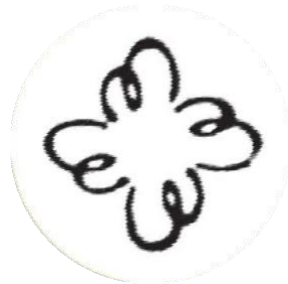


УМЕТНОСТ И КУЛТУРА

Зборник радова



Естетичко друштво Србије

Београд, 2021.

Уметност и култура

зборник радова

Издавач

Естетичко друштво Србије,

Риге од Фере 4, Београд

За издавача

др Дивна Вуксановић

Уредници

др Уна Поповић

Милош Миладинов

Владимир Миленковић

Дизајн

др Драган Ђаловић

Прелом текста

Лејла Сладић

Штампа

Лејла Мулаосмановић Сладић ПР,

специјализоване дизајнерске делатности Нови Сад

Тираж

80

ISBN 978-86-81712-11-5

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

Реч уредника

Питања о уметности и култури једна су од централних тема савремених истраживања из области хуманистике. Развојем технологије и конституцијом дигиталног простора отворен је пут осмишљавању нових културних и уметничких пракси. Традиционалне уметничке праксе и друге наслеђене делатности културе, с друге стране, остају актуелне и у нашем повесном тренутку. Да ли можемо говорити о континуираном развоју културе или пак њена повест представља дисконтинуиране целине, један је од могућих приступа испитивања проблема културе.

Појам културе постаје изразито важан за периоде романтизма и просветитељства. Након француске револуције, култура постаје оно подручје људске стварности у ком се човек остварује и потврђује властиту слободу. Опсег културе тако представља место широког спектра могућих истраживања, развоја и иновација. Она се ту показује као сфера заједничког, тј. подручје где сви чланови друштвене заједнице јесу равноправни и једнаки без обзира на порекло, богатство или сталеж. Стога, култура је место размена идеја и покушаја да се (друштвена) стварност мења ненасилним путем и учини слободнијом.

У оквирима оваквог разумевања културе долази до промена и у схватању уметности. На пример, у Шилеровом опусу проналазимо проналазимо одбацивање наслеђеног појма уметности као подражавања, на чије место долази одређење

уметности као лепе уметности. Другим речима, уметност ствара нешто ново и оригинално, тј. усмерава рецепијенте на свет који још није, тј. на свет који је равноправнији и савршенији. Тако уметност, која није ништа друго до лепо привид, указује на могућности равноправнијег друштва и слободног човека.

Велике промене у погледу технологије, организације друштва и свакодневног живота у двадесетом веку доводе и до значајних промена у схватању и улози културе и уметности у савременим друштвима. На том трагу, рефлектујући на појаву нових масовних медија и других технолошких иновација, Бењамин осмишљава нов појам уметности, који онда доводи и до трансформације схватања културе. Осврћући се на масовну доступност уметности у свакодневном животу савременог појединца, Бењамин говори о ишчезнућу ауре као једног специфичног облика искуства саобразног традиционалним облицима рецепције уметности. Ишчезнуће ауре Бењамин види као отварање нових могућности за уметност и друге праксе културе, чија би масовна доступност могла да буде покретач промена у друштвеним заједницама.

Непосредно након Бењаминових увида о савременим медијима, уметности и култури, аутори тзв. Франкфуртског круга, пре свега Адорно и Хоркхајмер, указују на проблеме масовне културе. Судећи по овим ауторима, сфера масовне културе постаје један од неизоставних момената капиталистичког начина производње и оргазије друштва. Уживалац у производима културе више није на просто рецепијент, већ постаје конзумент ових производа. С друге

стране, уметност у ужем смислу, према Адорну, и даље представља перманентну критику друштвеног поретка. Да ли је осамнаестовековни (прогресивни) појам културе у потпуности нестао или ипак и савремена култура може бити покретач промена у заједници, једно је од питања вредних испитивања.

У 21. веку делатности културе као и њени производи постају доступнији више него икада пре. Појавом личних рачуна (PC), интернета, телевизије, тзв. „паметних телефона“ (smart phones) и других масовних медија отвара могућност дигитализације сфере културе. На који начин ови медији обликују савремену културу и да ли масмедијски испосредована култура може имати прогресивне импликације за заједницу једна су од кључних питања савремених истраживања из области културе.

Имајући у виду све претходно речено, питање које настојимо да поставимо у оквиру ове конференције – питање о уметности и култури – показује се као питање вредно истраживања. Да ли данашња уметност и култура представља негацију постојећег друштва, те, на трагу Шилера, указују на могућности бољег и равноправнијег света или су оне, пак, само још места репродукције постојећих производних односа остаје отвореним. Да ли традиционални идеали културе остају само идеали или је њихово остварење могуће, нека су од питања која смо желели да поставимо на овој конференцији, те да о њима читамо у зборнику који је пред нама.

Зборник отвара рад пленарног излагача са скупа Уметност и култура Уне Поповић. Рад се бави анализом пројекта Језик

цртања и визуелно мишљење, који се реализовао под руководством проф. Милоша Вујановића и у сарадњи са Академијом уметности у Новом Саду у 2020. години. Ауторка у раду сумира резултате пројекта и испитује да ли након завршеног курса вајања долази до промене у схватању и одношењу према уметности полазника курса.

Рад Шилеров концепт естетског васпитања Милоша Миладинова испитује актуелност Шилерових теза о естетском васпитању за савремени повесни тренутак. Пратећи Шилерову мисао и поједине увиде сер Кена Робинсона, аутор скреће пажњу на значај поновног промишљања идеје естетског васпитања, те нуди смернице за потенцијалну примену естетског васпитања у образовним праксама. Зборник се наставља радом Стапање хоризоната и хоризонт очекивања – књижевност и традиција Адриане Дондо. Ауторка у раду испитује однос уметности и културе на трагу Х. Г. Гадамерове концепције филозофске херменеутике и естетике Х. Р. Јауса.

Потом, рад Ренесансна естетика: неоплатонизам и рађање новог човека Горана Вујкова испитује естетичке концепције ренесансне епохе, имајући у виду утицај неоплатонистичког учења. Разматрајући појам човека у ренесанси, аутор показује да се у основи идеала ренесансног човека може пронаћи одређење човека као *homo aestheticus*-а. Рад Природа између мита и уметности Катарине Грковић испитује појмове природног и митског, те и кључна одређења човекове културе. На трагу Ролана Барта, ауторка у истраживању испитује однос између дискурзивног и уметничког.

Зборник затвара рад „Материјалистички приступ у култури и уметности у Биргеровој Теорији Авангарде“ Владимира Миленковића. У том истраживању, аутор испитује Биргеров појам институција уметности, те на његовом трагу заступа тезу да појам институција уметности може бити полазишна тачка материјалистички засноване науке о култури.

Уредници:

др Уна Поповић

Милош Миладинов

Владимир Миленковић

ФИЛОЗОФИ ВАЈАЈУ: ЈЕЗИК УМЕТНОСТИ И ВИЗУЕЛНО МИШЉЕЊЕ

Апстракт: Овај рад посвећен је филозофској анализи резултата пројекта *Језик вајања и визуелно мишљење*, који је под руководством проф. Милоша Вујановића и уз подршку Академије уметности у Новом Саду реализован током 2020. године. Пројекат је обухватао методски вођен курс вајања који су похађали студенти филозофије, а за циљ је имао њихово упознавање са језиком вајања и усвајање визуелног мишљења. Будући да се ради о студентима филозофије, очекује се да непосредно искуство са продукцијом уметности бар уздрма, ако не и у потпуности промени перспективу промишљања уметности код полазника, као и њен карактер. Анализе понуђене у овом раду показале у којој мери је тај циљ постигнут. Коначно, ове анализе у раду ћемо упоредити са сличним анализама и њиховим резултатима оствареним у оквиру пројекта *Језик цртежа и визуелно мишљење*, који је реализован током 2019. године.

Кључне речи: језик уметности, вајање, цртање, визуелно мишљење, филозофија.

Филозофски приступ уметности типично је одређен самом филозофијом, то јест, појмовима и идејама о уметности искованим у традицији естетичког мишљења. Веома често се филозофи у приступу уметности ослањају пре на оквире сопствене струке, него на сусрет са уметничким делима. Чак и када такав сусрет игра улогу у филозофском промишљању уметности, он је скоро искључиво ограничен на позицију њене рецепције, остављајући, тако, по страни димензију продукције.¹ Несумњиво, током векова филозофи су понудили низ теза о уметничкој продукцији, од теорије надахнућа до тзв. *велике теорије*, односно теорије подражавања. Ипак, скоро све овакве теорије исковане су са позиције посматрача, односно у дистанци спрам продукције уметности, иако је она њихова непосредна тема.² Контемплативна дистанца и примат теоријског, који обележавају филозофски приступ уметности, у савремености су додатно ојачани постструктуралистичким и постмодернистичким позицијама, које уметност постављају у контекст производње знања и анализе дискурса о уметности, упозоравајући на традиционалну наивност идеје о непосредности естетског искуства.³

¹ Уп. Popović, U., „Umetnost i problem teorijskog – mogućnost verbalizacije umetnosti”, u: *Zbornik radova Akademije umetnosti*, br. 4, 2016, стр. 44.

² Уп. Поповић, У., „Естетика између филозофије и уметности”, у: У. Поповић, М. Миладинов, В. Миленковић (ур.), *Чему естетика?*, ЕДС, Београд, 2020, стр. 30-31.

³ Уп. Lippard, L., Chandler, J. R., 'The Dematerialization of Art', in: A. Alberro, B. Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge/London, 1999, стр. 49; Kalyva, E., *Image and Text in Conceptual Art: Critical Operations in Context*, Palgrave Macmillan, 2016, стр. 16.

Наведене одлике филозофског приступа уметности доведене су у питање и проблематизоване у оквиру пројекта *Језик вајања и визуелно мишљење*, који је под руководством проф. Милоша Вујановића, а уз подршку Академије уметности у Новом Саду и финансијску подршку Покрајинског секретаријата за високо образовање и научноистраживачку делатност, реализован током 2020. године. Овај пројекат представља наставак другог сличног пројекта – *Језик цртежа и визуелно мишљење*, реализованог 2019. године. Сваки од њих за себе, али и узети заједно, они нуде интересантне естетичке увиде у начин комуникације између филозофије и уметности, као и у могућности сарадње између филозофа са једне, односно уметника са друге стране. Овај рад посвећен је филозофској анализи тих пројеката и њихових резултата.

Поставка пројеката

Пројекат *Језик вајања и визуелно мишљење*, као и пројекат *Језик цртежа и визуелно мишљење*, реализовани су као методски осмишљени и вођени курсеви вајања, односно цртања, у трајању од шеснаест сусрета (осам недеља) са по четири наставна часа по сусрету. Полазници ових курсева били су студенти основних и докторских студија филозофије на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Новом Саду. У реализацији пројекта учествовали су, поред руководиоца, и Срђан Шаровић, Никола Мацура и Весна

Ждрња, запослени на Академији уметности у Новом Саду, као и моја маленкост, у својству спољашњег сарадника. Очекивано, у поставци пројекта уметници су били задужени за његово осмишљавање, реализацију и уметничку интерпретацију, док је задатак филозофа анализа филозофских потенцијала задобијених резултата.

Основна идеја оба пројекта била је да уметност поседује себи својствен језик, који се може анализирати и поучавати; *језик цртежа* би се, тако, бар у неким аспектима разликовао од *језика вајања*.⁴ Додатно, идеја оба пројекта подразумева и да је језик уметности битно везан за *визуелно мишљење* – дакле, за мишљење које није нужно концептуално и вербално организовано, нити се може без остатка превести на облике вербалног и концептуалног мишљења.⁵ Усвајање језика уметности би, стога, требало да омогући и посредује усвајање визуелног мишљења, заобилазећи проблеме који би настали уколико би се било језик уметности, било визуелно мишљење, усвајали уз посредство њихове теоријске обраде, што је типично за филозофски приступ.⁶ Утолико су као део пројекта организовани и курсеви цртања и вајања, а полазници ових курсева били су изложени приступу уметности који одступа од њима блиског начина мишљења и креће се више ка уметничком односу према уметности.

