевне слике, „будући неправе – не смију визуално домишљати, односно графички конкретизирати”,³⁸ зато што:

Њихов је смисао пренесен у знаку, који се естетизацијом удаљује од стварности, постајући неправ, односно слика метафоре у тој стварности. На примјерима из *Замка* и *Осуде*, као и из *Сеоског лијечника* и *Преображаја*, посебно се добро види разлагање тих слика, односно препричавање метафора као конкретних текстовних реализација неправих животних слика, каква је примјерице она из *Осуде* о утапљању као остварењу очинског проклетства сина.³⁹

Кафкина приповијетка „На галерији” дјелује као ликовна слика уоквирена погледом безименог псјетиоца са циркуске галерије: слика у слици индустрије забаве, изложена пред очима онога који интуитивно осјећа да ништа не може да промијени у свом видокругу, видљивој машинерији иза које стоји невидљива машинерија „– пошто је то овако, посетилац са галерије прислања лице на ограду, и тонући у завршни марш као у какав тежак сан, почиње да плаче а да тога није ни свестан”.⁴⁰

Свођење артефаката на факте у тумачењима Кафкине прозе

Савремена методологија тумачења књижевности не даје право тумачима Кафкиног дјела да поистовјеђују његове прозне артефакте и факте из његовог грађанског живота. Овим се, с друге стране, не тврди да психоантрополошки склоп Франца Кафке није утицао на природу његовог умјетничког изражавања, али способ-

³⁸ Runtić, I., *ibid*, str. 130.

³⁹ *Ibid*, str. 129.

⁴⁰ Kafka, F., *ibid*, str. 280.

ност да у књижевном дјелу значи има књижевна чињеница.⁴¹ *Без свијести о томе* да је у Кафкином умјетничком дјелу „примат знака над значењем”⁴² нема одговарајућег разумијевања односа Кафкине умјетничке прозе и ванкњижевне стварности односно без препознавања семиотичких кодова у његовом приповиједању не може се ваљано разумјети, а камоли тумачити његова умјетничка проза. Кроз поређење са књижевним дјелима Кафкиних савременика а на фону разликовања односа његовог дјела према провјерљивој стварности, Иво Рунтић саопштава:

Кафкини ауторски савременици у знатној мјери објективирају књижевне садржаје у својим дјелима, док је Кафкина фасцинантност, па у данашње вријеме постиндустријске цивилизације помало и забавност, и све више и нова актуалност, управо у посвемашној небризи око тога како стоји с емпиричком провјерљивошћу и миметичком одрживошћу његових фикционалних исказа, којима још уз то у њиховој, такорећи, негативној харизматичности недостаје сваки ауторски коментар.⁴³

⁴¹ Милосављевић, Петар, *Логос и парадигма*, Требник, Београд, 2000, стр. 23. У предговору књиге *Франц Кафка: Америка. Кратке приче*, Борхес директно указује на неколико димензија контекста Кафкине прозе:

1883–1924. Ова два датума омеђују живот Франца Кафке. Нико не може да буде непознато да омеђују чувене догађаје: Први светски рат, инвазију Белгије, поразе и победе, блокаду централних царстава коју је изазвала британска морнарица, године глади, руску револуцију, која је била почетак несесичне наде а која је сада царизам, посрнуће; споразум Брест–Литовск и Версајски споразум, који ће изазвати Други светски рат. Исто тако обухвата интимне чињенице које бележи Макс Брод: неслагање са оцем, усамљеност, правне студије, канцеларијско радно време, ређање рукописа, туберколозу. Такође и бројне барокне пустиловине књижевности: немачки експресионизам, вербалне подвиге Јоханеса Бечера, Јејтса и Џемса Џојса. – Borhes, Horhe Luis, „Franc Kafka, Amerika. Kratke priče”, u: *Šta ponovo čitam, (Predgovori)*, prev. M. Stojković, Silmir, Beograd, 1999, str. 13.

⁴² Runtić, I., *ibid*, str. 121.

⁴³ *Ibid*, str. 129.

Рунтић притом напомиње: „Једино наине објашњење које Кафка нуди уз свој опус можда је глобална опаска: ’... он је проказ мог сањарског унутрашњег живота’ /У дневничкој забиљешци од коловоза 1914, Politzer, *ibid* [Das Kafka-Buch], стр. 199/, што је више властито интерпретативно виђење изван њихова актуалистичког склопа, него што би могло бити искуство о његовој вањској о-пстојаности”.⁴⁴

Позитивистичка тумачења олако поистовјећују ванлитерарне чињенице са литерарним чињеницама Кафкиног умјетничког дјела. Најчешће су то Кафкини аутобиографски искази у епистиларској и дневничкој прози, али и други стварности факти. „Објављивањем, ових година Кафкиних дневника, писама, његових разговора и разних текстова као: Кафка Мистик, Кафка Кабалиста, Кафка Пророк, Кафка Друштвени критичар, и многих других, Кафка су се повукли и остаје нам да читамо Кафку као Јозефа К. и Грегора Самсу, човјека који мање има да каже свету у којем је живео него свету који је живео у њему.”⁴⁵ Маријана Петровић у вези са тим каже: „Није необично то што су армије критичара посезале за Кафкиним дневницима, покушавајући да интерпретирају фикцију. Такво решење се интуитивно нуди као оправдано, па онда, елипсом, узима и као стварно методолошки оправдано. Али нема ничег супротнијег Кафкиној поетици од једнозначне примене једног апарата на компликовану и тајанствену машину”.⁴⁶ То ће рећи: „Таквом применом дневника на текст не може се отићи даље од препознавања љубавних јада и несрећних породичних односа Франца Кафке у некој Фриди или Кламу, из чега коначно произилази да нам Фрида и Клам нису ни били потребни да бисмо сазнали оно што нас је ин-

⁴⁴ *Ibid*, стр. 129. Кафка каже: „Са становишта литературе, моја је судбина врло једноставна. Мисао за приказивање мог унутарњег живота, који је сав сновиђење, потиснуо је све остало међу споредности”. – Kafka, F., *Dnevnik*, *ibid*, стр. 335.

⁴⁵ Frajberg, S., *ibid*, стр. 54.

⁴⁶ Петровић, М., *ibid*, стр. 99–100.

тересовало. Да смо тек изједначили Фелицију Бауер са служавком, 'Преображај' нам тиме не би био нимало јаснији".⁴⁷

Двојност Кафкиног стилског израза узета је као „повод за критику Кафке, у којој су ова дела активирала утиске и фантазме као за мрље Роршаховог теста".⁴⁸ Владимир Набоков, који Сигмунда Фројда сматра бечким шарлатаном, у вези са тим каже: „Наћи ћете извештај број таквих неподесних симбола у психоаналитичким и митолошким приступима Кафкином делу, у помодној мешавини секса и маште која привлачи медиокритетске умове".⁴⁹ Рене Велек указује на читавање као методолошки проблем у тумачењу књижевног текста: „Могу да схватим да се критика треба свуда ослањати на суседне дисциплине и да су јој потребни увиди које даје психологија, социологија, филозофија и теологија. Но у стању смо такође да саосећамо са негодовањем против неограниченог ширења критике и испуштања њеног главног задатка: књижевне уметности".⁵⁰

То што је узимање појединих фрагмената Кафкиног дјела за предлошке у тумачењу појава ванумјетничке стварности методолошки оправдано не значи да се Кафкино умјетничко дјело може тумачити теоријским дискурсом дисциплина којима оне припадају. Као примјер узалудности таквог покушаја може се узети психоанализа. Селма Фрајберг саопштава: „Кафка нам је оставио изузетан докуменат за проучавање односа његових снова, његових фантазми аналогних сновима, и његових дела".⁵¹ Иста ауторка појашњава: „Фројд није измислио ониричке симболе, он их је проучавао и много пута је признао свој дуг према писцима-ствараоцима који

⁴⁷ Ibid, str. 100.

⁴⁸ Frajberg, S., ibid, str. 54.

⁴⁹ Набоков, Владимир, „Преображај", прев. Т. Бушановић, у: *Франц Кафка, (Есеји)*, NNK, Београд, 2006, стр. 137.

⁵⁰ Velek, Rene, „Filozofija i poratna američka kritika", у: *Kritički pojmovi*, прев. А. I. Spasić, S, Ђorđević, Vuk Karadžić, Београд, 1966, стр. 214.

⁵¹ Frajberg, S., ibid, str. 45.

су открили симболизам, подразумевајући ту и онај снова”.⁵² А дјелови Кафкиних текстова који се могу користити као предлошци за научене потребе у тумачењау психоанализе написани су прије промовисања Фројдове теорије психоанализе. Нијесмо убијеђени у то да је Кафка „Писмо оцу” написао под утицајем психоанализе. Сигмунд Фројд је године 1924. у Бечу промовисао психоанализу а Франц Кафка је исте године умро у бечком санаторијуму за плућне болести (у четрдесет првој години живота).

Наводећи воду на (своју) воденицу филозофије апсурда, Албер Ками читава Кафкином роману *Замак* „револт против људи”⁵³ „који се управља, т а к о ђ е, и против бога”.⁵⁴ Сматрајући да Кафка говори о обичном свијету, „с једне стране, и свијету натприродне узнемирености”,⁵⁵ Ками казује: „Можда је З а м а к, исто тако теологија у пракси, али је то изнад свега индивидуални доживљај једне душе у потрази за својом милошћу, човјека који у стварима овога свијета тражи краљевску тајну, а код жена знаке божанства које спава у њима”.⁵⁶ Први дио овога исказа видимо као сувишну дилему, тим прије што К., главни лик романа *Замак* неке ствари тражи тамо гдје их нема. Ками показује несигурност у тумачењу Кафкиног романа *Замак* кад каже: „Ово вриједи очито само за недовршену верзију З а м к а коју нам је оставио Кафка. Но тешко је вјеровати да би писац прекинуо у посљедњим поглављима јединствен тон романа”.⁵⁷ Гинтер Андерс са правом појашњава да су Кафкини текстови само наизглед незавршени: „Уосталом, ’свр-

⁵² Ibid, str. 39.

⁵³ Kami, Alber, „Nada i absurd u delu Franca Kafke”, u: *Mit o Sizifu (Ogled o apsurdu)*, prev. N. Smailagić, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987, str. 141²⁵.

⁵⁴ Kami, A., ibid, str. 141²⁵.

⁵⁵ Ibid, str. 141.

⁵⁶ Ibid, str. 141.

⁵⁷ Ibid, str. 147²⁷. Ками је примјер способности говорења и језиком филозофије и језиком књижевности — као и одвајања писања од друштвеног ангажмана у грађанском животу — али не и примјер говорења језиком теорије књижевности. Према Елиоту, интерпретација књижевног дјела је „једино легитимна када уопште није интерпретација, већ када само снабдева читаоца чињеницама које би

пеци’ би били у многим Кафкиним радовима и потпуно сувишни као дур-акорд за једну пластику: и без тога дела добијају свршетак својим укрућењем у ’слику’”.⁵⁸

Иван Фохт је дистанциран од тврдње Макса Брода да је Кафкино умјетничко дјело кјеркегоровски егзистенцијалистичко: „Па ипак, овај вид кјеркегоровског егзистенцијализма – о сартровском, хајдегерговском или јасперовском нема ни говора – дошао је више до израза у аутобиографској страни Кафкина опуса и не може помоћи за разумијевање његових трију романа и приповиједака”.⁵⁹ Није убједљива ни тврдња да Кафкина потрага за свеобухватном истином, која није фиксирана системом него је у кретању, „своје корене има у класичној идеалистичкој филозофији”.⁶⁰ Као што Кафкино умјетничко дјело ограничењима свога језичког израза не допушта дискурс психологичности, ускраћује и услове за филозофичност. Његово дјело описује апсурдне ситуације, али не улази у филозофичности апсурда. „Кафки је ’чист апсурд’ називати његово дело апсурдом, будући да се код њега увек ради о готово

он иначе пропустио.” – Eliot, Toms Sterns., „Funkcija kritike”, u: *Izabrani tekstovi*, prev. M. Mihajlović, Prosveta, Beograd, 1963, str. 52.

⁵⁸ Anders, G., *ibid*, str. 86. Андерс напомиње да не пориче могућност другачијих тумачења ове појаве у поезији Франца Кафке. – V. Anders, G., *ibid*, str. 151²⁷. У свом текстолошком приступу Кафкином дјелу, природе завршетака Кафкиних дјела свјестан је и Мартин Валзер, ученик Фридриха Бајснера. – V. Valzer, Martin, „Roman ili ep”, prev. S. Janković, u: *Rađanje moderne književnosti: Roman*, priredio A. Petrov, Nolit, Beograd, 1975, str. 498. Међутим, промашај је сљедећи закључак Мирка Кривокапића: „Чињеница да ниједан од три велика романа, као и један део краћих текстова, није завршен, говори о томе да уметник Кафка није успео до краја”. – Krivokapić, Mirko, „Delo Franca Kafke”, u: *Kafka, Presuda, (Sabrane pripovetke)*, prev. V. Živojinović, Laguna, Beograd, 2013, str. 21. Наведени поетички проблем Бранислав Јаковљевић ваљано тумачи кроз упоредну анализу књижевних дјела Франца Кафке и Данила Хармса, чији је Макс Брод Јаков Друкс. – V. Јаковљевић, Бранислав, „Како читати Хармса: текст и прототекст”, u: *Како читати, (Стратегија читања трагова културе)*, прир. С. Илић, Народна библиотека Србије, Београд, 2007, стр. 107–118.

⁵⁹ Anders, G., *ibid*, str. 5.

⁶⁰ Kivokapić, M., *ibid*, str. 14.

митском типу свакодневног живота. Чак и онда када, збуњујући читаоца својим 'замкама за неопрезне' функционише као обрнути отисак реалног и свакодневног".⁶¹

Слободан Томовић се сналази у употреби језика тумачења филозофије, али не и језика тумачења књижевности. Његове књиге *Могућа стварност*, (*Свијет Франца Кафке*), *Кафка – визионар новог поретка* и *Лунак апсурда* Кафкино дјело, између осталог, уводе у магнетно поље социологизма. Непоречив је утицај друштвене стварности на дјело Франца Кафке, али то дјело није миметично. Као што није психограм свога аутора, Кафкино дјело није ни социограм друштвене збиље. „Кафкино дело не само што се према историјској стварности не односи ни афирмативно ни критички, него је редукује на личну проблематику.”⁶² На „илузионизам у погледу поправљања свијета остваривањем човјечности, у што су након рата вјеровали писци попут Tollera, Franka, v. Unruha”,⁶³ оно одговара својим удаљавањем од вјере у такозваног новог човјека. Теодор Адорно је један од оних који говоре о Кафки као пророчком реалисти,⁶⁴ али Селма Фрајберг са разлогом напомиње да то није било у потпуности у Кафкиним намјерама.⁶⁵

Кафкин умјетнички свијет моделован је без помагања религијским симболима. Дискурс религијског у Кафкином дјелу додатно је онемогућен одсуством свијести о властитом постојању. Отуда није убједљив Андерсов наратив о Кафкином стидљивом атеизму,⁶⁶ а поготово не тврдњом да је у Кафкином дјелу „бог зао”.⁶⁷ Однос према Богу се не изражава у Кафкиној умјетничкој про-

⁶¹ Grubačić, S., *Aleksandrijski svetionik, (Tumačenja književnosti od Aleksandrijske škole do postmoderne)*, ibid, str. 366.

⁶² Kivokapić, M., ibid, str. 13.

⁶³ Runtić, I., ibid, str. 126.

⁶⁴ V. Adorno, Theodor, „Pripovjedačeva pozicija u modernom romanu”, prev. I. Runtić, Zagreb: *Književna smotra*, 6/19(1974), str. 5.

⁶⁵ Frajberg, S., ibid, str. 55.

⁶⁶ Anders, G., ibid, str. 109.

⁶⁷ Ibid, str. 136.

зи, па у њеном тумачењу не обавезују ријетки записи на ту тему из његове дневничке прозе.⁶⁸ Фигурација зла у Кафкином дјелу у функцији је моделовања свијета без логоса. Безнадежно касни закључак љекара у приповијетки „Сеоски љекар”: „Једном ли се одазовеш лажном звоњењу ноћнога звонцета – никад више то не можеш поправити”.⁶⁹ Човјек у Кафкином умјетничком дјелу није у потрази за смислом, а тражење смисла је тражење Бога и кад се тога није свјесно. Одавно је познато да *не одређује само предмет тачку гледишта него да и тачка гледишта одређује предмет*: зато даље кретање у истом правцу не би било инструктивно.

Ванкњижевне чињенице у тумачењу књижевног дјела имају сврху само у мјери у којој им је то дјело инхерентно. Другим ријечима, коришћење литерарних знакова у тумачењу ванлитерарних појава није недопустиво, али значење умјетничких дјела је потребно разликовати од употребе њихових дјелова као предлога за олакшавање тумачења појава изван књижевности. Слободан Томовић је у праву кад инспирисан корелацијом Кафкиног дјела и друштвене стварности примјећује: „Умјесто у вјечност, савремени човјек загледан је у организацију”,⁷⁰ али не и наративом о Кафкином дјелу

⁶⁸ Прије ће бити да нијесу без утемељења следеће ријечи Дениса де Реугемонта о стању духа у Кафкином дјелу: „Све ово није јадно стање човека без бога, већ јадно стање човека у свету који је у власти бога, кога не познаје јер не познаје Христа”. Cf. Benjamin, Walter, „Franc Kafka”, u: *Eseji*, prev. M. Stambolić, Nolit, Beograd, 1974, str. 251. Иако религијског као таквог нема у Кафкиној умјетничкој прози, његов дневнички исказ: „Онај који тражи не налази, док ће онај који не тражи бити пронађен” антитетичан је ријечима: „Иштите, и даће вам се; тражите, и наћи ћете; куцајте, и отвориће вам се” (Мт. 7, 7). Не би се, међутим, могло тврдити да Кафка у овом случају свјесно изокреће библијски текст.

⁶⁹ Више аутора говори о равнодушности Кафкиног језичког израза, зачудно надмоћаног над оним што се у његовом дјелу описује. „Управо наима зато што Кафка – као што је већ речено – не описује човјекове могућности него немогућности, он такву немогућност нити не може приказати, ако јој не одрекне смисао или значај, што се најбоље може постићи устежањем сваког коментара”. – Runtić, *ibid*, str. 121. V. и Borhes, H. L., *ibid*, str. 13; Набоков, *ibid*, стр. 138.

⁷⁰ Томовић, Слободан, *Мозућа стварност*, (Свијет Франца Кафке), Побједа, Титоград, 1987, стр. 18.

као експлицитној критици друштвене стварности. „Истина књижевности, у смислу у коме је сада разматрамо, изгледа да је истина у књижевности.”⁷¹

Разумљиво је да социологија религије посеже за Ивановом поемом о Великом инквизитору у роману *Браћа Кармазови* Фјодора Михаиловича Достојевског као предлошком за тумачење властитих појава – зато што изражајне могућности социолога религије, чак и на сопственом терену, превазилази ова, условно казано, поема. Језик умјетности је изнад језика науке. Са друге стране, књига Јустина Поповића *Достојевски о Европи и словенству*, и поред свих својих квалитета, методолошки је неутемељена управо тиме што се у њој не разликују ставови Достојевског и његових свезнајућих приповједача и књижевних ликова. Колико год се ванкњижевној стварности могло чинити да су они подударни, сам Достојевски у писму свом брату (упућеном 1. фебруара 1846. године) каже: „Навикли су да у свему виде њушку списатељеви; али ја своју нисам показивао. А њима није ни на крај памети да говори Дјевушкин, а не ја, и да Дјевушкин другачије и не може да говори”.⁷² Миливој Солар истиче: „Приповједач је *а у т о р о в а* творевина баш као и прича, карактери и композиција”.⁷³

Учитавњем спољашњих знакова у Кафкина умјетничка дјела показује се свјесна или несвјесна тенденција развијања дискурса ка томе што би тумачења у њима жељела да виде, а не ка томе шта у њима јесте. Унутар текстуалене конкретизације знакови вантекстовне стварности „више тренутачно *јесу*, него што трајно *значе*”⁷⁴

⁷¹ Velek, Rene; Voren, Ostin, „Funkcija književnosti”, u: *Teorija književnosti*, prev. A. I. Spasić, S. Đorđević, Nolit, Beograd, 1983, str. 57.

⁷² Uspenski, Boris Andrejevič, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, prev. i prir. N. Petković, Nolit, Beograd, 1979, str. 19–20.

⁷³ Solar, Milivoj, *Ideja i priča, (Aspekti teorije proze)*, Liber, Zagreb, 1974, str. 115.

⁷⁴ Runtić, ibid, 116–117.

– Рунтићева је алузија на исказ Кете Хамбургер, који гласи: „Сама стварност само *јесте*, али не *значи*”.⁷⁵

Провјерљива стварност је за семантику Кафкине прозе ирелевантна зато што је „естетизацијом обезвријеђена, него је за разумијевање Кафкина специфичног дискурса о свијету важан у првом реду семиотски код у својој формалној димензији”.⁷⁶ Бењамин указује на најчешћа изневјеравања Кафкине умјетничке прозе: „Постоје два пута да се Кафкино дело у начелу погрешно схвати. Природно тумачење је један, неприродно – други; поред суштине пролазе оба – психоаналитички као и теолошки – на исти начин”.⁷⁷ Миливој Солар са правом каже да је тумачење књижевности вид превођења са језика књижевне умјетности на језик дисциплина које се баве тумачењем књижевности – „учи се језик књижевности као било који страни језик”.⁷⁸

Границе тумачења

Колико год дијелиле интересовања, књижевност и филозофија се изражавају различитим језицима. Велек и Ворен истичу да је прва и главна функција књижевности „верност својој сопственој природи”.⁷⁹ Иво Рунтић запажа да постоји само неколико филозофичних исказа у укупном Кафкином опусу. Он у том поглед наводи филозофему из његовог дневника: „Свако против сваког, а Бог против свих”,⁸⁰ наглашавајући да „то гесло зацијело налази своју тек-

⁷⁵ Hamburger, Käte, *Logika književnosti*, prev. S. Grubačić, Nolit, Beograd, 1976, str. 226–227.

⁷⁶ Runtić, *ibid*, str. 117.

⁷⁷ Benjamin, W., *ibid*, str. 254.

⁷⁸ Solar, Milivoj, „Kako učiti jezik književnosti”, u: *Kako predavati književnost*, prir. A. Jovanović, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1984, str. 46.

⁷⁹ Velek, R., Voren, O., *ibid*, str. 60.

⁸⁰ Cf. Runtić, I., *ibid*, str. 124.

стуалну потврду”.⁸¹ Херман Хесе констатује: „Кафка нема шта да нам каже ни као теолог ни као филозоф, већ једино као књижевник. Што су његова ванредна књижевна дела данас постала мода, што их читају људи који нису обдарени и вољни да приме књижевност, томе он није крив”.⁸²

У основи херменеутичког неспоразума са Кафкином умјетничком прозом је неодговарајући однос према природи, функцији и значењу његове књижевне слике. Андерс сматра да је слици у Кафкином дјелу сродна једино слика из Дизнијевог филма: истетовирани брод на тијелу морнара који се љуља на пучини и тоне заједно са бродом, што је другостепени знак, слика која „далеко превазилази уобичајени комични ефекат”.⁸³ „Описивост која се овдје може именовати само такозваном описује се у Кафке у сликама које не разлажу ствар, особу или догађај, него конкретно препричавају садржај метафоре као поетску реализацију ствари, особе или догађаја.”⁸⁴

Зденко Шкрѐб са правом наглашава да онај који тумачи књижевност „мора бити кадар да естетички ’ерос’ претвори у ’логос’ интересубјективне спознаје”.⁸⁵ За читање слике у Кафкином дјелу потребне су ријечи-кључеви, да евоцирамо Васка Попу који има ријетки дар да језик теорије књижевности преводи на језик поезије

⁸¹ Ibid, str. 124. И даље су актуелне ријечи Рене Велека:

Али новија критика – и не само америчка критика – вечито гледа другачије, хоће да постане социологија, политика, филозофија, теологија, па чак и мистично просветљење. Ако филозофију тумачимо у широком смислу, наш наслов најавио је таутологију или изједначавање. Књижевна критика је *постала* филозофија. Ја, међутим, желим да критика сачува своје првобитно занимање: тумачење књижевности као оделите људске делатности. Укратко, надам се да ћемо и даље говорити: „филозофија и књижевна критика”. – Velek, R., *ibid*, str. 214.

⁸² Cf. Krivokapić, *ibid*, str. 12.

⁸³ Anders, G., *ibid*, str. 25.

⁸⁴ Runtić, I., *ibid*, str. 130.

⁸⁵ Škrëb, Zdenko, „Metodologija nauke o književnosti”, u: *Rečnik književnih termina*, ur. D. Živković, Institut za književnost i umetnost–Nolit, Beograd, 1985, str. 430.

или ти још једну способност да говори у сликама.⁸⁶ Иако ниједна метода као формулисан систем поступака у тумачењу књижевности није довољна за тумчење Кафкиног дјела, семиолошка метода у основи дешифрује његову поетику.⁸⁷

Уколико се поштују књижевне чињенице, методологију тумачења антиципира сама природа конкретног књижевног дјела. Сагласни смо са тврдњом Клаудиа Гиљена: „Једини метод за који је сигурно да је погрешан (да парафразирам Ортегу) је онај који претендује да буде јединствен”.⁸⁸ На истом трагу је метода дијалектике конкретног тоталитета у тумачењу књижевности, коју, пошавши од Карела Косика, описује Петар Милосављевић у својој књизи *Логос и парадигма*,⁸⁹ књизи која се, у крајњем, може узети као филозофија методе дијалектике конкретног тоталитета. Та метода подрзумијева метакритички однос према плуразиму метода, устоличеном у двадесетом вијеку: „Такав метод постоји. Он је, међутим, мање познат. Или још тачније: теже се прихвата јер људи обично и нису навикли да решења траже на вишем, метанивоу”.⁹⁰ Само по себи се разумије да метода конкретног тоталитета не подрзумијева примјену свих метода, нити неких метода у истој мјери, него да избор метода у тумачењу конкретног књижевног дјела зависи од његове природе. Ово је потребно нагласити да би било развидно зашто је у тумачењу књижевног дјела Франца Кафке, и

⁸⁶ V. Попа, Васко, „Записи о песништву”, Рашка: *Рашка*, XXVIII/ 32(1998), стр. 52 и даље.

⁸⁷ Не узимамо здраво за готово то што Хајнц Полицер каже да и након „четрдесет година истраживања Кафкиних дела верује да су његове параболе принципијелно недоступне тумачењима”. – Cf. Krivokarić, *ibid*, str. 22. Све што човјек створи приступно је тумачењима, само се дешава да потраје потрага за одговарајућим кључем за тумачење створеног. А трансцендентност је природно својство умјетности. „Пјесници човјечанства увијек поново стварају каос” – Cf. Žmegač, V., *ibid*, str. 391 – елиотовски, и као да довикује, изговара Карл Краус.

⁸⁸ Giljen, Klaudio, *Književnost kao sistem, (Ogledi o teoriji književne istorije)*, prev. T. Vučković, Nolit, Beograd, sine anno, str. 319.

⁸⁹ V. Милосављевић, *ibid*, str. 183–185.

⁹⁰ Милосављевић, *ibid*, str. 183.

поред могућности примјене других метода, препоручива семиолошка метода тумачења књижевности.

Литература

- Adorno, Th., „Pripovjedačeva pozicija u modernom romanu” (prev. I. Runtić), Zagreb: *Književna smotra*, 6/19(1974), 3–6.
- Anders, G., *Kafka, za i protiv, (Osnovi spora)* (prev. I. Foht), Narodna prosvjeta, Sarajevo, 1955.
- Benjamin, W., „Franc Kafka”, *Eseji* (prev. M. Stambolić), Nolit, Beograd, 1974, 242–257.
- Borhes, H. L., „Franc Kafka, Amerika. Kratke priče”, *Šta ponovo čitam, (Predgovori)* (prev. M. Stojković), Silmir, Beograd, 1999, 13
- Valzer, M., „Roman ili ep” (prev. S. Janković), *Rađanje moderne književnosti: Roman*, priredio A. Petrov, Nolit, Beograd, 1975, 492–500.
- Velek, R., „Filozofija i poratna američka kritika”, *Kritički pojmovi* (prev. A. I. Spasić, S. Đorđević), Vuk Karadžić, Beograd, 1966, 200–215.
- Velek, R., Voren, O., „Funkcija književnosti”, *Teorija književnosti* (prev. A. I. Spasić, S. Đorđević), Nolit, Beograd, 1983, 51–60.
- Giljen, K., *Književnost kao sistem, (Ogledi o teoriji književne istorije)* (prev. T. Vučković), Nolit, Beograd, sine anno.
- Grubačić, S., „Proces” *Franca Kafke*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1983.
- Grubačić, S., *Aleksandrijski svetionik, (Tumačenja književnosti od Aleksandrijske škole do postmoderne)*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića – Sremski Karlovci, Novi Sad, 2006.
- Dukat, Z., „Metafora”, *Rečnik književnih termina* (ur. D. Živković), Institut za književnost i umetnost– Nolit, Beograd, 1985, 422–424.
- Eco, U., *Granice tumačenja* (prev. M. Piletić), Paideia, Beograd, 2001.
- Eliot, T. S., „Funkcija kritike”, *Izabrani tekstovi*, (prev. M. Mihajlović), Prosveta, Beograd, 1963, 43–5.
- Живојиновић, Б., „Франц Кафка у својим дневницима”, *Франц Кафка, Дневници /1910–1923/* (прев. В. Стојић, Б. Живојиновић), Српска књижевна задруга, Београд, 1969, VII–XX.

- Živojinović, B., „Napomene prevodioca”, *Kafka, Presuda, (Sabrane pripovetke)* (preveo B. Živojinović), Laguna, Beograd, 2013, 523–525.
- Žmegač, V., *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1987.
- Јаковљевић, Б., „Како читати Хармса: текст и прототекст”, *Како читати, (Стратегија читања трагова културе)* (прир. С. Илић), Народна библиотека Србије, Београд, 2007, 107–118.
- Јасенска, М., „Od Milene o Franku i na vest o smrti”, *Franc Kafka, Pisma Mileni* (prev. i prir. J. Aćin), Народни гласник, Београд, 2011, 307–319.
- Ками, А., „Nada i absurd u delu Franca Kafke”, *Mit o Sizifu, (Ogled o apsurd)* (prev. N. Smailagić), Veselin Masleša, Sarajevo, 1987, 136–151.
- Кафка, Ф., *Proces* (prev. B. Herman), Franc Kafka, Odabrana djela, svezak treći (ur. Z. Majdak), Zora, Zagreb, 1977.
- Кафка, Ф., *Zamak* (prev. P. Milivojević), Franc Kafka, Odabrana djela, svezak četvrti (ur. Z. Majdak), Zora, Zagreb, 1977.
- Кафка, Ф., *Amerika* (prev. K. Nikolajević, S. Nikolajević), Franc Kafka, Odabrana djela, svezak peti, (ur. Z. Majdak), Zora, Zagreb, 1977.
- Кафка, Ф., *Pisma*, (prev. M. Mihaljević), Franc Kafka, Odabrana djela, svezak шести, (ur. Z. Majdak), Zora, Zagreb, 1977.
- Кафка, Ф., *Dnevnik* (prev. T. Šegedin), Franc Kafka, Odabrana djela, svezak осми, (ur. Z. Majdak), Zora, Zagreb, 1977.
- Кафка, Ф., „Размишљања о греху, патњи, нади и истинитом путу”, *Дневници /1914–1923/, (Дневници с путовања. Варијације)* (прев. Б. Живојиновић) Франц Кафка, Изабрана дела, књига шеста, (ур. Н. Бертолино), Нолит, Београд, 1978, 373–386.
- Кафка, Ф., *Presuda, (Sabrane pripovetke)* (prev. B. Živojinović), Laguna, Beograd, 2013.
- Кривокарић, М., „Delo Franca Kafke”, *Kafka, Presuda, (Sabrane pripovetke)* (prev. B. Živojinović), Laguna, Beograd, 2013, 11–22.
- Мангел, А., *Biblioteka noću* (prev. N. Karanfilović i dr.), Geopoetika, Beograd, 2008.
- Мелетински, Е. М., *Poetika mita* (prev. J. Janićijević), Nolit, Beograd, 1983.
- Милосављевић, П., *Логос и парадигма*, Трeбник, Београд, 2000.
- Набоков, В., „Преображај”, (прев. Т. Бушановић), *Франц Кафка, (Есеји)*, NNK, Београд, 2006, 79–138.
- Петровић, М., „Поступак преобличавања и његова функција у делима Франца Кафке”, Краљево: *Повеља*, 34/2(2004), 82–100.