⁴ Уп. Barasch, M., *The Language of Art: Studies in Interpretation*, NYU Press, New York, 1997, стр. 5-6; Goodman, N., *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1976, стр. 192-194.

⁵ Уп. Bogdanović, K., *Uvod u vizuelnu kulturu*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2003, стр. 9.

⁶ Уп. Hill, E., *The Language of Drawing*, Prentice-Hall, New Jersey, 1966, стр. 8.

Важно је нагласити да су оба курса осмишљена методски, управо као курсеви усвајања *језика цртежа* и *језика вајања*;⁷ дакле, не просто као курсеви цртања и вајања. Наведено подразумева да полазници нису просто били изложени цртачким и вајарским праксама и поступцима, већ је њихово упознавање са истим вођено са циљем развоја и усвајања визуелног мишљења и за њега типичних облика. У уметничком погледу, провера резултата таквог поступка остварена је анализом рада и постигнућа полазника током курса, али и коначним тестом – самосталном израдом репродукције неког одабраног уметничког дела на крају курса.

Према поставци пројекта, способност да самостално израде репродукцију потврдила би да су полазници усвојили језик уметности, а са њим и визуелно мишљење (бар у некој мери). У случају пројекта *Језик цртежа и визуелно мишљење* радови полазника излагани су у Архиву Војводине 31.01.2020. године, односно на Факултету ликовних уметности у Београду 12.10.2020, а њих су пратиле и трибине одржане 07.02.2020. у Музеју савремене уметности Војводине, односно у Београду 10.10.2020, у оквиру годишње конференције Естетичког друштва Србије у ЗАПРОКУЛ-у. Радови са пројекта *Језик вајања и визуелно мишљење* излагани су у Културној станици Свилара у Новом Саду 02.02.2021. године, са пратећом трибином одржаном 03.02.2021, а изложба и трибина биће током пролећа организоване и у Београду.

⁷ Уп. Goodman, N., *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, стр. 88-89.

Састав полазника курсева такође није случајан. Када је реч о првом пројекту, курс цртања похађало је шесторо студената – Зорица Матош, Станислав Шегрт, Горан Вујков, Лука Рудић, Милош Миладинов и Горан Рујевић; првих четворо били су студенти основних, а преостала двојица студенти докторских студија филозофије и асистенти на Одсеку за филозофију ФФНС. Курс вајања похађала је нешто измењена група, односно Зорица Матош, Горан Вујков, Милош Миладинов, Горан Рујевић, Катарина Грковић и Љиљана Шарчевић.

У случају првог пројекта састав полазника курса осмишљен је тако да се у пројекат укључе студенти основних студија који током студирања још увек нису усвојили знања из естетике и филозофије уметности, док је учешће старијих колега представљало контролну инстанцу – утолико пре што се један од њих у свом раду изричито определио за ове области, док је други истраживачки усмерен на подручје логике и филозофије науке. Оваква подела требало је да обезбеди објективност анализе утицаја усвајања језика цртежа на развој визуелног мишљења, а на позадини веће или мање одређености полазника већ усвојеним филозофским знањима и начинима мишљења о уметности.

У случају другог пројекта, међутим, фокус је нешто другачије усмерен. Наиме, пошто ова два пројекта подразумевају својеврсну целину, те други представља наставак на први, група је конституисана тако да се делом састоји од полазника који су претходно похађали курс цртања,

а делом од нових полазника. На тај начин обезбеђена је могућност анализе предвиђене везе између усвајања језика цртежа и језика вајања, као и испитивање разлика између полазника у резултатима другог пројекта с обзиром на претходно усвајање знања о језику цртежа и тим посредованог развоја визуелног мишљења.

Филозофска анализа резултата оба пројекта заснована је на низу усмерених анкета, осмишљених тако да се истакну и уоче промене у начину мишљења о уметности код полазника, а с обзиром на похађање курсева цртања и вајања. У конкретном, анкете које су пратиле први пројекат организоване су тако да обезбеде поређење одговора полазника на иста или незнатно измењена питања пре и након похађања курса. Ова питања била су махом усмерена на разумевање основних појмова везаних за дати пројекат, попут појмова цртеж, линија, простор, уметност, језик цртежа и слично.

Додатно, питања су била осмишљена уз уважавање карактеристика филозофског мишљења. Примера ради, на питање формулације „шта је x ?” филозоф типично одговара дефиницијом, што га обавезује на одређене логичке узусе, али и на тражење јединствене карактеристике, заједничке за све објекте који спадају у домен појма x . Речју, оваква формулација питања смерала је на потенцирање појмовног мишљења карактеристичног за филозофију, односно на евентуалну промену у ставу полазника поводом могућности да се промишљању уметности приступи уз подразумевање

адекватности оваквог начина мишљења за њену обраду. То је и потврђено; пуна анализа овог пројекта понуђена је у раду *Језик цртежа и визуелно мишљење: магија у атељеу*.⁸

Када је реч о другом пројекту, осмишљавање анкета и питања морало је да рачуна на упознатост дела полазника са претходним анкетама и њиховом анализом, односно на тако формирана њихова очекивања у погледу истих. Другим речима, будући да се овде ради о филозофима, а како би се добили адекватни резултати, било је потребно унапред искључити могућност подразумеваних одговора с обзиром на претходну упознатост са формом, карактером и смислом питања у анкетама. Истовремено, било је потребно и обезбедити континуитет ових анализа и анкета између два пројекта.

Анкете које прате други пројекат су, тако, осмишљене у духу потенцирања рефлексije на језик вајања, језик цртежа и визуелно мишљење; за разлику од тога, анкете уз први пројекат више су смерале на непосредне реакције и одговоре полазника. Будући да се рефлексija и промишљање у другом случају нису могли избећи, они су прихваћени као позитивно тло за изградњу анализа, те је, у складу са тим, прва омисија очекивања полазника остварена изостајањем анкета на почетку курса вајања – све анкете полазници су попуњавали на крају курса. Такође, формулација питања у анкетама уз други пројекат потенцира компарацију, анализу од стране самих

⁸ Поповић, У., „Језик цртежа и визуелно мишљење: магија у атељеу”, у: И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Ђаловић, М. Новаковић и М. Миладинов (ур.), *Слика и реч*, ЕДС, Београд, 2020.

полазника, наративније одговоре, напор адекватне концептуализације.

Четврта анкета је, при томе, посебно осмишљена како би се установило на који начин полазници разумеју однос језика цртежа и језика вајања, односно везу између два пројекта. У редовима који следе, а због ограничења предвиђеним обимом рада, фокусираћемо се управо на тај аспект анкета и његову анализу. Анализе које ћемо понудити су, дакле, битно спроведене на полигону пројекта *Језик вајања и визуелно мишљење*, а све референце на језик цртежа у том погледу остварене су из перспективе усвајања језика вајања.

Језик вајања и језик цртежа: анализа

Као што је претходно поменуто, у пројекту *Језик вајања и визуелно мишљење* учествовало је четворо полазника који су претходно похађали курс цртања, и две полазнице које нису. Четврта анкета коју су попуњавали сви полазници, а која је уже фокусирана управо на везу усвајања језика цртежа и језика вајања, стога је подељена на два дела, од којих је сваки намењен једној од те две групе полазника. Наведено нам, дакле, омогућава да прецизније размотримо везе ова два пројекта, посматрано из угла самих полазника.

Када је реч о полазницима оба курса, јединствени утисак свих је да је претходно усвајање језика цртежа било корисно и плодотворно приликом усвајања језика вајања. Без изузетка, сви испитаници су потврдили да је усвајање језика вајања било

одређено претходним упознавањем са језиком цртежа, и то у позитивном смислу – да га је олакшало, усмерило, фокусирано. Истовремено, само један од испитаника се определио за јаку тезу, односно за тврђење да је усвајање језика цртежа *нежно* за потоње усвајање језика вајања. Ипак, значајнијим од ових разлика у погледу јаке тезе сматрамо попутна објашњења одговора, која су у више случајева нагласила значај разумевања *линије* у вајању. Тако, на пример, читамо да *се мерење пропорција фигуре одвија на готово исти начин као и при процесу цртања*.⁹

Такође, карактеристично за ову групу испитаника је да однос језика цртања и језика вајања разумеју као однос два сродна, али ипак битно различита релата. Тако један од испитаника сматра да је у техничком смислу језик цртања примарнији, те да је инкорпориран у вајање, али да опет он *прелази и мења своју форму језика на самој скулптури*. Исти испитаник тврди и следеће: *цртеж [је] у основи вајарства, као некакав први слој, али слој који је по себи аутономан и има свој квалитет и специфичност, а који утиче на овај изнад њега, тј. на вајање, чији елементи нужно бивају преобликовани у самом језику вајања*.

Разлике два језика артикулисане су на очекивани начин, пре свега уз пажњу посвећену проблему простора. Тако читамо да *док језик цртања оперише у две димензије, језик вајања то ради у три*. Други испитаник тврди следеће: *При*

⁹ Сви цитати одговора учесника пројекта на питања преузети су из анкета, односно из материјала овог пројекта.

цртању, простор се тек конституише постављањем основних елемената цртежа; цртач има више степени слободе да детерминише простор цртежа по својој вољи. При вајању, простор је затекнут у виду емпиријског простора који материјал де факто заузима; вајар има мање степени слободе јер не може произвољно да постулира карактеристике тог простора, али зато располаже са већим бројем тачака гледишта на основу којих може произвести резултат који има објективније важење (може се равноправно посматрати са више тачака гледишта).

Сличне коментаре испитаници су дали и у погледу питања о односу језика уметности и визуелног мишљења, тврдећи да ни у вредносном, ни у педагошком смислу језик цртежа или језик вајања немају предност у односу на онај други. Другим речима, сви испитаници сматрају да је пролаз од језика уметности ка визуелном мишљењу отворен и гарантован, те да у том смислу нема принципијелних разлика између цртања и вајања. Разлике се истичу спрам специфичности ова два језика, из чега се изводи и закључак да је учење више језика различитих уметности пожељно у смислу богатијег и продуктивнијег разумевања визуелног мишљења. У том духу, један од испитаника каже да се језик вајања не користи само за саопштавање садржаја визуелног мишљења, већ може да буде метод тактилне комуникације.

Сумарно посматрано, одговори испитаника из ове групе потврдили су очекивања уткана како у саму поставку

пројекта, тако и у организацију и концептуализацију питања у анкети. Занимљиво одступање, међутим, уочавамо у начину на који је одговарано на питања. Наиме, у поређењу са анкетама које су пратиле први пројекат, одговори су у овом случају значајно више ослобођени филозофског дискурса и за филозофију карактеристичног начина мишљења. Пре свега, већина одговора очигледно, а некада и са експлицитним позивањем, црпу свој садржај из онога што се искусило током курса вајања. У једном случају испитаник је чак посегао за примером репродукције коју је одабрао како би илустровао своју поенту. Филозофске перспективе осетно су се у одговорима појавиле само једном, и то у позивању на терминолошки апарат естетике Н. Хартмана (Nicolai Hartmann). Ипак, чак и у овом случају, начин на који је естетика укључена у одговор пре је био последица потребе за артикулацијом већ усвојеног искуства, него ствар унапред одређеног оквира у које би се такво искуство „морало” уклопити.

Када је реч о испитаницама које претходно нису похађале курс цртања, артикулација њихових одговора је, за разлику од претходне групе, много више усмерена на конкретне технике вајања, као и на аналитички изведену компарацију језика цртежа и језика вајања. Будући да су ове две студенткиње информације о језику цртежа могле задобити само кроз курс вајања, њихови закључци о језику цртежа базирају се на процесу учења вајања, односно на конкретним упутствима предавача на која се често позивају.