Росанда Бајовић

- Подорог, В. А., „Толкования притчи Франца Кафки”, Гавана: *Вопросы адвокатуры*, 1/34(2004), 12–21.
- Попа, В., „Записи о песништву”, Рашка: *Раука*, XXVIII/ 32(1998), 50–54
- Runtić, I., „Čovjek i stroj u Kafke, (Tekstualnosintetički ogled)”, *Zagreb: Republika*, 1–2(1989), 116–130
- Solar, M., *Ideja i priča, (Aspekti teorije proze)*, Liber, Zagreb, 1974.
- Solar, M., „Kako učiti jezik književnosti”, *Kako predavati književnost* (prir. A. Jovanović), *Zavod za udžbenike i nastavna sredstva*, Beograd, 1984, 46–55.
- Томовић, С., *Мозућа стварност, (Свијет Франца Кафке)*, Побједа, Титоград, 1987.
- Uspenski, B. A., *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, (prev. i prir. N. Petković), Nolit, Beograd, 1979.
- Foht, I., „Jedan pristup Kafkinom Procesu”, *Franc Kafka, Proces*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1987, 5–14.
- Frajberg, S., „Kafka i san”, (prev. G. Stojković-Badnjarević, A. Badnjarević), Beograd: *Delo*, 23/ 3(1977), 35–55.
- Hamburger, K., *Logika književnosti*, (prev. S. Grubačić), Nolit, Beograd, 1976.
- Škreb, Z., „Metodologija nauke o književnosti”, *Rečnik književnih termina* (ur. D. Živković), *Institut za književnost i umetnost–Nolit*, Beograd, 1985, 429–430.

Rosanda Bajović

„UP IN THE GALLERY”: READING THE PICTURE IN INTERPRETATIONS OF FRANZ KAFKA’S PROSE

Summary

This paper is a trial of positivistic interpretations of the Franz Kafka’s prose, from one side, and the interpretation of his work in semiotic way, on the other side. Interpreters of Kafka’s artistic prose are led to positivism because of the lack of awareness of the separation of the mark and marked in his work as a literary sign. In Kafka’s work sign has superiority against meaning. Complementing the visual images from Kafka’s artistic prose, positivistic interpreta-

tions betray the meaning, and with that the meaning of his artistic works. Mere mirroring of autobiographical statements from Kafka's diary prose and letters as well as the facts from other nonliterary actuality on his artistic work, showed as methodological mistake. Beside reducing it to the psychological fact, positivism also reduce Kafka's artefact to the other facts: social, philosophical, theological, mythological. Semiotic method in literary interpretation provides best results in the decoding of Kafka's artefacts. Although in the interpretation of literature neither method isn't enough, Ivo Runtić insists with reason on interpretation of Franz Kafka's work in a semiotic way.

Key words: Franz Kafka prose, esthetics of a picture, positivism, semiotics.

Владимир Вујошевић

ИСКУШЕЊА СЛИКЕ, УТЈЕХА РИЈЕЧИ: ЛУТЕР И АЛЕГОРИЈА

Апстракт: Слика и ријеч кључни су појмови прве велике херменеутичке контроверзе модерности – Лутеровог [Martin Luther] односа према алегорији. Ако се реформација може описати као прелазак са „светости слике” на „светост ријечи”, као „текстуална револуција” која је, по Брајану Камингсу [Brian Cummings], омогућена изумијењем штампарске пресе и новом и невиђеном пролиферацијом текстова, онда се ова промјена парадигме (крај средњег вијека и почетак модерности) најдраматичније може пратити кроз анализу Лутеровог комплексног односа према алегоријском тумачењу текстова као кључном херменеутичком поступку свијета који је нестајао пред његовим очима.

Кључне ријечи: Мартин Лутер, алегорија, алегореза, слика и ријеч, извјесност, *Anfechtungen*.

Телеологија алегорије

Средњовјековна херменеутичка традиција обиљежена је алегорезом као својеврсним „архетипом, чистом формом интерпретације”.¹ Алегореза није била тек једна (па макар и доминантна)

¹ Boyardin, Daniel, „Origen as theorist of allegory: Alexandrian contexts”, у: R. Cope-land, P. T. Struck (ур.) *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge University Press, New York, 2010, стр. 39.

интерпретативна пракса, већ и темељни израз саме средњовјековне вјере.² Кроз њену дугу употребу разоткривала се вјера у универзални телеолошки поредак. У библијској херменеутици, алегореза (алегоријско тумачење текстова) постаје оличење вјере у божански промисао, у паралелизам свијета и текста. Ако ће у модерним телолошким аргументима доминирати слика машине (Пејлијев [William Paley] елаборирани механизам „часовника”), средњовјековна телеолошка настројеност своју идеалну метафору проналази у „тексту”. За Оригена [Origen], „онтолошка структура Писма, аналогна је (...) структури универзума”.³ Алегореза тако инсистира на непрекидном низу садејстава свијета и текста, на некој врсти тајне везе која живот и наратив чине сродним. „Као што се платонистички ерос може разумјети као чежња свијета појединачности за идејом Добра и Лијепог која би га учинила цијелим, тако се и алегоријско читање може посматрати као тежња читаоца, суоченог са непотпуним и ’танким’ дословним читањем, за потпунијим и дубљим значењима”.⁴ За тумаче који су се поуздали у алегорезу, свака појединост свијета и текста била је „пуна богова”.⁵

„Продор ријечи”

У антици, од које су средњовјековни тумачи преузели алегорезу као херменеутички метод, свештени говор тијесно је био везан за „слику”. Архаични језик био је „профетски” и „указујући” – и стога „фигуративан и имагинативан”.⁶ Као да се говор откривења увијек исказивао сликама чије право, алегоријско значење тек треба открити. Алегорија се можда испрва јавља као свијет

² Исто, стр. 41.

³ Исто, стр. 40.

⁴ David Dawson, према: Boyardin, Daniel, „Origen as theorist of allegory: Alexandrian contexts, стр. 41.

⁵ Талес из Милета, фрагмент А22.

⁶ Grassi, Ernesto, „Rhetoric and Philosophy” (trans. Azizeh Azodi), у *Philosophy & Rhetoric*, vol. 9, no. 4, 1976, стр. 202.

загонетних слика које тек посвећени могу превести у „аподиктички” говор. У једном Хераклитовом [Heraclitus] фрагменту каже се како „бог коме припада пророчиште у Делфима ништа не казује и не савјетује: он наговјештава, показује (*oute legei; oute kruptei alla semainei*)”.⁷ Делфијско пророчиште говори у загонетним сликама које тек треба протумачити: када Сократа обавијесте да га је пророчиште прогласило за најмудријег, он ту информацију узима *cum grano salis*. Ако су богови тако казали, тек треба видјети шта су под тим мислили јер богови никад не говоре изравно. Између Божјих ријечи и нас стоји вјештина тумачења. Филон Александријски [Philo] ће правити и разлику између гласа смртника који одјекује у ушима и који настаје под утицајем ваздуха и покрета језика и гласа Божјег којег је јеврејски народ *видио* у пустињи.⁸ Божански говор је битно визуелан, „имагинативан”. И хришћанско ће правовјерје читаву старозавјетну историју видјети као повијест слика које своје право значење добијају тек у свјетлу новозавјетних догађаја.

За Оригена, али и за касније тумаче, *корпус* светих текстова заиста је наликовао на „тијело”. Ова слика била је у духу хришћанског учења о оваплоћењу: *Verbum caro factum est*. Читање постаје вид метафоричне конзумације. Сјетимо се мотива *текстофагије* код Јеремије и у *Апокалипси*. Ориген ће свештена писма упоредити са јагњећим месом које су Јевреји јели у ноћи свог изласка из Египта. Они који писма тумаче дословно, наликују варварима који једу сирово месо, попут животиња. Племенитост тумачења Ориген објашњава сликом јела зготовљеног на ватри: они који текстове тумаче алегоријски, који читају „са ватром” и текст „сервирају” вјештином интерпретације, добијају највише.⁹

Каснији догађаји реформације приказаће својеврсну „секуларизацију” слике у ријеч. У реформаторској традицији, код Цвин-

⁷ Исто, стр. 203.

⁸ Boyardin, Daniel, „Origen as theorist of allegory: Alexandrian contexts”, стр. 44.

⁹ Исто, стр. 52.

глија [Huldrych Zwingli] и Калвина [Jean Calvin], централни моме-нат богослужења није више „теургија”, „тајна” (оно што се може само „наговјестити, показати”), већ „служба ријечи”, експози-ција, тумачење текста, покушај преласка из сликовног, мистичног говора у дискурзивни. Била је то нова тачка до које је дошао свијет на прагу модерности: „Велика измјена која се десила у ренесанси, од измјене перспективе у сликарству до реформи у римокатоличкој литургији, може се свести на продор ријечи у све модусе живота и њихово организовање на принципима ријечи: сва умјетност почиње да приповиједа, од музике до сликарства, и по први пут да се тумачи, оном истом ријечи која је западни свијет приметила, бесконачно усложнила и учинила га неразумљивим и доступним само онима који владају тајном ријечи: discourse fever”.¹⁰

Свијет модерности, у свој његовој комплексности, суштински је текстуалан. Била је у питању идеја да мора постојати „документ” који („црно на бијело”) рјешава нејасноће, коректив смјештен у срцу свијета који се опире тумачењу: *sola scriptura*. Еразмо [Desiderius Erasmus] ће у свом новом латинском преводу Јовановог јеванђеља Јеронимов превод *In principio erat Verbum* модификовати у *In principio erat sermo*.¹¹ Свијет ријечи се „бесконачно усложњавао”. Монтењ ће реформацију описати као „преприку око ријечи”. Прва „револуција” модерности била је, по Монтењу [Michel de Montaigne], текстуална.¹² Реформација је донијела и талас иконофобије. Као да је у питању био драматичан прелазак из свијета слике у свијет ријечи. Иконокластички бијес (*bildersturm*, олуја која је рушила ликове) захватио је Европу шеснаестог вијека. Свете слике и ликови увијек су у себи садржали нешто сасвим „арбитарно”: били су израз умјетничке маште, а не истине. Готово исти

¹⁰ Ћулибрк, Јован, „Не одлази у тишину”, *Светигора* бр. 54/55, 1997, стр. 67.

¹¹ Исто.

¹² Cummings, Brian, *Literary Culture of Reformation: Grammar and Grace*, Oxford University Press, New York, 2002, стр. 15.

аргумент Лутер ће користити у својој критици алегорезе, кључног херменеутичког поступка свијета којим је доминирала слика.

„Ватра којом је запаљен свијет”

Почетак реформације везује се за митологизовани текстуални догађај. Истинита или преувеличана верзија догађаја приказује Лутера како у предвечерје Свих светих на врата цркве у Витенбергу прикуцава своје тезе ударцима чекића који одјекују цијелом Европом. Почетак реформације тако је готово „изазивачки”, као својеврсна кулминација догађаја у свијету којим је владала „лингвистичка и литерарна параноја”¹³: текстови су, по Камингсу, изазивали екскомуникације, егзекуције, спаљивања и распарчавања тијела. „Средњовјековна јерес тијесно је повезана са лаичком културом писмености у опозицији према клерикалној литерарној пракси.”¹⁴ Посједовање књига и читање представљало је „симптом јеретичке активности”.¹⁵ Међутим, своју снагу реформација је договала новој текстуалној технологији. Револуцију је потпиривала нова индустрија текстова. Џон Фокс [John Foxe] се изразио лапидарно: „*no print, no reformation*. Јан Хус [Jan Hus] је пропао док је Лутер успио јер је Бог, у међувремену, изумио штампарску пресу.”¹⁶ У иронично интонираном писму папи Лаву Десетом [Leo X], Лутер своју реформаторску персону описује као нехотичну посљедицу неконтролисаних и нарастајућих моћи нове текстуалне технологије: „И шта да радим сада? Не могу да повучем своје тезе, а њихова ме популарност чини тако омраженим”.¹⁷ Говорећи о својој књижици која се проширила Њемачком за ноћ а Европом за мјесец,¹⁸ Лутер ће казати: „Ово је та ватра којом је, како многи сада

¹³ Исто, стр. 10.

¹⁴ Исто, стр. 19.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Исто, стр. 18.

¹⁷ Исто, стр. 37.

¹⁸ Исто, стр. 16.

јадикују, запаљен читав свијет”.¹⁹ Модерност почиње овим ироничним ланетом о губитку контроле над текстом.

Текст и дуга сјенка тумачења

„Популарна предаја (...) тврди да је, за вријеме одржавања Тридентског сабора, Аквинчева *Теолошка сума* била изложена на олтару заједно са Библијом како би саборски оци могли да одају дужно поштовање овим здруженим исходистима истине.”²⁰ Библију тако увијек прати њена волуминозна, готово бескрајна интерпретација. Божја књига тако никада не говори сама (*oute legei; oute kruptei alla semainei*), већ увијек кроз неки „превод”, кроз неку интерпретацију. Њен ауторитет увијек изнова мора бити потврђен поузданим тумачењем. Читава је средњовјековна схоластичка традиција посматрала текст као „малено острво у непрегледном мору коментата”.²¹ Лутер је слављен као неко ко је „открио” изворни „текст” сакривен испод наслага интерпретација: „Међутим, ја сам одувијек преферирао сам Текст у односу на све [патристичке коментаре] и њега, заиста, треба неупоредиво више поштовати неголи све глосе, па ипак међу папистима су тумачења светих отаца неупоредиво више цијењена него јасан и чист библијски текст”.²² Слободан Грубачић илустрацију овог великог херменеутичког прекрета види у „чудесној Диреровој слици” *Opus quinque Dierum* (1498) која приказује дванаестогодишњег кротког и лијепог дјечака Исуса у јерусалимском храму, међу „гротескним физиономијама” мудраца и писмознанаца, учитеља и тумача што се препиру око значења библијског текста. Дирер [Albrecht Dürer] је „претворио

¹⁹ Luther, Martin, „Letter to Pope Leo X”, <https://christian.net/pub/resources/text/wittenberg/luther/nine5-pope.txt>, 10. 6. 2020.

²⁰ McGinn, Bernard, *Thomas Aquinas's Summa Theologiae: A Biography*, Princeton University Press, Princeton, Oxford, 2014, стр. 152.

²¹ Cummings, Brian, *Literary Culture of Reformation: Grammar and Grace*, стр. 20.

²² Luther, Martin, *Selections From the Table Talk*, <https://www.gutenberg.org/files/9841/9841-h/9841-h.htm>, 10. 6. 2020.

традиционалну хришћанску тему у симбол непомућене вере, у Реч која се непрестано обнавља и саму себе тумачи”,²³ у икону лутеранске хеременеутике на којој је „љепота Ријечи” остала недотакнута овјешталим, грбавим и гротескним тумачењима.

Власт над ријечима

Лутеров отпор према алегоријском тумачењу имао је више исходишта. Он је одбацивао алегорезу „схоластичких теолога не само због стриктно теолошких већ, штавише, и због хуманистичких разлога. Његова сумњичавост према алегоријама била је заснована на *здравом разуму* (алегоријско тумачење почива на често апсурдним искривљивањима значења), *добром укусу* (алегореза производи вулгарна и фантастична читања), *књижевним квалитетима алегорије* (таква су читања редувантна и фабрикована) и на *интелектуалној моди* (алегорије просто звуче врло ’старомодно’).²⁴ Тако ће, говорећи о Оригеновој алегоријској интерпретацији Едена као слике раја, рајског дрвећа као анђела, а рајских ријека као „метафора” мудрости и духовних квалитета, Лутер отворено казати: „Такво брбљање је недостојно теолога”.²⁵ За Лутера већ такав начин тумачења текстова дјелује безнадежно анахроно. Но, сва комплексност његовог односа према алегоријама (Лутер је критиковао алегорезу али ју је истовремено и сам користио) може се тражити у чињеници да је алегоријско читање текстова за њега представљало потенцијално опасан херменеутички експес који лако може добити субверзивну политичку снагу. Алегореза, заиста, постаје важно политичко питање епохе. Она као да увијек претпоставља неки ван-текстуални интерпретативни оквир. Без овог ширег оквира, она је у опасности да постане пуки израз арбитрарности фантазије, очи-

²³ Grubačić, Slobodan, *Aleksandrijski svetionik*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2006, стр. 21.

²⁴ Cummings, Brian, „Protestant Allegory”, у: R. Copeland, P. T. Struck (уп.) *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge University Press, New York, 2010, стр. 178.

²⁵ Исто, стр. 180.

гледна интерпретативна идиосинкразија. Питање алегорезе тако је питање власти над текстом, над „исправним интерпретацијама” које никада нису у рукама појединачних читалаца. Критика алегорезе је била могућа тек кроз Лутерову дестабилизацију „великог наратива” Цркве, а догађај је то који је обликовао саму природу „модерног стања”. Борба за власт сада се води на пољу херменевтике. „Жеља Цркве да буде *meister der schrift* није утемељена на тексту којим жели да влада.”²⁶ Суштинска природа папске власти, за Лутера, се у коначном показује као власт над ријечима, над исправним и неисправним тумачењима. „Скандалозна лингвистичка фикција.”²⁷ Фикционална природа алегорезе (алегирија као „опакка басна”²⁸) лако постаје инструмент политичке моћи. Говорећи о були папе Иноћентија Трећег [Innocentius III] у којој се пасус из Постања који говори о стварању сунца и мјесеца тумачио алегиријски – тако што сунце означава папу, а мјесец који прима свјетлост од сунца свјетовне власти, Лутер ће овај преображај старозавјетног описа стварања свијета у алегирију средњовјековног политичког легитимитета описати као „нечувени безобразлук” и „злочиначку жудњу за влашћу”.²⁹ Алегореза је овдје постала алат наметања извантекстуалног значења самом тексту. У том смислу она је израз својеврсног насиља: израз манипулације текстом да би се потврдио нетекстуални интерес. Алегирија, за Лутера, може бити *опасна и безопасна*, но она је готово увијек нешто што излази изван домена самог текста, као нека врста херменевтичког ексцеса. Ако би неко упоредио сунце са Христом, а мјесец са црквом, можда би такав и казао нешто *sensu stricto* погрешно, нешто, дакле, што превазилази непосредну интенцију текста, но његова би грешка, за разлику од тумачења Иноћентија Трећег, била безопасни израз побожности.

²⁶ Cummings, Brian, *Literary Culture of Reformation: Grammar and Grace*, стр. 42

²⁷ Исто, стр. 43.

²⁸ Исто.

²⁹ Luther, Martin, *Luther on Sin and Flood: Commentary on Genesis* (J. N. Lenker, прев.), <http://www.gutenberg.org/files/27978/27978-h/27978-h.htm>, 12. 6. 2020.

„Али када људи проглашавају сунце за папу, а мјесец за краља, тада не само да је таква примјена смијешна и сулуда, већ је и сама основа на којој она почива зла и покварена. Такве су алегорије смишљене не од Духа Светога, већ од ђавола који је отац лажи”.³⁰ Уз понеки изузетак, алегоријско читање Писма није проблематично докле год је јасно да оно не представља стварни херменеутички напор, већ пуки девоционални или реторички суплемент.³¹

Логика и реторика

Лутер ће „историјско”, вјеродостојно тумачење супротстави-ти алегоријском, као *логику реторици*: „Нека, дакле, они који се користе алегоријама прво потраже оправдање за њих у самој историји о којој говоре; јер историја, попут здраве *логике*, учи истинитим и несумњивим стварностима. На другој страни, алегорија, попут *реторике*, служи пуком украшавању историје и у погледу обезбјеђивања доказа потпуно је безвриједна”.³² У том смислу, за Лутера, реторика није дио језика. Она је нешто спољашње његовој комуникативној функцији. Битна разлика између реторике и научног, апо-

³⁰ Исто.

³¹ Лутер ће као примјер безопасне алегорије навести побожну идеју о Нојевој барци као алегорији самог Христовог тијела, гдје прозор барке одговара Христовој рани на боку. „Овакве алегорије нису нарочито дубоке, но ипак су безопасне и не садрже заблуде” (Luther, M., *Luther on Sin and Flood*). У својој борби против папског ауторитета Лутер ће користити и политички интониране алегорије. У *Одбрани превода Псалтира*, он ће, тумачећи деведесет први псалам („Нећеш се бојати страха те ноћне, од стријеле која лети по дану, ни куге што проходи по тами, ни демона што у подне мори”) објаснити шта по њему значе ове опскурне и застрте ријечи: „’Страхота ноћна упућује на пријетње, мржњу и завист и насиље према Божјој ријечи, стријеле су прогони и контрадикције оличени у папским булама” (Gritsch, Eric, “Luther as Bible Translator”, у: Donald McKimm (ур.) *Cambridge Companion to Martin Luther*, Cambridge University Press, 2006, стр. 69). Библијски текст ће постати алегорија догађаја Лутеровог живота.

³² Luther, Martin, *Luther on the Creation: A Critical and Devotional Commentary on Genesis* (J. N. Lenker, прев.), <http://www.gutenberg.org/files/48193/48193-h/48193-h.htm>, 12. 6. 2020.

диктичног дискурса одавде ураста у модерну херменеутичку традицију. Лутерово схватање алегорезе блиско је каснијем Кантовом схватању реторике као „вештине наговарања, то јест вештине да се помоћу лепог привида изврши подвала (као *ars oratoria*) [...] као дијалектика која чини позајмице од песништва само толико колико јој је потребно да придобије духове за беседника и његову ствар пре суђења”.³³ Лутер ће, на сличан начин, „реторичност” алегорезе видјети као пежоративни облик пјесништва, као пуку вјежбу елоквијенције, те ће признати да је и сам некад волио да користи алегорије, као што неко са срамотом признаје да је у младости писао лошу поезију. Сљедујући великим учитељима, попут Јеронима и Оригена, „и ја сам код њих нашао дозволу да измишљам највеће могуће бесмислице”.³⁴ Но, алегореза није само, да посудимо каснију познату Остинову [John L. Austin] синтагму, „паразитска употреба језика”, тумачење које ништа не тумачи, *licencia poética* маскирана кринком озбиљног херменеутичког напора, већ је и облик децепције, корупције самог текста: неки од шампиона алегорезе, за Лутера, су тек „софисти (...) који људима не нуде ништа сем сопствених сањарија”, који истински смисао, *логику* текста „кваре лукавим интерпретацијама”.³⁵ Алегорија је, дакле, не само беспотребан украс, већ нека врста паразитске израслине, ружни додаток који квари смисао самог тумачења. Одавде Лутерова критика алегорезе добија и специфично естетички разлог.

Парергон и маргина тумачења

Мотив украшавања непрекидно се провлачи кроз Лутерова разматрања (не)умјесности алегорије. У својим тумачењима По-

³³ Kant, Imanuel, *Kritika moći suđenja* (Nikola Popović, прев.), BIGZ, Beograd, 1991, стр. 215. Видјети и Grassi, „Rhetoric and Philosophy”, стр. 201.

³⁴ Luther, Martin, *Luther on the Creation: A Critical and Devotional Commentary on Genesis*, (J. N. Lenker, прев.), <http://www.gutenberg.org/files/48193/48193-h/48193-h.htm>, 13. 6. 2020.

³⁵ Исто.

стања, алегорију ће Лутер упоредити са нашминканом блудницом која заводи доконе мушкарце. Алегорија, за Лутера, тако спада у домен „козметичког“ (*kosmetike tekhnē*): у питању је квалитет манипулативности. На другом ће мјесту алегорезу описати као „мај-мунисање“ (*Affenspiel*),³⁶ као пуко, несупстанцијално опонашање тумачења. „Ако користимо алегорије, морамо имати у виду да су оне бижутерија” и обично, избрушено стакло, пука „имитација” драгог камења.³⁷ Ослобађање од алегорија на пољу херменеутике слутило је касније ослобађање од „сувишних украса” у реформаторском богослужењу. У питању је био нови симптом преласка са слике на ријеч. Лутерова критика алегорије као украса тако није тек једно методолошко упозорење, већ и тенденција која прераста у кључни ток Лутерове теолошке критике оновременог католицизма. Он ће суштину католицизма видјети у орнаменту, у „украсу” који није тек нешто сувишно и непотребно, већ је и својеврсна девијација истине: „Шта користи папистима да се диче својим мисама, костријетима, простиркама од камиље длаке, величином и цијеном сопствених дијела?”³⁸ Католицизам, не само у херменеутици, већ и у својој општој практичној и естетској (протобарокној) слици, постаје израз помпезног ексцеса, бескрајне пролиферације орнамента.

Можда је најпрецизније казати да алегорија, за Лутера, функционише као *parergon* (оно што иде „преко” одређене „сврхе”, *ergon*-а, као нека врста суплемента и ексцеса). Кантово разумијевање парергона/украса овдје може бити нарочито инструктивно: украс је оно „што не спада у целу представу предмета као њен унутрашњи саставни део, већ само као спољашњи додатак (...) као што су оквири за слике, одела статуа, или тремови са стубовима око раскошних зграда. Међутим, ако се сам украс не састоји у лепој форми, ако је он као златни оквир намештен само

³⁶ Cummings, Brian, „Protestant Allegory”, стр. 178.

³⁷ Исто.

³⁸ Luther, Martin, *Luther on the Creation*.

због тога да би својом дражи препоручио слику одобравању, онда се украс зове накит и наноси штету правој лепоти”.³⁹ Лутерово схватање алегорије тако је готово истовјетно његовом схватању функције „светих слика”: да, оне се могу употребљавати као нека врста испомоћи у духовном животу вјерника, али са изузетним опрезом. Оне нису отворена идолатрија, али је то опасност са којом увијек морамо рачунати. На сличан начин, алегорија (попут „рама за слику”, да искористимо Кантову [Immanuel Kant] илустрацију) може имати своју функцију („алегорија може бити корисна”⁴⁰, функционална) али, као што рам за слику не смије „својом дражи” да гурне саму слику у други план, тако и алегорија може бити употребљена тек након што је „очигледни, дословни смисао текста исправно схваћен и савладан: тек тада алегорије могу бити употребљаване као некакви украси и орнаменти којима очигледни историјски смисао може бити додатно илустрован. Али голе алегорије (...) треба одбацити као пусте сањарије”.⁴¹ Алегорија тако може имати своје мјесто као додатна (реторичка, девоционална) *илустрација* која се може јавити тек након што је право тумачење завршено, као нека врста херменеутичког *appendix*-а. Као што оквир слике није дио слике саме, већ је увијек израз неке слици спољашње функционалности (осим ако он на себе не преузме извјесну „паразитску” улогу, те својом раскоши и неумјесношћу почне да препоручује саму слику, да доприноси њеној „привлачности”), тако и алегорија сада постаје нешто спољашње озбиљном херменеутичком напору, као нека врста реторичке маргине интерпретације. За Лутера, она је нека врста илустрације (слике) која долази након тумачења (ријечи).

³⁹ Kant, Imanuel, *Kritika moći suđenja*, стр. 117.

⁴⁰ Luther, Martin, *Luther on the Creation*.

⁴¹ Исто.

***Certitudo* и епистемичка слабост алегорезе**

Шта је, за Лутера, био циљ тумачења? „Филип Меланхтон [Philip Melanchthon], Лутеров млађи сарадник из витенбершких дана пише у дјелу *Elementa rhetorices* (1531), које готово да представља манифест протестантске херменеутике: *Nam oratio que non habet unuam ac simplicem sententiam nihil certi docet.* (Било који говор који нема јединствено и једноставно значење не учи ничему извјесном)”.⁴² Извјесност постаје тајанствена лозинка, неприкосновени циљ тумачења. У раној лутеранској критици алегорезе као да присуствујемо формирању модерног херменеутичког субјекта: Лутерова херменеутичка амбиција је извјесност (*certitudo*) коју тумачење текста треба да нам пружи, док метод алегорезе, по Лутеру, често замјењује извјесно значење арбитрарним сликама и представама: „паштити се око алегорија” значи промашити циљ и „не тумачити Писмо”.⁴³ Лутер је био свјестан да је овдје утабао једну сасвим нову стазу: „Занемарићемо стога све ове деструктивне и сулуде бесмислице [алегорије] и кренућемо једним новим путем, незаинтересовани за стопе наших претходника које воде негдје друго”.⁴⁴ Лутер постаје тако дио новог методолошког тријумвирата, уз Беконову нову методу и Декартову нову епистемологију базирану на „јасним и разговјетним идејама”. Као да антиципира каснији картезијански методолошки пробој, Лутер тврди да је „сврха интерпретације” да се из текста извуче „неко извјесно и јасно значење”.⁴⁵ Модерност се тако јавља као потрага за извјесношћу (у тексту). Лутер, „последњи човјек средњег вијека и први човјек модерности”,⁴⁶ правиће разлику између алегорије и „историјског и

⁴² Cummings, Brian, ”Protestant Allegory”, стр. 177.

⁴³ Luther, Martin, *Luther on the Creation*.

⁴⁴ Исто.

⁴⁵ Исто.

⁴⁶ Harwood, Larry, *Medieval Civilization: Formation, Fruition, Finality, and Fall*, Wipf & Stock, Eugene, Oregon, 2016, стр. 101.

јасног значења”,⁴⁷ између „имагинативног пјесника”⁴⁸ који се користи алегоријама и озбиљног теолога који не говори „алегоријски, већ историјски и стварно”.⁴⁹ Лутер на бројним мјестима говори о „алегоријским бесмислицама”. Синтагма је то која нас може подсјетити на означавање пјесничког језика као „дословно бесмисленог” од стране каснијих логичких позитивиста. Био је то дио покушаја, који можда у компактном методолошком смислу почиње са Лутером – да се „наука” спасе од маште. Алегореза ће, за Лутера, тако постати „чиста лудост”,⁵⁰ као херменеутички „брод лудака” који у свом неограниченом кретању не иде у ниједном посебном смјеру.

Anfechtungen и „бијес егзегезе”

Покушај да се обезбједи извјесност спасења и извјесност значења падају, за Лутера, у исту тачку: то је мјесто (потрага за извјесношћу) у коме се кључни моменат Лутерове биографије спаја са његовим темељним херменеутичким напором. Када га је као младића, у близини Стотернхејма, задесила застрашујућа олуја са громовима који су ударали тик до њега, млади Лутер у страху зазива свеце заштитнике обећавајући свечано да ће ући у манастир ако га житељи неба спасу својим молитвама. Овај пресудни догађај његовог живота постаје слика херменеутичке анксиозности која ће пратити Лутера до самог краја. На дан његовог рукоположења за свештеника, Лутеров отац, незадовољан синовљевим животним избором, нетактично ће примијетити да је тај „знак” који је Лутера одвео у манастир, то чудесно спасење у олуји, лако могло бити дјеловање ђавола а не Бога. Проблем тумачења знакова (који час могу означавати Божју милост, а час Божји гнијев) биће кључно мјесто

⁴⁷ Luther, Marin, *Luther on the Creation*.