Интересантно је, међутим, да између свих елемената језика цртежа које наводе као значајне у вајању - и несумњивог примата простора - ове две испитанице, за разлику од претходне групе, нарочито истичу *сенку*.

За очекивати је и став обе испитанице да језик цртежа није нужан приликом усвајања језика вајања; ни једна од њих, дакле, не тврди јаку тезу у том погледу. Ипак, обе јасно истичу да би познавање језика цртежа допринело усвајању језика вајања, те га обе разумеју као неку врсту базе. Као и у претходној групи, тако постављен однос није схваћен хијерархијски ни у вредносном ни у педагошком смислу, већ, можда, најпре у погледу чињенице да су елементи цртежа детектовани у вајању, а да се, са друге стране, вајање разуме као перспектива која те елементе надограђује и мења. У том погледу веома је интересантан коментар једне од испитаница, која каже: *језик цртања подразумева језик вајања: јер када говоримо о преношењу објекта на папир, морамо имати свест о тродимензионалним карактеристикама тог објекта; ипак би цртање било самосталније у односу на вајање, јер у самом процесу неко може у попуности избећи искуство вајања*. Ово је једини случај да је неко од испитаника размотрио могућност да тродимензионалност, карактеристична за скулптуру, унапред одређује приступ цртежу, а полазећи од свакодневног и вануметничког начина организације перцепције.

Иста испитаница је такође понудила и једину експлицитну (микро)-анализу односа језика цртежа и језика вајања с

обзиром на појам језика. Поредећи учење ова два језика са учењем различитих говорних језика, те извлачећи закључак да у погледу говорних језика упознатост са више њих повлачи и боље разумевање општих структура и начина функционисања језика уопште, ова испитаница поентира у смеру тезе неке врсте универзалне структуре језика уметности, која би се могла сагледати учењем језика више различитих уметности, а која би, бар у неким аспектима, била сродна структурама говорних језика. У овом случају, иако мисаони ток није до краја изведен, имамо веома јасан пример филозофског начина размишљања утканог у артикулацију рефлексije искуства продукције уметничког дела.

Одговоре друге испитанице је, изнова карактеристично, водио фокус према идеји визуелног мишљења. Тако, на пример, читамо: *Примера ради, ако бисмо желели да произведемо фигуру човека, свакако да бисмо то прецизније и јасније извели ако бисмо претходно знали на који начин линије и облици формирају тело, на који начин су косине представљене и како то тело заузима простор. А након што то увидимо, само треба да пребацимо опажања на материјал који имамо испред себе и да их представљамо у другој димензији. Дакле, оба процеса формирају начин мишљења и гледања који је карактеристичан приликом стварања. Потребно је знати где гледати и шта гледати како би се могла применити техника која је карактеристична или за цртање или за вајање [истакла У.П.].*

Из овог примера видимо јасну и скоро подразумевану везу опажања (гледања) и мишљења, што би, у основним цртама, одговарало идеји визуелног мишљења. Ова испитаница, тако, различите начине гледања разуме као специфичне начине мишљења, при томе јасно наглашавајући да се они разликују унутар визуелног мишљења, те да, када је једном задобијено, његова артикулација у домену цртежа или вајања зависи само од познавања техника карактеристичних за те уметности. Пошто је реч о студенткињи филозофије, овај пример охрабрује тезу да је процесом учења језика уметности код филозофа могуће развити осетљивост не само на различите употребе појма мишљења, већ и за различита искуства мишљења.

Са друге стране, у овом одговору осетан је и извесни конструктивизам, односно нововековна субјект-објект разлика уписана у разумевање уметности. Како се види из цитата, у процесу стварања уметничког дела све зависи од (визуелног) мишљења и перспективе субјекта. Евентуална „активност” од стране објекта или материјала унапред је искључена, односно пацификована употребом (појма) технике, која ће оно виђено/мишљено наметнути предмету.

Одговори полазника који су претходно упознати са језиком цртежа и оних који нису, дакле, у општим цртама потврдили су претпоставке истраживања и анкета. Потврђено је да полазници неће радикално раздвајати два језика, те да ће их разумети као сродне. Такође, потврђен је и очекивани став да однос језика уметности и визуелног мишљења не зависи од врсте уметности чији се језик учи, односно да је визуелном

мишљењу могуће приступити полазећи од језика било које уметности. Са друге стране, одговори су понудили многе конкретне детаље који сведоче о променама у начину мишљења о уметности код полазника. Њих коментаришемо у закључном коментару.

Закључна разматрања

Пројекат *Језик вајања и визуелно мишљење*, с обзиром на своје филозофске аспекте, потврдио је – једнако као и претходни пројекат – да упознавање студената филозофије са праксом стварања уметничких радова значајно утиче на њихов (филозофски) приступ уметности. Приметна разлика у начину на који су полазници курса артикулисали и појмовно организовали своје одговоре, а у погледу поређења анкета које су пратиле два курса, охрабрује и потврђује значај оба ова пројекта.

Много више него садржај њихових одговора, који је очекивано био провоциран чаролијом искуства стварања уметности, тај начин показује у којој мери је дато искуство заиста било делатно и у филозофском погледу.¹⁰ Сама чињеница стицања искуства ту није гаранција успеха, јер се оно искушено лако може игнорисати и занемарити. Међутим, када се промене очитују у домену који је уже филозофски – у начину артикулације и аргументације мишљења – то, онда, потврђује и

¹⁰ Уп. Arnhaјm, R., *Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1981, стр. 10.

искуством провоцирану промену филозофског приступа. Према нашем суду, кључни разлог таквом успеху управо је методски карактер курсева језика цртежа и језика вајања, односно чињеница да се овде радило о усвајању визуелног мишења.

Разлика коју потенцирамо може се, у грубим цртама, свести на две основне поенте. Најпре, артикулација одговора, као што је поменуто, доминантно црпи из стеченог искуства стварања уметности – а не из унапред усвојених концепција, појмовних решења и филозофских идеја. У одговорима су скоро у целости напуштени ови филозофски оквири, те се филозофски дискурс јавља у свежем и новом, креативном облику. При томе је приметан напор већине полазника да у многим познатим и недовољним терминолошким решењима изнађу адекватну реч за оно што се жели саопштити. Такав напор увек је доказ филозофског рада, а у погледу естетике може само допринети ослабљивању традиционалних категорија и увођењу новог и уметности ближег појмовног апарата.

Друго, аргументација присутна у одговорима такође је значајно више усмерена на развој мишљења полазећи од уметности, а не – како је то био случај раније – на уклапање тог искуства у готове појмовне матрице. Иако рудиментарна, јер одговори су углавном краћег обима, аргументација у одговорима је присутна и неретко наглашена, што разумемо као последицу поменутог напора да се исказе нешто ново, а у овом случају и да се такво исказивање додатно легитимише и ојача.

Несумњиво, аргументација у одговорима полазника задржава филозофски карактер, али је увелико обогаћена импулсима који долазе од уметности. Поред стандардне стратегије позивања на искушено, односно навођења примера у сврхе анализе и аргумента, посебно се истиче наизглед несвесна тенденција да се аргументација води тако што ће се пратити ток кретања усвајања језика вајања, а последично и визуелног мишљења. Другим речима, у покушају да одговоре изазову саме ствари, полазници су се одлучили за то да карактер мисаоног тока који представљају одреде по облицима кретања визуелног мишљења, те да га, тек у другом слоју, проведу до филозофске артикулације. Управо због тога говоримо о аргументацији: овде није реч само о увидима и садржајима, већ и о њиховом повезивању, а оно се спроводи праћењем визуелног мишљења и његових кретања, која се потом артикулишу до филозофског дискурса. У којој мери су полазници били свесни тог процеса, тешко је закључити, али је, по нашем мишљењу, далеко важније то да је он приметан у резултатима. Такво његово очитовање потврђује утицај учења језика вајања и визуелног мишљења на филозофско промишљање уметности, те отвара многе занимљиве перспективе.

Поред потврђивања основне идеје пројекта и његовог значаја, овде треба додати и увид, који је могао бити остварен тек поређењем два пројекта, да је континуирани рад ове врсте, као и измена језика уметности ком се полазници подучавају, веома допринео оваквим резултатима. Другим речима, веома је

значајно – чак и одлучујуће – да су полазници били у прилици да се упознају са два различита језика уметности (или, у случају две нове полазнице, да се са језиком цртања бар посредно упознају). Варирање остварено на тај начин, сматрамо, ослободило је поглед на визуелно мишљење укалупљивања у дате, сада већ уметничке матрице (језика цртежа), те обезбедило његов природнији и флексибилнији утицај на полазнике. У том смислу, било би значајно обезбедити даљи рад у овом подручју, те ојачати започети процес преумљења.

Слично важи и за континуитет упознавања са језиком уметности, визуелним мишљењем и рада у уметности. Боравак у том окружју несумњиво, што и анкете показују, ојачава тенденције за уметност више сензибилног филозофског мишљења. Иако се у приступу полазника још увек могу уочити одређени моменти дистанце, попут мањка рефлексije о филозофским конотацијама и историји функције појмова материје и форме у овом случају, они су сада померени ван ужег подручја естетике и филозофије уметности, а ка ширем хоризонту филозофије као такве. Укратко, они су заправо последица уплива филозофских идеја у саму уметничку теорију, те се отуда враћају натраг филозофима. Неки будући рад у овом подручју сарадње уметности и филозофије би могао фокусирати и таква чворна места, те још једном завртети динамику везе две области. У том погледу, сматрамо, од користи би био рад у подручју уметности које се, сходно свом медијуму, више опире концептуализацији и рационализацији него што је то случај са вајањем.

У погледу филозофских потенцијала, тенденције које смо истакли заиста могу бити значајне. Као што је поменуто, филозофски приступ уметности није типично грађен са ових позиција. Свакако, није за очекивати да њихово појављивање за кратко време промени естетичку сцену, али је оно свакако добар корак у смеру њеног освежавања и пробијања нових путева сарадње филозофије и уметности. Томе, у коначном, треба да допринесе и овај рад. Са друге стране, полазници курса у будућности би могли понудити неке додатне и овим искуствима одређене теоријске смернице.

Литература:

Arnham, R., *Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1981.

Barasch, M., *The Language of Art: Studies in Interpretation*, NYU Press, New York, 1997.

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

Goodman, N., *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1976.

Hill, E., *The Language of Drawing*, Prentice-Hall, New Jersey, 1966.

Kalyva, E., *Image and Text in Conceptual Art: Critical Operations in Context*, Palgrave Macmillan, 2016.

Lippard, L., Chandler, J. R., 'The Dematerialization of Art', in: A. Alberro, B. Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge/London, 1999.

Popović, U., „Umetnost i problem teorijskog – mogućnost verbalizacije umetnosti”, u: *Zbornik radova Akademije umetnosti*, br. 4, 2016.

Поповић, У., „Естетика између филозофије и уметности”, у: У. Поповић, М. Миладинов, В. Миленковић (ур.), *Чему естетика?*, ЕДС, Београд, 2020.

Поповић, У., „Језик цртежа и визуелно мишљење: магија у атељеу”, у: И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Ђаловић, М. Новаковић и М. Миладинов (ур.), *Слика и реч*, ЕДС, Београд, 2020.

Una Popović

UDC 730

1:7.01

PHILOSOPHERS SCULPT: THE LANGUAGE OF SCULPTING AND VISUAL THINKING

Summary

This paper is about philosophical analysis of the results of the project *The Language of Sculpting and Visual Thinking*, realized during 2020 under the management of professor Miloš Vujanović at

the Academy of Arts, University of Novi Sad. This project exposed students of philosophy to the methodologically organized course of sculpting; students were supposed to learn the language of sculpting and, consequently, visual thinking. The main idea of the project was that such kind of learning arts would amount to changing, or at least challenging, the usual theoretical approach of philosopher to art, as well as its character. The analysis in this paper will present, whether or not such aim was accomplished. Also, these will be compared with a similar analysis of yet another project, *The Language of Drawing and Visual Thinking*, which was realised during 2019.