⁴⁸ Исто.

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ Исто.

Лутерове херменеутике Светог Писма. Извјесност тумачења знакова увијек прати сјенка сумње, искушења, оно што Лутер назива *Anfechtungen*, мрачни, херменеутички *doppelgänger* извјесности. Прије Лутера херменеутичара „извјесности” видимо Лутера скрупулозног калуђера августинског реда раздираног неизвјесношћу и страхом од пакла и Божјег суда. У почетку се Лутер исповиједао толико често да је његов исповједник понекад, на Лутеров ужас, морао да одбије да га прими примијећујући у његовој потреби за исповијешћу неку проблематичну опсесију. Исповјест је за Лутера, прије него што је у средиште свијета дошао текст, била *surrogat херменеутике*: простор говора о тајнама и неизвјесностима који у посљедњој инстанци треба да се заврши разрјешењем, извјесношћу опроштаја. *Anfechtungen* су облик страха од пакла, од саме неизвјесности Божјег суда. Католичке индугенције су, по Лутеру, лажни облик извјесности, као што су „папске алегорије” лажно тумачење. Учење о „спасењу вјером” постаје истинска извјесност коју Лутер налази у текст Писма. Ово темељно вјерско откриће изражено је кроз промјену глаголског времена: из *бићу спасен у спасен сам*. Спасење није тако за Лутера нешто још неизвјесно, нека застрашујућа истина о нама која тек треба да буде откривена на Страшном суду, већ је нешто већ остварено кроз чин вјере, кроз обећање Текста.

Лутер признаје „како је испрва интерпретирао израз *iustitia Dei* као да значи ’Његов строги суд’. Такве су му ријечи изгледале пуне мржње”.⁵¹ Лутера ове текстуалне авети муче у сну: он се преврће у кревету, виче у бунилу, буди се мокар, жали се на зујање у ушима, аритмију и неподношљиву анксиозност. „Ако Бог овако суди, онда могу бити само заувјек проклет!”⁵² Ћутање строгог Бога постаје инстанца Лутерових *Anfechtungen*-а. Лутеров херменеутички пут, анализа Писма, овдје се надовезује на читаву једну традицију хришћанског мистицизма, на једно посебно духовно

⁵¹ Cummings, Brian, *Literary Culture of Reformation: Grammar and Grace*, стр. 51.

⁵² Исто.

стање које Хуан де ла Круз [Juan de la Cruz] описује као „мрачну ноћ душе”. У питању је искуство деспонденције, крајње напуштености који душа мора да прође на путу свог сједињења са Богом, мрак у коме су, како је то казао Хегел [Georg Wilhelm Friedrich Hegel], „све краве црне”. Код Лутера, ово је мистично искуство стадијум хеременутичког пута. Истраживање, као у *Божанственој комедији*, води кроз пакао.

Једна ријеч, *unum vocabulum* (била је у питању, наравно, *iustitia*) „стала је на пут његовом читању (...) Библије до те мјере да је мрзио ту ријеч”, до границе бласфемije. „На задивљујући начин Лутер изједначава своју религиозну анксиозност са семантичком потешкоћом.”⁵³ Сви учитељи Цркве су ту ријеч тумачили тако да значи да је Бог *iustus et peccatores iniustosque punit*.⁵⁴ Правда је то којом Бог кажњава грешнике. Повијест Лутерове филологије може се одавде читати као готски роман⁵⁵ у којем Лутер „последњи монах Просјачког реда” који својим савременицима већ изгледа као неко „грешан, безуман, (...) тамањ”⁵⁶, постаје *алхемичар граматике*, неко ко упражњава недозвољена знања и нарушава добро утемељене табуе интерпретације. Тумач који узима свете текстове у своје руке већ чини нешто бласфемно. Лутер хеременутичар личи на неког ко у лабораторији у мрачној кули замка, једним смјелим чином, попут Виктора Франкенштајна [Victor Frankenstein], чини ултимативни хибрис, заувјек себе искључује из свете заједнице, и сам креће даље – у домен недозвољеног – у простор „зобрањеног знања”, иманентног читања светих текстова. То је мјесто на којем се тумач мора сусрести са мрачним силама које прогоне оне који су се нашли ван интерпретативног окриља Цркве – изван заштите вишег хеременутичког ауторитета. Нејасноћа у текст изазива

⁵³ Исто, стр. 64.

⁵⁴ Исто.

⁵⁵ На трагу Лезлија Федлера може се тврдити да је готика најдраматичнији књижевни израз „протестантског етоса”. Видјети, Fiedler, Leslie, *Love and Death in the American Novel*, Criterion Books, New York, 1960, стр. 120.

⁵⁶ Grubačić, Slobodan, *Aleksandrijski svetionik*, стр. 98.

јављање ђавола кога Лутер егзорцира гађајући га бочицом мастила у замку у Вартбург. „Ти једини знаш истину?“,⁵⁷ изазивачки демонски глас се обраћа Лутеру у болној мимези некадашње упитаности Ханса, Лутеровог оца, у погледу сигурности тумачења знакова.

У тренуцима анксиозности, Лутер френетично указује на текст, на обећања Писма. Дане и ноћи проводи у тумачењу ријечи *iustitia* „у бијесу егзегезе све док се значење није измијенило пред његовим очима, из (како сам каже) активног у пасивно, из једне граматике у другу.“⁵⁸ „Хвала Богу, када сам разумио ствар и схватио да праведност Божја означава праведност којом нас Он оправдава, праведност дату у Христу, тада сам схватио граматiku” и Писмо је „имало бољи укус”.⁵⁹ Смисао свијета разријешен је, за Лутера, у „граматици”. „Одједном, како каже, осјетио је да је стављен пред рајска врата. У језику у коме лоцира своју конверзију, кроз епифанију читања, љубавни чин интерпретације, он описује Павлов текст као трансценденти тренутак његовог живота. (...) То се десило *scribendo et docendo*, кроз писање и читање. (...) Био је то чин признавања интимног интертекста, уплитања живота у језик, ствари у ријечи”.⁶⁰ Лутер је постао мистик граматике. Када је Свети Хуан де ла Круз пролазио кроз агонију Божјег ћутања, његова ће се „мрачна ноћ” завршити једног бијелог шпанског поподнева када је нагнут са галерије самостана у Авили, доље, у манастирском врту одједном видио распетог Исуса. Тај ће догађај постати инспирација познатој Далијевој слици *Христос Хуана де ла Круза* на којој је распеће приказано из птичије перспективе. Лутер се ослобађа анксиозности и искушења такође кроз промјену пер-

⁵⁷ Видјети, Armstrong, Cris, „Martin Luther’s Anfechtungen—his own dark nights of the soul, and how they affected his teaching and ministry”, 2011, <https://gratefultothedead.com/2011/08/24/martin-luthers-anfechtungen-his-own-dark-nights-of-the-soul-and-how-they-affected-his-teaching-and-ministry/> 06. 7. 2020.

⁵⁸ Cummings, Brian, *The Literary Culture of Reformation: Grammar and Grace*, стр. 52.

⁵⁹ Исто, стр. 51.

⁶⁰ Исто, стр. 52.

спективе. Само, та промјена овдје није била просторна, већ „граматичка”: из активног у пасивно значење.

Melencolia (1514): посљедња алегорија тумачења

Брајан Камингс примијећује како се повијест лутеранске херменеутике може тумачити кроз дијалектику двије познате Дирерове графике из 1514. Наиме, у питању је својеврсни „диптих” састављен од представе *Светог Јеронима у својој ћелији* и гласовите *Меланхолије*. Представе су то које је сам Дирер у годинама свеопште конфузије, у освит реформације, када је нестајао свијет средњег вијека, носио свуда са собом.⁶¹ На неки начин, ове слике предстаљају алегоријске приказе извјесности (*certitudo*) и анксиозности, „искушења” (*Anfechtungen*) тумачења. Сама реформација дешавала се у свијету који је био распет између извјесности, „јасноће вјере и меланхолије скептицизма”.⁶² Довољно је иронично то што се Лутеров херменеутички пут који отпочео критиком алегорезе сада може тумачити уз помоћ двије алегоријске представе.

У Диреровој представи, Свети Јероним, заштитник преводилаца и тумача, ухваћен је у луминозном тренутку тумачења, захваћен гравитацијом Књиге. Сунчева свјетлост обасјава великог оца Цркве и отворену књигу на столу. „Мека свјетлост светитељеве ћелије указује на жудњу за потпуном јасноћом, за једним јединственим значењем, за јединственом истином која трансцендира све остале истине.”⁶³ У питању је визуелизација Лутеровог гесла: „Не преображава се спис у онога који га проучава, већ он преображава у себе и своју моћ онога који га – уважава”.⁶⁴ Јероним је постао једно са текстом, овладао је њиме: елузивни, протејски текст пропустио је тумача сопственим тајнама, као што се Бог у Ветилу пре-

⁶¹ Исто, стр. 3.

⁶² Исто, стр. 4.

⁶³ Исто, стр. 5.

⁶⁴ Grubačić, Slobodan, *Aleksandrijski svetionik*, стр. 114.

дао Јаковљевом рвачком стиску. Слика нам открива простор *извјесности*. Лав, слика страсти и *thymos*-а, заспао је крај Јеронимових ногу. Читаоачеве страсти су се успокојиле, текст се отворио пред нама, његове тајне су постале јасне. У питању је иконична сцена митологије тумачења. Јероним који преводи Писмо на латински у ћелији поред Витлејема у каснијој иконографији реформације биће замијењен представом Лутера који преводи Библију на њемачки језик у кули замка у Вартбургу.⁶⁵ Дирерова представа указује тако на крајњи циљ лутеранске херменеутике: спокој у тексту. Наше истраживање завршава свјетлом извјесности, спокојем закључка. Као да херменеутика на крају ипак пружа неко разрјешење, неку катарзу, афирмацију убјеђења да живот проведен у истраживању на крају бива награђен извјесношћу.

Но, ова је визуелизација херменеутичке извјесности увијек праћена сјенком сумње, другом страном Диреровог „диптиха”: *Меланхолијом* као алегоријом херменеутичке фрустрације. У руци анђела-дјевојке на слици је шестар, а око ње су разбацане сфере и алхемијски реквизити.⁶⁶ Лице анђела херменеутике одаје утисак дубоке резигнације. У даљини сија сунце, али је анђеосмејштен у сјенци, далеко од његовог свјетла. То је слика анксиозности херменеутике: као да се наишло на конфликт у тексту који се никако не може разрјешити тумачењем. Ако је Јеронимова ћелија *porta coeli*, рајска врата, онда је *Меланхолија* визуелизација *Anfechtungen*-а, херменеутичке фрустрације. У задњем плану слике су мердевине које не воде никуда: оне као да „сугеришу свијет који је, очигледно, изван интерпретације”. Као да постоји „неко ултимативно значење које никад не открива сопствене тајне”.⁶⁷

И Лутеров херменеутички и животни пут, његова оптимистична потрага за потпуном извјесношћу тумачења, као и велики број каснијих готских прича, завршава се „сумњом у сваку поу-

⁶⁵ Cummings, Brian, *The Literary Culture of Reformation: Grammar and Grace*, стр. 3.

⁶⁶ Исто.

⁶⁷ Исто, стр. 5.

зданост и коначност знања о тексту”.⁶⁸ Последња Лутерова биљешка, пронађена на његовом столу након његове смрти, као да представља ултимативни, скоро онострани акт резигнације, неку врсту коначне неизвјесности сваког херменеутичког подухвата који Лутер оставља, као неку врсту уклетог наслеђа, генерацијама које ће доћи након њега: *Wir sind Bettler. Das ist wahr.* „Ми смо просјаци. То је цела истина”.⁶⁹

Већ ће Монтењ размишљајући о Лутеровом херменеутичком подухвату, са далековидом иронијом модерног човјека, одмахнути руком и саркастично примијетити како је Лутер наивно тежио докидању свих сумњи, позивањем на јединствени и непоткупљиви Текст (као на Гетсбијев [Gatsby] *нетрулежни сан*). „Која би то књига била, пита се Монтењ, *soit human, soit divine*, чије би се тешкоће могле докинути егзегезом једном за свагда? Замислите тврдњу (...) да та и та књига има већ довољно коментара и да се о њој ништа више не може рећи.”⁷⁰ Књижевна херменеутика никада и не стиже до мјеста извјесности, до коначне тачке у којој се аргументација завршава непогрјешивим консултовањем ултимативног „документа”, већ прије личи на некакав *circulus vitiosus* глоса и интерпретација, на бескрајни регрес који роји тумачења и интерпретације, који непрекидно генерише друге текстове, у коме, како је то пренио Дерида [Jacques Derrida], „не постоји ништа изван текста”. Лутерова херменеутика, али и модерност сама, почиње сном о извјесности: покушајем да се свијет спаси тумачењем. Монтењ ће бити у традицији модерних који ће „меланхолију” видјети не као мукотрпни почетак херменеутичког пута, већ као његов неизбјежни крај.

⁶⁸ Grubačić, Slobodan, *Aleksandrijski svetionik*, стр. 119.

⁶⁹ Исто, стр. 97.

⁷⁰ Cummings, Brian, *The Literary Culture of Reformation: Grammar and Grace*, стр. 27.

Литература

- Armstrong, Cris, „Martin Luther’s Anfechtungen—his own dark nights of the soul...”, 2011, <https://gratefultothedead.com/2011/08/24/martin-luthers-anfechtungen-his-own-dark-nights-of-the-soul-and-how-they-affected-his-teaching-and-ministry/>. 06. 7. 2020.
- Boyardin, Daniel, „Origen as theorist of allegory: Alexandrian contexts”, у: R. Copeland, P. T. Struck (уп.) *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge University Press, New York, 2010.
- Cummings, Brian, „Protestant Allegory”, у: R. Copeland, P. T. Struck (уп.) *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge University Press, New York, 2010.
- Cummings, Brian, *Literary Culture of Reformation: Grammar and Grace*, Oxford University Press, New York, 2002.
- Ђулибрк, Јован, „Не одлази у тишину”, *Светигоза* бр. 54/55, 1997.
- Fiedler, Leslie, *Love and Death in the American Novel*, Criterion Books, New York, 1960.
- Grassi, Ernesto, „Rhetoric and Philosophy” (trans. Azizeh Azodi), у *Philosophy & Rhetoric*, vol. 9, no. 4, 1976.
- Gritsch, Eric, „Luther as Bible Translator”, у: Donald McKim (уп.) *Cambridge Companion to Martin Luther*, Cambridge University Press, 2006.
- Grubačić, Slobodan, *Aleksandrijski svetionik*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2006.
- Harwood, Larry, *Medieval Civilization: Formation, Fruition, Finality, and Fall*, Wipf & Stock, Eugene, Oregon, 2016.
- Kant, Imanuel, *Kritika moći suđenja* (Nikola Popović, прев.), BIGZ, Beograd, 1991.
- Luther, Martin, *Letter to Pope Leo X, Accompanying the „Resolutions” to the XCV Theses*, <https://christian.net/pub/resources/text/wittenberg/luther/nine5-pope.txt>, 10. 6. 2020.
- Luther, Martin, *Luther on Sin and Flood: Commentary on Genesis* (J. N. Lenker, прев.), <http://www.gutenberg.org/files/27978/27978-h/27978-h.htm>, 12. 6. 2020.
- Luther, Martin, *Luther on the Creation: A Critical and Devotional Commentary on Genesis* (J. N. Lenker, прев.), <http://www.gutenberg.org/files/48193/48193-h/48193-h.htm>, 12. 6. 2020.

Владимир Вујошевић

Luther, Martin, *Selections From the Table Talk*, <https://www.gutenberg.org/files/9841/9841-h/9841-h.htm>, 10. 6. 2020.

McGinn, Bernard, *Thomas Aquinas's Summa Theologiae: A Biography*, Princeton University Press, Princeton, Oxford, 2014.

Vladimir Vujošević

TRIBULATION OF IMAGE, CONSOLATION OF WORDS: LUTHER AND ALLEGORY

Summary

„Word” and „image” are crucial terms in dealing with what is perhaps the first great hermeneutical controversy of modernity: Martin Luther’s understanding of allegory. If Reformation could be described as a move from the „sacrality of image” to the „sacrality of words”, as a „textual revolution” enabled, according to Brian Cummings, by the invention of the printing press and by the new, unprecedented proliferation of texts, then this „paradigm shift” (the end of the Middle Ages and the inception of modernity) could be properly captured by elucidating Luther’s complex attitude towards the allegorical interpretation of texts which was a crucial hermeneutical procedure of the world that was disappearing before Luther’s eyes.

Key words: Luther, allegory, allegoresis, image and word, certitude, Anfechtungen.

Михајло Стаменковић

РЕЉЕФНИ ПАРАЛЕЛИЗАМ ПРЕДЊИХ ПЛАНОВА И СПОЉАШЊИХ СЛОЈЕВА ПОЗАДИНА У СЛИКОМ ИЛУМИНИРАНОЈ ПЕСМИ

Апстракт: Пошли смо од тезе Николаја Хартмана о основном односу појављивања у песничкој уметности. Као приказивачка, она је слична ликовним уметностима. Али песничка уметност ипак није ликовна у ужем смислу, своје теме не обликује директно у материју, већ се једино посредством речи обраћа фантазији реципијента. Окушали смо примену Хартманове естетичке методологије на ликовно-поетски артефакт „илуминиране књиге” *Songs of Innocence and of Experience*. У темељ истраживања положили смо незаобилазни однос између Блејкових *слика и речи* његове поезије. Испитали смо унакрсне интеракције њихових предњих планова и ближих позадинских слојева – и за њих утврдили да ступају у нарочит облик паралелизма. За наше излагање тог односа од посебног је значаја оно што Хартман идентификује као предметни међуслој у песничком делу.

Кључне речи: В. Блејк, Н. Хартман, песма-слика, иреални предњи план, рељефни паралелизам.

Ок(н)о илуминиране песме

„Ако је метода која комбинује Сликара и Песника феномен достојан пажње публике, под условом да у елеганцији надилази све претходне методе, аутор засигурно није без награде”, писао је

Блејк [William Blake] 1793. године.¹ Наш оглед примењује феноменолошко слојевање на Блејков особен уметнички спој слике и речи, а у складу са естетичком перцепцијом на коју Хартман [Nicolai Hartmann] у *Естетици* наговара. Разматрамо слојевну разложеност естетичких предмета приказивачких уметности сликарства и поезије – у оквиру обраде Блејковог ликовно-текстуалног дизајна, изабраног из збирке *Songs of Innocence and of Experience (showing the Two contrary states of the Human Soul 1794)*, уникатно израђене у облику тзв. „илуминиране књиге”. Притом испитујемо и пун опсег узајамних односа између одговарајућих предњих планова и „површини” најближих позадинских слојева једне Блејкове слике-и-песме. Иако је Блејк већину својих књига израђивао у комбинованој стиховно-ликовној форми, за дотичну збирку опредељујемо се зато што у њој стиховна компонента јесте песничка у најужем смислу речи. Одавде за потребе анализе бирамо поетски дизајн „*The Little Black Boy*” (слика 1), јер то је срећан случај који собом репрезентативно уједињује и невиност и искуство, дакле оба супротстављена стања целовитости људске душе.² Други разлог чини увек актуелна побуна против вечно присутног ропства и расизма, као и осталих облика искуственог тлачења и мржње.

Блејкова илуминирана штампа чини својеврсну уметничку форму и особиту техничку иновацију. Његова техника рељефног гравирања обједињује оруђа и технике писања, цртања и сликања – у графичком медијуму. Лак отпоран на дејство киселине, који је користио као мастило, пером или фином кичицом наносио је на углачану површину бакарне плочице, коју је користио као парче

¹ Наведено у Osbert Burdett, *William Blake* (New York: Parkstone International, 2012), стр. 49.

² Видети Chiramel Paul Jose, „Blake’s ’The Little Black Boy’”, *Ars Artium* Vol. 5 (January 2017): 59. Сам текст песме у William Blake, *The Selected Poems of William Blake* (Ware: Wordsworth Editions, 2000), стр. 63. Видети Блејков поетски дизајн „*The Little Black Boy*”, на који се у наставку позивамо као на слику 1: <http://www.blakearchive.org/images/songsie.z.p9.100.jpg>, <http://www.blakearchive.org/images/songsie.z.p9.100.jpg>.

хартије, те је писао своје речи и цртао своје слике непосредно по металу. Резистентним средством необележене, незаштићене површинске слојеве бакра потом би изјела киселина, остављајући рељефна узвишења да штрче и примају мастило за остављање штампарског отиска.³ Блејк је био инспирисан средњовековном уметношћу илуминираних рукописа, али метода коју је он осмислио користи савремени развој штампарске технологије. Она пак представља обртање унатрашке традиционалног *intaglio* процеса гравирања, те се препознаје као обрнуто инжењерство и раби у данашњој науци као принцип.⁴ Блејк користи „инжењерство унатрашке”: непосредно пише и осликава негатив онога што треба да се појави, као уздигнуће и узвишење, и тек према томе одређује, израђује, издубљује структуру на основу које се то уопште може појавити. Између најнижих тачака долина и вихорних врхова рељефа бакарне плоче математски постоји бескрајно мноштво сукцесивних слојева, на исто толико паралелних равни: да би видели читав свет у зрну песка и држали бесконачност на длану. Како би следили Блејкове „Аугурије невиности” (*Auguries of Innocence*).

То је сам процес обликовања којим је Блејк страствено „комбиновао речи и ликовне визије у јединствено дело; штампао је и бојио ручно, са малим варијацијама, јер је хтео да сваки отисак буде различит и уникатан уметнички ручни рад. Та чињеница је важна за начин којим приступамо изучавању Блејкових песама. Када их просто читамо, када им приступамо тек као литератури, упуштамо се у парцијалну, чак изобличену, рецепцију ’целине дела’ – онако како га је Блејк створио. [...] Посматрање ’целине дела’, у којем се текст и графичка уметност преплићу и остварују мноштво интеракција, чини неизмерно преимућство. Тиме се аугментира задовољство које дело причињава, као и ниво којим га ценимо, а то је и

³ Процес описан према Jason Whittaker, *Songs of Innocence and of Experience* (Redruth: Rintrah Books, 2010), стр. 5–6.

⁴ Pham Xuandung June, „William Blake’s Illuminated Books – The Ultimate Reality” (Paris: University Paris Diderot, 2015): 90–92.

поштен начин читања Блејка – онако како је он смерао да видимо његову поезију.”⁵

Утврђивањем узајамних интеракција – различитих и сличних планова и слојева песме и слике – желимо, по Хартмановом кључу, зграбити сам однос *слике и речи* Блејковог стваралаштва. Изабраној илуминираној песми, дакле, приступамо као формално уједињеном ентитету и, сагласно Блејковој стваралачкој намери, истовремено аналитички говоримо о стиховима и ликовним приказима, упркос томе што то заиста делује као покушај вођења два разговора одједном.⁶ То свакако подразумева још један, нарочит вид одважности, паралелан оној која из Хартмановог обзира опомиње, плаши, бодри и теши: „Није лако извући поједине слојеве појављујућег, изразити њихове посебности у речима, дакле, описати их; то увек представља одважност”.⁷

Предњи планови слике и песме

Може се рећи да пре свега имамо посла са сликом. Предњи план песме налази се сасвим *унутар* слике. У одређеном смислу он чак и не припада предњем плану слике. Може се стога рећи да се сам предњи план песме појављује тек на неком од слојева позадине слике. То чини сасвим чудноват случај паралелне дерезализације оног што је иначе чулно и реално дато. Но до тога се долази постепено.

Са основније стране гледано, предњи план песме – а њега чине саме одштампане и обојене речи – сасвим припада предњем плану слике, у нашем случају: страницама књиге, те мрљама, линијама и облицима реално датим у бојама слике. Зато у примени Хартмановог типа феноменолошке анализе на ову естетички са-

⁵ Nicholas Marsh, *William Blake: The Poems* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012), стр. 6–7.

⁶ Видети Chiramel Paul Jose, „Blake’s Songs, Their Introductions and the Bible”, *English Language and Literature Studies* Vol. 7 No. 2 (2017): 47–48.

⁷ Николај Хартман, *Естетика* (Београд: Дерета, 2004), стр. 192.

свим посебну врсту уметничког предмета, какав је Блејков хибрид, природно полазећи од предњих планова – морамо поћи баш од предњег плана слике у његовом односу са предњим планом речи песме. Будући да је то однос собом-обухватања, предњи план песме, реална творевина у којој су дате слике слова самих речи песме, јесте тек један део предњег плана слике, тј. део слике као реалне, материјалне, чулне творевине.

Предњем плану слике припада и *реални простор* уметника или реципијента, у којем се уопште налази (за сликарство суштинска) дводимензионална раван. Та је раван овде дата као финални продукт граверског штампања и ручног бојења. Она је иначе предмет нашег посматрања, које је пак омогућено оптималном *реалном светлошћу* што пада на слику (и та светлост увршћује се у предњи план слике). Предњем плану речи, са друге и комплементарне стране, сада као ономе што се изговара и чује, припада и оно *реално време* потребно да се ова песма у континуитету прочита или изрецитије. До сагледавања целине предњег плана слике, напротив, долази у реалном тренутку, док је трајање самог посматрања слике, или њених детаља, начелно неодређено и више ствар слободног времена. Код Блејка се, међутим, целина и детаљи слике посматрају између стихова, у дословном и пренесеном значењу између, а то значи и у реалном међувремену њиховог читања. Тиме се у реални простор слике уноси реално време речи, а слика, макар врховима ножних прстију, прекорачује своје-суштинску ограниченост искључиво просторног приказивања.

Целина *предњег плана слике* омогућује појављивање једног засебног низа слојева позадине слике. *Његов* у речима спецификован део, као обухваћени предњи план песме, омогућује појављивање посебног низа слојева позадине песме – који се креће упоредо са првим низом. Ова два низа имају сличне слојеве утолико што су обе уметничке компоненте Блејковог илуминираног дизајна приказивачке.⁸ Они се, међутим, међусобно разликују у погледу

⁸ Видети исто, стр. 128, 201, 203.

структурног редоследа слојева, али и по врсти садржаја слојева – и то нарочито с обзиром на сасвим особене слојеве који се могу појавити само у специфичним *материјама* сликарског или поетског обликовања иначе сличног *материјала*, тј. сижера, теме, грађе.⁹ Као да Блејк управо рачуна на њихову комплементарност и билатерално користи предности једног ради превазилажења слабости другог.

По спољашњој форми, као форми која припада предњем плану песме, може се рећи да је ова Блејкова песма лирска (заправо најближа балади). Лирика не остварује свих седам слојева (рачунајући ту и предњи план), који се могу постићи једино у песништву „великог стила”, тј. у епу, роману, драми.¹⁰ Гледано, пак, са формално-тематске стране, ситуациона, групно-сценска композиција, коју Блејк око речи песме *осликава*, већ као таква у могућности је да развије већину од оптималних седам карактеристично сликарских слојева. Начелно узето, сликарство које приказује теме из подручја људског живота – свакидашње, историјске, митске и религиозне сцене – има сличан цели низ слојева као и одговарајуће песништво.¹¹ Притом Хартман утврђује општу различитост и велико одступање у делима различитих уметности – управо по питању њихових *спољашњих слојева* – и то као дивергенцију која произилази из фундаменталне различитости њихових материја. Са друге стране, крајњи унутрашњи слојеви јесу свуда сродни и „умногоме управо идентични”, будући да су то слојеви идејног или духовног, заједничког као људски општег; штавише, већ и дубљи средњи слојеви показују одређену конвергенцију.¹²

Већ спрам тога можемо очекивати да дато укрштање предњих планова има да омогући појављивање два низа са међусобно сличним слој-члановима, који ће према природи и сразмери самих сличности ступати у разноврсне интеракције. Код Блејка се не-

⁹ Видети исто, стр. 187, 201.

¹⁰ Исто, стр. 193, 199.

¹¹ Исто, стр. 196, 205.

¹² Исто, стр. 435.

изоставно сусрећемо с тиме да – управо дељењем и трансмутацијом једног дела слике у песму – њихови засебно појављујући позадински слојеви, заправо, ступају у међусобне односе преплитања, надовезивања, надопуњавања, илустрације (али и унакрсног контекстуалног реферирања на друга уметничка дела и тековине културе). Сва та интеракција одвија се између слојева који, упоредно гледано, припадају кореспондентним или неподударним ступњевима структура слике и песме, тј. естетичких предмета две различите уметности – који су овде, пак, здружени у једно дело и у нову врсту.

По питању предњег плана ове Блејкове слике, остало је приметити да њему, формално-структурно гледано (тј. начином самих ивичних линија као рамова дереализације), припада и подела на три мање-више одељена приказа, односно на три сцене. Као да у оквиру једног предњег плана имамо посла са три слике. Ми њу овде ипак третирамо као једну, односно као триптих. За маркирани однос предњих планова то значи: први део предњег плана песме припада другом делу триптиха, односно „другој” по реду слици (слика 1, лево испод); други део предњег плана песме припада „трећој” слици (слика 1, десно). Једино у овом смислу у наставку анализе идентификујемо и помињемо Блејкове *слике* (множ.), тј. прву, другу и трећу Блејкову слику. Али говоримо искључиво о једном предњем плану укупне слике.

Први слој позадине песме

Има једна слојевна особеност коју Хартман одређује као *предметни међуслој у песничком делу*. Баш у њој налазимо могући појавни *Bifröst* феноменолошке упоредне анализе планова и слојева песничких и сликарских уметничких дела уопште, односно саму основу врло конкретног феноменолошког прожимања одговарајућих слојева Блејкове песме и слике.

„У песништву тако настаје особени међуслој који је, додуше, исто тако иреалан као и права позадина и, строго узев, њој и припада, али је ипак као и оно што је чулно непосредно опажајан, иако се не обраћа самим чулима, већ фантазији. Он омогућује да се слика особа конкретно јави у представи. Он чини тако неку врсту другог предњег плана, који сада за све остало игра улогу чулне датости.”¹³

Овај предметни међуслој песништва – условно речено *иреални предњи план песме* – јесте управо „слој појављујуће опажајности”; њега изазива реални план речи, „али га не ствара само он, већ га самоактивно-репродуктивно производи фантазија”, тако да, напослетку, он припада појављујућој позадини, али „по својој функцији он се убраја у предњи план”.¹⁴ Реч овде говори о предметној разноликости иреалног предњег плана, тј. описивањем „у фантазији настаје читав свет ствари, особа и збивања који имају конкретност оног што се може опажати, а да нису опажени”.¹⁵ Функција појавне опажајности пак јесте у томе „да чини да се појављује оно што је неопажљиво, [...] баш као што у сликарству видљива боја чини да се то појави”.¹⁶ То су неке од паралела које Хартман управо на материјално хетерогеном нивоу анализе изводи између песништва и сликарства.

Чак и на страни истицања њихове ово-оквирне различитости, односно њихових компаративних снага и слабости, видимо само комплементарност – коју и Блејк, са своје стране, намерно и оригинално капитализује. „Слаба страна песништва у односу на ликовне уметности је то што се оно не може директно обратити опажају [...], већ мора убацити један сурогатни слој, у коме представа ступа на место опажаја”.¹⁷ Та слабост се пак делимично поравњава

¹³ Исто, стр. 131.

¹⁴ Исто, стр. 132.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Исто.

тима што је самоактивна фантазија богатија од опажаја и поседује знатно већу слободу кретања: „Измицање чулно конкретног слоја предњег плана у иреалност онога што се само појављује (дакле заправо позадине) има тако и предност веће слободе и разноликости”.¹⁸ У складу са оним што Хартман на истом месту каже – „иреалном предњем плану (међуслоју) потребна је управо очигледност” – сматрамо да се права драма паралелизма, који овде заступамо, отвара тек у драмској изведби песме.

„[У драмској уметности] се међуслој преобраћа у реалност, отрже од репродуктивне фантазије и помера у стварну опажајност. 'Иреални предњи план' се реализује; предметни слој, у коме се песнички ликови просторно-временски крећу, говоре, развијају своју мимичку игру, постаје видљив и чујан, непосредно доживљајан. [...] [Извођењем се] однос слојева у песништву [...] упрошћава. Тек сад [...] песничко дело је потпуно паралелно са делом ликовних уметности: оно сад није више упућено на фантазију посматрача (као читаоца), већ се директно обраћа чулном виђењу и слушању, појавна опажајност је замењена стварним опажајем.”¹⁹

Ово Хартманово „потпуно паралелно” није пак без посебних обзира. Тако песник не може чврсто одредити сваки опажајни детаљ радње, док сликар може дати сваки детаљ видљивог, али и то само у границама обавезног избора. Глумац пак „формира тиме што 'приказује' оно што је само написано и што је препуштено фантазији, тј. реализује од тога оно што се може реализовати [...] формира до краја оно што је напола формирано, [...] даје му пуну конкретност и чулну очигледност”.²⁰ Уз то Хартман с правом примећује да је чак и у таквој реализацији радње искључиво „одломак оног што се у комаду јавља претворено у реалност и тиме ставље-

¹⁸ Исто.

¹⁹ Исто, стр. 133.

²⁰ Исто, стр. 134.

но у предњи план, но нипошто целина приказане радње”.²¹ У таквој реализацији реалном постаје „само говорна реч, мимика и остало кретање личности, гестови, дијалог, укратко, оно што је видљиво и чујно на сцени”²² – дакле оно што најпотпуније могуће одговара иреалном предњем плану песме, односно предметном међуслоју у песничком делу.

Начелно је таква и реализација коју Блејк предњим планом својих слика за своју песму чини, само, сада с обзиром на особена сликарска ограничења, много скученије у поређењу са живом драматизацијом. Готово начиним *одабраних фотографија позоришне игре*. Да се то тако (под наведеним условима и обзирима) сасвим легитимно може разматрати, као и то да такав предметни међуслој песме јесте сам први слој позадине песме, потврђује и следеће:

„У целини: у сценском приказивању имамо исто слојевање које чини основни закон у свакој песничкој уметности и у свим приказивачким уметностима уопште. Оно је само садржајно померено. 'Игра' је померање 'појавне опажајности' у реалност и стварну опажајност. Први члан позадине који је још чулима близак помера се тиме у предњи план, али само први: све остало, сама радња и личности које раде, остаје само појава.”²³

Према томе – предметни међуслој песничког дела, иреална позадина песме, сурогатни слој појавне опажајности – управо јесте сам онај слој „који у сликарству и пластици одговара чулно посредованој видљивости; то је онај слој који и у песништву глумом постаје видљив и чујан (чак реалан); он представља сферу телесног кретања, положаја, мимике, говора, укратко, свега оног што се споља може опажати на човеку”.²⁴

²¹ Исто, стр. 135.

²² Исто.

²³ Исто, стр. 137.

²⁴ Исто, стр. 194.

Све приређено и наведено овлашћује нас тако да установимо посебну врсту паралелизма између *иреалног предњег плана песничког дела* и *предњег плана сликарског остварења*, уопште – односно између *првог слоја позадине Блејкове песме* и *предњег плана слике на којем је песма дата*, посебно.

Не морамо речима описивати дату слику да би је видели, да би могли видети шта се на њој налази (и тек посредством тога појављује). Сасвим је довољно слику гледати. Овде пак морамо према речима песме прво описати оно што, из саме њене тематизације, омогућује да се у фантазији појави *представа*, која би, у крајњој линији, одговарала *опажају* реалног предњег плана слике – а то ће рећи у случају да та песма није испевана, него осликана: да наша песма није песма, већ слика. Ми из речи предњег плана песме прво морамо разабрати оно што се у фантазији њима осликава и што сада, као иреални предњи план песме, у потпуности врши ону функцију коју за стварну слику обавља њен реални предњи план. Морамо речима описати предметни међуслој наше песме, њен иреални предњи план, који се појављује само кроз датост речи песме. Он одговара предњем плану *имагинарне* слике, која је речима песме осликана само у појављујућој опажајности. Блејкова нас композиција пак, будући да је песма дата у саставу самих слика, ставља пред сасвим специфичну ситуацију: иреални предњи план наше песме, сам први слој позадине песме, појављује се у са реалног предњег плана Блејкове слике и са њиме остварује посебну врсту паралелизма. За потоњи уједно држимо да се са својеврсном правилношћу степенасто репродукује и међу осталим одговарајућим иреалним позадинским слојевима оба низа.

Одважни смо на покушај прелиминарног одређивања тог паралелизма. Сковаћемо један сликовит и незграпан појам: *паралелизам равни са укрштајућим појавно-рељефним пројекцијама*. Некакав холографски паралелизам. Паралелизам рељефног додиривања или, боље, рељефних пресека. А као скраћена појмовна метафора: *рељефни паралелизам*. На најнижем нивоу, нивоу онтолошки хе-

терогених предњих планова, он се огледа у томе што *предњи план слике* и *иреални предњи план песме* чине две паралелне равни, које се упоредо простиру, прва испод друге, али тако да се у појединим сегментима, појавно пројекцијски, прва уздиже или друга спушта – као у рељефу који настаје гравирањем – те само местимично долази до подударана, поклапања, пробијања, укрштања реалне чулне опажајности слике и само појавне опажајности песме. Раван која је „испод” називамо *основна раван*, а раван која се налази „изнад” зовемо *изнад-раван*.

У ефекту, управо рељефним паралелизмом између таквих предњих планова (реални првог, иреални другог) слике и песме постиже се само Блејково *дупло виђење*: здружена двострука визија спољашњег телесног ока и унутрашњег ока маште. Где реалном предњем плану слике има да одговара једностраност чулно-материјалног *једноструког виђења*, док се са првим слојем позадине песме отвара и први корак у Блејкову перцепцију вишег реда. А потоњим се „виђењем”, управо „иста” „ствар” не само истовремено види као иста и различита већ и (као) истовремено на мноштво различитих начина различита.²⁵

Предњи план Блејкове слике чини тек једну од могућих реализација одређених делова иреалног предњег плана песме. Видели смо да је за релативно потпуну реализацију иреалног предњег плана песме неопходно је да се она изведе на позорници или ухвати на филмском платну. Сходно томе, уопште је могуће извршити једино делимичну реализацију иреалног предњег плана песме у сликарском остварењу, а она се притом нужно своди на одабране кадрове или на фотографије неких сцена њене могуће изведбе. Управо је такав начелни однос између Блејкових слика и ове песме; само што ће и слика и песма, поред понечег у њима „истог” или заједничког,

²⁵ У песми Блејк даје егземплар и експликацију сопствене четвороструке визионарске перцептивне моћи – William Blake, „To Thomas Butts”, *The Selected Poems of William Blake*, 148; Pham Xuandung June, „William Blake’s Illuminated Books – The Ultimate Reality”, стр. 9, 13, 84, 86, 96.

увек уједно приказивати и „више” и „мање”, једно спрема друго гледано – и баш је због тога паралелизам њихових предњих планова рељефан у пројекцијском укрштању. То значи да је немогуће потпуно садржајно поклапање у њиховом паралелизму, али и то да се њихов однос не реализује само као однос комплементарности, него и као суплементација. Упркос томе што је ова Блејкова песму по спољашњој форми лирска, она има ликовне који су укључени у индиректан или директан говор, тако да она подлеже драматизацији.²⁶ Вероватно би то била најкраћа драма на свету, од свега неколико сцена (нешто као скеч), али то не мари, будући да су слике које њену песму окружују и саме минијатуре. Последица свега тога: само фотографије сцена евентуалне реалне драмске изведбе песме – само оно што се као њихов еквивалент може дати у сликарском медијуму – припада оном делу иреалног предњег плана наше песме за који се може узети да постиже своју реализацију у пратећим Блејковим сликама. Остало из иреалног предњег плана песме, поглавито оно што се тиче говора, нарочито самог садржаја говора њених ликовна, као и њена одатле *појављујућа временитост* (за пеништво суштинска), по себи не може наћи еквивалент у предњем плану слике, односно у сликарском приказивању као таквом.

Појављивање првог слоја позадине песме јесте управо појављивање како за виђење у *појавном простору* тако и за виђење у *појавном кретању* – али и за виђење и *слушање* у појавном времену.²⁷ Јасно је дакле и то да се сам живот појављује већ у првом слоју позадине песме. Предњи план сликарског остварења пак, у том контексту, може фигурирати искључиво као реализација онога што је тек непосредно визуелно захватљиво на сложенијој целокупности иреалног предњег плана песме. То подразумева остатак

²⁶ Истиче се управо „театарски квалитет Блејковог осликавања људске фигуре”, као његово присвајање стила маниризма; његове илуминиране књиге упоређују се са „музичком драмом”, односно са чистом перформативном формом: „the universe of 'Visionary forms dramatic'” – Pham Xuandung June, „William Blake's Illuminated Books – The Ultimate Reality”, стр. 101.

²⁷ Николај Хартман, *Естетика*, стр. 130.

првог слоја позадине песме који се сликарски не да непосредно захватити (а само један део тог остатка може се појавити тек у средњим слојевима позадине слике).

Сам сликовни опис иреалног предњег плана песме можемо донекле самостално изоловати одговарањем на питање: шта би се као на слици могло дословно видети кроз речи стихова? Ту се одмах сусрећемо са целом секвенцом међусобно мање-више повезаних могућих слика, односно са сликама које се развијају унутар сегмената општијих слика. Ако нешто треба да функционише као сликарска реализација целине иреалног предњег плана песме (у назначеној мери у којој је таква реализација оптимално могућа), онда у ту сврху ваља издвојити најмањи могући број главних слика – таквих да се у њиховом окриљу могу сместити све оне споредне или епизодичне. Дакле сасвим слично као што је Блејк у нашим сликама учинио. На предњи план имагинарне слике треба распоредити секвенцу за-речи-песме-најзначајнијих сцена.

Сада, гледајући само речи песме, које су те доминантне слике дате у њој? Прва главна имагинарна слика приказује црначко дете, у фази говорења, како испод дрвета седи на мајчином крилу; видимо његову мајку, она га љуби, говори му и упире прстом у излазеће сунце на источном небу свитања. На другој главној имагинарној слици видимо људску фигуру Бога-оца у близини златног шатора; видимо и белачко дете које се, са изразом радости, наслања на Божије колено; видимо оно исто тамнопуто дете како, делећи општу радост, (по)стоји покрај белог дечака, заклања га и штити, и милује му косе боје сребра. У њиховом се оквиру пак, као могуће имагинарне епизоде, приказују и слике: рођење црначког детета у дивљинама јужне хемисфере; бело дете са изгледом анђела; Бог који живи у сунцу и посвуда пружа светлост и топлоту; цвеће, дрвеће, звериње и људи, како уживају на јутарњем и подневном сунцу; црна и бела боја коже људског тела и лица – али саливена у текстурама луга и облака; јагањци како пландују. Свуда се дакле суочавамо са *појавним*: простором, светлом, пределима, светом, предметима, биљкама, животињама, људским ликовима, кре-

тањем, мировањем, положајима, спољашњим радњама, говорењем и животом.

Међутим већину тих слика управо *слушамо* из говорења самих Блејкових ликова. Слушамо их из монолога мајушног тамнопутог наратора, у коме је садржан и монолог његове мајке, као и Божије позивање упућено њему, белом малишану, али и свима осталима. Црнче се у песми обраћа начелно нама, али говори о сопственом обраћању свом пасивном парњаку – који малтене једино површински сија и дубински статира. Добар део тога припада сасвим несlikовном остатку првог слоја позадине песме.

Прва три слоја позадине слике

Иреални предњи план песме је оно што видимо и чујемо у фантазији: сам садржај који се ограничава на оно спољашње опажајно на човеку или свету који га окружује. То је, дакле, сам први слој позадине песме. Као особеност песничтва, већ у том првом позадинском слоју имамо посла са онтичким ступњем живота.²⁸ Тај ступањ се управо поклапа са границом коју смо одредили за овај оглед. И управо под границом спољашњег живота, први слој позадине песме преузима улогу *основне равни* следећег нивоа рељефног паралелизма. Другим речима, рељефни паралелизам, који смо *формално* утврдили између реалног предњег плана слике и првог слоја позадине песме, репродукује се – *и напосокон и садржински показује* – на свом следећем нивоу, тј. између *првог слоја позадине песме* и *прва три слоја позадине слике*. Постоји индиција да се дотични паралелизам помера дуж целине двоструког односа појављивања који разматрамо, али испитивање тога остављамо за другу прилику.

²⁸ О природи корелације онтолошке категоријалне анализе и анализе структуре естетичког предмета, видети поглавље *Естетички предметни слојеви и онтички слојеви*. Исто, стр. 433–434.

У следећу *изнад-раван* напредујућег рељефног паралелизма промовишемо заједницу прва три слоја позадине слике. Њих Хартман углавном зове *спољашњим* слојевима сликарства, „који су још сасвим блиски реалном предњем плану”.²⁹ У сликарству се најнижи онтички слој, предметно-чулни или физичко-материјални слој, разлаже у предњи план и прва два слоја позадине слике, док је онтички слој органског заступљен тек трећим слојем позадине слике.³⁰ Први слој позадине слике односи се на саму *појављујућу тродимензионалну просторну дубину*, са *појавним простором*, са *појавном светлошћу* (која има сопствени извор), са *појављујућим фигурама* ликова и *облицима* предмета; други слој позадине слике тиче се *појавног кретања* фигура (мировање је моменат кретања), које је учињено очигледним у одређеној фази или пози кретања (кретање заустављено у статичкој форми); са трећим слојем настаје *појавни живот* – бојама живота обојен живот ликова.³¹ Према томе, као и спрам свега што смо већ навели у својству Хартмановог описа *првог слоја позадине песничког дела*, јасно је да њему (онтолошки гледано) начелно одговарају *прва три слоја позадине слике* – закључно, дакле, са појавним животом.³²

Остаје нам, дакле, показати шта се то у прва три позадинска слоја појављује у сликама које окружују Блејкову песму. А затим у најкраћем назначити шта се то на њима са првим слојем позадине песме додирује, подудару, укршта.

Први слој позадине прве Блејкове слике чини сцена у појављујућем простору природног предела, чија се просторна дубина појављује на основу просторног поретка између оног што је

²⁹ О Хартмановим колебањима у одређивању спољашњих слојева сликарства видети исто, стр. 185, 204, 206, 434. Прва три слоја узимамо за спољашње и због тога што је тек наредни позадински слој слике (као појављивање оног људски душевног) недвосмислено одређен као унутрашњи.

³⁰ Исто, стр. 434.

³¹ Видети исто, стр. 185, 201, 206, 434, о сва три слоја; стр. 204 о првом и другом; стр. 125–127 о првом; стр. 124 о другом.

³² На то нас овлашћује и исто, стр. 206.

приказано као да је близу и оног приказаног у даљини. Најдаље и централно (у односу на тачку гледања посматрача) на том појављујућем простору постављен је извор појавне светлости: гледамо у тек навршен излазак целине сунчевог диска. Хоризонт, при месту најблажег укрштања два брда, тангента је доњем делу соларне кружнице. Гледајући у источно небо – око сунца златно запаљено, а затим магента боје, па у све блаже розе праменовима, до прозачно љубичастих и, коначно, плавичастих, дифузних површина свода – појавна светлост узима све нијансе рујног свитања, али такође, скупа, контрастира са тамом онога што је према датом распореду у појавној сенци.

Не знамо тачно ком би то слоју припадало, али нама ово сунце изгледа као зеница раскошно, нападно нашминканог ока – са доњим капком међу брдима, са веђама у гранама мањег, даљег, голог, њему у сусрет повијеног дрвета, и са трепавицама у зрацима његовог наглашено видљивог сијања у многим правцима нагоре и надоле. Чини се да Блејк намерно води наше виђење према овом оку фантазије: можда и јесте поента да њега видимо и да га видимо као такво. Можда нас ка њему он тако води зато што смо из песме дознали да мајка детета прстом показује управо на сунце и изриком захтева да гледамо у њ. Можда због тога што смо из првог слоја позадине песме епизодно видели да у том сунцу станује Бог и добро дели. Живи ли Бог у оку света, као оку са ликом људског ока – и огледа ли се у томе Божија душа? Ако, пак, помислимо на симболичко значење сунца код Платона, можемо и ејдетску суштину добра овде оком видети.³³ Но, с тим би већ отишли предалеко: у индиректно и неочигледно појављивање, или у разматрање дубљих и најдубљих слојева одговарајућих позадина.

Враћамо се одређивању *првог слоја позадине прве Блејкове слике*, ипак задовољни што смо управо реченим утврдили да се

³³ О Блејковом односу према Платону, неоплатонизму и мистичким традицијама израшлим на тој дијети видети одговарајућа поглавља у Pham Xuandung June, „William Blake’s Illuminated Books – The Ultimate Reality”.

први део песме тематски односи баш на тај слој. Инференција је следећа: *првом слоју позадине првог дела песме* јесте рељефно паралелна *заједница три позадинска слоја прве слике*. Долази, дакле, до конкретизације односа. Према томе, *прва Блејкова слика* паралелна је *првој главној имагинарној слици иреалног предњег плана песме*.

У довршење првог слоја позадине те прве слике додајемо: веће, нама ближе дрво, са разгранатом, густом, у сунцобран заштитнички повијеном крошњом над две људске фигуре; фигуру тамнопуте жене, која, допола обучена у плавичасту сукњу, гологруда, готово побочно седи у хладу и брижно гледа надоле, у лице фигуре црначког детета; фигуру детета, које по свему судећи гледа право (можда право у нас, будући да се у песми као наратор пре свега нама обраћа) и које се, потпуно наго, налази на коленима; оно је делимично закривено левим боком женске фигуре, на који је положило своју десну руку, а коју је жена заузврат прекрила својом; дете своју леву руку држи подигнуту равно увис и кажипрстом показује, можда баш нама, у крошњу, али можда и у зенит, можда у подне³⁴ (можда у блиску будућност – своју, нашу, света).

На томе се пак увелико појавио и други слој позадине прве Блејкове слике. На основу позе или фазе кретања људских фигура, ми можемо изнутра сагледати целину или део покрета који доводи до: седања, чучања на коленима, стављања руке на колено и полагања руке преко руке, а нарочито покрет којим дете подиже руку вертикално увис и нагоре упира прстом. Не знамо да ли се мање, оголело дрво онолико повија под дејством јаког јужног ветра; можда оно (за разлику од већег, густо олисталог, зеленог) због очигледног недостатка круне тек није у стању да се одупре ваздушној струји; а можда се оно просто суши и вене. У сваком случају све то кретање – растиња и, значајније, људских фигура – dostatно доводи до посебног начина којим се живот појављује, односно до

³⁴ О томе видети Chiramel Paul Jose, „Blake’s ‘The Little Black Boy’”, стр. 61.

трећег слоја позадине прве Блејкове слике. Потоњу можемо означити као сцену из свакидашњег живота људи.

Друга Блејкова слика делује много једноставније, сведено до пуке орнаментике. Међутим са њом се ствар врло специфично усложњава. Први слој њене позадине открива нам поглед на чистину предела, скоро пејзажну, са мало зеленог пропланка сачињеног од централног укрштања два пљосната брежуљка. Према распореду сенке, боја и њихових тонова, може се рећи да појавна светлост долази с десна, са извора који се налази изван слике. Судећи по све слабијим нијансама ружичасте појавне зоре и све плаветнијим бојама неба, то је и даље јутарње сунце, само нешто одмакло од самог свитања. Може бити да је то управо она линија која – као *ток појавног времена насталог из њиховог следа* – чини везу и континуитет прве и друге слике: можда смо то ми, Блејковим вођењем погледа, окренули главу на другу страну и, док смо одслушали трећу строфу песме, бацили око на чистину, на „a little space” земље. А сунце се мало дигло. Али шта притом од појавне предметности видимо на тој чистини? На левој страни, са брдовитог тла диже се витко, зеленкасто-жуто растиње, висока младица-пењалица – која је и сама пузавица или је у њима само наскроз увијена. У сваком случају, та сезонска, нова, млада, пролећна или летња мрежа вијугавог растиња, успиње се, разиграно и дивље, простире се у свим правцима – али, напослетку, она сасвим уоквирује наш назор у ово јутарње небо.

Предметно се, међутим, на првом слоју позадине друге Блејкове слике – исписани у нестишљивом расту стабљика и кроз увијено буктање сочног лишћа, самим њиховим бојама – појављују ликови слова што чине речи првог дела Блејкове песме. То је најочигледније, најсугестивније дато у њеном лиснатом наслову, а остатак у нама следи свиту, довршава поетски честар. Први део песме појавно се навршава на јутарњем видокругу између прве и треће слике, у преподневном међувремену – да са зеленилом лоза, и у њима, израста из земље, и да заједно са летом птице, и у њему, атерира са неба. Сама друга слика нам пева. Простор, светлост

и предео који се на њој појављују – појављују се са песмом, певају нам. Али то није све. Сада тај *међупростор* (међупредео и међусветлост) *друге слике* – на њему појављујућим *речима* првог дела песме, *тим речима првог дела песме* – осликава *сцену прве Блејкове слике*.

На првом слоју позадине друге слике предметно се појављује сам реални предњи план првог дела песме, у чијем се иреалном предњем плану осликава прва главна имагинарна слика, којој варијабилно одговара први слој позадине прве Блејкове слике, а тај је иреални предњи план, као први слој позадине првог дела песме, рељефно паралелан са прва три слоја позадине прве Блејкове слике, у којима су осликани ликови који изговарају саме речи које се предметно појављују на првом слоју позадине друге слике! И тако у бескрај. Друга слика јесте „натурализована” слика самог монолога црног детета са прве слике: слика речи монолога која се, као *perpetuum mobile* Блејковог делца, остварује путем рекурзивног дијалога одговарајућих слојева одговарајућих слика и песме.

Као и у случају најособнијих унутрашњих слојева позадине пејзажног сликарства,³⁵ нама се на том естетско-естетички посредованом бескрају, можда као оно најимпозантније, *јавља сам Блејков индивидуални начин виђења*: начини виђења његовог „поетског генија”.³⁶ Њему чак и пејзаж пева. Чак и овај најоскуднији. У дотичној структури зачараног круга односа спољашњих слојева његових слика и песме отвара се читав његов свет: мултиверзум Блејкових светова.

Надаље се може рећи да се у покрету бујног раста ословљеног биља, као и кретањем далеке птичије силуете, појављује не-

³⁵ Хартман, *Естетика*, стр. 208–209.

³⁶ Поетског генија или дајџон-а, чијем се вођењу сав препушта, Блејк поима као Божији глас и као принцип перцепције – видети William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* (Boston: John W. Luce and Co., 1906), стр. 23. Одређује га још као општељудску „способност сагледавања вечитог космичког духовног света на делу унутар самог материјалног света” (William Blake, *The Selected Poems of William Blake*, стр. 194).

какав природни или пејзажни живот. Но то на међупределу друге слике нама није од нарочитог значаја, оно бледи у поређењу са њеном изванредном посредничком улогом пројекцијског модификатора у циљаном паралелизму. Наиме, већ се први слој позадине друге Блејкове слике уопште не може идентификовати на првој, а ни на другој главној имагинарној слици иреалног предњег плана песме, нити на његовим епизодама. То значи да заједница прва три слоја позадине друге Блејкове слике уопште не улази у непосредан однос са првим слојем позадине песме узете у целини. Та заједница, најпре, вечно модерира односе слојева одговарајућих позадина (песме, прве и треће слике), одржавајући притом онај исти образац паралелизма међу њима – тиме што на себи носи први део песме.

Други део песме пак, аналогним начином, појављује се на *првом слоју треће Блејкове слике* – али се релевантни односи још једном нужно измештају. Пре свега, трећа слика у погледу своје структуре делује као синтеза прве и друге, а то спрам размотреног начина њиховог укрштања значи и обавезно тематско преклапање. Наиме и овде се предњи план другог дела песме предметно појављује у растињу. Можда баш у самој врбовој крошњи која је на трећој слици приказана, подједнако заштитнички надвијена као и крошња на првој слици, само растреситије и у супротном смеру. Дакле: *реални предњи план другог дела песме* појављује се на *иреалном првом слоју позадине треће слике*.

Тиме коначно испостављамо, са почетка огледа антиципирану, идентификацију необичног случаја упоредне дереализације (по себи реалног) предњег плана песме: *предњи план песме се појављује на првом слоју позадине друге и на првом слоју позадине треће Блејкове слике*, односно на кореспондентним деловима обједињеног првог слоја позадине слике са јединственим предњим планом.

У овом случају, пак, нема оног међучлана, већ се рељефни паралелизам између *првог слоја позадине другог дела песме* и *прва три слоја позадине треће Блејкове слике* остварује непосредно на њој и у њој. Тачније: трећа слика у свом односу са другим делом

песме посредована је само собом. Изричито се *унутар првог слоја позадине треће Блејкове слике* јавља и његово варијабилно одговарање *другој главној имагинарној слици предњег плана песме*. А то значи да – иако нама трећа слика *сама* напoкoн *o себи* пева – чак и ту постоји релативно одређена дискрепанција између *оног што је на њој осликано њоме као сликом и слике којом она себе собом осликава кроз речи другог дела песме*. „Иста” слика се усред слике и речи мултиплицира у властите хетерогене верзије, а оне за наше виђење стоје сасвим напоредо, као паралелни универзуми који се у много чему додирују и секу.

Јесте да други део песме почиње са строфом у којој се говор мајке, отпочет на другој слици, завршава – али то је онај моменат њеног говора који се односи на будући тренутак: управо на трећој слици осликан и стигао. Други део песме јавља се тако у појавној зрелој сунчевој светлости треће слике, а сунце сада, судећи по начину на који сенка пада равно испод врбине крошње, изгледа да улази у зенит. Тиме се наставља назначени ток појавног времена који слике повезује: у првој и другој слици примамо утеху јутра, а у трећој радост подневне испуњености времена („Comfort in morning, joy in the noonday”). Подне на које је у првој слици уперен дечији кажипрст – стигло је сада у трећој. Време истине и *најкраће сенке*. Њиме су обасјани појавни предео, предмети и ликови.

На првом слоју позадине треће слике, у дотичном сјају, видимо фигуру мушкарца који седи на травнatom узвишењу, тик уз корење врбовог стабла, и примећујемо да то стабло, у својој повијености унапред, потпуно прати линију повијености његових леђа, готово као калуп. Јер истоветним начином заштитиничке надвијености дрвета над осталим појавним актерима ове групне сцене, повија се и горњи део мушкарчевог тела у сусрет пришлим фигурама двоје мале деце. Да су то мушка деца наслућује се из црта лица и можда из грађе њихових голих тела (Блејков ликовном израз је пак често андрогин). Дечак светле пути и косе, мањи растом спрам другог, пришао је сасвим уз леву ногу мушкарца, поло-

жио је лактове на његова колена и нагоре подигнуте шаке склопио у гест молитве. Сасвим уздигнуте браде и из непосредне близине, гледа нетремице у лице и очи мушкарца. Тамнопути дечак је заједно са другом пришао, прсте своје десне руке провлачи кроз његову белу косу, све у њега пажљиво гледајући. И мушкарац гледа равно у белог дечака. Да ли тамо и ми треба да гледамо? И каква се драма на вишим нивоима има појавити у пресецима ове композиције погледа?³⁷

Појавни лик мушкарца пак – уоквирен дугом светлом косом и брадом, његову главу уоквирену ореолом – лако препознајемо као Богочовека (додуше, тек путем познавања фабула и појединости дате културе). Притом кружна ознака његове светлости не само да на првом слоју позадине треће слике можда служи као други, сада видљиви, појавни извор светлости – а за разлику од основног који је негде ван слике, у зениту – већ заузима исто оно централно место у њеној појавној просторности као и излазеће сунце на одговарајућем слоју позадине прве слике. Нашминкано око је портал у овај поглед? Штап пак показује да је Исус овде у свом пастирском звању. Али, неупоредиво значајније, његова прозрачна одора – и тен његовог лица – подједнако се појављује и са тамним тоновима црне боје коже једног, и са светлим тоновима беле боје коже другог детета.³⁸ Блејков Исус је тао. Тао све деце.

Појављујућа просторна дубина првог слоја треће Блејкове слике дата је у просторном распореду њене појавне предметности: нама најближе видимо у зрацима сунца светлуцаву текућу воду, па онда обалу и оно благо узвишење на којем Исус седи, белог дечака малкице закривеног Исусовом левом ногом, црног дечака непосредно иза другара, стадо жућкастих оваца на пашњаку сасвим иза. Други слој позадине треће слике појављује се са кретањем које је ухваћено у фазама и позама прилажења оба дечака – посебно у

³⁷ Овај погледни више-бој је предмет полемика, видети Chiramel Paul Jose, „Blake’s ‘The Little Black Boy’”, стр. 59.

³⁸ Исто, стр. 65.

детаљима још увек подигнутих пета, као и у фазама покрета њихових руку. Одатле, свакако, појавио се већ и трећи слој позадине треће слике: не само да тим својим кретањима показују да су живи – они су у живом присуству Живота самог. Са тим животом је навршена и наша анализа треће Блејкове слике, која његовим чудачким маниром очито приказује (само наизглед ортодоксну) религиозну сцену.

Упоређивањем прегледа првог слоја позадине песме и оног прва три слоја позадине Блејкове слике у целини, лако се добија оно што се на њима појављује као рељефно паралелно: као оно што је на њима исто или заједничко – само дато у различитом и разнородном детаљу и у различитом степену појављивања. „Исто” или заједничко на првом слоју позадине песме и на спољашњим слојевима анализираних слика јесте: излазак сунца; композиција коју сачињава дрво, и испод њега, жена и дете, обоје тамне пути; композиција сачињена од мушке фигуре, идентификоване као Бог, фигуре нешто мањег, белачког детета, наслоњеног на Божије колена, и фигуре мало већег, црног детета, које стоји иза првог малишана и милује му косу; овце или јагањци. Јавља се правило односа: управо то заједничко, с једне стране, у песми је само напола формирано, а слика довршава његово формирање у чулном детаљу – с друге стране пак, једино из песме засигурно и тачно дознајемо природу односа актера са слике.

Упоредна феноменолошка анализа средњих и највиших унутрашњих слојева песме и слика, заједно са свима нама, са Хартманом и Блејком, заједно са децом свих боја и узраста, чека на будуће свитање и подне.

Литература

- Хартман, Николај. *Естетика*. Београд: Дерета, 2004.
- Blake, William. *The Marriage of Heaven and Hell*. Boston: John W. Luce and Co., 1906.
- Blake, William. *The Selected Poems of William Blake*. Ware: Wordsworth Editions, 2000.
- Osbert Burdett, *William Blake*. New York: Parkstone International, 2012.
- Marsh, Nicholas. *William Blake: The Poems*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012.
- Paul Jose, Chiramel. „Blake’s Songs, Their Introductions and the Bible”. *English Language and Literature Studies* Vol. 7 No. 2 (2017): 43–64.
- Paul Jose, Chiramel. „Blake’s ’The Little Black Boy’”. *Ars Artium* Vol. 5 (January 2017): 58–66.
- Whittaker, Jason. *Songs of Innocence and of Experience*. Redruth: Rintrah Books, 2010.
- Xuandung June, Pham. „William Blake’s Illuminated Books – The Ultimate Reality” (Research Master Thesis). Paris: University Paris Diderot, 2015.