Key words: the language of arts, sculpting, drawing, visual thinking, philosophy.

ШИЛЕРОВ КОНЦЕПТ ЕСТЕТСКОГ ВАСПИТАЊА

Апстракт: Аутор у овом раду поставља тезу о потреби за промишљањем концепта естетског васпитања у савремености. Појам естетског васпитања аутор илуструје путем Шилеровог учења из његовог дела „О естетском васпитању човека у низу писама“. Потом, на трагу Шилера и појединих увида сер Кена Робинсона, аутор указује на значај преиспитивања концепта естетског васпитања у савремености, те и скреће пажњу на могуће смернице за осмишљавање савремених облика и пракси естетског васпитања.

Кључне речи: Естетско васпитање, култура, образовање, сер Кен Робинсон, уметност, чулност, Шилер

Увод

У овом истраживању настојаћемо да покажемо релевантност Шилеровог концепта естетског васпитања за савремене васпитно-образовне праксе, као и за искуство савременог човека уопште. Штавише, наша теза гласи да је потреба за облицима естетског васпитања далеко

фундаменталнија него што је то био случај у Шилерово време, те и у епохама пре просветитељства и романтизма.

Идеја да оно естетско може бити употребљено за васпитно-образовне сврхе присутна је у западној филозофској традицији већ од њеног зачетка. Тако већ у Платоновим дијалозима проналазимо идеје за примену уметности, тачније песништва, за образовање унутар идеалне државе.¹¹ Приметивши изразито дејство песништва, тј. онога што ми данас називамо естетским, на душу појединца, Платон долази до идеје о употреби естетских средстава за образовање појединаца. Нешто слично, али у битно другачијим околностима предлагао је и Фридрих Шилер у његовим *Писмима естетском васпитању* у осамнаестом. веку. Интерпретација Шилерових теза о овом проблему отвориће нам пут за испитивање могућности на основу којих у савремености можемо говорити о естетском васпитању и образовању, те и на који начин је могуће имплементирати естетско васпитање у савременим образовним праксама.

У нашем фокусу у овом истраживању налази се грчки смисао појма *aisthesis*, који је нешто ширег домена од онога уже естетског, који стога обухвата целокупну регију човековог чулног опажања.¹² Прецизније, у раду ћемо настојати да покажемо на који начин *aisthesis* савременог човека може бити

¹¹ Поповић, У., „Платонова теорија уметности и образовања: улога дијалога у образовању за филозофију“, *Theoria*, вол. 1, 2013. стр. 122.

¹² Barack, К., “Connecting Benjamin: The Aesthetic Approach to Technology”, у: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford, 2003., стр..41

васпитан, односно образован. Томе ћемо приступити имајући у виду неке од Шилерових увида о овој теми, те и начину на који је организовано искуство савременог појединца.

Модерни појам културе и идеја естетског васпитања

У овом делу рада расветлићемо основне идеје Шилеровог пројекта естетског васпитања. Томе ћемо приступити имајући у виду специфичности модерног појма културе, те самим тим и начина на који је човек тог времена разумевао себе и своје место унутар модерних заједница.

Порекло употребе модерног појма културе датира од Цицеронове употребе овог појма у старом Риму. Првобитан смисао овог појма, који је остао присутан и у нашем језику, везује се за пољопривредне културе, а Цицерон је први аутор који користи овај појам за дескрипцију развоја људске душе. Према Цицерону, оплемењивање и развој људске душе као *филозофске* душе идеал је коме би требало тежити.¹³ У аналогији према употреби овог појма у пољопривредним праксама, где култивисати биљку значи одвојити је од корова и омогућити јој услове за раст и развој, Цицерон сматра да би сличан поступак може бити примењен и на омогућавање човека да испуни властите потенцијале. Речју, по Цицерну, људска душа се може *култивисати* и то путем бављења филозофијом, што је код њега схваћено као највиши идеал човека.

¹³ Cicero, *Tusculanes De Ciceron*, vol 1, Nabu Press, South Carlona, 2012., стр. 273.

Ехо оваквог схватања културе остаје присутан и у њеним модерним концепцијама. Готово читава епоха у доба Шилера бави се проблемом образовања, и то образовања зрелог човека, која је оличена у идеји *Bildung*-а¹⁴. Овакав концепт образовања подразумева да и појединци који су задобили формално образовање имају дужност да наставе с властитим самообликовањем. Речју, очекује се да сваки појединац настави с процесом самообликовања током његовог целокупног живота.

Уколико имамо у виду основне претпоставке идеје *Bildung*-а, утолико можемо приметити близину овог концепта образовања са ширим пројектом периода просветитељства. Кантов став „Имај храбрости да се служиш властитим разумом!“¹⁵, односно *Sapere aude*, ефикасно илуструје „програм“ епохе у погледу образовања популације.¹⁶ Речју, неке од водећих идеја просветитељства огледају се у захтевима за еманципацијом разума и његовим коришћењем. Добра употреба разума, онда, довела би до остваривања различитих потенцијала људскости, те прогреса како у погледу знања, тако и у погледу организације модерних заједница.

Једна од Шилерових критичких теза усмерених у правцу програма просветитељског покрета односи се на његово оспоравање примата разума. Иако Шилер не опонира чињеницу неоспорног напретка разума у модерној епохи - о чему сведоче и многобројна научна открића, напредак науке, те

¹⁴ Поповић, У., „*Bildung* као образовање човештва“, *ARHE* вол. 16, 2011., стр. 51.

¹⁵ Кант, И., „Одговор на питање: Шта је просвећеност?“, у: *О просвећености*, Друштво за проучавање XVII века, Нови Сад, 2002., стр. 7.

¹⁶ Поповић, У., „*Bildung* као образовање човештва“, *ARHE* вол. 16, 2011., стр. 51.

и оснивање институција јавног образовања - он сматра крајње проблематичним истицање људског разума и тиме запостављање других момената човекове природе, у првом реду његове чулности и осећајности. Речју, према Шилеру, за остваривање просветитељских идеала недовољна је само еманципација разума, већ је неопходна еманципација целокупног човека. Дакако, ово не значи да треба у потпуности напустити све просветитељске тековине, већ пре да *и* разум треба еманциповати поред других, такође изузетно важних и неоправдано запостављених аспеката човекове природе.

Једна од водећих Шилерових идеја у *Писмима естетском васпитању* јесте захтев за самообликовањем целокупног човека. Према Шилеру, неопходно је довести наше сазнајне моћи у хармонични склад. Осмишљавајући наглашено динамички појам човека, Шилер мења и начин на који мисли о нашим сазнајним моћима, те о њима говори као о нагонима.¹⁷ Речју, оно што је традиција означавала појмовима чулности и разума, Шилер сада мисли као нагон за материјом и нагон за формом. За постизање складног јединства између ова два нагона неопходно је радити како на ономе теоријско-сазнавајућем, тако и ономе чулно-осећајном. Другим речима, тек довођењем у хармонично јединство нагона за материјом и нагона за формом можемо говорити о целокупном човеку и естетској култури, те уједно и о савршенијим облицима људских заједница. Уколико не постоји савршени баланс између

¹⁷ Шилер, Ф., „О естетском васпитању човека, у низу писама“, у: *Познији филозофско-естетички списи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 2008., стр. 207-208.

нагона, онда је човек или дивљак или варварин, тј. како Шилер наводи: „Али човек може бити себи супротстављен на двојак начин: или као дивљак, кад његова осећања владају његовим начелима; или као варварин, кад његова начела разарају његова осећања. Дивљак презире уметност и природу спознаје као свог неограниченог наредбодавца; варварин се изругује природи и обешчашћује је, али – с више презира од дивљака – доста често наставља да буде роб свога роба. Образовани човек чини природу својим пријатељем и поштује њену слободу, просто обуздавајући њену самовољу.“¹⁸

Дакле, пројекат просветитељства, који у први план истиче еманципацију разума треба да буде модификован, тј. неопходно је омогућити хармонични однос између нагона за материјом и нагона за формом, односно чулности и разума. Ово (само)обликовање можемо разумети као уметничку праксу, где човек постаје предмет уметничког обликовања.¹⁹

Имајући у виду претходно речено, у Шилеровом концепту естетског васпитања појам уметности има једну од кључних улога. Сходно томе, и начин на који се осмишљава појам уметности битно је различит од доминантног традиционалног схватања уметности као подражавања. Према Шилеру, уметност није *mimesis*, нити се њена функција огледа у репродукцији постепене стварности. Насупрот томе, уметност Шилер одређује као стварање нечега новог, оригиналног, тј.

¹⁸ Шилер, Ф., „О естетском васпитању човека, у низу писама“, у: *Познји филозофско-естетички списи*, стр. 187.

¹⁹ Поповић, У., „Фридрих Шилер: Филозофија у служби поетике“, у: *Утицај естетике на уметност*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2010., стр. 213.

она указује на свет који још *није*, али који је могућ. У том смислу, уметност се ту показује као средство не само за обликовање појединца – како смо видели у претходном пасусу – већ и као полазна тачка потенцијалних промена у широј (политичкој) заједници. Речју, износећи на светлост дана могућности саврешније заједнице, уметност заправо указује на идеал коме треба тежити, те због тога задобија одређење естетског привида.²⁰

Појам привида овде нема негативну вредносну конотацију као што је обично случај с овим појмом у филозофском наслеђу. Привид о коме је овде реч није теоријско-сазнајни, односно логички привид, већ *естетски* привид.²¹ Дакако, он јесте и даље привид тиме што указује на свет који није²², или, боље речено, још-увек-није. За разлику од логичког привида, уметност као естетски привид не доводи до грешке при теоријском просуђивању, нити је усмерен ка човековим теоријско-сазнајним могућностима, већ ка његовом сензибилитету за оно естетско.

Рецепцију уметности можемо одредити као уживање у естетском привиду²³, односно складу материје и форме на уметничком делу. Уживање у лепоти уметности можемо

²⁰ Поповић, У., „Обликовање човека. Естетска слобода човека у култури“, у: *Уметност у култури*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2008., стр. 218.

²¹ Шилер, Ф., „О естетском васпитању човека, у низу писама“, у: *Познији филозофско-естетички списи*, стр. 252.

²² Поповић, У., „Фридрих Шилер: Филозофија у служби поетике“, у: *Утицај естетике на уметност*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2010., стр. 217.

²³ Поповић, У., „Обликовање човека. Естетска слобода човека у култури“, у: *Уметност у култури*, стр. 227.

разумети као осећај рецепијента да и он сам може ускладити властите нагоне за материјом и формом, те да и он може стварати дела лепе уметности. Речју, сама уметност као да позива рецепијента да самог себе обликује, чиме недовосмислено потврђује своју васпитну улогу, а на онснoву чега може бити говора и о њеној прогресивној политичкој функцији.²⁴

Овако осмишљен појам уметности своје место проналази унутар ширег оквира појма културе. У Шилерово време, култура се схвата као оно подручје људске стварности на ком је човечанство најслободније.²⁵ Оно је простор за иновацију, истраживање и развој. Осим тога, култура јесте и сфера заједничког – у оквирима културе и њених институција, сви појединци би требали бити једнаки и равноправни без обзира на порекло, материјални статус и слично. Култура стога треба да представља шире подручје за размену идеја о начину на који се стварност може променити ненасилним путем. Отуда, како смо видели у претходном пасусу, уметност се показује као један од одликованих феномена културе на којем је могуће уочити њене прогресивне потецјале за човека уопште.