Mihajlo Stamenković

THE RELIEF PARALLEL BETWEEN THE FOREGROUNDS AND THE OUTER-BACKGROUND LAYERS OF A SONG ILLUMINATED BY A PICTURE

Summary

We start with Nicolai Hartmann’s position about the fundamental relation of manifestation within the poetic art. As a representational art it is similar to visual arts. Nevertheless poetic art is not visual *sensu stricto*, it doesn’t shape its topics directly into visible matter but rather communicates with recipient’s imagination – only through mediation of the words. We apply Hartmann’s aesthetic methodology to an artefact belonging to the illuminated book of *Songs of Innocence and of Experience*. The foundation of our inquiry consists of an

Михајло Стаменковић

inevitable relationship between Blake's *paintings* and the *words* of his poetry. We investigate crosswise interactions between their respective foregrounds and background layers. Key point in our exposition of this relationship turns out to be that which Hartmann identifies as the objective interlayer of the poetic work of art.

Key words: W. Blake, N. Hartmann, painting-poem, irreal foreground, relief parallelism.

Јадранка Божић

КОМПАТИБИЛНОСТ И СИМЕТРИЈА УМЕТНИЧКОХ ОПУСА Б. К. БАЛТУСА И Е. А. ПОА

Апстракт: Сусрети између вербалног и визуелног имају дугу историју која сеже до античких записа, ранохришћанских песама или илуминираних средњовековних рукописа. Промишљамо и сучељавамо медијум слике и медијум речи/језика имајући на уму и у виду компатибилност и симетрију уметничких опуса сликара Б. К. Балтуса и песника/приповедача Е. А. Поа. Има нечег апсурдног и антиномичног у уметности заснованој на не-речи: питамо се како спојити са светом језика оно што се погледом преноси у мисао, и, како онда раздвојити мисао и реч у слици која се схвата чим се види.

Балтазар Клосовски звани Балтус и Едгар Алан По представници су оног стваралаштва које има моћ изузетно великог продирања у свим правцима искуства и слутњи, интелектуалну радозналост неуморног пролажења кроз свесне, подсвесне и надсвесне стварности – мисионари који јави додају лествице будних снова, двосмислених стања, визија.

Кључне речи: слика, реч, вербално, визуелно, уметност, Б. К. Балтус, Е. А. По.

„Некад стрпљив и јасновид, уметник враћа чудне
реке ка њиховим заборављеним изворима.”

Албер Ками

„Уметничко дело је за нас уверљиво када натоварено нашим сећањима, почиње да додирује нашу машту све док нам не поврати невиност погледа”.

Ђузепе Унгарети

Идеја о изливању приче о Балтусу и Поу чекала је у мојој менталној фиоци петнаестак година и баш је сад, у време глобалне пандемије корона-вируса, излетела на светло дана... Зашто ...? Па Балтусово сликарство се толико осећа на кугу, на буру, на епидемије. Оно износи на површину нешто од оних атмосферских шупљина званих црне рупе које као да гутају брод који пролази. И нема ничега... Пејзажи су непокретни и мирни. Женски ликови долазе из велике драме која тиња, али их затиче у најанегдотским сферама живота – Поове креације Лигеју, Морелу, Елеонору, Беренису за њиховим тоалетним сточићима.

Сваки прави сликар, писац, композитор, уметник уопште, уноси своју анатомију, своју физиологију, плувачку, месо, крв, пороке, гној, патологију, стидљивост, карактер, личност или лудило на своја платна, папир, у своје нотне записе... Балтус није могао а да не пренесе на слике јеткост своје личне драме али и драме једног доба које осећа нужност великог прочишћења, катарзе, али би ипак желело да умакне апокалипси. Балтусово сликарство и Поова књижевност представљају уметност људи који су сами себе створили.

Помало је збуњујући дух Балтусовог дела, произашао из даљина средње Европе с почетка 20. века у којој су без неког реда настајала дела Фројда, Рилкеа, Кафке. То живаво и подземно струјање, можда пре духовно, књижевно него чисто пластично, прославља Балтусово дело. Сликар који искушава ништавило, одбија довршавање свог дела, он је сликар *спорости*, тајних и дубо-

ких sazревања, он је онај који верује у инкарнацију. Сликаp преображаја.¹

Балтус и По, свако на свој начин, *живели* су неопходност да се погледу понуде и *ухвате* неке ствари за које се не може наћи други термин осим синтагме „неухватљиво онострaно речи”, неогонетљиво, али које ипак трепери и одјекује у ономе што је Ками звао „куцајуће срце света”.

Сликати, писати – то не значи приказивати него проницати, допирати до срца тајне. Учинити, на извeстан начин, да се одрази унутарњи лик.

Идући даље од надреалистичке револуције, Балтусово сликарство спаја се с неком врстом тајанствене традиције. Наиме, у ренесанси се губи једна нит сликања; уметници попут Да Винчија, Тицијана, Микеланђела раскидају с једном универзалном сакралном традицијом сликарства. Таквом езотеријском и магијском наслеђу враћа се Балтус.

Едгар Алан По² један је од песника који у свом бићу и таленту, у вокацији својој имају моћ изузетно великог простирања у свим правцима искуства и слутњи, интелектуалну радозналост која премашује област човекових чула. То су песници који уклето неуморно пролазе кроз свесне, подсвесне и надсвесне стварности.

¹ Види: Жан Клер, Балтус или метемпсихозе, у: Балтус, *Градац*, бр. 150–151, Чачак, стр. 46–48.

² Едгар Алан По (*Edgar Allan Poe*, Бостон 1809 – Балтимор 1849) био је амерички писац, песник и књижевни критичар. Сматран је главном личношћу америчког **романтизма**, њихов најранији практичар кратке приче (мистерије и језе). Као сироче рођено у глумачкој породици, одведен је у Вирџинију где га усвајају Џон и Франсис Алан. У Балтимору се 1835. године жени Вирџинијом Клем, својом тринаестогодишњом рођаком, која умире од туберкулозе 1847. године. По је живео само четрдесет година; узрок његове смрти није никад разјашњен, али је често приписиван алкохолу, колери, дрогама, срчаној болести, беснилу, самоубиству, туберкулози. Осим што је сматран оснивачем детективског жанра, признат је и као важан за још младу научну фантастику која је тада почела да се пробија у књижевности. Поов опус обилује романима, кратким причама и песмама.

Песници који на највиши праг свог стварног степеништа додају лествице будних снова, слутњи, визија, фантастичних визија.³

Балтазар Клосовски де Рола звани Балтус⁴ бира управо језик дубине и сећања. Више од било ког другог сликара, Балтус ради с временом, у времену, упуштајући се у њега и у његово сложено ткање. Ретко је који стваралац био ближи тишини: његова узнемирана рука бележи немогућност да се каже или слика; речи прже тек исписану страницу, потези парају, изврћу платно – речи и знакови у потрази за мјком (тишином) што преводе зебњу срца, искорењивање ока.

Сликарство је нешто веома отеловљено и, истовремено, веома продуховљено. То је досезање душе помоћу тела. Балтус је записао о свом медију изражавања: „Сликарство је језик који сам ја током мог живота користио, а то није била моја сопствена одлука, и то зато јер ми је одговарало много више него, на пример, писање којим се тежи превеликој изричитости и превише се директно 'удара' на чула. Зато никада нисам могао бити писац.” Тешко, међутим, да је било сликара који је изричитост и директност писања знао толико сновито и суптилно пренети у слике.

³ Види: Исидора Секулић, Један од песника понора: Едгар Алан По, у: *Е. А. По, Одабрана дела*, Београд, Нолит, 1974, стр. 5–6.

⁴ Балтазар Клосовски де Рола (*Balthasar Klossowski de Rola*), звани „Балтус” (*Balthus*), рођен је у Паризу 1908, умро је у Росињеру, Швајцарска 2001. Отац му је био Пољак, Ерих Клосовски, историчар уметности, сликар и сценограф, а мајка Русиња, Баладина Клосовска (мада су обоје били пруски држављани). Његова породица избегла је у Швајцарску током Првог светског рата. Родитељи су му се потом раставили и Балтус проводи своје детињство у близини Женеве, уз мајку и поочима Рилкеа. Под његовим утицајем објавио је прву збирку цртежа. Током младости упознаје многе мајчине пријатеље који јој долазе у посету, као што су Андре Жид, Пјер Бонар, Морис Дени... Године 1924. отишао је у Париз с мајком и сестром, где су га Бонар и Вламенк учили сликању. На почетку је копирао слике из Лувра, а две године касније одлази у Италију да проучава ренесансне сликаре; посебно су га занимали Пјеро дела Франческа и његове фреске у Арцу и Мазачове фреске у Фиренци. Андре Малро именовао је Балтуса, 1961. за директора Француске Академије у Риму, у Вили Медичи.

Загонетка нема приповести: невезана и бестежинска, она прелази времена и места, ту и тамо понекад застане, походи и напушта, остављајући увек на лицима и површини ствари лаган и трајан траг свог проласка. Као да се сâмо сликарево око страшно баца на одгонетање света, цепање маске видљивог, пробијање њене гипсане коре не би ли се у својој несводљивој и једноставној истини појавило лице смрти.

Двострука припадност Балтусове и Поове ликове с једне стране држи за тле *строге стварности*, а с друге их повлачи, уздиже према знању више истине. Признати ту двоструку припадност небу и земљи, дакле, значи схватити да сваки тренутак нашег неограниченог постојања, најчистија радост као и неутешна туга, тврдокорно раде на коначном извршењу наше судбине; почевши од те извесности, човек може почети да гради: његово лако боравиште сместиће се у ветар, у срце опасности, у оно што Рилке назива *отвором*; боравиште у којем је дух упознао свој суштински положај привремености.

Иако је негирао да у његовом стваралаштву преовлађује еротски елемент, примећујемо да је еротика на Балтусовим сликама увек инспирисана и заогрнута демонским и ониричним, страхом и метафизиком, животом и смрћу.⁵ По, по много чему њен родоначелник и сродник, надовезује се на готичку струју романтизма, на Колрица, Бајрона, Е. Т. А. Хофмана. Упућује нас и на свет рубних, ексцентричних и езотеричних аутора.

Добро је позната Балтусова фасцинација Луисом Керолом, али на страну то, нема у његовим сликама младих девојака заиста никакве набоковштине. Ако треба тражити неку литерарну референцу, Балтусу је пуно ближи начин на који о девојчицама и девојкама на капији прве младости пише Џ. Д. Селиндер. Те младе девојке с његових слика – Катја, Сабина, Фредерика – склоне

⁵ Види: Бранко Кукић, Листић о Балтусу, у: Балтус, *Градац*, бр. 150–151, Чачак, стр. 5.

маштаријама и читању, подсећају на Селинцерову Есме („За Есме: девет прича”).

Поезију је везао за човекову душу, а следећи Платона и Спинозу, По је сматрао да душа тражи лепоту и сублимно узбуђење; жеђ за лепотом је заправо жеђ човека за бесмртношћу, али душа је пуна немоћи. Платон је тврдио да је душа меланхолична, јер је пуна страсти и заблуда. А Спиноза много касније каже: „Кад душа замисли своју немоћ, она се онесвести”.

Поезију је чувао као неки еликсир. По–песник је сањар идеалног света натприродне лепоте. А кад би му дошла опсесија мрачних, хаотичних немира, ишао је у приповетку, пуну таме и претњи. Поова прозна уметност је сва разапета између крајности – с једне стране крилати серафи и „музика небеских сфера”, а с друге гмизави облик закрвављених чељусти који прождире људе. – Бодлер је написао да је По „досегао највртоглавије висине естетике и заронио у најскривеније поноре људског ума”.

Балтус је познат по сликама младих девојака и девојчица, најчешће у двосмисленим позама, у којима се поиграва са идејом невиности која се губи у адолесценцији. Остаје симболиста у времену у коме влада апстрактност. Он се сећањем преноси у смутно време кад детињство дели границу с младошћу. Што се тиче уснулих личности, оне изгледају као да су на граници која двоји живот од смрти.

Једна од Поових великих тема је смрт, а најузвишенија је тема – „смрт красне жене”. То је тема целог низа његових песама (*Гавран*, *Анабел Ли*, *Ленора*) и прича као што су *Лигеја*, *Пад куће Ушер*. Смрт код Поа није нипошто једнозначан симбол. Има покушаја да се она објасни као алегорички приказ човекове последње страшне борбе да се ослободи тела или стварности која га окружује, иза кога га чека смирење. Потврду за то стајалиште могли бисмо наћи у прозама као што су *Колоквиј Моноса и Уне* или *Разговор Ероса и Хермионе*. То су дијалози душа које су преживеле пропаст света и сад трају у стању чистог духа, хладне ведрине и потпуног мира.

Занимљив је Поов однос према сну. Сан је пут да се избегне ружна свакодневица и достигне идеал, али је сан и посебан начин доживљавања те стварности. Значење снова, попут значења многих Поових прича, не можемо одвојити од слика у којима се јављају. Сам је По најјаче наглашавао важност стања у којем се налазимо док тонемо у сан, док се налазимо између сна и јаве. То је тзв. *хипнагогичко стање*, а он га описује као визионарско стање у којем песнику пристижу поруке и слике из духовних сфера које су му иначе недоступне. Те се слике „јављају у души само у часовима кад се границе дневног света стапају с границама света снова.”

Те Поове маштарије (он инсистира на „психичким” стањима) упућују на неко гранично подручје у којем се мешају (пара) психологија, езотеричност и метафизика, уз примесу Поу толико блиског мистификовања. Он је био песник екстремних ситуација: апстрактних *маштарија* о неухватљивим, далеким и тајанственим пределима с оне стране разума, на рубу људске спознаје.

Код Балтуса никад ништа није окончано, најнепокретније сцене се смешатају у једно трајање, мучно, угрожено. Тако је то у „Сну”: за врло младу девојку која спава седећи, руку спојених на темену, сâм сан је напетост која не може да потраје, а непокретност парадокс. Овде би све требало да значи застанак времена, а ипак све одаје неизбежност кризе, журбу једног тајног времена.

„Портрет неког детета, ни краљице ни сиротице. Балтусове девојке су ретко наге, пре велом прекривене, скривајући своја тела под варљивом тканином да би се боље приказала. Оне које излажу своја тела затварају се у невиност сна, читања или размишљања. Да ли је њихов сан прави сан или је пак буђење, њихова невиност, невиност или можда изопаченост? Непомичност, тишина, да ли је то медитација или чекање? Балтусова жена-дете.”⁶

⁶ Види: Флоријан Родари, Загонетни Балтус, у: *Градац*, Чачак, 150/151 (Балтус), 2003/2004, ур. Бранко Кукић, стр. 49–54.

Безмало све Балтусове уснуле жене изгледају као жртве. Оне су заклане, али пристожне. Балтус игра на недовршеност и феталност облика како би се из њих извукло оно неочекивано, изванредно, чудесно. Његове уснуле личности изгледају као да су на граници која двоји живот од смрти.

„Од колико ли су лешева палих из лимба пре но што су се родили, од колико ли су тела некоришћених, неконзумираних девица сачињени Балтусови актови? На њима нема ничег опсценог али постоји нека нарочита нелагодност. Безмало желим да кажем, када се само не бих бојао да ћу претерати, да је то емфаза пред час Страшног суда. Тај сликар, Балтус”, објашњава нам Антонен Арто, „има да каже нешто више од сликарства, и да то нешто, испод његовог сликарства – толико ужасно строгог, крутог, самовољног, верног, тачног, обзирног, брижљивога и поштеног – плује на гроб, катастрофе, осмртнице, древне костурнице, мртвачки ковчег.”⁷

Слика „Жена која лежи” испољава контраст између раскоши мртвог трајања материје и тренутка пути растрзане насладама и доиста обећане смрти. Кроз читаво Балтусово дело могу се пронаћи опседајуће теме које се селе из једне композиције у другу. Лица се преносе из „Кетине тоалете (Кети се дотерује),” у „Децу”, па чак и у „Салон”, а став девојчице с коленима и лактовима на тлу, док чита књигу на поду, проналази се у распону од више година.

Симболика смрти код Балтуса поседује крајњу силовитост и аутентичну величину. То чувство смрти надахњује истовремено инвенцију и егзекуцију и означава устаљено трагични карактер дела. Не чини се да је смрт, тако прирасла сликаревом срцу, до сада пронашла други пут трансценденције до кроз Лепоту, али је већ дубоко знаковито то што она има *све своје царевање*.⁸

⁷ Антонен Арто, Балтус, у: *Градац*, Чачак, 150/151 (Балтус), 2003/2004, стр. 8–9.

⁸ Види: Пјер Жан Жув, Балтус, у: *Градац*, Чачак, 150/151 (Балтус), 2003/2004, стр. 10–19.

Балтус има душу аскете, и у начину на који користи боју има неке истинске *аскезе*. Својим истовремено живахним и залеђеним, окамењеним облицима Балтус наглашава горчину и незнађе живљења. „Балтусов цртеж одише умећем живљења кад нас живот ухвати за гушу. То је мешавина геометрије и нежности која представља самртну постељу човека који је ипак неким чудом успео да победи агонију. Својим угластим и утегнутим цртежом, својом земљотресном бојом, Балтус, који је одувек сликао хидрокефале са сувим ногама, Балтус ће се потврдити као Пјеро дела Франческа свога доба.”⁹

Знамо за Чуанг-Цеов сан у којем је био лептир и летео: „Одједном сам се пробудио и био сам прави Це. И не знам да ли је то био Це који је сањао да је лептир или је то био лептир који је сањао да је Це.” – Балтус је одлучио да слика ово питање. Уснули, његови ликови су толико чудновато одсутни јер сањају своја прошла и будућа отелотворења. Толико је девојака чија се неодређеност не разрешава. Младих жена тешких и пуних облика, чудноватих месечарки које ходају по танкој жици што раздваја два животна доба. Девојчице сањају да су жене или то жене сањају да су девојчице? Ова сумња се разрешава протицањем времена. Испитивањем се овековечује.¹⁰ Погледајмо само његове слике: *Соба, Пасијанс, Лепи дани, Уснула Тереза, Час гитаре*.

Као да живот, после сваког свог тренутка, подиже зид који се не може прескочити и да тако све мора да проживи више постојања. Али ко је ипак икада сликао тренутак што пролази и његову тескобу? Као да је сликарство одувек хтело да слика само низ животних доба: детињство, младост, доба зрелости, старост? Типове, на неки начин. Али овде, ево управо приказаног тренутка када ће се биће, набрекло од живота као нека чахура, одједном распрснути да би се пробудило као друго.¹¹

⁹ Види: Антонен Арто, исто, стр. 8–9.

¹⁰ Види: Жан Клер, исто, стр. 46–48.

¹¹ Жан Клер, исто.

Што се тиче поезије, она у Балтусово сликарство улази кроз платно *Кетина тоалета*, где се младо и љупко тело неке жене намеће као сан на слици која је реалистична попут Курбеовог *Атељеа*; сликарски модел одједном претворен у сфингу...

На Балтуса, Бајронов потомка, Рилке је извршио узвишен утицај; пет година је био пратилац његове мајке. „Његова природна наивност, његов поглед детета, прозрачност његове поезије и истанчаност његове мисли, све ми је то помогло на путу ка мом позиву”, писао је Балтус. Рилкеа и његовог штићеника је везивала тајна наклоност. Рилке га је подржавао на један индиректан начин: „Помоћу поезије сам засигурно открио колико је свет продоховљен”.

У другој *Маргиналији* (серија текстова за новине *Маргиналије*), По говори о сугестивном дојму неодређености или неконанчности (*indefinitiveness*) који произлази из музичких квалитета текста, а посебно је важан за разумевање његове поетике и поезије: „Ако аутор није намерно тежио сугестивној неконанчности значења с циљем постизања коначности неодређеног и зато духовног ефекта – такав је ефект у сваком случају постигнут захваљујући нечујном аналитичком деловању оне песничке генијалности која, у свом крајње развијеном облику, утеловљује све врсте духовних способности.”¹²

„Не верујем да се иједна мисао... налази изван досега језика. – Постоји, међутим, једна врста маштарија, дивно истанчаних, које нису мисли и којима до сада никако нисам успео прилагодити језик. Чини ми се да оне нису интелектуалне, него психичке... У самом часу кад се појаве... гледам их са страхопоштовањем које у неку руку смирује мој занос – гледам их тако јер верујем да сав тај занос стоји изнад Људске Природе – да је он кратак поглед у далеке светове духа... јер

¹² Цитирано према: Sonja Bašić, *Edgar Alan Poe, junak našeg doba*, u: E. A. Poe, *Doživljaji A. G. Pima, pjesme, poetika, pisma*, Zagreb, Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1986, str. 343–344.

у тим маштањима – могли бисмо их назвати и психичким импресијама – нема ничег ни издалека налик дојмовима које смо навикли примати. Као да је наших пет чула заменило пет милијарди других, смртнику туђих осетила... Морам рећи да је моја вера у моћ речи тако потпуна, да на махове верујем у могућност отеловљења барем дашка маштарија које сам покушао описати... преношења дојма о њима, или тачније, сећања на њих... како бих умовима становитог реда могао дочарати макар и нејасан појам о њиховој природи.”¹³

Цели низ поступака и мотива говори нам да је у Поовој причи све привид (измишљени цитати, конструкције, игра). Истовремено, прича нам ипак предаје неку аутентичну језу која потиче из егзистенцијалних, психичких, а можда и архетипских извора. Стварно искуство духа увек се, напokon, може односити на визију и сан, а сви знамо да сан може понекад деловати стварније од јаве.

Упркос аналитичној мирноћи, хладноћи, Поов текст свесно гради дојам загонетности, енигматичности. Цитати из *Рукописа пронађеног у боци*: „Душу ми опседа осећај за који нема имена – чувство које не допушта рашчлањивања, којем су поуке прохујалих времена непримерене”; „...мојим духом кадшто проструји осећај давно познатих ствари”; „Ми очито хитамо напред некој узбудљивој спознаји...”

Код Поа често наилазимо на бљескове сензација и спознаја које тог узнемирујућег писца чине нашим савремеником. Он је предосетио модерну идеју егзистенцијалне самоће и празнине која је закупљала писце нашег времена, од Кафке и Камија до Битора и Пинчона. Те је сензације и идеје преточио у слике, а слике је поставио пред нас, ускраћујући нам тумачење.

По је наш савременик и зато што је његов универзум затворен, у њему нема будућности, у њему се ништа не креће, у њему влада ентропија. Попут сабласног брода из *Рукописа пронађеног у*

¹³ Исто.

боџи, заједно с Поом, „ми смо зацело осуђени да трајно лебдимо на рубу вечности, а да никад коначно не заронимо у бездан.” Налик Балтусовим нимфетама...

„Има нечег парадоксалног кад желимо да говоримо о уметности заснованој на не-речи: како спојити са светом језика оно што се погледом преноси у мисао; и како онда раздвојити мисао и реч у слици која се схвата чим се види...?”¹⁴

Као недискурзиван начин изражавања, слика никад не понавља, него потискује реч која се бори против заборава. Али, док реч исто тако враћа у заборав многе ствари како би актуализовала неке друге, слика за садржај има само заборављено постојање, она не зна за време које прождире и удаљава.¹⁵

Литература

- Арто, Антонен, Балтус, у: *Градац*, Чачак, 150/151 (Балтус), 2003/2004, ур. Бранко Кукић, стр. 8–9.
- Aubert, Raphaël, *Le Paradoxe Balthus*, Paris, La Différence, 2005.
- Balthus, *Portraits privés*, Noir sur Blanc, Paris, 2008.
- Balthus*, каталог изложбе у Музеју лепих уметности у Лозани од 29. маја до 29. августа, уредник Jörg Zutter, Genève, Skira, 1993.
- Balthus*, каталог изложбе у Palazzo Grassi у Венецији од 9. септембра до 6. јануара 2002, уредник Jean Clair, Paris, Flammarion, 2001, 496.

¹⁴ Пјер Клосовски, О живој слици у Балтусовом сликарству, у: *Градац*, Чачак, 150/151 (Балтус), 2003/2004, стр. 32–38.

¹⁵ Исто.

- Bašić, Sonja, Edgar Alan Poe, junak našeg doba, u: *E. A. Poe, Doživljaji A. G. Pita, pjesme, poetika, pisma*, Zagreb, Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1986, str. 343–344.
- Clair, Jean, *Les Métamorphoses d'Eros*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.
- Градац*, (часопис) Чачак, 150/151 (Балтус), 2003/2004, ур. Бранко Кукић.
- Жан Жув, Пјер, Балтус, у: *Градац*, Чачак, 150/151, 2003/2004, ур. Бранко Кукић, стр. 10–19.
- Клер, Жан, Балтус или метемпсихозе, у: Балтус, *Градац*, бр. 150–151, Чачак, стр. 46–48.
- Клосовски, Пјер, О живој слици у Балтусовом сликарству, у: *Градац*, Чачак, 150/151, 2003/2004, ур. Бранко Кукић, стр. 32–38.
- Кукић, Бранко, Листић о Балтусу, у: Балтус, *Градац*, бр. 150–151, Чачак, стр. 5.
- Neret, Gilles, *Balthasar Klossowski de Rola Balthus: The King of Cats*, Taschen, Koln, 2005.
- Rilke, Rainer Maria, *Lettre à un jeune peintre. Balthus*, Paris, Archimbaud, 1994.
- Родари, Флоријан, Загонетни Балтус, у: *Градац*, Чачак, 150/151, 2003/2004, ур. Бранко Кукић, стр. 49–54.
- Секулић, Исидора, Један од песника понора: Едгар Алан По, у: *Е. А. По, Одабрана дела*, Београд, Нолит, 1974.
- Fox Weber, Nicholas, *Balthus, une biographie*, Paris, Fayard, 2003, 785.

Jadranka Božić

COMPATIBILITY AND SYMMETRY OF ARTISTIC OPUSES B. K. BALTHUS AND E. A. POE

Summary

The encounters between the verbal and the visual have a long history, dating back to ancient records, early Christian songs or illuminated medieval manuscripts. We reflect on and confront the medium of the image and the medium of the word / language, keeping in mind the compatibility and sym-

Јадранка Божић

metry of the artistic opuses of painter B. K. Balthus and the poet / narrator E. A. Poe. There is something absurd and antinomic in non-word-based art: we wonder how to connect with the world of language what is transferred to thought by sight; and how then to separate thought and word in an image that is understood as soon as it is seen. Edgar Allan Poe and Balthazar Klossovsky called Balthus are representatives of that creation which has the power of extremely great penetration in all directions of experience and foreboding, the intellectual curiosity of tireless passage through conscious, subconscious and superconscious realities; missionaries who call add ladders of waking dreams, ambiguous states, visions.

Key words: image, word, verbal, visual, art, B. K. Balthus, E. A. Poe.

Велимир Младеновић

ДИЈАЛОГ ИЗМЕЂУ СЛИКЕ И РЕЧИ У РОМАНУ *ÉCOUTEZ-VOIR* ЕЛЗЕ ТРИОЛЕ

Апстракт: У раду разматрамо употребу, однос и дијалог између слике и речи у роману *Écoutez-voir* француске књижевнице Елзе Триоле. Анализираћемо и објаснити место фотографија у овом роману, начин на који оне комуницирају са текстом и како фотографије доприносе развоју наративе. Даћемо и један шири контекст и објаснити зашто су места, личности и уметничка дела са фотографија важни за саму ауторку и њене ликове.

Кључне речи: Елза Триоле, слика, реч, роман, жанр.

Увод

Француска ауторка руског порекла Елза Триоле (Elsa Triolet) (1896–1970) откако је објавила свој први роман *На Тахитију* (*À Tahiti*, 1925)¹ прво на свом матерњем језику, а потом и на француском, није престајала да пише. Створила је обимно и изузетно важно књижевно дело објавивши осамнаест романа, небројано много чланака везаних за књижевне и политичке теме у разним француским часописима. Преводила је на руски језик француске писце (Арагона (Louis Aragon), Селина (Ferdinand Céline)) и са руског језика многобројне ауторе, између осталих: Чехова (Антон

¹ Овај роман превела је сама ауторка на француски језик и објавила 1964. године.

Павлович Чехов), Мајаковског (Маяко́вский) и Марину Цветајеву (Цветаева). Њени преводи ових руских класика и данас се налазе у многобројним француским антологијама².

Није лако дефинисати и у одређени књижевни правац смести-ти њен књижевни опус. Можемо са великом сигурношћу рећи да њено дело трпи утицаје разних струја и књижевних праваца. У њеним раним романима јасно је уочљив утицај њених пријатеља, руских формалиста Јакобсона (Якобсон) и Шкловског (Шкло́вский), у потоњим ауторка се ослања на савете Максима Горког (Максим Горький) у вези са соцреалистичким приступом у књижевности. Иако за већи део њеног опуса можемо рећи да због начина на који доживљава свет, због питања класа и положаја појединца у друштву, можемо га управо сместити у овај књижевни поступак и правац, ауторка ће на много места од њега одступати.

Елза Триоле прва је француска књижевница која је у својим чанцима објављеним за време Окупације писала о Аушвицу, прва је жена добитница најпрестижније француске књижевне награде *Гонкур* (*Le Prix Goncourt*). Други светски рат, у ком је књижевница активно учествовала, оставља дубок траг на њен живот и дело. По завршетку рата објављује романе са изразито ратном тематиком: *Бели коњ* (*Le Cheval blanc*, 1943), *Нико ме не воли* (*Personne ne m'aime*, 1946), *Инспектор рушевина* (*L'Inspecteur des ruines*, 1948). Њен роман *Риђи коњ* (*Le Cheval roux*, 1953) прво је француско књижевно дело које за тему има нуклеарни рат³.

Жена изузетне духовне и интелектуалне снаге, оставила је иза себе оригинално и непоновљиво књижевно дело, које у мно-

² Више о биографији ауторке консултовати на српском језику: Велимир Младеновић, „Песникова муза и његово проклетство: сећање”, *Политика*, Културни додатак, бр. 10 (20. јун 2020), год. 64, стр. 6.

³ Дело ове ауторке није много познато српској публици. Једини њен роман преведен на српско-хрватски језик је *Руже на кредит* (*Roses à crédit*), објављен у Сарајеву 1965. године.

гим сегментима није довољно истражно ни презентовано публици широм света.⁴

Роман са фотографијама: питање жанра

Иако фотографије и цртежи прате текст у многим културама и књижевностима, није увек било неопходно истицати важност везаности текста за одређене фотографије које га следе. Како истиче Данијел Гројновски (Daniel Grojnowski), „у једној причи, илустрације – цртежи или фотографије су интегрисане у сам текст”.⁵ Исти аутор, објашњавајући овакву појаву у историји књижевности закључује да „приче које су илустроване фотографијама су релативно ретка појава”⁶ и да због ове особености таква дела су често необична како за проучаваоце књижевности тако и за обичне читаоце. Таква илустрована дела или она у којима су фотографије убачене често одишу извесном авангардном смелашћу. Улога фотографија у тексту је зато вишеструка, читалац често може сматрати фотографије засебном целином, али и интегралним делом самог текста и романа са којим непрестано воде дијалог. Сlike такође могу представљати и савремени *ekphrasis* који може бити смерница и помоћ читаоцу да боље протумачи о чему се ради у тексту, али и да кроз дату фотографију види оно што фотографија заиста представља, а што у реалности постоји. Поред свих ових каракте-

⁴ Поводом педесет година од смрти ауторке, јуна месеца 2020. године, часопис *L'Humanité* објавио је свој специјални број под називом *Le Fou d'Elsa* са необјављеним текстовима ове ауторке, као и са чланцима истраживача и књижевних критичара који дају један другачији поглед на њено дело. Аутор ових редова објавио је у овом часопису текст о Елзи Триоле.