Проблем естетског васпитања и савремени свет

У претходном делу рада оцртали смо у грубим потезима Шилеров концепт естетског васпитања. Једна од централних Шилерових теза огледа се у ставу о неопходности образовања

²⁴ Жунић, Д., „Естетика – теорија естетске културе“, *Теме*, бр. 3, 2007., стр. 556.

²⁵ Поповић, У., „Обликовање човека. Естетска слобода човека у култури“, у: *Уметност у култури*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2008., стр. 215.

целокупног човека, тј. како његовог разумског, тако и његовог чулног и осећајној аспекта. У овом поглављу испитиваћемо има ли потребе за таквим концептом образовања данас, тј. да ли је потребно да поново промишљамо образовне праксе и покушамо да понудимо концепт естетског васпитања, који би био релевантан за наш повесни тренутак.

Критичком испитивању савремених образовних пракси приступићемо путем увида сера Кена Робинсона, изнетих на његовом предавању 2008. године под називом „Промена образовне парадигме“ (*Changing Education Paradigms*). Према поменутом аутору, савремено образовање битно је одређено материјалним и духовним условима времена у ком се у Европи рађа идеја јавног образовања: реч је о добу просветитељства и индустријске револуције.²⁶

Кључна идеја просветитељског покрета огледа се у захтеву за образовањем шире популације, односно сваког појединца као члана тадашњих заједница. Сходно томе, просветитељство као епоха у битном смислу одређено је осмишљавањем институција јавног образовања, попут школа, које представљају услов могућности актуелализације просветитељских идеала. С друге стране, индустријализација, технолошки напредак човечанства, те самим тим и нове потребе и могућности човека тог времена „одоздо“ су дале подстрек за остваривање просветитељског пројекта образовања ширих популација.

²⁶ Sir Ken Robinson, “Changing Education Paradigms,” filmed 2008 at The Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, RSA, London, <https://www.youtube.com/watch?v=mCbds4hSaos>, 14:17.

Дакле, рађање модерних јавних образовних институција обележено је духовним вредностима епохе просветитељства, с једне стране, док је истовремено настало и као реакција на нове потребе друштва и човека из доба индустријске револуције, с друге стране. Сходно томе, идеје попут примата разума, специфичног просветитељског разумевања природе знања, духа и интелекта, одређених метода и облика знања и закључивања, те и схватања човека уопште значајно су одредиле организацију и начин на који је изгледало јавно образовање у Европи тог периода, чије су многобројне тековине и данас (саморазумљиво) наслеђене.

Управо некритичко и саморазумљиво усвајање образовних пракси и њихових основних принципа из седамнаестог и осамнаестог века представља једно од наглашено проблематичних места у савременим васпитно-образовним концепцијама. С једне стране, налазе се праксе и медијуми образовања који настају имајући у виду потребе и духовну ситуацију човека из седамнаестог и осамнаестог века; с друге стране, пак, имамо савременог човека чије разумевање света и његовог положаја у њему битно одступа од просветитељских концепција.

Сходно теми овог истраживања, фокусираћемо се на проблем човекове чулно-афективне природе, која је, како ћемо видети, остала (неоправдано) запостављена у праксама савремених образовних институција. Наша прва теза гласи да је човекова чулност битно повесно одређена. На том трагу мисли и Валтер Бењамин, који, имајући у виду изузетан

технолошки напредак и уплив нових медија, изума и других технолошких иновација у свакодневни живот човека из прве половине двадесетог века, тврди следеће: „Током већих историјских раздобља, са целокупним начином живота људске заједнице, мења се и начин њиховог чулног опажања. Начин на који се човеково чулно опажање организује – медијум, у којем се испуњава – није само природно, него и историјски условљен.“²⁷ Важење и значај овог Бењаминовог става индикативно је и за наш повесни тренутак – чини се да је чулни апарат савременог човека далеко оптерећенији чулним надражајима и утисцима, него икада пре. Речју, савремене технолошке иновације, иако неретко изузетно корисне, истовремено мењају и начин на који сусрећемо свет око нас те и како себе затичемо. Према Бењамину, савремени човек јесте растресени субјект²⁸, односно неко ко је преплављен информацијама и чулним утисцима, чије држање можемо разумети као перманентну расејаност.

Оваква експанзија човекове чулности делује да није адресирана у савременим образовним праксама. Како и сер Кен Робинсон примећује, пажња ученика у школским клупама ометена је многобројним изворима дистракције: мобилни телефони, интернет, рекламе и други технолошки изуми одвлаче пажњу ђака од градива ка другим масмедијским садржајима.²⁹

²⁷ Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела* 1, Службени гласник, Београд, 2011., стр. 252.

²⁸ Исто, стр. 280-282.

²⁹ Sir Ken Robinson, “Changing Education Paradigms,” filmed 2008 at The Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, RSA, London,

Дакле, с једне стране имамо застарелност образовних пракси и медија који се у тим праксама користе, док, с друге стране, имамо наглашену присутност масмедиијских и других технолошких изума у свакодневици, као доминантних извора дистракције. У истраживању „Естетика нових медија и савремене уметничке праксе“ [*Aesthetics of New Media and Contemporary Educational Practices*“]³⁰ говорили смо о проблему застарелости савременог концепта наставе и том концепту припадних медија. У овом истраживању, фокусираћемо се на проблем образовања с обзиром на чулност, тј. настојаћемо да поставимо питање о могућностима другачијег облика искуства у савременом наставном процесу, тј. о настави усмереној на оно естетско.

Образовање у уметностима и уметничким праксама, према Робинсону, у потпуности је занемарено у савременим образовним концепцијама. Разлоге за такво место ових пракси можемо потражити у спектру идеја које су обликовале образовни систем какав данас познајемо: 1. просветитељска теза о примату и значају еманципације разума с једне стране, и, 2. потребе новог, савременог света и њему припадног тржишта, с друге стране. Оно што се таквим системом образовања губи јесте неговање „естетске димензије човека“, тј. како и Робинсон наводи – естетско искуство.³¹

<https://www.youtube.com/watch?v=mCbdS4hSaos>, 37:34.

³⁰ Миладинов, М., „Aesthetics of New Media and Contemporary Educational Practices“, у: *21st International Congress of Aesthetics. Proceedings*, Faculty of Architecture Belgrade, The Society for Aesthetics of Architecture and Visual Arts Serbia (DEAVUS), International Association for Aesthetics (IAA), Београд, 2019., стр. 1098-1103.

³¹ Sir Ken Robinson, “Changing Education Paradigms,” filmed 2008 at The Royal

Уколико пажљивије размотримо феномен естетског искуства, утолико можемо приметити да оно јесте својеврсни антипод свакодневном искуству савременог човека. Речју, естетско искуство омогућава рецепијенту препуштање предмету који сусреће, његово трајање може се разумети као тренутак ма колико он био дуг, тј. како и Робинсон наводи, естетско искуство је облик искуства у ком се у највећој мери осећамо живим.³² Дакле, естетско искуство подразумева фокусираност рецепијента, тј, специфично држање слично контемплацији, док истовремено оно подстиче и побуђује нашу чулност. У том смислу, можемо приметити да естетско искуство заиста представља радикално другачији облик искуства у односу на искуство свакодневице, које је, како смо видели, одређено расејаношћу и многобројним дистракцијама.

Поред естетског искуства, дивергентно мишљење једно је од облика мишљења које се, према Робинсону, не афирмише довољно у образовним праксама. Дивергентно мишљење он одређује у близини појма креативности, где креативност разуме као имање оригиналних идеја које нису безвредне. Сходно томе, дивергентно мишљење одређено је као својеврсну базу за развијање креативности.³³ Примена дивергентног мишљења у пракси подразумева оригиналан начин да се одговори на неко задато питање, различита тумачења и приступи задатом

Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, RSA, London, <https://www.youtube.com/watch?v=mCbdS4hSaos>, 39:24.

³² Исто.

³³ Sir Ken Robinson, "Changing Education Paradigms," filmed 2008 at The Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, RSA, London, <https://www.youtube.com/watch?v=mCbdS4hSaos>, 46:58.

питању, плуралитет могућих одговора на дато питање и слично. Наводећи резултате емпиријских истраживања посвећених феномену дивергентног мишљења, Робинсон закључује да уласком у образовни процес ученици током година све мање користе овакав облик мишљења.

Имајући у виду све претходно речено, на Робинсоновом трагу, можемо закључити да савремени образовни системи недовољно пажње усмеравају на неговање естетског искуства, те и на развој капацитета дивергентног мишљења, чиме се посредно спутавају креативни потенцијали ученика. Сходно томе, можемо закључити да проблем естетског васпитања остаје у намјању руку једнако актуелан, као што је то био случај у време Шилера, када је ова идеја задобила филозофско разматрање.

Уместо закључка: могућа решења?

У претходним деловима овог истраживања у грубим цртама експлицирали смо Шилеров концепт естетског васпитања. Након тога, осврнули смо се на савремене образовне праксе, те смо на трагу сер Кена Робинсона дошли до закључка да су савремене праксе, готово једнако као и у Шилерово време, усмерене према еманципацији разума и теоријско-сазнајног аспекта човека, док човекова чулност, односно његова чулно-осећајна природа остаје занемарена и у сенци рада на развоју човекових разумских способности. Стога, поставља се питање о могућностима за другачији концепт

образовања, који би у себе укључио и афирмисао и човекове чулно-осећајне аспекте.

На трагу Шилера, и ми одговор на ово питање настојимо да пронађемо у оквиру уметности и уметничких пракси. Речју, уколико је естетско искуство оно што желимо афирмисати у оквиру наставног процеса, утолико се уметност као одликовано место појављивања и сусрета с оним естетским показује као оно место из ког бисмо требали тражити потенцијално решење овог проблема. Дакако, настава посвећена уметности је већ присутна у школским програмима, али се може поставити питање о заступљености таквих предмета у односу на друге, те и још важније – како изгледа овакав облик наставе и да ли су могући другачији типови њеног реализовања.

За разлику од фокусирања на продукцију у оквирима ових предмета, једнако је важно радити и на естетској рецепцији, тј. контемплативном сусрету с уметничким делима. Ако је естетско искуство специфичан облик искуства, онда се показује изузетно важним обезбеђивање адекватних услова могућности за реализацију тог облика искуства. Речју, оно *како* посматрања, гледања, слушања и осећања уопште показује се као место ка ком би требало усмерити пажњу. Расветљавањем онога *како* сусрета с естетским предметима требало би да ослободи естетску димензију савременог човека.

Поред овога, естетско искуство и сусрет с делима уметности може бити од изузетног значаја и за раније поменуто дивергентно мишљење. Како проналазимо у филозофији

Микела Дифрена, уметничко дело постаје естетским објектом у акту интерпретације³⁴, на основу чега можемо закључити да само дело позива рецепијента да га искуси и тумачи, што отвара простор за плуралитет различитих интерпретација и приступа делу. С тим у вези, естетско искуство, тј. сусрет с уметничким делом, а не само његова продукција, такође може имати значајно место у оквирима рада на развоју ученичких креативних потенцијала.

Скренувши пажњу на значај сусрета с естетским предметима, те и на *како* тих сусрета, један од могућих даљих праваца развоја ове идеје можемо тражити у оквирима феноменолошких естетика. Феноменологија, као филозофски метод, усмерена је на расветљавање начина на који захватамо свет и бића око нас, те и на начин на који се они показују у нашој перцепцији, док феноменолошке естетике представљају фокусирана истраживања естетског искуства, тј. мапирање и дескрипцију онога естетског. Стога, готово парадоксално, желимо да опонирамо Хартмановом суду из његове (феноменолошке) *Естетике*, где он тврди да естетички увиди не могу много помоћи ни уметнику, ни рецепијенту уметности, већ само теоретичару, односно мислиоцу.³⁵ Насупрот тога, сматрамо да се поједини феноменолошки увиди и кораци при примени феноменолошке методе могу позитивно присвојити за остваривање идеје естетског васпитања, о чему ће више бити речи у наредним радовима.