⁵ Grojnowski, Daniel, “Le roman illustré par la photographie”, u : Scepi, Henri, et Liliane Louvel. *Texte/image — Nouveaux problèmes*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2005, pp. 171–184. Web. <<http://books.openedition.org/pur/30920>>.

⁶ Исто.

ристика, можемо слободно додати и да „слика служи као пасарела између имагинарног и стварног”.⁷

У деветнаестом веку у Француској, како истиче Клеман Бенеш (Clément Bénech) у свом есеју⁸ који се бави сликама у романима, нису сви велики писци благонаклоно гледали на стварање овог „хибридног жанра”. Маларме (Mallarmé) је изричито био против било каквих илустрација у тексту, док је Рашилд (Rachilde) сматрао да никада не треба илустровати једно књижевно дело. Међутим било је и оних аутора који су у своја дела уносили фотографије. Добри примери за то су: Жорж Роденбах⁹ (Georges Rodenbach) или Пјер Лоти¹⁰ (Pierre Loti).

Требало је сачекати тек XX век да би се од слике и текста направио један посебан жанр у књижевности. Томе је свакако највише допринео оснивач и теоретичар надреалистичког покрета Андре Бретон (André Breton) и његов роман са фотографијама *Нађа*¹¹ (*Nadja*). Више пута у својим критичким чланцима Елза Триоле истицала је како је *Библија* заправо међу првим текстовима на свету који је садржао фотографије и цртеже. Међутим са сигурношћу можемо да кажемо да ово дело није пресудно утицало на књижевницу и на њено схватање романа са сликама. Једном приликом ауторка је напоменула како је цео живот посветила учећи математику, архитектуру и цртање које јој је касније помогло да развије хармонију, логику и јасноћу како у својим мислима тако и у

⁷ Исто.

⁸ *Une essentielle fragilité*, Plein Jour, 2019.

⁹ Georges Rodenbach (1855–1898) био је француско-белгијски симболистички песник.

¹⁰ Pierre Loti (1850–1923) француски књижевник и официр. За већину својих дела инспирисао се директно са својих многобројних путовања. Многа његова дела преведена су на српски језик.

¹¹ *Нађа* је прво Бретоново дело са сликама. Чини заправо трилогију са потоњим делима *Спојени судови* (*Les Vases communicants*, 1932) и *Људа љубав* (*L'Amour fou*, 1937). Године 2019. године издавачка кућа Галимар објавила је фототипско издање са аутентичним фотографијама и рукописом романа *Нађа*.

књижевном изразу¹². Између два светска рата ауторка се дружи са француским надреалистима: Садулом (Georges Sadoul), Елијаром (Paul Eluard), Бретоном, као и са сликарима са којима је живела у хотелу Истрија на Монпарнасу. Ови контакти и брак са Лујом Арагоном, заправо су највише утицали на списатељицу да се у својим позним годинама и делима опроба и у једном новом жанру. Занимљиво је да се фотографије и цртежи јављају у нешто другачијем виду и у ранијим делима ове ауторке. У часопису *Француска књижевност (Les lettres françaises)*¹³, који је објављивао романе Елзе Триоле у виду фелтона, наилазимо на фотографије које прате текст. Ауторкина репортажа о Нирбершком процесу, романи *Фантоми оружја* и *Руже на кредит*, новела *Алексис Славски (Alexis Slavsky)* пропраћени су цртежима и карикатурама. Такође не треба заборавити ни на чињеницу да ауторка позива познате француске уметнике да осликају њена сабрана дела издата 1964. године.¹⁴

Роман са фотографијама *Écoutez voir*¹⁵ (1968) заправо представља наставак романа *Le Grand Jamais* (1965) и са есејом *La Mise en mots* (1969) чини једну тематску целину. Иако се ова три жанровски различита књижевна дела могу читати и тумачити засебно, они представљају исти наративни ток. *Écoutez-voir* је објавила издавачка кућа Галимар (Gallimard) из Париза 1968. године и на реклами коју је издавач објавио претенциозно је стајало да се ради о једном посебном роману и жанру. Међутим, његова ауторка никада није сматрала да је баш она створила један овакав жанр у

¹² Погледати више: *La Nouvelle critique*, 1 април 1959, стр. 81.

¹³ Овај часопис објављивао је доста чланака о српској и југословенској књижевности. Погледати више: Велимир Младеновић, „La littérature serbe dans Les Lettres françaises (1945–1970)”, *Српско-француске књижевне и културне везе у европском контексту*, Матица српска, Нови Сад, 2019, стр. 55–68.

¹⁴ *Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Robert Laffont, Paris 1964.

¹⁵ Како наводи Елза Триоле у предговору, наслов романа дат је на основу једног популарног израза који се користи онда када треба неке да усмеримо или привучемо пажњу. Пошто роман званично није преведен код нас, ми ћемо га превести као „Пути-видети”, али ћемо у даљем тексту користити француски оригинал. Све цитате са француског превео је аутор овог текста.

књижевности. *Le Grand Jamais* је заправо прича о брачном пару Региса и Мадлене Лаланд и, како истиче Жан Пјер Монтије (Jean-Pierre Montier), овом првом роману недостају фотографије, док је *Écoutez-voir* роман који је настао из слике.¹⁶ Радња и порука овог романа може се сагледати и кроз конкретни политички контекст. Елза Триоле и њен супруг Арагон, као аутори који су блиски Комунистичкој партији Француске, трпе прогон и увреде због догађаја и уласка совјетских трупа у Праг. Заокуприана тим догађајима, ауторка пише роман о историчару Регису који се заправо не бави својим послом, већ пише јефтине и популарне полицијске романе. Елза Триоле у овом роману третира изузетно важну тему као што је фалсификовање Историје. Овај жанровски, тематски и сижејно сложен роман исприповедали су такозвани свезнајући приповедачи. Прва четири поглавља приповеда нам Мадлена и „Човек из Фиренце”, док наредних седамнаест такође Мадлена и лик по имену Остин. Последње поглавље исприповедао је „Епизодни лик”.

У прологу романа, сама ауторка истиче како је књига настала: „Овај роман је створен из слике”, инсистирајући на речи слика (француски: *image*), а не фотографија (фр. *photographie*), јер по речима Елзе Триоле „не можемо да илуструјемо нешто што већ постоји”¹⁷. Управо зато она прибегава једном специфичном поступку у коме је „текст истовремено створен са сликом”.¹⁸ Занимљив је настанак овог романа. Писан је тако што је ауторка на десној страници свеске руком писала текст, а на левој бележила које ће слике, односно фотографије, уносити у штампано издање књиге.

Роман започиње неуобичајеним приповедачким током. Нараторка истиче како је већ постојала на страницама неког другог романа, али не због себе саме, већ због „њега”, мислећи притом

¹⁶ Видети више: Jean-Pierre Montier, *Effets de cadrage et de décentrement dans Écoutez-voir, d’Elsa Triolet*. Mis en ligne le 26 octobre 2007. http://pierre.campion2.online.fr/montier_triolet.htm

¹⁷ Елза Триоле, *Écoutez-voir*, нав. дело, стр. 7.

¹⁸ Исто, стр. 7.

на тај други роман (*Le Grand Jamais*) и на његовог главног јунака, односно нараторкиног супруга, покојног историчара Регис Лаланда. Представљајући себе као посредника између особе о којој ће највише говорити и читаоца, Мадлена заузима положај бранитељке сећања на свог покојног мужа. Главна јунакиња представљена је као личност која лута, као жена која је у перманентној потрази за самом собом. Она лута кроз више европских градова и у себи носи идеју да је управо она интелектуално наследила свога мужа. Управо такво расположење које ће Мадлену пратити кроз цео роман, Елза Триоле представља кроз прву слику (стр. 13). Цртеж мртвог паука иницијално нам описује Мадленино духовно стање: „Између две замке: живота и смрти”.¹⁹

Већ смо нагостили да су надреалисти имали доста утицаја на поетику овог романа. Не можемо да не споменемо неке од сличности између Бретонове *Нађе* и *Écoutez-voir*. Оба књижевна дела представљају на неки начин хибридни жанр у књижевности, оба романа садрже различите фографије.²⁰ Структура *Нађе* не одговара очекивањима читаоца који је навикао да у причи прати кохерентно и логично низање догађаја, заплет који има свој почетак и свој логичан завршетак.²¹ Сличне карактеристике примећујемо и у роману *Écoutez voir*. У *Нађи* јунак се шета Паризом, његови пејзажи, улице, пролази, људи „постају слика његовог унутрашњег простора, његовог имагинарног света, пројекција његових опсесија”,²² док се Мадлена шета Паризом, Фиренцом и путује у Јужну Америку. Скоро све фотографије које се налазе у оба текста имају везе са кретањем или променом стања. На већини фотографија уочавамо

¹⁹ Елза Триоле, *Écoutez-voir*, нав. дело, стр. 13.

²⁰ О фотографијама у роману *Нађа* погледати више: Nađa Đurić, „Le dialogue du mot et de l' image dans *Nadja* de Breton”, *Филолошки преглед*, 2019 (2), стр. 83–94.

²¹ Јелена Новаковић, „Трагање за идентитетом или мит о потпуном остварењу човека: Бретнови поетски романи”, у: Андре Бретон, *Нађа*, превела с француског Јелена Новаковић, Контраст, Београд, 2018, стр. 12.

²² *Исто*, стр. 12.

сцене из свакодневног живота. Нећемо нигде у оба текста пронаћи фотографије које се понављају.

Први део романа *Écoutez-voir* је заправо једна галерија ликова који улазе и излазе из нарације. Сто триседет и једна фотографија у овом роману сведоче о пејзажима, предметима, људима који окупирају не само живот нараторке текста, већ и Елзе Триоле. Духовно стање ликова манифестује се амбилантношћу између реалног и оностраног, између стварности и оног што је већ проживљено. Због раскола између прошлости и садашњости, све фотографије су црно-беле, дају утисак носталгије, нечег што је заувек остало иза нараторке. Због начина на који су фотографије одабране, можемо их поделити на следеће групе: фотографије места (топонима), портрети, докуметна и фотографије уметничких дела. Због свега што смо навели овај рад ће покушати да испита употребу слика у роману *Écoutez-voir*, њихово место у самом тексту, као и дијалог који са њим воде.

Дијалог између речи и слике

Да бисмо приближили читаоцима на који начин воде дијалог текст и слика у роману, мораћемо још једном да подсетимо да се ради о хибридном жанру у књижевности. У прологу овог романа ауторка тежи да објасни да речи без слике немају исто значење, као и да слика тексту служи као извесна допуна: „Шта то слика додаје писаној речи? Шта то музика додаје песми?”²³ Како би спојила речи са сликом и њима доделила једно ново значење, Елза Триоле се служи неуобичајним књижевним поступцима. Прича која је исприповедана у првом лицу одаје утисак аутобиографске прозе, језик у роману је више поетичан него наративан, мноштво ликова и места који се смењују, размишљања изнета у роману у вези са позицијом човека у свету и његовом односу према животу и стварности одвраћају читаоца од главног тока радње. Овакав одабир приповедања такође даје

²³ Елза Триоле, *Écoutez-voir*, нав. дело, стр. 8.

утисак аутентичности са јасно израженим врменским одредницама и изразито тачним топонима. Написан поетским језиком, изразито звучним, браним речима, ауторка у овом роману евоцира важне моменте у животу нараторке, али и у свом личном животу. Зато ћемо најпре анализирати и представити фотографије које указују или директно упућују на градове, јавна места и површине, на улице и аутобуска стајалишта. У роману наилазимо на фотографије са градским пејзажом, фотографије напуштених места без пролазника, који би, у нормалним, свакодневним околностима, свакако на тим местима били присутни. Такав одабир фотографија изазивају утисак тајанствености и недоречености, а сами пејзажи постају заправо алегија менталног стања самих јунака.

Прва фотографија пејзажа је фотографија медитеранских четинара који одају утисак усамљености (стр. 16–17). Фотографија се појављује баш на месту док Мадлена описује како је већ шест година провела без супруга и како непрестано ишчитава његове рукописе: „Посао удовице. Такво је било моје место, моје повлачење, моја самоћа”.²⁴ Што се тиче слика градова и места, прва на коју наилазимо јесте градски пејзаж из Чехословачке.

Мадлена посећује и дворце Баварске, али потпуно сама. Дворце Лудвика Другог од Баврске није желела да посећује са својим љубавником. Везана је за ову историјску личност због свог супруга, јер је он желео о Лудвигу да напише историјске књиге. Говорећи о историчарима који су писали о овом баварском владару следи фотографија овог владара из младости (стр. 75). Луталица у души, која нигде не може да пронађе свој мир, заљубљена у свог супруга док покушава да се бави његовим послом, да обиђе места која он није стигао, да уживо види све оно о чему је он писао или шта је желео да истражује. Такво расположење најбоље показује фотографија усамљене девојке чије се лице се не види (стр. 109) како црта на улици два лица. Опседнута животом који је имала са супругом, Мадлена, сломљена од бола, лута Паризом, настањује

²⁴ Елза Триоле, *Écoutez-voir*, нав. дело, стр.15.

се испод моста одакле посматра пролазнике, споменике и светлост овог града. Фотографије мостова нас асоцирају на усамљеност (стр. 104. и стр. 169): „Нотр Дам говори и пева. Ја патим. Од рамена. Знам да време тече, као једини *perpetuum mobile* на свету”²⁵ Фотографија Нотр Дам (стр. 116.), коју директно везујемо за текст, читаоцу омогућава да осмотри шта се налази између простора на слици и саме нарације, али му такође омогућава да се заједно са нараторком прошета тим улицама и да упозна места. Такво путовање кроз градове и улице нуде мноштва слојева за тумачење. За слике места везујемо и осећање бизарности, које ће такође бити значајно и на фотографијама на којима видимо људска лица.

Портрете у роману можемо посматрати као средство за одређени вид документације. Ради се о портретима који су рађени у студију, у којима доминирају лица, на којима свака особа изгледа мистериозно. Они на неки начин визуелно сведоче о томе шта је ауторку у одређеним периодима живота интригирало и занимало и каква естетика јој је била блиска. Те фотографије документују стварно постојање тих личности о којима се говори у тексту. Оне и допуњују текст извесним комплементарним информацијама које из самог текста не добијамо. У деловима који говоре о особама са фотографија не информишемо се о њиховом физичком изгледу, већ о њиховим делима. Фотографије људи нам помажу да сазнамо оно што из текста не добијамо, али и да као читаоци стекнемо извештај о њима.

Све фотографије лица нам сугеришу и шта је ауторку заокупирало током писања самог романа. Уочавамо да је ауторка инсистирала да представи женске фигуре и ликове. Њихово појављивање кроз уметничке фотографије и кроз репродукције фресака ренесансних мајстора је симболично. Међутим неретко ћемо у роману пронаћи и фотографије познатих личности, које за живот саме ауторке представљају ништа друго до фантома из прошлости. Када је Мадлена остарила и када се разболела, себе упоређује са

²⁵ Исто, стр. 16.

Нанси Кинар (Nancy Cunard)²⁶ и ово је уједно и једна од првих личности из реалног живота о којој ће у роману бити речи. Кинар, која је умрла сасавим сама у болници само годину дана пре него што је роман написан, буди извесна сећања код Елзе Триоле. Своју судбину и страх од самоће нараторка Мадлена упоређује са трагичном и тужном судбином Нанси Кинар: „И ја ћу умрети сама у болници.”²⁷ Представљајући Кинар, напомиње да ју је фотограф Ман Реј (Man Ray) фотографисао и да се њен портрет налази у роману *Орелијен* Елзиног супруга. Те две фотографије Елза Триоле уноси у свој роман (стр. 155) и (стр. 156).

„Уметничка дела великих мајстора су ме у стопу пратила кроз живот као нека друга стварност”²⁸ пише ауторка у предговору и наводи нас да репродукције уметничких дела не представљају само објективну стварност ни њену идеализацију, већ да њихова симбиоза са текстом гради нову и јединствену стварност, *један други свет*, који је наличје свакодневнице и баналног живота. Фотографије уметничких дела које се налазе у роману са собом носе извесну симболику. Преко двадесет фотографија великих и познатих уметничких дела налази се у овом роману: *L’Annonciation* – Fra Angelico, Benorro Gorrolo, *L’Adoration des images* (détail), два дела Андре Масона (André Masson) *L’Ange noir de Fondamentno Nuovo* (1967) и *Vénitiens* (1967), Пикасова (Picasso) *Жена која плаче* (*La Femme qui pleure*, 1967). Наилазимо на дела Жерома Боша (Jérôme Bosch), Макс Ернста (Max Ernst), Рембранта (Rembrandt) и Ван Гога (Van Gogh).

²⁶ Нанси Кинар (1896–1965) била је енглеска књижевница, уредница издавачких кућа, песникиња и анархиста. Дружила се са париским надреалистима који су јој често своја уметничка дела поклањали. Била је муза Ернесту Хемингвеју (Ernest Hemingway), Тристану Цари (Tristan Tzara), Пол Елијару и Лују Арагону. Њен стан на острву Сен Луј, у срцу Париза, постаје инспирација Лују Арагону за стан лика Орелијен у истоименом роману *Орелијен* (*Aurélien*, 1944). Испред зграде где је Кинар живела стоји плоча са Арагоновим стиховима. Елза Триоле је често изјављивала да је њен супруг Арагон најлепше стихове испевао за Кинар.

²⁷ Елза Триоле, *Écoutez-voir*, нав. дело, стр. 154.

²⁸ Исто, стр. 7.

Улога репродукција уметничких дела у роману је двострука. Оне понекад осликавају психолошко стање јунака (стр. 30, стр. 25, стр. 36.), указују нам на конкретна места које је Мадлена посетила и која позната уметничка дела је имала прилике да види на својим путовањима. Мадлена посећује паркове и музеје, диви се уметницима, жели да сазна какав су живот водили познати сликари. За Пикаса²⁹ ће рећи да он слика само своја осећања, да док неку жену воли слика је тако да буде лепа, а кад љубав нестане иста жена постаје ружна (стр. 149).

Закључак

Овим кратким приказом и представљањем најважнијих фотографија покушали смо да приближимо роман *Écoutez-voir*; да укажемо како слика и реч воде дијалог и како се међусобно допуњују. Овај роман због присуства многобојних фотографија свакако не представља новину у књижевности. Његова особеност огледа се у испреплетеним односима између ауторке, наратора и самих фотографија, које свакако без доброг познавања епохе у којој је роман настао и биографије Елзе Триоле, бисмо тумачили на сасвим другачији начин.

Литература

Елза Триоле, *Écoutez-voir*, Gallimard, Pariz, 1968.

Велимир Младеновић, „Песникова муза и његово проклетство: сећање”, *Политика*, Културни додаток, бр. 10 (20. јун 2020), год. 64, стр. 6.

Велимир Младеновић, „La littérature serbe dans Les Lettres françaises (1945–1970)”, *Српско-француске књижевне и културне везе у европском контексту*, Матица српска, Нови Сад, 2019, стр. 55–68.

²⁹ Пабло Пикасо и Елза Триоле били су блиски пријатељи. Заједно су сарађивали на цртежу голубице, која је касније постала симбол мира.

- Grojnowski, Daniel, „Le roman illustré par la photographie”, u: Scepti, Henri, et Liliane Louvel, *Texte/image — Nouveaux problèmes*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2005, pp. 171–184. Web. <[Http://books.openedition.org/pur/30920](http://books.openedition.org/pur/30920)>.
- Jean-Pierre Montier, *Effets de cadrage et de décentrement dans Écoutez-voir, d’Elsa Triolet*. Mis en ligne le 26 octobre 2007. http://pierre.campion2.online.fr/montier_triolet.htm
- Јелена Новаковић, „Трагање за идентитетом или мит о потпуном остварењу човека: Бретнови поетски романи”, у: Андре Бретон, *Нађа*, превела с француског Јелена Новаковић, Контраст, Београд, 2018.
- Nachtergaeel, Magali. 2005. «Nadja. Images, désir et sacrifice», Postures, Dossier «Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences», n°7, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/nachtergaeel-7>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D’abord paru dans : Nachtergaeel, Magali. 2005. «Nadja. Images, désir et sacrifice», Postures, Dossier «Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences», n°7, p. 158–173.
- Nađa Đurić, „Le dialogue du mot et de l’ image dans *Nadja* de Breton”, *Филолошки преглед*, 2019 (2), стр. 83–94.

Velimir Mladenović

DIALOGUE BETWEEN PICTURE AND WORDS IN THE NOVEL *ÉCOUTEZ-VOIR* BY ELSA TRIOLET

Summary

The French author of Russian descent Elsa Triolet (1896–1970), is one of the rare authors that introduced photographs in their novels. In her novel *Écoutez-voir* (1968), the author published “131 photographs that she picked out personally.” Even though she never had the intention to create a new genre in literature, this novel, because of its composition, topic, narrative and photographs deserves a extraordinary interest of critics. And that is why in our presentation we will show in which way are, by literary and aesthetic means, these published photographs related to the text and topic of the novel. We will

Велимир Младеновић

present the authors of the photographs, the places, the objects and the faces on the photographs in the context of the topic of the novel, allusions to the author's biography and other works of French literature of a similar type.

Key words: Elsa Triolet, image, word, novel, genre.

Весна Маричић

ДЕКОНСТРУКЦИЈА СЛИКЕ И РЕЧИ У ТРИРОВОМ ФИЛМУ ПЕТ ПРЕПРЕКА

Апстракт: Рад ће се бавити процесом прелаза од стилизације до естетизације. У документарном филму *Пет препрека* (*The Five Obstructions*) Трир изазива данског редитеља Јоргена Лета да поново сними свој кратки филм *Савршен човек* (*The Perfect Human*) пет пута. У тексту ћу се бавити деконструкцијом филма *Савршен човек* где за потребе деконструкције Трир Лету задаје нове естетске и просторне оквире кроз нову употребу слике и речи.

Кључне речи: слика, реч, Трир, филм.

Увод

Идеја да се проматра Триров (Lars von Trier) став спрам филма *Савршен човек* (*The Perfect human* 1967.) Јоргена Лета (Jørgen Leth) поникла је током процеса размишљања о теми „Слика и реч”, а у склопу те теме и о врсти уметности која би могла да одговори на динамички однос између слике и речи који уједно поседује и критичку визуру својој динамици преображавања и значења.

Размишљајући о Трировом филму, као и о његовом поимању филма Јоргена Лета, нисам могла да пренебрегнем део из *Дијалектике просветитељства: Културне индустрије*, Теодора Адорна и Макса Хоркхајмера (Theodor W. Adorno, *Max Horkheimer*). Наиме, пишући о култури они наводе да је култура у савременом друштву

постала обмана јер је утрла пут владајућој идеологији која као доминантан принцип културе види у разликовању између корисног и бескорисног, тачније у корисном. Адорно види замку у разликовању савременог индустријског друштва од претходних облика друштвених уређења управо у томе што је у савременом индустријском друштву претња од поновног западања у варварство остварена. Пођимо од техничких медија међу којима влада потреба за унифомисаношћу, да се буде исти, телевизије која је као синтеза радија и филма довела до енормног проширења поља деловања осиромашивши естетске материјале на такав начин да се идентичност културних производа види тако отворено „...као подругљиво испуњење вагнеријанског сна о целокупном уметничком делу. Усаглашеност слике, речи и музике успева савршеније него у *Тристану*, будући да се осјетилни елементи у принципу производе у истом техничком радном поступку, осјетилни елементи који без приговора протоколирају цјелокупну површину реалности изражавају јединство тог радног поступка као свој властити садржај”.¹ Сходно томе, конзумент слободног времена треба своје потребе да гради наспрам јединства производње, дакле смисао културе као култивације индивидуе, изградње индивидуе за стварање слободнијег друштва преселило се у схематизам продукције. Тако је културна индустрија „лукаво” преокренула Кантов (Immanuel Kant) схематизам по којем се од субјекта очекивало да чулну многострукоост унапред доведе у однос са фундаменталним појмовима радећи то уместо субјекта.

Културна индустрија је развила своју ирационалну моћ уједињујући некад неуједињене елементе трудећи се да делује рационално, развила је своју моћ на уштрб детаља, слике, фотографије, музичке композиције, речи, гурајући у први план ефекат и корист као основну потребу масовне културе. Техничка апаратура превагнула је над делом које је некада било носилац идеје, а за узврат

¹ Теодор Адорно, Макс Хоркхајмер, *Дијалектика просветитељств: Културна индустрија*, Сарајево, 1974, стр. 130.

дало масовним конзументима средство свепштег посредовања, то јест репродукцију кроз масовну продукцију.

Када говоримо о културној индустрији чини се занимљивим Триров увид у филм *Савришен човек* који намерава да опструира како би опструкцијама дошао до оног детаља који се првобитно еманциповао, пре него што ће га мутне воде масовне продукције упрегнути у свеопшту идентичност. „Тиме што се детаљ еманципирао постао је бунтован и претворио се, од романтике до експресионизма, као неукротиви израз у носиоца опорбе спрам организације.”²

Деконструкција слике и речи у Трировом филму *Пет препрека*

По речима Адорна и Хоркхајмера, класични гледалац је по завршетку филма излазећи напоље улицу доживљавао као продужетак кадра који је упаво видео, с обзиром на то да се на филмовима тада приказивао свакодневни свет запажања. Са развојем културних индустрија филм је постао набијен емпиријским предметима, густим и непроходним садржајима чије је удвостручавање и посредовање након увођења звучног филма имало за последицу механичко умножавање и један парадоксалан императив да се живот више неће моћи разликовати од звучног филма. На линији оваквог схватања, проматрање црно белог експерименталног филма, кратке форме, *Савришен човек* данског песника и редитеља Јоргена Лета се јавља као логична потреба, зато што је у овом филму Лет користио све могуће елементе звучног филма као парадигму стилизације једног увреженог начина мишљења о томе како изгледа један пар из средње класе креиран клишеима из до тада постојећих извора, који су протежирали такве стилове као што су магацини, радио и телевизија. Филм је рађен као некаква врста псеудонаучне студије о људском понашању унутар затворене целине, коју у

² *Ibid.*

овом случају представља празна соба без зидова, пар, мушкарац и жена, неколико кућних елемената (сто, кревет, столица и сл.). Из унутрашњости, тачније из *off*-а, чује се глас који нам објашњава шта раде савршени људи. Они су елегантно обучени, леже, ходају, играју, једу, облаче се, скидају се, говоре и све то чине као савршени људи, савршен човек, обоје су савршен човек. Рецимо, док савршен човек једе или се брије, он поставља нека питања, једно од питања тиче се зашто му измиче срећа и зашто је она краткотрајна, као и сентенца која се често током филма провлачи а гласи: „Такође сам данас доживео нешто што се надам да ћу схватити за неколико дана.”³

Са друге стране целокупне машнерије која пропагира „савршен” живот стоји Трир, са намером да извуче детаљ, да разоружа означитеља, да промени слику и добије одговоре на питања која се у филму *Савршен човек* постављају, док се свакодневна рутина одиграва у правилним, готово „савршеним” ритмовима.

Како би остали у теми, а ипак били радикални на Триров начин, држаћемо се Трирове идеје да „савршен” човек успе да „буде” савршен у нељудским условима на најјаднијем месту, како би проматрање динамичког односа слике и речи, као и деконструкције истих, било оправдање.

Трирова замисао била је и реализовала се да заједно са редитељем Јоргеном Летом, у свом филмском студију Зентропа у Данској, посматрају⁴ филм *Савршен човек* и онда да му заједно дају неколико опструкција, то јест да га сниме изнова пет пута деконструишући га.

Када већ говоримо о деконструкцији филма помоћу слике и речи, неопходно је осврнути се на оно што о филму и језику, о покретној слици и језику, мисли Делез. Жил Делез (Gilles Deleuze) у својој књизи *Слика-време*, тачније у поглављу *Сажети преглед слика и знакова*, поставља питање о односу између филма и језика

³ *The perfect human (Det perfekte menneske)*, Jørgen Leth, Данска, 1968. година.

⁴ *The five obstruction*, Lars von Trier, Данска, 2003. година

констатујући да тај однос отвара могућност за развој семиологије филма. Већ на том месту Кристиан Мец (Christian Metz), а у књижици *Огледи о значењу на филму I и II*, захтева вишеструки опрез. „Уместо да пита: по којим својствима можемо рећи да је филм језички систем (чувени универзални језик човечанства)? он пита: „под којим условима филм треба сматрати језиком у ширем смислу речи”?”⁵

Делез у даљем тексту пише да се у Мецовом позиву на вишеструки опрез може прочитати једна условна претпоставка, јер да је филм заснован захваљујући напацији историјска је чињеница зато што је првенствено понудио некакву причу на уштрб свих осталих могућности, а претпоставка коју Мец износи је следећа: „на основу тога, секвенце слика, па чак и свака слика појединачно, један кадар, заправо су реченице или, боље речено, говорни искази: тако се кадар може сматрати најмањим наративним исказом.”⁶ Дакле, оно о чему говори Мец, пише Делез, јесте замењивање слике исказом, али да би то учинио, мора слици придодати нека својства која по својој природи нису део језичког система, могли бисмо слободно рећи да припадају невербалном говору, али условљавају језичке исказе у ширем смислу, као што је случај у филму *Савршен човек*, у којем мушарац и жена играју, скачу, падају, ходају, чешљају се, гладе косу, леже, огледају се, облаче се, скидају се и томе слично. Сходно претходној реченици можемо се осврнути на Делезову констатацију о лингвистици и семиологији: „Начело по којем је лингвистика само део семиологије остварује се, дакле, у таквој дефиницији језика у ширем смислу без језичког система у ужем (семи), која укључује језик филма исто колико и језик покрета, језик одеће или музички језик...”⁷

Пишући о односу лингвистике и семиологије, Делез даље наставља у смеру стварања кодова. Наиме, о чему се ради? Делез

⁵ Жил Делез, *Слика – време*, Филмски центар Србије, Београд, 2010, стр. 49.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, стр. 50.

сматра да је семиологија филма дисциплина која претпоставља фактичку изједначеност слике и исказа тако што синтагматске језичке моделе примењује на слике стварајући „кодове”.⁸ Делез на овом месту у књизи *Слика-време* упоређује овај процес стварања кодова са кантовски затвореним кругом, тако што каже следеће: „синтагматика се примењује зато што је слика исказ, а слика је исказ зато што се подвргава синтагматици”.⁹

На овом нивоу разматрања слике и исказа све би добро функционисало уколико Мец не би гајио одређене сумње поводом наративне филма, за коју сматра да упућује на један или више кодова који егзистирају испод површине језичких одређења, одакле се потом преносе на слику као видљиве датости, чему се Делез противи, третирајући наративну слику као последицу видљивих слика и њихових међусобних комбинација. Овде можемо увести Трира, који управо деконструира одређени наративни оквир код Јоргена Лета у филму *Савршен човек*, тако што поставља начин извођења опструкције на основу неколико слика у чијој комбинацији тек треба јунак да одређени одговор, то јест да се формира наративна компонента да би на крају то био један или више кодова.

У договору са Јорженом Летом закључујемо да провокативне и надасве радикалне идеје Ларс темели на Летовом дистанцираном односу спрема света, повлашћеној позицији познатог редитеља хедонистички настројеног, који Триров концепт у првом тренутку доживљава као игру, да би потом видели човека у агонији. Трирова деконструкција отпочиње тако што он жели да смањи високо ефективну¹⁰ дистанцу коју Лет, по Трировим речима, одржава наспрам ствари о којима говори, тако што ће његову етику ставити на пробу измештајући га из позиције посматрача у позицију главног јунака, дакле у позицију некога ко непосредно саосећа. Зашто жели то да

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *The five obstruction*, Lars von Trier, Данска, 2003. година.

уради, објашњава следећим речима: „Мој план је да дођемо од савршеног до људског”.¹¹

Овде је важно сетити се првобитне идеје када је реч о пропитивању Трирове деконструкције слике и речи оног детаља кој се еманциповао и постао бунтован, како то описују Адорно и Хоркхајмер, поставши неукротиви израз носиоца наспрам филма који не оставља гледаоцу простора у којем би својом маштом, домишљатости и интуицијом могао да се креће, већ му намеће непосредно идентификовање са задатом, у оквиру самог филма, реалношћу. Како Трир има критички став према целокупној позицији редитеља Лета, коју Лет заузима као стваралац култног, експерименталног, црно белог филма, захтева од њега да своју позицију поново преиспита. Захтевајући од Лета да смисли најјадније место на којем је био и да у њему сними сцену у којој Клаус Нисен (Claus Nissen), глумац који глуми савршеног човека, дакле да у тој роли буде сам редитељ, једе луксузно спремљену рибу са свим потребним сосевима и одговара на питања која савршен човек поставља у истоименом филму о томе зашто је радост тако ћудљива, а срећа кратка. Трир за опструкцију овог типа задаје неколико задатака: да главну мушку ролу преузме сам редитељ, да сценографија буде најјадније место, да се одговори на питања о радости и срећи док ужива у храни и лагано певуши, да се изводе исти покрети рукама, скакање и падање, скидање сакоа, а да саме слике осмисли редитељ у којима ће накнадно дати одговор. Одабравши филм *Савршен човек*, Трир свесно инсистира да Лет увиди да постоји настраност у одржавању дистанце спрам драма из стварног живота које не жели да сними и истовремено на људском плану жели да утврди да ли је Лет спреман да саосећа са људима из таквих миљеа. Јорген Лет у дијалогу са Триром делује заиграно, врло дистанцирано у односу на задатак, верује да је то део игре и да он то може да издржи, да Трир гаји романтичарске идеје о сучељавању Лета са реалношћу ствари тако што жели да га постави у ситуацију где се одиграва

¹¹ *Ibid.*

социјална драма, пристаје и готово раздрагано одлази на место које је одабрао, Бомбај.

Ноћ пре снимања Лет проба да изведе све покрете које треба, али се осећа узнемирено и говори камерману да ће ипак узети валијум пред снимање. Наредног дана одлази на снимање без валијума, каже да му неће требати, а сценографија коју је поставио у Боливуду (Bollywood) осмислио је тако што је на улицу поставио сто са више него лепо аранжираном храном иза којег је поставио прозирни екран, а иза тог прозирног екрана стоје људи и деца махом сиромашни и гладни, вероватно статисти који треба да служе као кодови за декодирање реалности и смањења дистанце. У тако осмишљеној сценографији са ново успостављеним кодовима ми посматрамо редитеља који покушава да уради све оно што ради „савршен” човек на потпуно људски начин, јер сама могућност да прозирни екран нестане или да се попије валијум већ довољно говори у прилог не само смањена дистанце, већ и постојања страха од реалности која није задата унутар једног целокупног уметничког дела, а ако хоћемо баш Летовим речима да кажемо, онда ћемо рећи да нема говора о игри.

Како смо дошли до исецања и поновног кадрирања, јер када смо одлучили да говоримо о детаљу који се еманциповоо посредством Трирове деконструкције, говоримо о делу у филму из којег Трир узима одређене кадрове, са одређеном нарацијом, желећи да их изнова сниме, али у сасвим другим и под другим условима игравајући се са сликом и речима. Да бисмо разумели шта се догодило са кадровима, размотрићемо Делезово схватање кадрирања из књиге *Покретне слике*, а у поглављу *Кадар, план, кадрирање и исецање*. „Кадрирање дефинишемо као одређивање једног релативно затвореног система који укључује све што је присутно у слици: декор, глумци, помагала.”¹² Другим речима, Делез нам говори да је кадар ништа до један скуп чији елементи формирају разне подску-

¹² Жил Делез, *Покретне слике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1998., стр. 19.

пове унутар датог скупа на начин међусобног комуницирања које Делез назива уметношћу избора делова сваке врсте,¹³ који ће формирати или ући у један скуп или кадар. Што нам у даљем тексту Делез наглашава или потцртава да је затворен систем детерминисан кадром онај систем који одређене чињенице преноси гледаоцу као задату стварност коју гледалац треба да прихвати, а која може бити информатички¹⁴ пренатрпана или проређена у зависности од скупа и подскупова датог скупа. За аналогију кадра са информативним Делез налази у томе што сматра да је кадар неодвојив од две тенденције које се темеље на нагомилавању информација или на проређивању истих. Исецање кадра би било: „Исецање представља одређивање плана, а план је исто што и одређивање кретања које се успоставља у затвореном систему, између елемената или делова скупа.”¹⁵ Очигледно је да посматрајући кадар и кретање унутар кадра видимо два плана, спољашњи и унутрашњи, кретање о којем је писао Делез односи се и на целину и на скуп. Кретање изражава промену целине на начин да она за нас све време представља једно трајање, што би био спољни хоризонт чије постојање се темељи на константном трајању и отворености спрам делова који могу бити у потпуности променљиви. Кретање је динамички однос између делова и целине. „С једне стране, оно модификује односне позиције делова једног скупа који су попут његових пресека, од којих је сваки у себи непомичан, а с друге стране, оно само је непомични пресек једне целине чију промену изражава.”¹⁶

Ако се сада вратимо на Трира, шта можемо да закључимо? Очигледно је да је Трир имао намеру да поремети динамични однос између целине и делова формирајући сасвим друге скупове који нису били предвиђени за дати затворени систем, то јест филм, *Савршени човек* и да истовремено посматра да ли ће нове коорди-

¹³ *Ibid.*, стр. 26.

¹⁴ *Ibid.*, стр. 26.

¹⁵ *Ibid.*, стр. 27.

¹⁶ *Ibid.*

нате кретања разрушити мит о постојању целине која је трајање и отвореност. Чини ми се да је у тој идеји успео, јер измештање делова и стварање нових скупова и подскупова утицало је на поимање целине као трајне. Целина није успела да остане трајна и отворена под налетом деконструкције не само Трировим опструкцијама, сам Лет је не успевши да изврши задатак целину довео у питање због детаља који се отргао контроли, а то је да се одговори на питања о радости и срећи усред социјалне драме на најјаднијем месту.

Закључак

Адорно и Хоркхајмер у књизи *Дијалектика просветитељства*, нарочито у поглављу *Културне индустрије*, написали су да читав свет пролази кроз филтере културне индустрије. Узевши за пример звучни филм, јасно су се изјаснили о томе да што гушћи био садржај, а технике напредније, удвостручавање, а данас сведочимо мултиплицирање, емпиријских предмета имаће за циљ да гледалац не дође у сумњу да је спољни свет наставак филма који смо управо гледали. С тим у вези, у даљем тексту Адорно и Хоркхајмер су написали да закржљавање моћи представљања, дакле маште, интуиције и домишљатости, као и спонтаности код потрошача, то јест конзумената, културе у садашњем тренутку не треба сводити на психолошке механизме, већ проблем сагледавати из друге перспективе, те тако наводећи звучни филм, као најкарактеристичнији пример, наводе његову моћ парализовања поменутих могућности на основу тога како је звучни филм саздан. А саздани су тако да од гледаоца траже све, брзину, способност запажања и верзираност, док гледаоцу укида могућност мисаоне радње уколико је осмишљен тако да гледалац мора да буде све време скоцентрисан на филм, како му било који детаљ не би промакао. Управо је Трир жело да Лета наведе не само на мисаону радњу, већ и на емотивну, да га натера да се преиспита о поставци свог филма *Савршен човек* и шта она значи њему уколико је измести из задатог оквира у сасвим други, потпуно непознат. Дакле, Трир се у свом

филму *Пет опструкција* сигурно обраћа гледаоцима на начин да гледаоца укључује у одређену дијалектику опструирања и деконструкције звучног филма који је те 1968. године претендовао да иницира и утемељи некакав стваран живот. Његова идеја је да се сам творац једног култног, црно белог филма инвестира себе и ангажује се у једној реалности у којој треба да промисли да ли би његов филм могао да буде иницијатор такве реалности или не, то јест да ли би реалност могла да буде продужетак филма.

Литература

- Теодор Адорно, Макс Хоркхајмер, *Дијалектика просветитељства*: Културна Индустрија, „Веселин Маслаша”, Сарајево, 1974.
- Жил Делез, *Покретне слике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1998,
- Жил Делез, *Слика-време*, Филмски центар Србије, Београд, 2010.
- Дивна Вуксановић, *Филозофија медија*: Онтологија – естетика – критика, Чигоја, Београд, 2007.
- Кристијан Мец, *Огледи о значењу на филму I и II*, Институт за филм, Београд, (1973. и 1978.)
- Татјана Велимировић, *КУЛТУРА И/ИЛИ ОБМАНА (Дијалектика просветитељства)*, Филозофија и друштво, Београд, 2008.

Филмови:

- The perfect human (Det perfekte menneske)*, Jørgen Leth, Данска, 1968. година.
- The five obstruction*, Lars von Trier, Данска, 2003. година.

Vesna Maričić

**DECONSTRUCTION OF IMAGE AND WORD IN TRIER'S FILM
THE FIVE OBSTRUCTIONS**

Summary

The paper will deal with the process of transition from stylization to aestheticization. In the documentary *The Five Obstructions*, Lars Von Trier challenges Danish director Jørgen Leth to re-shoot his short film *The Perfect Human* five times. In the text, I will deal with the deconstruction of the film *The Perfect Human*, where for the needs of deconstruction, Trier Letu sets new aesthetic and spatial frames through a new use of images and words.

Key words: image, word, Trier, film.

Драгана Китановић

КОНФЛИКТУАЛНА ЕСТЕТИКА У ФИЛМОВИМА ВИМА ВЕНДЕРСА

Апстракт: Рад преиспитује Вендерсову тезу о некомпатибилности филмске слике и филмске приче, додељујући јој статус дијалектичког конфликта унутар филмско-естетичких оквира. Као парадигму радикализације овог конфликта, узима појам наративне смртности – дискурса смрти у наративним филмовима – *Муња преко воде* и *Стање ствари*, у којима смрт проблематизује наративно затварање и тиме дестабилизује репрезентацију. Стога, наративна смртност у овим филмовима не представља поетичку стратегију која подржава наративно затварање, већ средство за разбијање „затварања” које је схваћено као наративни и историјски догађај. Позивајући се на Бењаминову теорију слике и алегорије, рад демонстрира процес у коме Вендерсова теза постаје алегорија не само за саме границе филмске репрезентације, већ и парадигма за радикалне и продуктивне начине сукобљавања са фатализмом класичне филмске репрезентације, унутар естетике филма.

Кључне речи: филмска слика, филмска прича, наративна смртност, наративно затварање, алегорија, дијалектички конфликт, искупљење, Вим Вендерс, Валтер Бењамин, Андре Базен.

Увек ће нам бити потребне слике и репрезентације како бисмо апропријатисали ствари и поседовали их на различите начине, просто зато што тражимо утеху у фикцији и желимо да сањамо у сликама.

Вим Вендерс, *Прелом бр. 8–9*

Дошао сам из света слика, и веровао у филм направљен од слика. Мислио сам да је филм који прича причу – немогућ. Постепено сам схватао да су моји филмови од слика могли да постоје само зато што су причали рудиментарне приче.

Вим Вендерс, *On Film*

Наведени цитати Вендерсових [Wim Wenders] изјава о филмској слици и филмској причи само су део експлицираније тезе о њиховој узајамној некомпатибилности. По нашем мишљењу, она се, у случају Вендерса, манифестује на барем два, различита али међусобно повезана, начина, како у његовим филмовима, тако и личним белешкама и теоријским медитацијама о тој теми. С једне стране, Вендерс је фотографску и филмску слику поставио за основу својих филмова, а однос слике и стварности као централан за своју поетику.¹ Већ из самог наслова Вендерсовог првог филма, *Локације* [Schauplatze, 1967], могуће је детектовати аутентично интересовање за непристрасно бележење профилмског окружења, јасно усмерење ка документацији времена и простора, поштовање за објекте, феномене, стварне просторне и временске димензије, те потпуну преданост магији репродуктивних способности филмског медија.

¹ Wim Wenders, *The Logic of Image*, 1988.

С друге стране, Вендерсов идеал филма који је способен да очува и васпостави интегритет фотографске слике неизбежно се морао наћи пред одређеним кључним питањима: коју улогу прича преузима у прокламованом филмском идеалу, како закони и конвенције филмске наратије утичу на процес прављења филмова под тим условима, и коначно, који су Вендерсови резултати у њиховој примени. Већ снимање првог краткометражног филма *Сребрни град* [Silver City, 1968]² – у коме Вендерсово кадрирање стварности омета упад случајног пролазника – пружа наговештај постојања „нежељене приче”, и резултат је временске димензије инхерентне филмском медијуму, а која омогућава опис акције на филму. Она је такође и резултат претходно условљене природе просечног гледаоца навикнутог на конвенционалну филмску процедуру и стимулисаног да очекује неку врсту узрочности од акције на филму.

Други начин на који Вендерс поткрепљује своју тезу о некомпатибилности слике и приче управо је обрнут ситуацији у *Сребрном граду*: он, дакле, тврди да се сликама мора *манулисати* уколико се њима жели испричати претходно дефинисана прича.³ Овде уочавамо како један од парадокса Вендерсовог концепта филма *en general*, тако и његов дијалектички потенцијал. Наиме, Вендерсово уверење – да је примарна способност и улога слика да покажу (сходно њиховој вези са стварношћу) пре него да кажу (што укључује трансмисију неке врсте поруке) – може бити компромитовано уколико се причи дозволи да доминира филмом. Није на сликама да буду „товарна кола” која преносе и транспортују значења, али управо им такву мисију прича додељује. Ако су фотографске слике силом гурнуте у оквир преходно дефинисане приче, онда „истина” која је инхерентна фотографској природи филмских слика ризикује

² *Silver City* је, жанровски, далеко од документарног филма. Пре би се могло рећи да је у питању експеримент у филмском виђењу света, који алудира на биолошко виђење, при чему се људско око схвата као идеални потенцијал филмског виђења. На изванредан начин, овај филм поставља основе Вендерсове моралне филмске перспективе спрам функција и одговорности филма као медија.

³ Wim Wenders, *On Film*, 2001.

да буде извитоперена, а таква дисторзија искуствених доказа које обезбеђују фотографије доприноси негацији истине у визуелној репрезентацији стварности.

Дакле, ако је директни приступ стварима и особама негиран од стране филмског ствараоца, ако су услови стварности посредовани у филму кроз филтер једне приче, а филмски наратив, преузимајући ту улогу од слике, почиње да делује као главни информациони центар, онда је ауторитет слике угрожен, или барем умањен и деградиран. Функција филмске слике као гаранта аутентичне визуелне репрезентације физичке стварности тиме ризикује да буде доведена у питање и компромитована вишим ауторитетом приче, као можда и сама мотивација за прављење филмова *en general*.

Још један од парадокса који карактеришу Вендерсов концепт филма јесте тај да је управо филмска прича коју Вендерс оптужује за „вампиризам” спрам слике оно за шта се Вендерс нада да ће произвети кохерентан контекст презентацији његових слика, па можемо закључити да овакав амбивитет потврђује Вендерсов амбивалентан став према наративном филму генерално: такав став је истовремено – „ентузијазам за приче и неповерење у приче”. Ова врста амбиваленције у случају Вендерса постепено прераста у продуктиван конфликт који се, како ћемо показати, дијалектички разрешава у корист виших филмско-естетичких циљева.

У случају нашег истраживања, у питању су циљеви репрезентовања смрти у филмовима *Муња преко воде* [Nik's film: *Lightening over Water*, 1980] и *Стање ствари* [The State of Things, 1982] на начин које је супротан конвенцијама класичног наративног филма. Мишљења смо да је у Вендерсовим филмовима наративна смртност исказана као метод разумевања функције наративних крајева у политици репрезентације, изван категорија „отворених и затворених” крајева, и да не обезбеђује средство за затварање приче, већ средство осуде затварања као наративног и историјског догађаја. Вендерсова позиција у овим филмовима кореспондира са Бењаминовим [Walter Benjamin] разумевањем смрти у наративу као знаку

историје.⁴ Ако је за Бењамина смрт амблем историјске пролазности, иреверзибилне промене и такође знак сингуларитета историјског искуства, онда се може тврдити да Вендерс, у некој врсти бењаминске деконструкције смрти својих протагониста, ослобађа историјско време од митског времена, а људску смртност од нарративне митологизације, чиме се директно супротставља структури класичног наративног филма.

Такође, уколико бисмо дубље истраживали корене Вендерсове амбивалентне позиције кад је у питању како филмска прича тако и слика (што је такође један од важних аспеката овог рада) свакако бисмо дошли до његове ауторске позиционисаности између немачког националног филма и (имагинарне) Америке, тог специфичног стања (послератне) генерације немачких редитеља (којој Вендерс припада). У питању је послератна неукорењеност која се наметнула као почетак свих каснијих Вендерсових филмских лутања, и коначно изметнула у никад завршену едипалну потрагу за упориштем у филмском патријархату Холивуда. У клими културног песимизма и историјског скептицизма, Вендерс је у једном тренутку раскинуо са естетиком европског аутеризма унутар националног немачког филма који је изгубио везу са својим коренима, те се попут осталих редитеља Новог немачког филма нашао на „ничијој земљи”, обративши се много ширем, колективнијем и отворенијем Холивуду, то јест, емотивној снази класичног наративног холивудског филма.⁵ С друге стране, инфузија америчке културе у Вендерсов симболички универзум претрпела је комплексне медијације и негације, како би се лако доказало у дијахроном приступу Вендерсовим филмовима, па смо склонили да закључимо да је у том неразрешеном конфликту и амбиваленцији између немачких корена и америчког филма, Вен-

⁴ Walter Benjamin, *The Origins of German Tragic Drama*, trans: John Osborne, New Left Books, London, 1977.

⁵ Уколико бисмо желели да радикализујемо овај утицај, могли бисмо да закључимо да је Вендерсова ауторска личност управо „режирана” од стране Холивуда (посебно од стране редитељског тријумвирата – Fritz Lang- Samuel Fuller-Nicholas Ray.

дерс пронашао треће решење – „европски филм”, схвативши да се жеља за трансценденцијом непродуктивног стања меланхолије и носталгије Вендерсове генерације немачких редитеља може превладати само трансформацијом тог стања у више естетичке циљеве.

У наставку рада, демонстрираћемо начине на који Вендерс радикализује своју тезу о некомпатибилности слике и приче кроз дискурс смрти у филмовима *Муња преко воде* и *Стање ствари*, и подиже је на ниво дијалектичког конфликта који носи револуционарни потенцијал за естетику филма као медија ен генерал. У филму *Муња преко воде*, Вендерс документује и наративизује умирање једног од својих омиљених холивудских редитеља – Николаса Реја [Nicholas Ray], док у *Стању ствари* смрт главног протагонисте, Фридриха, постепено прераста у condition *sine qua non* рађања филмске приче. Истовремено је и сам наратив доведен до ивице сопствене смрти, управо кроз Вендерсово непрестано опирање класичном наративном затварању, а кроз покушај репрезентације смрти протагониста, све до граница могућности саме репрезентације. Смрт у овим филмовима тако постаје конститутив епистемолошке релативности феноменолошке репрезентације која уједно обележава границе визуелног знања и репрезентације. У наставку рада, кратко ћемо изложити дискурс смрти и Вендерсове стратегије отпора класичном наративу холивудског филма у анализи поменутих филмова.

Ников филм: Муња преко воде

Директна алузија на концепт филмске приче као „вампира који исисава живот из филмских слика” садржана је у Вендерсовој фикционалној улози филмског редитеља у филму Ников филм: *Муња преко воде* (1980). Основу Вендерсовог филма чини (анти)носталгично суочавање псеудо-аутобиографског наратора (Вендерса) и човека иза сопствених филмских сећања (Николаса Реја). Филм је претендовао на статус документарног филма и имао за циљ да документује живот и рад америчког редитеља Николаса

Реја, да би, услед његове тешке и неизлечиве болести, такође постао и документација последњих дана Рејевог умирања и његове смрти, колико и документација Вендерсовог путовања у сопствене филмске односе и опште потраге за филмским патријархатом. Вендерс-редитељ тако „користи” живот Николаса Реја у реализацији сопственог филма, а протоком времена, Рејев живот се ’повлачи са сцене’, како би рад на филму могао да се настави.

Оваквом филмско-естетичком стратегијом, наговештава се да, у стварању фикције из саме стварности, филм уништава објект који користи и тако исцрпљује сопствени материјал. Реј умире испред камере, уверен да ће филм извршити трансфер његове виталности, покрета и гестова из стварности на целулоид, како би их перпетуирао у времену након своје смрти. Истовремено, сам Вендерс „егоистички” користи живот свог пријатеља за сопствену филмску причу, али му на изванредан начин тај живот и продужује.

На нивоу филмског језика и Вендерсових естетичких тактика, у питању је вишеслојан филм са пуно монтажних кадрова, снимљених и у Рејовом поткровљу и на у кинеској лађи на којој је касније смештен Рејев посмртни пепео. Сам означавалачки систем филма и улази и излази из ширег филмског оквира Вендерсове студије о Реју, документујући себе средствима унутрашњег текста који је снимљен на видеу Вендерсовог камермана – Тома Фарела [Tom Farrell]. У садејству са Вендерсовим филмским сликама, видео слике су кооптиране као нека врста „праве, реалистичке” истине, и у том смислу представљају наличје самог процеса настајања филма. Фарелов видео дискурс представља непосред(ова)ну алтернативу Вендерсовој много више посредованој филмској пракси. Спољни текст такође излази и улази из сопствених филмских референци, крећући се између сцена Вендерсове посете умирућем Реју, клипова из корпуса Рејевог филмског опуса, и секвенца снимљених у иностранству на кинеској лађи након Рејеве смрти, укључујући разговоре између филмске екипе у вези питања – како завршити пројекат онда када субјект није више присутан. У том смислу, филмски текст *Муња преко воде* представља очигледан

пример деридијанског става да је „сваки текст – двоструки текст” који нам нуди преплитање, игру, која истовремено укључује процес означавања и означавање процеса.

С друге стране, филм *Ников филм: Муња преко воде* представља Вендерсов покушај да се конфронтира са, и одбаци едипалну структуру класичног наратива, уместо да је једноставно учини ауто-рефлексивном. Кроз *unheimlich* приказ Рејевог умирања, изазвана је нека врста естетичке парализе. Време умирања Николаса Реја повезано је са наративним временом и потенцијално треба да затвори јаз између документарног Реалног и његове наративне репрезентације. Јаз, међутим, није затворен, јер филм није само документарни филм о Николасу Реју који умире од рака, већ и прича о Вендерсу, његовој свести о том процесу, филмском пројекту и другим људима укљученим у „филмовање смрти-на-делу”. У романтичарској дијалектици тела и свести, (коначни) смртни емпиризам тела, постављен је наспрам вечне невременске свести, која, како се испоставља, може бити очувана само у трансцендентним вредностима уметности и лепоте.

Реј је, дакле, далеко више од алегорије за целокупни филм. Сам Реј директивно изговара реч „рез”, како би окончао последњи кадар себе пре епилога, а Вендерсово избегавање да прикаже стварну Рејеву смрт је потискујући чин, у признавању ризика ’онтолошке обцености’ — (термин који је увео Vazen у *La Course de taureauaux*, у којем он указује да се смрт и сексуални чин разликују од свих других примера у томе што, када су снимљени, носе потенцијал за понављање, што им у животу онтолошки недостаје). Вендерсов флерт с онтолошком обцености репрезентације смрти достиже своју апотеозу у последњем дугом кадру Ника у болници, у коме Ник расправља, живахно али претећи, са Вендерсом о томе ко треба да каже „рез”и када. Средњи крупни кадар, који је задржан на екрану скоро 5 минута постаје икона самог филма, а трајање или репрезентација времена директно је повезано са ирверзибилном темпоралношћу историје и смртности. Попут Базена

[Andre Bazen], Вендерс успева да избегне „истину смрти” тако што у њој учествује.

Укључивање документоване смрти у многим играним филмовима конституише додатни поредак реализма, који у неким случајевима конституише интрузију историје у фикционални наратив. У питању је индексички поредак означавања, у коме је референт историзован и дата му је „присутност” која недостаје иконичном и симболичком означавању. У *Муњи преко воде*, доведена је у питање „суспензија неверице”, која је кључна одлика класичног филмског наратива, а сам Вендерс прихвата овај парадокс своје документације Рејевог умирања као егзактно место филмске драме. Ако су све слике, како тврди Базен [Андре Базен]⁶ и Бењамин, само рушевине, знаци пролазности и пропадања (јер је фотографска основа филма основа мортификације стварности), онда је слика смрти на филму двострука рушевина. У репрезентацији стварне смрти, тело постаје знак разлике и неко друго време, а филмски означитељ само његова рушевина. Тиме се потенцијално разоткрива алегоријска природа репрезентације, дисјункција између знака и референта као нека врста историјског измештања, у којој јасно резонира Бењамина теза да је „алегорија у царству мисли исто што и рушевина у царству ствари”.⁷ Фетиш који је Вендерс направио од филмског апарата је ништа друго до средство за поновно задобијање моћи над претњом смртности, при чему ова моћ задобија алегоријску форму, а естетика стварности, а не сама стварност, је заправо та која тријумфује над Вендерсовом наративизацијом смртности.

Вендерсов филм *Муња преко воде* завршава се покретном сликом неба и воде (у овом случају реке Хадсон), при чему је видљивост сведена на есенцијалну форму виђења, а ипак не постоји ништа што би се у кадру могло видети. У таквој „празној” слици неба и воде, природа је та која обезбеђује основу за историогра-

⁶ Andre Bazen, *Šta je film? Ontologija i jezik*, Institut za film, Umetnost ekrana, 1967.

⁷ Walter Benjamin, *The Origins of German Tragic Drama*, 1977.

фију катастрофе у којој се ништа, или све, дешава. За Бењамина, природа је ништа друго до историја пропадања и пролазности, при чему се садашњи тренутак привилегује као тренутак који је увек на граници историје. На сличан начин, филмски гледалац завршне сцене филма *Муња преко воде* заправо гледа слику празнине и перципира је као рушевину видљивости; он види „стање” филма, али такође „види” и услов историјске имагинације.

Стање ствари

До времена снимања филма *Стање ствари* (1982) Вендерс схвата да је нека врста приче, ипак, потребна за структуру и егзистенцију његових филмова. Истовремено, *Стање ствари* репрезентује и позицију европског редитеља који се бори да очува интегритет уметника спрема доминантних, холивудски произведених прича, иако је, чини се, свестан већ унапред изгубљене битке против америчке филмске индустрије. У једном од интервјуа у коме говори о свом филму, Вендерс признаје да постоје потенцијалне предности постојања приче, те да је управо њоме дао облик и структуру свом филму, и произвео неку врсту наративне кохеренције. На питање - да ли је прича само нит, Вендерс одговара:

Не, она је много више од тога. Прича доноси структуру... Тиме што је прича у *Стању ствари* затворена, све остало је ретроактивно задобило дефиницију.⁸

У најширем, Вендерсово *Стање ствари* могуће је читати као симптом неуспешности његовог претходног пројекта – филма *Хамет* (Hammett, 1982)⁹. И сам Вендерс свој филм *Стање ствари* описује као облик терапије, 'психоанализу филма као таквог', због чега је он истовремено и својеврстан *acting out* Вендерсове ауторске анксиозности, покушај очувања његовог филмског *raison*

⁸ Wim Wenders, *On Film*, 2001, стр. 123.

⁹ Вендерсов филм *Хамет* продуцирао је холивудски редитељ Френсис Форд Копола [Frensis Ford Copola].

d'être и симбол потраге за идентитетом аутора. Због тога су сви конвенционални наративни елементи: линеарност радње, психолошка мотивисаност ликова, дефинисани „реалистички” простор кроз који се ликови крећу, као и мелодрамско наративно затварање – елементи чије је поштовање Копола императивно захтевао од Вендерса у другој верзији *Хамета* – негирани у *Стању ствари*, а сам филм је конструисан као проширена метафора о прављењу филмова. Па тако, овај филм није само алегорија смртности наратива, већ је смрт наратива производна у ауторски рукопис редитеља, то јест инвестицију Вендерсове субјективности у филмску репрезентацију свесну граница те инвестиције. И као што се у претходном филму, *Муња преко воде*, Вендерс ухватио у коштац са стварном смрћу као наратолошким проблемом, овде је такође ухваћен у конфликтну дијалектику слике и приче, односно између филмског реализма и наративног филма, тражећи свој идентитет како у производњи слика, тако и у причању прича.

Сижејно, *Стање ствари* је филм заснован као прича о прекинутом снимању филма-у-филму, *Преживели*, и почиње инсертом о групи људи која је доживела атомску катаклизму и потпуну деструкцију животног простора. Дијалектика филма конструисана је око три, међусобно испреплетана, догађаја: 1) снимања филма-у-филму *Преживели* (Survivors) и прекид снимања због недостатка новца; 2) приказа филмске екипе која проводи време у португалском хотелу чекајући да пристигне новац за завршетак снимања, и 3) одласка редитеља филма Фридриха у Лос Анђелес, где је планиран његов сусрет и разговор са продуцентом Гордоном, у циљу обезбеђивања средстава за наставак филма *Преживели*.

Истовремено, визуелна структура *Стања ствари* изражава Вендерсову жељу за производњом слика које не намећу никакво значење, али при том све *показују* – у овом случају свет и његове становнике који тихо очекају да се „нешто деси”. Ликови који чекају у португалском хотелу описани су као пасивни, физички статични, у свом константном кретању у бескрајним нарцистичким

круговима. Снимани су у једној или више мањих секвенци унутар једне јединице филмског живота, без приче која би их покренула на акцију, или пак мотивисала на наративно кретање. Попут улога које играју у филму-унутар-филма *Преживели*, они насељавају свет коме прети смрт, али не од нуклеарног уништења (као у *Преживелима*), већ смрт од филмске економије, унутар које се као глумци одржавају малим улогама и великим мислима.

У покушају да се избори са застојем снимања филма *Преживели*, протагониста и редитељ Фридрих одлази у Лос Анђелес да с продуцентом Гордоном пронађе финансијско решење за наставак снимања филма. Фридрих најпре упада у Гордонову вилу у Лисабону, чија је унутрашњост осветљена експресионистичким светлом (уз директну алузију на Фрица Ланга [Fritz Lang]). У соби проналази само Дениса, сценаристу филма, згрченог у кревету, у прабини и мраку, евидентно најнесрећнијег члана филмске екипе. Компјутер који се налази поред његовог кревета, измеће се у знак Фридрихове изгубљене независности (читај: краја независног филма), будући да Фридриху постаје јасно да су Денис и компјутер од самог почетка контролисали филм. Сам Денис реферира на компјутер као на „део Гордоновог мозга”, јер се у њему налазе слике из филма, књига снимања и буџет. Компјутер такође садржи лични и уметнички живот Фридриха, укључујући и списак његових филмова, чудан амалгам половичних наслова који рефлектују Вендерсов опус и његове омиљене редитеље претходнике у, пре свега, америчкој историји филма.