³⁴ Martins, I., „Dufrenne’s theory of aesthetic experience“, *South African Journal for Communication Theory and Research*, vol 11, 1985, стр 46-47.

³⁵ Хартман, Н., *Естетика*, БИГЗ, Београд, 1979., стр. 5.

Литература:

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

Жунић, Д., „Естетика – теорија естетске културе“, *Теме*, бр. 3, 2007.

Кант, И., „Одговор на питање: Шта је просвећеност?“, у: *О просвећености*, Друштво за проучавање XVII века, Нови Сад, 2002.

Миладинов, М., „Aesthetics of New Media and Contemporary Educational Practices“, у: *21st International Congress of Aesthetics. Proceedings*, Faculty of Architecture Belgrade, The Society for Aesthetics of Architecture and Visual Arts Serbia (DEAVUS), International Association for Aesthetics (IAA), Београд, 2019.

Хартман, Н., *Естетика*, БИГЗ, Београд, 1979.

Поповић, У., „Обликовање човека. Естетска слобода човека у култури“, у: *Уметност у култури*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2008.

Поповић, У., „Фридрих Шилер: Филозофија у служби поетике“, у: *Утицај естетике на уметност*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2010.

Поповић, У., „*Bildung* као образовање човештва“, *ARHE* вол. 16, 2011.

Поповић, У., „Платонова теорија уметности и образовања: улога дијалога у образовању за филозофију“, *Theoria*, вол. 1, 2013.

Шилер, Ф., „О естетском васпитању човека, у низу писама“, у: *Познији филозофско-естетички списи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 2008.

Barack, K., “Connecting Benjamin: The Aesthetic Approach to Technology”, у: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford, 2003.

Cicero, *Tusculanes De Ciceron*, vol 1, Nabu Press, South Carlona, 2012.

Martins, I., „Dufrenne’s theory of aesthetic experience“, *South African Journal for Communication Theory and Research*, vol 11, 1985.

Sir Ken Robinson, “Changing Education Paradigms,” filmed 2008 at *The Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*, RSA, London,

<https://www.youtube.com/watch?v=mCbdS4hSaos>

Miloš Miladinov

UDC 1 Schiller F.

1 Plato

1:001

SCHILLER’S CONCEPT OF AESTHETIC EDUCATION

Summary

In this paper, the author puts forward a thesis on the need to rethink the concept of aesthetic education in modern times. The

author illustrates the notion of aesthetic education through Schiller's teaching from his work "On the aesthetic education of man in a series of letters." Then, following Schiller's path and some insights from Sir Ken Robinson, the author points out the importance of re-examining the concept of aesthetic education in modern times, and draws attention to possible guidelines for designing modern forms and practices of aesthetic education.

Key words: Aesthetic education, culture, education, Sir Ken Robinson, art, sensuality, Schiller.

СТАПАЊЕ ХОРИЗОНАТА И ХОРИЗОНТ ОЧЕКИВАЊА – КЊИЖЕВНОСТ И ТРАДИЦИЈА

Апстракт: Ауторка настоји да прикаже однос уметности, пре свега књижевности, са обзиром да се она приказује језички, и културе, посматрајући га кроз призуму филозофске херменеутике Ханса Георга Гадамера и естетике рецепције Ханса Роберта Јауса. Стапање хоризоната (*Horizontverschmelzung*) о ком говори Гадамер, не подразумева само историјски хоризонт и дијалектички однос прошлости и садашњости, већ и социјални, културални као и хоризонт међуљудских односа, јер његова мисао о немогућности потпуно објективног тумачења, подразумева да у свакој интерпретацији „има нечег мојег“, а „човек је својом повесношћу урастао у своју традицију и израстао из ње“, те нам се сам појам традиције показује као круцијалан када је у питању *разумевање*. На темељима филозофске херменеутике Јаус изграђује своју естетику рецепције, а ми ћемо покушати да расветлимо *хоризонт очекивања* (*Erwartungshorizont*) као темељни појам његове *теорије рецепције*, који као и Гадамерове *предрасуде* увек већ подразумева културну сферу онога ко *разумева* и онога шта се *разумева*.

Кључне речи: филозофска херменеутика, теорија рецепције, *стапање хоризоната*, *хоризонт очекивања*, књижевност, култура.

Уводна разматрања

Овај рад сматрамо покушајем да се понуди једна, од прегршт могућих перспектива, из којих се може сагледати и испитати комплексност односа уметности и културе. Ми стојимо на тлу *филозофске херменеутике* Ханса Георга Гадамера, које је уједно почетна тачка нашег истраживања, са обзиром да ћемо се поред ње, бавити *теоријом рецепције*, коју Ханс Роберт Јаус назива *естетиком рецепције* (Rezeptionsästhetik), а која се у свом настајању и развијању највише базирала управо на Гадамеровој филозофији. Премда, Јаус наводи многобројне узоре³⁶, мишљења смо да без *филозофске херменеутике*, онако како је засновао филозоф из Марбурга, *естетика рецепције* не би била могућа³⁷.

³⁶ У свом чувеном есеју „Историја књижевности као изазов науци о књижевности“, Јаус спорадично набраја кључна имена и правце који су утицали на естетику рецепције. Такође, Зоран Константиновић је у свом есеју „Естетика рецепције Х. Р. Јауса“ пружио сажет и конструктиван преглед тих утицаја, међу којима се највише издвајају школе и правци мишљења као што су: прашки и француски структурализам, унутар којег ће, у извесном смислу, Јаус имплементирати херменеутику, затим, руски формализам и феноменологија, а два аутора која се посебно истичу, јесу Гадамер и Хабермас, које Јаус назива „завађеном браћом“. Уп. Јаус, Х. Р., „Историја књижевности као изазов науци о књижевности“, у: *Естетика рецепције*, Нолит, Београд, 1978, стр. 37 – 89 и даље; Константиновић, З., „Естетика рецепције Х. Р. Јауса“, у: *Естетика рецепције*, Нолит, Београд, 1978, стр. 9 – 29.

³⁷ Овог смо мишљења упркос критикама које су ова два аутора упућивала један другоме, јер ни Јаус не пориче Гадамеров утицај на заснивање сопствене књижевне теорије, нити Гадамер одбија да призна прихватање становишта филозофске херменеутике од стране естетике рецепције. Оно што се може навести као куриозитет јесте, да Гадамер сматра да је Јаус толико пренагласио и пренапрегао становиште филозофске херменеутике које се тиче коначности нашег историјског постојања, а самим тим и бесмисла идеје о једном или једином правилном извођењу, да је, додуше нежељено, малтене ступио у поље Деридине деконструкције. Уп. Гадамер, Х. Г., *Истина и метод, Основи*

Структуру рада ће начелно чинити два дела, при чему ћемо први део посветити, за нашу тему, најрелевантнијим моментима *филозофске херменеутике*, уз покушај да се посебно истакну и истумаче појмови *предрасуда*, *ауторитета*, *традиције* и *стапања хоризоната* (*Horizontverschmelzung*). Такође ћемо се укратко осврнути на Гадамерово промишљање о књижевности, са обзиром да смо њу у овом случају изабрали као „представницу“ уметност, а разлог за то лежи у њеном служењу језиком, који се испоставља и као темељни појам Гадамерове херменеутике, нарочито када се она показује као *херменеутичка онтологија*³⁸, чиме се добија другачији увид у Гадамерову мисао, у његову херменеутику језика, за коју Гронден сматра да је: „најпогрешније тумачени део његове филозофије“³⁹, а то се нарочито односи на мото његове филозофије који гласи „биће које се може разумети јесте језик“.⁴⁰

филозофске херменеутике, Федон, Београд, 2011, стр. 172. Ово посебно бива интересантно, када се узме у обзир да се управо Дерида, поред Хабермаса, сматра највећим критичарем Гадамерове филозофске херменеутике. Уп. Гронден, Ж., *Увод у филозофску херменеутику*, Академска књига, Нови Сад, 2010, стр. 197 – 202.

³⁸ Аутор текста који се бави овом тематиком у сажетку објашњава зашто је неопходно да се филозофска херменеутика разуме као херменеутичка онтологија: „Рад настоји да покаже да је Гадамерову изградњу филозофске херменеутике могуће разумети једино с обзиром на оно место на коме се она показује као херменеутичка филозофија. Једино уколико се она мисли као херменеутичка онтологија иксуство уметничког дела и повести показују се формама херменеутичког искуства као самог људског искуства. У противном се Гадамерова мисао своди на теорију која инсистира на коначности разумевања као на нечему што онемогућава спознају саме ствари, а не као на саме услове могућности спознаје, начина на који јесте сама ствар. Тиме се заправо не уважава спекулативна структура језика на којој Гадамер инсистира, занемарује се самоприказивачки карактер битка“. Уп. Таталовић, Н., „Гадамерова херменеутичка онтологија“, *Архе*, год. 9, бр. 17, 2012, стр. 139.

³⁹ Гронден, Ж., *Увод у филозофску херменеутику*, стр. 173.

⁴⁰ Исто.

Други део рада ћемо посветити Јаусовом раду на пољу теорије књижевности, његовој борби против позитивистичких тенденција са једне стране, а марксистичких са друге стране. Покушаћемо да уочимо особености утицаја Гадамерове филозофије на заснивање *естетике рецепције*, нарочито када је у питању њен темељни појам, *хоризонт очекивања (Erwartungshorizont)* у ком се на врло особен начин уочава однос уметности и културе.

Филозофска херменеутика и стапање хоризоната

Иако је сам Хајдегер рекао да је: „филозофска херменеутика Гадамерова ствар“⁴¹, његов утицај на исту је неоспорив, нарочито када говоримо о *предструктури разумевања* коју он уочава и истиче, као и његовом програму *херменеутике фактичности*⁴². Гадамер испитивањем Хајдегеровог описа херменеутичког круга⁴³, приближава нас како Хајдегеровом мишљењу, тако и сопственом пројекту. Он каже да онај ко хоће да разуме текст, увек изводи пројекцију, а под тим се подразумева да тај ко хоће да разуме пројектује мисао целине чим се у тексту појави први смисао, а који се појављује

⁴¹ Исто, стр. 14.

⁴² Гадамер, Х. Г., „Проблеми практичког ума“, у: Ум у доба науке, Плато, Београд, 2000, стр. 197.

⁴³ „Круг не сме да се сведе на *circulus vitiosus*, па ни на круг који би се само толерисао. У њему се крије позитивна могућност најизворнијег сазнавања, коју схватамо на прави начин само онда кад смо разумели да наш први, последњи и стални задатак у тумачењу јесте никад не допустити да нам предумишљај, предвиђање и претпоимање буду приказани помоћу досетака и популарних појмова, него у њиховој обради осигурати научну тему помоћу самих ствари“. Уп. Гадамер, Х. Г., *Истина и метод*, стр. 347.

само зато што он текст чита, приступа му са извесним очекивањем одређеног смисла: „У изради такве претпројекције, која се стално ревидира помоћу оног што се појављује при даљем продирању у смисао, састоји се разумевање онога што је ту“.⁴⁴ Оно на шта је важно посебно обратити пажњу, јесте процес који описује Хајдегер, који подразумева то стално ново пројектовање које чини кретање разумевања и тумачења, а који се састоји у томе да свако споменуто ревидирање претпројекције може пројектовати нову пројекцију смисла, супротне пројекције се могу напоредо појављивати све док не буде јасније шта је јединство смисла. Тумачење заправо започиње претпојмовима који се замењују прикладнијим појмовима.⁴⁵

Претходна реченица нам је од посебног значаја, што због претпојмова које ће Гадамер назвати предрасудама⁴⁶, што због тога што се већ истиче један од најважнијих момената, а то је да су оне коригујуће. Човек када приступа тексту, долази са предрасудама, од којих се оне ваљане задржавају, а погрешне се коригују.⁴⁷

Пре него што наставимо тумачење појмова филозофске херменеутике, било би сврсисходно приказати поређење две

⁴⁴ Исто, стр. 348.

⁴⁵ Исто.

⁴⁶ Гадамер се позива на правну терминологију, како свих момената који одређују ствар, те да сам појам све до епохе просветитељства, није имао не негативну конотацију, него није био вредносно одређен би показао да је просветитељство донело вредносну компоненту у овај појам, који је заправо означавао само суд који се доноси пре коначног испитивања. Уп. Гадамер, Х. Г., *Истина и метод*, стр. 352 – 360.

⁴⁷ О томе како можемо разлучити које су предрасуде добре, а које не, биће више речи касније у раду.

врсте тумачења, за које можемо рећи да су биле доминантне у двадесетом веку. Пол Фрај⁴⁸ супротставља Гадамера, са једне стране и Ерика Доналда Хирша, са друге стране. Представник филозофске херменеутике заступа став немогућности потпуно објективног тумачења, другим речима у свакој интерпретацији „има нечег мојег“. Хирш⁴⁹ иде у дијаметрално супротном правцу и сматра да, условно речено „право“⁵⁰ тумачење, може бити само оно које је објективно и да је оно као такво могуће. Своју тезу о објективном тумачењу заснива на Хусерловом појму интенционалности и његовом разликовању унутрашњег и спољашњег хоризонта сваког значења, као и Фрегеовог разликовања појмова смисла (*Sinn*) и значења (*Bedeutung*).⁵¹

Да у интерпретацији „увек има нечег мојег“, никако не подразумева неко идеалистичко *Ja*. То заправо не значи ништа друго до да човек већ увек некако разумева.⁵² Потпуно пратећи

⁴⁸ Пол Фрај је професор књижевности на Јејлу, стручњак за енглеску романтичарску поезију. Нама је значајан због својих предавања из области теорије књижевности, која се могу погледати на платформи јутјуба, а такође постоји и транскрипт предавања у виду књиге. Уп. Fry, P. H., *Theory of Literature*, Yale University press, 2012. На овим предавањима се бавио херменеутиком, односом Хирша и Гадамера, а између осталог, и Јаусовом *естетиком рецепције* о којој и ми пишемо у овом раду.

⁴⁹ Амерички професор, књижевни критичар и теоретичар образовања. Изузетно интересантан мислилац, нарочито у погледу на то што пружа још једно могуће разумевање појма и процеса тумачења.

⁵⁰ Са опрезом говоримо о могућности „правог“ или „доброг“ тумачења, са обзиром да је врло тешко о томе говорити у контексту филозофске херменеутике, која процес тумачења види недовршивим услед коначности нашег тубивствовања. У самој тој недовршивости се очитује и бесмисао мишљења да постоји једно право и најбоље тумачење.

⁵¹ Хирш, Е. Д., „Објективно тумачење“, у: *Начела тумачења*, Нолит, Београд, 1983, стр. 233 – 275.

⁵² Једно од основних питања двадесетог века, којим су се бавили многи

мисао свог учитеља Хајдегера, о разумевању које је већ увек саморазумевање, Гадамер готово поетски каже: *Разумевање је пустоловина*, те са собом носи опасности, али исто тако и могућност проширења људских искустава, самоспознаје, али и спознаје света. Оно што разумевање посредује је посредовано путем нас самих, зато свако разумевање, јесте и саморазумевање, а оно што чини заједништво сваког разумевања јесте његова језичност. Путем заједничког језика градимо заједничку перспективу и на тај начин је човек

мислиоци, јесте питање односа природних и хуманистичких наука. Проблем тог односа се, у извесном смислу, показује као проблем методе. Са једне стране објашњење се сматрало методом природних наука, док је разумевање било инхерентно хуманистичким наукама. Штика криза се десила, између осталог, због претензије да хуманистичке дисциплине морају поседовати егзактност природних наука. Ова врста класификације се такође показала проблематичном, на пример Винделбанд их поима нешто другачије, те научно мишљење дели на номотетичко и идиографско. Уп. Винделбанд, В. „Повест и природна знаност“, у: *Шта је филозофија и други списи*, Плато, Београд, 2002, стр. 114. Међутим, други део наслова капиталног Гадамеровог дела, оно „метода“ у *Истина и метода*, често се тумачи као иронија, у смислу да се истина не може досећи било којом методом. Управо због те оптерећености методом, али и због саме природе херменеутичке ситуације, Константиновић тумачећи Гадамера уочава следеће: „Херменеутички принцип значи да у дијалогу са неким текстом сазнамо и одредимо себе управо помоћу овог текста и у односу на овај текст. Да бисмо у овом успели морамо бити свесни и својих предубеђења и предрасуда, који чине део наше традиције. Међутим, ове традиције постаје постајемо свесни управо посматрајући деловање текста у прошлости и размишљајући о његовом тумачењу пре нас и до нас. Сваком од интерпретатора који су нам претходили, разумевање и домет хоризонта били су ограничени одређеним хоризонтом, па ни наше знање није коначно, већ омеђено нашим хоризонтом. Историја деловања неког текста или дела огледала би се, према томе, у оном непрекидном стапању хоризоната од једног интерпретатора до другог. На овом месту Гадамер уводи термин апликација. Свако дело, наиме, садржи у себи шири потенцијал одговора, а апликација би значила издвајање оних одговора који су у складу са историјски условљеним интерпретаторовим интересовањем. Зато је по Гадамеру, и херменеутика облик апликације, а не метод, како је говорио Дилтај“. Уп. Константиновић, З., „Естетика рецепције Х. Р. Јауса“, стр. 18 – 19.

активан у заједништву искуства света.⁵³ Из претходно реченог је јасно, да иако ми у овом истраживању превасходно говоримо о тумачењу текста због књижевности, интерпретација није само интерпретација текста: „интерпретација више није један од начина одношења човека спрам себе или света, већ сам начин на који човек јесте – људско егзистирање је тумачеће егзистирање.⁵⁴

Након претходно реченог, може се поставити питање шта такво стање ствари представља за сам текст? У том питању се открива једна од битних одлика филозофске херменеутике:

[...] ко покушава да разуме текст спреман је да допусти да му текст нешто каже – Стога херменеутички обучена свест мора од самог почетка да буде пријемчива за различитост текста. Таква пријемчивост, међутим, не претпоставља ни „неутралност“ у погледу садржаја ни самопоништавање, већ укључује изразито усвајање сопствених предубеђења и предрасуда. Треба бити свестан сопствене пристрасности да би сам текст себе приказао у својој различитости и тиме добио могућност да своју фактичку истину супротстави нашем предубеђењу.⁵⁵

Допустити тексту да нешто каже, значи предају у оном смислу у ком се очитује припадност интерпретатора интерпретираном, што се испоставља као основни принцип херменеутичке филозофије. Ипак, то не значи да је текст, у овом

⁵³ Гадамер, Х. Г., „Херменеутика као практичка филозофија“, стр. 64 – 65.

⁵⁴ Таталовић, Н., „Гадамерова херменеутичка онтологија“, стр. 143.

⁵⁵ Гадамер, Х. Г., *Истина и метод*, стр. 350 – 351.

случају књижевни, нешто одвојено од читаоца; „Књижевност не постоји као мртви остатак неког отуђеног бивствовања, преостао за касније време ако нешто симултано са својом доживљајном стварношћу. Књижевност је пре функција душевног читања и традиције, па зато у сваку садашњост уноси своју скривену историју“.⁵⁶ Пре него што се будемо осврнули на појмове ауторитета и традиције, који су нам врло значајни, неопходно је истаћи то да уметничко дело *јесте*, тек у свом приказивању. За Гадамера: „књижевност се као врста уметности може схватити само са становишта онтологије уметничког дела, а не са становишта естетског доживљаја који се појављује у фазном току читања“.⁵⁷ То значи да он сматра да књижевности суштински припада читање, да оно што се углавном назива репродукцијом је заправо аутентични начин бивствовања извођачких уметности, а да се то: „показало као егземпларно за одређивање начина бивствовања уметности уопште“.⁵⁸

Поред језичности, као оног примарног због чега смо одабрали књижевност како бисмо приказали однос уметности и културе, у претходно реченом разоткрива се бар још један разлог за то. Текст има јединствено и неупоредиво бивствовање, стога Гадамер сматра како није случајност да је књижевност место сусрета уметности и наука. Даље каже:

Ништа није тако чист траг духа као написана реч, али такође ништа не зависи толико од разумевајућег духа

⁵⁶ Исто, стр. 222.

⁵⁷ Исто.

⁵⁸ Исто.

колико зависи она. У њеном дешифровању и у њеном тумачењу догађа се чудо: преображавање нечег страног и мртвог у свеопшту истовременост и доступност [...] Међутим, писана традиција, када је једном дешифрована и прочитана, толико је чисти дух да нам говори као да је присутна. Зато је способност читања, разумевања оног што је написано, као нека тајна вештина, чак као враџбина која нас ослобађа и везује. У њој као да су укинута простор и време. Ко зна да чита писану традицију, тај ствара и доказује садашњост прошлости.⁵⁹

На овом месту се чини неопходним ухватити се у коштац са појмом *традиције*, изузетно важним, али истовремено и проблематичним⁶⁰. Гадамер сматра да се смисао припадности задобија у историјско – херменеутичкој активности и да се испуњава управо захваљујући томе што постоји *заједништво основних предрасуда*, тај смисао припадност он сматра елементом *традиције*. Онај ко чита стари текст, ступа у однос са традицијом из које тај текст говори, али то не значи потпуну сагласност. Другим речима: „херменеутички рад заснива се на поларности познатости и страности“.⁶¹ Међутим, Гадамер упозорава да та поларност није психолошки обојена као што је то слушај у Шлајермахеровој херменеутици, већ да је она суштински херменеутичка, на начин да постоји с обзиром: „на језик којим нам се текст обраћа, на причу коју нам текст

⁵⁹ Исто, стр. 225.

⁶⁰ Проблематичним у смислу мношта различитих значења шта традиција јесте, слична ствар је и са појмом културе.

⁶¹ Исто, стр. 382.

прича“, одмах се надовезује следећим и кључним: „Ту такође постоји напетост. Она је у игри између страности и познатости које стари текст има за нас, између историјски интендиране, дистанциране предметности и припадности традицији. Истиниско место херменеутике јесте у том „између“. ⁶²

У цитираном пасусу, са претходне стране, већ се назире стапање хоризоната, на начин доказивања садашњости прошлости, на начин односа текста из другог времена и некога у садашњости. Укидање простора и времена, тачније осећај као да се то догађа, упућује нас на херменеутички захтев да се буде отворен када је у питању интерпретација. Зато да би описао управо то стапање, мене сада и старог текста, Гадамер узима појам хоризонта, тачније каже како се сам тај појам *намеће* управо јер му је инхерентна та *супериорна ширина* коју онај који разумева мора да има: „Стицати хоризонт увек значи учити да гледамо даље од оног што је близу и преблизу – не да бисмо то занемарили већ да бисмо то боље видели, да бисмо то видели у већој целини и у тачнијим димензијама“. ⁶³

Како смо установили да интерпретација никад није коначна, тако је и хоризонт садашњости стално у процесу настајања јер непрестано проверавамо, претресамо, све своје предрасуде са којима долазимо пред текст. Део тог проверавања јесте сусрет с прошлошћу и разумевање традиције из које потичемо. Из овога је јасно да се хоризонт садашњости не може ни замислити, а камоли образовати без прошлости:

⁶² Исто, стр. 382.

⁶³ Исто, стр. 384.