Чињеница да је Фридрихова естетичка историја и уметничка сензибилност „забележена” од стране компјутера подразумева неку врсту насилне редукације за самог Вендерса. Дигитализација имагинације од стране машине и њена контрола над уплашеним писцем, чија лојалност филмском продуценту поткопава уметност редитеља, за Вендерса представља грубу механизацију, јер је прављење филмова редуковано на пуку икону доба механичке репродукције која је израз не субјективног размишљања о структурама уметности, већ објективне контроле њених спољних, комер-

цијалних облика. Гордонов компјутер тако израста у својеврсни „мазулеј” у коме се налази тело филма, последње средство за рационализацију продукције и систематско редуковање уметничке аутономије.

Као и Фридрих, који је његов алтер его, Вендерс бива поражен стањем у савременом филмском стваралаштву и комерцијалном деградацијом слике, и без сумње разочаран својим искуством са Фордом Кополом у холивудском студијском систему. У исто време, он је свестан неопходности преиспитивања сопственог концепта филма, на начин на који то чини Фридрих. *Стање ствари*, је дакле нека врста пурификације за самог Вендерса, исто колико је и јавна осуда холивудског „система”, а сам филм не само катарзични начин елиминације сопствених, можда јалових, естетичких опсесија, већ чин претварања тих опсесија и преокупација у главну тему филма.

Вендерс постиже самокритику сопственог концепта филма унутар наратива, тако што денунцира Фридриха, оптужујући га за инсистирање на безживотној чистоти наратива, критикујући његов став да филму нису потребне приче јер, како Фридрих тврди, „живот протиче без потребе да буде преточен у приче”.¹⁰ У секвенци у Лос Анђелесу, продуцент Гордон и редитељ Фридрих преиспитују свој професионални однос, па Гордон приговара Фридриховој црно-белој естетици, сугеришући да је филм у боји много исплатљивије решење. С друге стране, „црно и бело” симболизују Фридрихов став према филму који је недвосмислено егзистенцијалистички, с обзиром на избор теме, композицију наратива, уметнички квалитет и политичке амбиције, ауторефлексивност и захтевност за гледање, као и с обзиром на чињеницу да је испричан у дубоко меланхоличном тону. Гордон даље приговара Фридриху на његовом тврдоглавом одбијању да исприча конвенционалну причу, док сам Фридрих оправдава свој „реалистички” приступ тврдњом да приче имају много правила, што их ултимативно чини мртвим.

¹⁰ “Life goes on in 'the course of time, without the need to turn into stories”.

Иако мисли да је *смрт* најбоља од свих прича, „мртва прича” је управо опозит који Фридрих жели да избегне, верујући да је *простор између ликова* тај који ће једну причу одржати живом, а не „зидови” (заплет) како захтева продуцент Гордон.¹¹

Најзад, као да пркоси Фридриху, Вендерс окреће причу против њега у последњем делу филма, присиљавајући га да узме учешће у причи, кроз потрагу за Гордоном и бег од његових прогонитеља. Па тако, филм изненада добија акцију, причу и затварање, и то веома коначно затварање. Мизансцен се такође мења: Холивид је претворен у урбано место скоро без људи, са ноаровским градским улицама и билбордима, неку врсту сиве претње и урбане дивљине која се могла видети и у филму-у-филму *Преживели*. Ново урбано место у коме се обрео Фридрих истовремено је лишено људске активности, али је испуњено антиципацијом, страхом, прогоном и репрезентацијама моћи. Лос Анђелес постаје параноидни пејзаж, који се, како за Фридриха тако и за Гордона, испоставља као смртоносан.

С друге стране, банално физичко насиље које ће бити извршено над двојцом протагониста и довести до њихове смрти представља алегорију за много суптилније економско цензорство уметности и виктимизацију естетских аспеката филма, јер су тржишне силе, како се испоставља, те које ефективно контролишу приче које нам се причају, а мафијаши који убијају Гордона и Фридриха најочигледнији су показатељи ширег комплекса доминације и контроле у филмској индустрији. Гордон каже Фридриху да „ајкуле” које их сада јуре да би их убиле, траже само причу, подршку, простор у које ће сместити ликове. „Све приче су приче о смрти”, каже Фридрих у страху да ће линеарна репрезентација наративних догађаја одузети виталност „реалистичког” погледа камере. Смрт за

¹¹ Када се Фридрих жали да се његов „дом” не налази нигде, ни у једном граду, ни у једној земљи”, он заправо сумира своје стање неукорењености. Можда је могао да дода – „ни у једном филму”, такође, и тако резонира фундаменталну Вендерсову позицију.

Гордона – барем што се тиче његове професије продуцента – није ствар естетике, већ је комерцијална неопходност, „друга најбоља ствар после љубавних прича – секс и смрт”, док је за Фридриха, као и за самог Вендерса, способност филма да дефинише простор између ликова и њихово кретање унутар тих простора нешто много значајније од било које приче о љубави и смрти.

По нашем мишљењу, у коначној комфортацији редитеља и продуцента на крају свог филма *Стања ствари*, Вендерс је успешно избалансирао потребе за уметничком имагинацијом, профитом и удовљавањем публици, на себи особен начин, и супротно конвенцијама касичног наративног филма. Другим речима, Вендерс се упустио у комплексан дијалог између документарног реализма и наративне фикције елаборирајући тезу да док наратив стреми ка затварању, метафоричком „дому”, то јест ка значењу и смислу, читај: уједињеном, кохерентном изразу идентитета, документарни импулс се уписује као изазов контингентној, смртној и пролазној сингуларности историјског профилског. Па тако, ако се може рећи да је наратив не само историјски доминантан модел филмске продукције, већ и средство за контекстуализацију значења, онда можемо закључити да без наративног затварања нема наратива. Ноел Бирш [Noël Birch] описује класично наративно затварање као истински крај филма који пружа утисак природног испуњења, завршетка, који гледаоца оставља задовољним, за разлику од арбитрарног и бруталног прекида тока радње.¹²

У случају *Стања ствари*, у питању је суспензија наративног затварања која се радикализује у коначно затварање, то јест, смрт. Међутим, и Фридрих у *Стању ствари* и Вендерс (у раним 1980-им, када је филм снимљен) постављени су пред дилему – како направити филм без наративног затварања, због чега се Вендерс одлучује на убиство две супротстављене силе – Фридриха и Гордона, са надом да ће њихова смрт можда резултирати трећом, компромисном силом, попуштању препознатљивим филмским конвенцијама

¹² Noel Birch, *Praksa filma*, Institut za film, 1972.

искупљења и потрагом за обновом селфа у филмским моделима љубави и смрти, хероизма и жртве. Другим речима, концепт аутора који Фридрих и Вендерс желе да спасу од комерцијализације „уметничког филма”, исказује се као митски концепт, а Вендерсов покушај да оживи митове о субјективности и филмској репрезентацији бива артикулисан унутар саме филмске репрезентације. Сам процес прављења филмова тако постаје како за Фридриха, тако и за Вендерса, истинско место субјективације, почетак, крај, будућност, живот и смрт, детерминанта индивидуалног идентитета – једном речју, савршена вендерсовска ситуација.

Ако је теза коју овај филм брани та да су филмовима потребне приче, а причама потребна смрт, односно, да приче имају свој завршетак и да су тиме све приче – „приче о смрти”, онда је Вендерс успешно одбранио ту тезу. Такође, ако документација стварне смрти – као она која је проблематизована у филму *Муња преко воде* – одступа од наративне фикције, онда је најубедљивији чин такве документације садржан у репрезентацији смрти протагонисте, јер тек Фридрихова смрт ситуира филм *Стање ствари* у домен фикције. На известан начин, *Стање ствари* је својеврсна капитулација пред наративом, а Вендерс још једном разрешава дијалектички конфликт између слике и приче тако што мири чињеницу и фикцију у последњим кадрovima филма.

Затварање?

Иако се Бењаминаова дистинкција између приче и романа о којој говори у *Пореклу немачке драме* не може прсликати на Вендерсову дистинкцију имеђу приче и стварног живота, она излаже логику која је имплицитна у Вендерсовој дилеми. За Бењамина, материјал од кога су направљене приче јесте – стварни живот који је приповедач доживео, а сличан став се може детектовати у Вендерсовом привилеговању контингентног и загрљају филмског реализма који лежи изван психолошког наратива. У Бењаминовом ширем

пројекту помирења естетичке контингенције са марксистичким детерминизмом, историјске силе које надвлађавају причање прича омогућавају да се види нови потенцијал у ономе што ишчезава. Алегоријски тон барокне књиге *Порекло немачке драме* производи се унутар празнине значења, након пада језика, и из непосредности говора. На сличан начин и Вендерс оплакује смрт реалистичког филма са којим се снажно идентификује, међу рушевинама модернизма, дозволивши својим наративима да се конфронтирају са изазовима трошне фотографске основе филма у историјском реалном.

Наративна смртност, као радикализација конфликта слика/прича, тако постаје алегорија за базеновски мит о тоталном филму (Базен), односно, алегорија о рушевини идеала тоталног филма. У резонанци са Бењаминовом теоријом историје¹³, у којој је временски индекс прошлости утеловљен у рушевини, фотографији, дакле, у алегоријској репрезетацији, *смрт* у наративу у оба Вендерсова филма такође је знак историје, а наративна смртност која се опире класичном наративном затварању оперише као текстуални и критички феномен, и алтернатива митској репрезентацији смрти у класичном наративном филму.

И да закључимо, на дубљем филмско-естетичком нивоу, дијалектика између слике и приче, може се схватити као дијалектика између документарне и наративне филмске репрезентације, а што је, по нашем мишљењу, *differentia specifica* свих Вендерсових филмова. Као заговорник праксе реалистичке филмске естетике, Вендерс се у оба филма бори са *смрћу* као наратолошким проблемом, реферирајући на кризу у „европском уметничком филму”, а оба анализирана филма су нека врста теза или дискурзивних есеја о прављењу филмова, у којима се технике и стратегије документарног реализма преплићу, односно боре, са класичним наративним приповедањем и холивудским илузионизмом, у корист једног ангажованијег приступа филмској естетици. Коњункција документарних и наративних форми неизбежно подразумева и дијалектички

¹³ Valter Benjamin, „Teze o filozofiji istorije” u: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.

конфликт између њих, односно конфликт између филмског реализма и наративитета, који је такође, у Вендерсовом случају, и алегоричан о идентитету редитеља који себе тражи како у продукцији слика, тако и у причању прича.

Такође, репрезентација смртности у филмовима Вима Вендерса дефинитивно конституише претњу вечним истинама идентитета и партијархата и, у бењаминовском смислу, носи револуционарни потенцијал за отварање другачијег читања и конституисања другачије врсте гледаоца, гледаоца чије задовољство лежи у одмаку и критичком гледању. Наше читање анализираних филмова демонстрирало је основе тог потенцијала, који се може схватити као парадигма за специфично „вендерсовско” сукобљавање са фатализмом класичне филмске репрезентације, унутар естетике филма.

Литература

- Bazen (1967): Andre Bazen, *Šta je film? Ontologija i jezik*, Institut za film, Umetnost ekrana.
- Benjamin (1974): Valter Benjamin, „Istorijsko filozofske teze”, *Eseji*, Nolit, Beograd.
- Benjamin (2012): Valter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, u: *Studije kulture* (ur. Jelena Đorđević), Sužbeni glasnik, Beograd.
- Benjamin (1977): Walter Benjamin, *The Origins of German Tragic Drama*, trans: John Osborne, London New Left Books.
- Birš (1972), Noel Birš, *Praksa filma*, Institut za film.
- Bordwell (1985): David Bordwell, *Narration in Fiction Film*, The University of Wisconsin Press.
- Vuksanović (2001): Divna Vuksanović, *Barokni duh u savremenoj filozofiji: Benjamin-Adorno-Bloh*, Institut za filozofiju, Beograd.
- Vuksanović (2017): Divna Vuksanović, *Filozofija medija 3: Ontologija, estetika, kritika*, Čigoja, Beograd.
- Dudley (1984): Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press.

- Daković (2019): Nevena Daković, „Filmski i drugi ekrani: Srbija 3.0”, u: *Studije filma i ekranskih medija*, Filmski centar Srbije.
- Elsaesser (1989): Thomas Elsaesser, *New German Cinema: History*, Rutgers University Press.
- Heyward (2000): Susan Hayward, *Cinema Studies, The Key Concepts*, Routledge, 2000.
- Kitanović (2008): Dragana Kitanović, “Conversation with Wim Wenders”, u: *Prelom magazine*, www.prelomkolektiv.org
- Kitanović (2002): Dragana Kitanović, „Moj priča, moja ukradena istorija: Nebo nad Berinom”, u: *Prelom*, Centar za savremenu umetnost – Beograd.
- Weir (1980), Robert Weir, *Death in Literature*, New York: Columbia University Press.
- White (1987): White Hayden, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Wolin (1982): Richar Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, New York: Columbia University Press.

Dragana Kitanović

CONFLICTUAL AESTHETICS OF WIM WENDERS'S CINEMA

Summary

The work examines the Wenders's thesis on the incompatibility of film image and film story, granting it the status of dialectical conflict within the film-aesthetic framework. As a paradigm of radicalisation of the conflict, it takes the *narrative mortality* – discourse of death in narrative films *Nick's Film: Lightning Over Water* and *The State of Things*, in which *death* problematizes narrative closure and destabilizes the representation. Mortality in these films is not a poetic strategy in support of narrative closure, but rather a means for deconstructing and condemning 'closure', taken as a narrative and historic event. Referring to Benjamin's theory of image and theory of allegory, this work demonstrates the process in which Wenders's thesis becomes not only allegory

Драгана Китановић

for the limits of rerepresentation, but also a paradigm for radical and productive ways of confrontation with the fatalism of classical film rerepresentation within the film aesthetics.

Key words: Narrative mortality, narrative closure, allegory, redemption. Wim Wenders, Walter Benjamin, Andre Bazin.

ПОДАЦИ О АУТОРИМА

Уна Поповић (1984.) је ванредни професор на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Дипломирала је на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду 2008. године, а докторирала на истом одсеку 2014. године. Посебна поља интересовања: савремена филозофија, историја филозофије, естетика, филозофија језика.

Драган Жунић (1952.) је редовни професор на Факултету уметности Универзитета у Нишу, где предаје социологију културе и уметности, филозофију уметности и естетику. Основне, магистарске и докторске (1984.) студије социологије завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. Године 2004. промовисан је у почасног доктора (*doctor honoris causa*) Великотрновског универзитета „Св. Ћирило и Методије” (Велико Трново, Бугарска). Начелник Одсека друштвених наука Центра за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и заменик управника Центра.

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.

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 херменеутику ликовних уметности на Академији уметности у Београду. Дипломирала (1987.), магистрирала (1994.) и докторирала (1999.) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду.

Предраг Јакшић (1972.) је дипломирао на Правном факултету, као и на Факултету драмских уметности Универзитета у Београду. На ФДУ је завршио мастер студије, а тренутно је на докторским студијама теорије драмских уметности, медија и културе на истом факултету. Члан је Удружења књижевника Србије.

Дивна Вуксановић (1965.) је редовни професор Факултета драмских уметности Универзитета уметности у Београду, на предметима: естетика, теорија културе, интерактивне комуникације, филозофија медија, комуникологија. Дипломирала на Факултету драмских уметности и на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Магистрирала театрологију на Факултету драмских уметности 1993. године, а докторирала 1998. године на Филозофском факултету у домену савремене филозофије и естетике. До сада објавила преко сто научних и стручних радова у домаћој и иностраној периодици, три научне студије, те десет књига из области књижевности.

Милош Миладинов (1992.) је асистент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. На истом месту завршио је основне академске и мастер студије филозофије, а у 2017. години уписује докторске студије филозофије. У ужу област његовог интересовања спадају естетика, филозофија уметности, филозофија културе и савремена филозофија.

Саша Радовановић (1972) је доцент на Одсеку за српску књижевност Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Дипломирао је (1998), магистрирао (2008), докторирао (2016) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду. Као стипендиста ДААД-а је био на студијском усавршавању Фрајбургу (2003). Објавио је више научних радова из области естетике и филозофије. Посебна област истраживања је естетика, савремена филозофија и филозофија образовања.

Бојана Тајсић (1994.) завршила је на основне и мастер студије филозофије на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Радно искуство професора филозофије почела је да стиче у Земунској гимназији 2018. године. Од новембра 2019. године ради у Петој београдској гимназији. Упоредно је стекла радно искуство у својству сарадника при Републичком заводу за социјалну заштиту, Центру за биоетичке студије и у Регионалном центру за таленте.

Татјана Ристић (1990.) је завршила основне и мастер студије на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду, где од 2016. године похађа докторске академске студије на студијском програму *Језик, књижевност, култура*, модул *Књижевност*. Стипендисткиња је *Фонда за младе таленте* за академску 2012/2013. и 2014/2015. годину. Области интересовања: енглеска и постколонијална књижевност, естетика, теорија и историја уметности и видео-игара.

Санда Ристић-Стојановић (1974.) је професор у Првој београдској гимназији. Дипломирала филозофију на Филозофском факултету у Београду. Ауторка је осам књига поезије и један је од четири аутора у заједничкој збирци поезије „Из сенке стиха”. Неке од њених књига су *Ноћ је праштање своје* (2000.), *Свитање је лет*

боје (2007.), *Ноћи наше, услуга* (2008.), *Тишина разликује светлости* (2010.), *Облачна птица* (2011.). Објавила је низ филозофских есеја у зборницима Естетичког друштва Србије, преводи поезију са енглеског и пише и објављује приказе поезије. Била је уредник у издавачкој кући „Белетра” и главни уредник књижевног часописа „Ковине” (КОВ). Члан је Српског књижевног друштва, Удружења књижевника Србије и Естетичког друштва Србије.

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.

Срђан Шаровић (1972.) је стручни сарадник на катедри за цртање Академије уметности у Новом Саду. Дипломске и мастер студије завршио на ликовном одсеку Академије уметности у Новом Саду. Докторанд АУНС. Посебна поља интересовања: мултимедија, сликарство и цртање, теорија уметности и естетика.

Драган Ђаловић (1976.) је редовни професор на Факултету савремених уметности у Београду, где предаје Теорију нових медија и Савремене теорије уметности. Као гостујући професор, на Филолошком факултету у Београду предаје Исламску уметност, те Теорију уметности и Теорију форме на Факултету за уметност и дизајн. Основне студије завршио је на Факултету ликовних уметности и на Филолошком факултету. Магистрирао је Теорију уметности и медија на Интердисциплинарним студијама при Универ-

зитету уметности у Београду 2005. године, а на истој групи је и докторирао 2008. године. Члан је Естетичког друштва Србије и Хрватског филозофског друштва. Један је од организатора сада већ традиционалног симпозијума Филозофија медија. Учесник је многобројних округлих столова, трибина и јавних предавања. Један је од организатора десетак одржаних пројеката из области културе. Аутор је четири монографије и више десетина текстова објављених у научним часописима и зборницима у земљи и иностранству.

Росанда Бајовић (1965.) основне студије српскохрватског језика и јужнословенских књижевности похађала је на Филозофском факултету у Никшићу, а магистарске студије компаративне књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Докторску дисертацију на тему *Јелена Балшић у средњовјековној, усменој и савременој књижевности* одбранила на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Ради у Подгоричкој гимназији.

Владимир Вујошевић (1986.) асистент је на предметима Америчка књижевност и Енглеска књижевност на Филолошком факултету Универзитета Доња Горица у Подгорици. Дипломирао је филозофију на Филозофском факултету у Београду, а докторат је стекао на Филолошком факултету у Београду одбраном рада *Готски мотиви у прози Фленери О'Конор* (2018).

Михајло Стаменковић (1983.) је студент докторских студија Филолошког факултета Универзитета у Београду (уписан 2019. године) и докторских студија философије Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду (уписан 2020. године). На потоњем завршио основне и мастер академске студије философије. Ужа област интересовања: семантика, синтакса, рачунарска лингвистика, философија језика, логика, естетика, философија уметности, философија духа, философија науке и савремена философија.

Јадранка Божић (1959.) дипломирала је Општу књижевност са теоријом књижевности на Филолошком факултету (Београд), а потом је завршила постдипломске студије на Филозофском факултету у Београду (Интердисциплинарни студиј социокултурне антропологије). Докторирала је на студијама Културологије и комуникологије (култура и медији) на Факултету политичких наука. Посебна поља интересовања: културна политика, задужбинарство и легати, феномен књиге и читања, информатичка култура, трансформације концепата усмености и писмености, савремене теорије читања, социолингвистика, теорија визуелне културе, филозофија медија, биоетика.

Велимир Младеновић (1989.) завршио је основне академске и мастер студије на Катедри за Романистику Филозофског факултета у Новом Саду. Докторанд је из француске књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду и Универзитету у Поатјеу (у Француској). Стипендиста је Владе републике Француске за докторске студије. Члан је истраживачке лабораторије *Forellis* и *Екипе Арагон* при Националном центру за текстове и рукописе у Паризу. Области интересовања: Луј Арагон, Елза Триоле, француска ратна књижевност, француски комунистички часописи, француско-српски односи.

Весна Маричић (1979.) је мастер филозофије коју је студирала на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Професор је филозофије, логике и грађанског васпитања у Гучи, Лучанима и Ивањици. У уже области њеног интересовања спадају естетика, егзистенцијализам, структурализам и постструктурализам, као и теорија филма и театра.

Драгана Китановић је дипломирани филолог и магистар наука о драмским уметностима из области филма и медија. Докторанд је на Факултету драмских уметности, на студијском програму – Теорија драмских уметности, медија и културе, са тезом „Политике историзације филма: ка новој парадигми филма као медија” (ментор др Дивна Вуксановић).

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

Слика и реч

- списак литературе се наводи на крају текста, по азбучном реду, а начин навођења је исти као и код фуснота
- препоручени начин навођења референци у фуснотама:

1) за књиге: презиме аутора, иницијали имена аутора, назив дела у курзиву (ITALIC), издавач, место издања, година издања, број странице
пример: Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980., стр. 34

2) за текст из књиге или чланак из зборника: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, у, наслов дела у курзиву (ITALIC), издавач, место издања, година издања, број странице
пример: Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, у *О лепом*, Book&Marso, Београд, 2007., стр. 34

3) за чланак у часопису: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, наслов часописа у курзиву (ITALIC), број часописа, место издања, година издања, број странице
пример: Јауковић, С., „Херменеутика фактицитета као Хајдегерово полазиште“, *Архе*, V, 2009., стр. 34

4) за литературу у електронском облику: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, пун УРЛ и датум
пример: Kraut, R., „Plato“, <http://plato.stanford.edu/entries/plato>, 30.01.2011.

У другом и наредним навођењима истог дела изостављају се издавач, место и година објављивања (пример: Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, стр. 35), а при узастопном цитирању истог дела у фусноти треба да стоји ознака *исто* или *ibid.* и број стране. Фусноте би требало да буду наведене у дну текста, не на крају (FOOTER). Референце се наводе у изворном облику, не преводe се на српски језик.

ПУБЛИКАЦИЈЕ ЕСТЕТИЧКОГ ДРУШТВА СРБИЈЕ

- Акта IX Међународног конгреса за естетику*, I–III том, Дубровник, 1980.
- Естетика и свакодневни живот*, ур. М. Зуровац, Рад, Београд, 1982.
- Стваралаштво и људски свет*, ур. М. Дамјановић, ЕДС, Београд, 1983.
- The Problem of Creativity*, ed. J. Aler and M. Damjanović, EDS, Beograd, 1983.
- Уметничко дело данас*, ур. Мирко Зуровац, Рад, Београд, 1983.
- Стварност у уметничком делу*, ур. Мирко Зуровац, ЕДС, Београд, 1984.
- Уметност и наука*, ур. М. Зуровац и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1985.
- Уметност и мит*, ур. З. Глушчевић и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1987.
- Уметност и прогрес*, ур. М. Дамњановић и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1988.
- Естетско и свето*, ур. М. Дамњановић, Б. Милијић и Д. Жунић, Градина, Ниш, 1994.
- Ниче и модерна естетика*, ур. Бранислава Милијић, ЕДС, Београд, 1995.
- Ка филозофији уметности. У спомен Милану Дамјановићу*, ур. Б. Милијић, Универзитет уметности у Београду и ЕДС, Београд, 1996.
- Уметност, природа, техника*, ур. М. Зуровац и М. Видаковић, ЕДС, Београд, 1996.
- Естетско задовољство и модерна уметност*, ур. М. Видаковић, ЕДС, Београд, 1997.
- Чему уметност?*, ур. М. Ранковић, ЕДС, Београд, 1997.
- Српска естетика у XX веку*, ур. М. Зуровац, ЕДС, Београд, 2000.
- Естетика, уметност, морал*, ур. Б. Милијић, ЕДС, Београд, 2002.
- Естетско искуство*, ур. М. Ранковић, ЕДС, Београд, 2003.
- Естетика и уметничка критика*, ур. Д. Вуксановић, ЕДС, Београд, 2004.
- Положај лепог у естетици*, ур. М. Зуровац и Н. Грубор, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2005.
- Шта је естетика?*, ур. Д. Вуксановић и Н. Грубор, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2006.

Теорија уметничког стваралаштва, ур. Н. Грубор и С. Јауковић, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2007.

Уметност у култури, ур. Д. Вуксановић и Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2008.

Уметност и истина, ур. Н. Грубор и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2009.

Утицај естетике на уметност, ур. М. Новаковић и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2010.

Естетика и образовање, ур. М. Новаковић и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2011.

Проблем креативности, ур. И. Драшкић Вићановић, М. Новаковић, У. Поповић, ЕДС, Београд, 2012.

Проблем укуса, ур. И. Драшкић Вићановић, У. Поповић, М. Новаковић, Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2013.

Криза уметности и нове уметничке праксе, ур. И. Драшкић Вићановић, У. Поповић, М. Новаковић, Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2014.

Актуелност и будућност естетике, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, М. Новаковић, ЕДС, Београд, 2015.

Проблем форме, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, М. Новаковић, ЕДС, Београд, 2016.

Ното Aestheticus, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, Д. Вуксановић, У. Поповић, М. Новаковић, ЕДС, Београд, 2017.

Естетска култура, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, М. Новаковић, М. Миладинов, ЕДС, Београд, 2018.

Естетско и стварно, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Таловић, М. Новаковић, М. Миладинов, ЕДС, Београд, 2019.

Естетика у хуманистичком кључу, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Таловић, М. Новаковић, М. Миладинов, ЕДС Београд, 2020.

САДРЖАЈ

Реч уредника5

Слика и реч: теоријске перспективе

Уна Поповић
ЈЕЗИК ЦРТЕЖА И ВИЗУЕЛНО МИШЉЕЊЕ:
МАГИЈА У АТЕЉЕУ 15

Драган Жунић
UT PICTURA ARS – УМЕТНОСТ ЈЕ КАО СЛИКА 41

Богомир Ђукић
СЛИКА И РИЈЕЧ И РАЗНА ГЛЕДИШТА УМЈЕТНОСТИ 63

Ива Драшкић Вићановић
РЕЧ И СЛИКА ПРОБЛЕМ (НЕ)МОГУЋНОСТИ
„ПРЕВОЂЕЊА” 79

Предраг Јакшић
СЛИКА И РЕЧ – СИНОНИМИ И МОНАДА 95

Дивна Вуксановић
ЕСТЕТИКА МЕДИЈА: РЕЧИ, СЛИКЕ,
ЗАБАВА 107

| | |
|---|-----|
| Милош Миладинов ХАЈДЕГЕР И КЛЕ: ПРОБЛЕМ СЛИКЕ..... | 127 |
| Саша Радовановић НИЧЕОВА МЕТАФОРА ИЗМЕЂУ СЛИКЕ И ПОЈМА | 147 |
| Бојана Тајисић ЛЕСИНГОВО СХВАТАЊЕ ОДНОСА ПОЕЗИЈЕ И ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ..... | 161 |
| Татјана Ристић ЕКФРАЗА И МИМЕЗА..... | 175 |
| Санда Ристић Стојановић СЛИКА И РЕЧ: ПОСТАВЉАЊЕ ЈАСНИХ ГРАНИЦА ИЗМЕЂУ УМЕТНОСТИ И НЕУМЕТНОСТИ | 187 |

Слика и реч: перспективе уметности

| | |
|---|-----|
| Душан Пајин СЛИКА И РЕЧ У ДЕЛУ ВАН ГОГА..... | 201 |
| Срђан Шаровић НЕГАТИВНА СВЕЛОСТ – <i>VIA NEGATIVA</i> У УМЕТНИЧКОМ ПОСТУПКУ..... | 215 |
| Драган Ћаловић КАЛИГРАФИЈА У ИСЛАМСКОЈ УМЕТНОСТИ..... | 233 |
| Росанда Бајовић „НА ГАЛЕРИЈИ”: ЧИТАЊЕ СЛИКЕ У ТУМАЧЕЊИМА ПРОЗЕ ФРАНЦА КАФКЕ | 245 |

| | |
|---|-----|
| Владимир Вујошевић ИСКУШЕЊА СЛИКЕ, УТЈЕХА РИЈЕЧИ: ЛУТЕР И АЛЕГОРИЈА..... | 269 |
| Михајло Стаменковић РЕЉЕФНИ ПАРАЛЕЛИЗАМ ПРЕДЊИХ ПЛАНОВА И СПОЉАШЊИХ СЛОЈЕВА ПОЗАДИНА У СЛИКОМ ИЛУМИНИРАНОЈ ПЕСМИ | 291 |
| Јадранка Божић КОМПАТИБИЛНОСТ И СИМЕТРИЈА УМЕТНИЧКОХ ОПУСА Б. К. БАЛТУСА И Е. А. ПОА | 317 |
| Велимир Младеновић ДИЈАЛОГ ИЗМЕЂУ СЛИКЕ И РЕЧИ У РОМАНУ <i>ÉCOUTEZ-VOIR</i> ЕЛЗЕ ТРИОЛЕ | 331 |
| Весна Маричић ДЕКОНСТРУКЦИЈА СЛИКЕ И РЕЧИ У ТРИРОВОМ ФИЛМУ ПЕТ ПРЕПРЕКА..... | 345 |
| Драгана Китановић КОНФЛИКТУАЛНА ЕСТЕТИКА У ФИЛМОВИМА ВИМА ВЕНДЕРСА..... | 357 |
| ПОДАЦИ О АУТОРИМА | 377 |
| УПУТСТВО АУТОРИМА..... | 385 |
| ИЗДАЊА ЕСТЕТИЧКОГ ДРУШТВА СРБИЈЕ..... | 387 |

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.852(082)

СЛИКА и реч : зборник радова / [уредници Ива Драшкић Вићановић ... [и др.]]. – Београд : Естетичко друштво Србије, 2020 (Београд : Чигоја штампа). – 387 стр. : илустр. ; 25 см. – (Библиотека Филозофска истраживања)

„Зборник ... обухвата научне радове настале на основу излагања и дискусија на четрдесетој редовној годишњој научној конференцији Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан ... у Београду, 8. и 9. октобра 2020. године." → Реч уредника. – Тираж 200. – Реч уредника: стр. 5–12. – Подаци о ауторима: стр. 382–383. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Резимеи на енгл. или рус. језику уз сваки рад.

ISBN 978-86-81712-05-4

а) Естетика – Зборници

COBISS.SR-ID 27749385