Не постоји посебан хоризонт садашњости, као што не постоје ни историјски хоризонти које би требало стећи. Штавише, разумевање је увек процес стапања тих хоризоната који тобоже стоје засебно. Снага таквог стапања позната нам је пре свега из старијих времена и њиховог наивног односа према себи и свом пореклу. У традицији се непрекидно одвија тај процес стапања, јер у њој старо и ново непрекидно срастају у живо јединство а да се ни једно ни друго не одваја јасно једно од другог [...] Сваки сусрет с традицијом који се догађа у историјској свести обухвата искуство напетости између текста и садашњости. Херменеутички задатак састоји се у томе да се та напетост не прикрива наивним прилагођавањем, већ да се свесно развија.⁶⁴

То значи да човек не само да разумева себе из свог битка и из разумевања света, него и из своје традиције: „Човек увек себе разумева из традиције као својеврсне целине, хоризонта, и увек разумева себе из прошлости и неодређене могућности. Ми јесмо своја традиција, али традиција јесте само на начин понављања“.⁶⁵ То да она јесте на начин понављања, подразумева поновно разумевање, а прошлост је она која нам увек омогућава да кажемо „Разумео сам“, дакле не разумевамо ми сами себе, већ разумевамо, као што је речено, из битка, света и традиције, а када човек постаје свестан кретања тих

⁶⁴ Исто, стр. 385.

⁶⁵ Таталовић, Н., „Гадамерова херменеутичка онтологија“, стр. 150.

хоризоната, на делу је *делатно – повесна свест*⁶⁶, која обезбеђује *стапање хоризоната* оног који разумева и онога шта се разумева. Поред рехабилитације појма традиције, Гадамер рехабилитује и појам ауторитета, а кључна ставка у његовом поимању јесте та да се он: „не поклања него стиче“.⁶⁷ У погледу на текст, према Гадамеровом мишљењу, ауторитет текста не значи некоришћење сопственог ума, већ сам ауторитет омогућава умност. Са обзиром да се он стиче, он почива на признању и утолико на радњи самог ума, који, свестан својих граница има поверење у боље сагледавање другог. Форма ауторитета јесте традиција:

Када говори о ауторитету, Гадамер у првом реду мисли на ауторитет личности, а не ауторитете друштвених форми. Али једној форми ауторитета он посвећује посебну пажњу. У питању је – традиција, у којој се ауторитет такорећи деперсонализовао, уопштио, преобразио из једног односа личности у повесни однос. Гадамер, додуше, често говори о односу према традицији као о односу према неком Ти, дакле као према некој личности, али за наше питање о ауторитету је, ипак, битније то што овде долази до генерализације једног односа првобитно описаног као однос између појединаца. Наше коначно повесно постојање увек је једним делом одређено

⁶⁶ „Дијалектика питања и одговора коју смо открили у структури херменеутичког искуства сада нам допушта да тачније одредимо каква врста свести јесте историјски – произведена свест. Јер дијалектика питања и одговора коју смо показали омогућава да однос разумевања буде узајамни однос какав постоји у разговору“. Уп. Гадамер, Х. Г., *Истина и метод*, стр. 480.

⁶⁷ Исто, стр. 363.

ауторитетом предања, што је видљиво у власти које над нашим деловањем имају обичајне норме, језички или културни обрасци традиције којој припадамо, чак и онда када верујемо да над тим нормама и обрасцима имамо контролу и да их слободно бирамо, или настојимо да скршимо њихове окове.⁶⁸

Естетика рецепције и хоризонт очекивања

Зоран Константиновић у есеју „естетика рецепције Х. Р. Јауса“ из 1977. године, истиче да је Јаус схватио да: „проучавање књижевности треба упутити новим путевима“.⁶⁹ Пре него што се упустимо у истраживање тих *нових путева*, требало би положити рачуна о томе зашто су нови путеви уопште били потребни? Марија Мог – Гриневалд⁷⁰ пише, како Јаус: „1967. године одлучно константује кризу књижевне историје у свом значајном тексту *Књижевна историја читаоца*“.⁷¹ Оно у чему Јаус препознаје кризу јесте да се оно што он назива *трећим стањем* прећуткује, другим речима, чини се као да је до тада уважавана само дијада аутор и дело, где је читалац потпуно изостављен, а без ког заправо тумачења не може ни бити, те Јаус не само да скреће пажњу да је то тријадна структура, већ акценат

⁶⁸ Радојчић, С., „Гадамерово схватање традиције“, у: *Филозофија и друштво: зборник радова*, Институт за филозофију и друштвену теорију, 2009, стр. 80 – 81.

⁶⁹ Константиновић, З., „Естетика рецепције Х. Р. Јауса“, стр. 10.

⁷⁰ Теоретичарка књижевности, компаратисткиња и професорка на Универзитету у Тубингену.

⁷¹ Мог-Гриневалд, М., „Истраживање утицаја и рецепције“, *Поља; месечник за уметност и културу*, год. 33, бр. 335, 1987, стр. 40.

ставља на *треће стање*, њему, читаоцу припада одлучујућа историјска функција: „Према схватању нове *естетике рецепције* аутор, дело и публика ступају у динамички дијалогски однос, који је одређен изменом и присвајањем“⁷², тако се отвара *хоризонт очекивања*.⁷³ Оно што је овде потребно подвући јесте дијалогски однос, јер на тај начин: „рецепција постаје дијалог, литерарна комуникација“.⁷⁴ Ово смо посебно подвукли због дијалогске природе филозофске херменеутике, јер се језик извршава као разговор,⁷⁵ са тим да та језичност херменеутике подразумева и оно неисказиво, јер се не може изразити све што је у душу, подразумева ону *унутрашњу реч* (*verbum interius*), а све то је Гадамер, како сам каже, научио од Августина из *О тројици* (*De Trinitate*).⁷⁶ Јаус каже:

Историчност књижевности и њен комуникативни карактер претпостављају дијалогски и истовремено процесни однос између дела, публике и новог дела, који се може схватити како као повезаност поруке и примаоца тако и као повезаност питања и одговора, проблема и решења.⁷⁷

Вратимо се сад Јаусовим *новим путевима*. Прво на шта он усмерава пажњу јесте то да историчност књижевности не подразумева: „накнадно повезивање литерарних чињеница“,

⁷² Исто.

⁷³ Термин Јаус преузима од социолога К. Манхајма; Исто.

⁷⁴ Исто, стр. 41.

⁷⁵ Гронден, Ж., *Увод у филозофску херменеутику*, стр. 173.

⁷⁶ Исто, стр. 9.

⁷⁷ Јаус, Х. Р., „Историја књижевности као изазов науци о књижевности“, у: *Естетика рецепције*, Нолит, Београд, 1978, стр. 57.

које сматрамо историјом књижевности, већ он историчност види у развоју искустава са којима читаоци приступају делу, јер без читаоца, сматра Јаус, књижевност не би ни имала историју. За Јауса: „однос књижевности и читаоца има колико естетичке толико и историјске импликације“⁷⁸, при чему нам је опет јасно да се то препознавање историчности и значаја исте дешава на Гадамеровом трагу. Он читаоца види као: „енергију која твори историју“⁷⁹, и овај моменат је изразито обојен филозофском херменеутиком, ако можемо тако рећи, јер шта је то него Гадамерово доказивање садашњости прошлости?

Свако дело у историјском тренутку свог појављивања одговара извесним очекивањима, одређеним нормама, конвенцијама и односима у књижевности (који су резултат постојећих схватања о родовима, о облицима и о односу између поетског и говорног језика, или тематике до тада познатих дела и сл.). Јер, нема дела које би се јавило као апсолутна новина у неком празном простору, па зато свако дело упућује публику на одређен облик рецепције и свако дело евоцира код читалаца одређен облик рецепције и свако дело евоцира код читалаца одређен хоризонт⁸⁰ (видокруг) очекивања. Реконструкцијом хоризонта очекивања бићемо у стању да одредимо и уметнички карактер дела. Померања у

⁷⁸ Исто.

⁷⁹ Исто.

⁸⁰ Константиновић примарно користи реч хоризонт, док је преводилац Д. Гојковић употребљавала реч видокруг. Ми смо се одлучили да користимо као и Константиновић, реч хоризонт.

начину на који дело доживљава успех, на који се прихвата или одбија, уједно одражавају и промену хоризоната (Horizontwandel).⁸¹

Пре него што наставимо са даљом анализом, требало би бар у кратким цртама објаснити хоризонт очекивања. Он представља систем читаочевих очекивања, који се за свако делу, у тренутку његовог појављивања, образује на основу претходног читалачког искуства; „предразумевања родова, форме и тематике прочитаног, као и на основу разликовања поетског и практичког језика“.⁸² Из тог разлог у цитираном пасажу, Јаус сматра да нема дела које је „апсолутна новина у празном простору“.

Оно што је значајно, када су у питању наведена *померања* јесте то да се успостави разлика између унутрашњег, делу имплицитног хоризонта очекивања, под којим се, на пример схвата „претходно разумевање жанра“, „облик и тематике дела а који су од раније познати“ и супротност поетског и практичког језика од изванлитератног хоризонта очекивања који се огледа у практичном животном свету појединачних читалаца. Таква реконструкција спољашњег и унутрашњег литератног хоризонта очекивања може, према Јаусу, дати одговор на питање како једно књижевно дело бива примано у тренутку свога првог представљања публици, зашто се оно у одређеном времену схвата на један начин, а у неком потоњем времену на други

⁸¹ Исто, стр. 10 – 11.

⁸² Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури, ур. Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић. Владимир Гвозден, Академска књига, Нови Сад, 2011, стр. 438 – 439.

начин.⁸³ У датом контексту је занимљив пример, који и сам Јаус наводи, а то је Сервантесов *Дон Кихота*, који је потпуно испунио хоризонт очекивања публике у доба када је изашло, публике која је волела витешке, пикарске романе, али популарност *Дон Кихота* ни данас не јењава због своје: „уметнички изражене пародије“, захваљујући којој се и срушио постојећи хоризонр и подигао нови. Из тог разлога, Јаус као мерило литерарног процеса узима *иновацију* или *модернитет*, јер смо захваљујући њима у стању да: „коригујемо наше гледање на сва дела у прошлости“.⁸⁴

Примећујемо да се и овде јавља кориговање о ком је било речи када смо анализирали Гадамерове предрасуде, остали смо дужни да пробамо да одговоримо на питање о могућности препознавања и распознавања ваљаних предрасуда са једне стране, и оних којима је потребна корекција, са друге стране. Врло подстицајан пример даје професор Фрај у својим предавањима на Јејлу. Наиме, он наводи поему енглеског романтичара Марка Ејкенсајда⁸⁵ *Задовољства маште*, тачније стих: „Велики творац је подигао своју пластичну руку“.⁸⁶ Наш хоризонт очекивања, уколико нисмо опрезни када су у питању предрасуде, уколико их стално не преиспитујемо, би нас

⁸³ Мог-Гриневалд, М., „Истраживање утицаја и рецепције“, стр. 40.

⁸⁴ Константиновић, З., „Естетика рецепције Х. Р. Јауса“, стр. 11.

⁸⁵ Mark Akenside, *Pleasures of the Imagination*. Стих који ће бити цитиран, као и наслов поеме преведени су од стране аутора овог текста.

⁸⁶ The great creator raised his plastic arm. Уп. Fry, P. H., *Theory of Literature*, Yale University press, 2012, pg. 32.

поштено обмануо у тумачењу наведеног стиха. Како Фрај каже, ми смо „читаоци који познају полимере“, знамо шта су они и да је пластика полимер. И ту бисмо већ наишли на препреку у виду питања, откуд полимери у осамнаестом веку и то у контексту *великог творца*, што можемо претпоставити или да је Бог или да је владар? Међутим, ако делатно – повесна свест створи могућност стапања хоризоната, на начин да читалац двадесет и првог века узме у обзир да је реч „пластично“ могло да има потпуно друго значење у хоризонту свог настајања, то би била ваљана предрасуда, у смислу да знамо да се не мисли на некакву протезу, пластични уд, већ да се мисли на придев „пластично“ што је имало значење „моћно“, „флексибилно“, „покретно“, а са тим знањем, вођени антиципацијама смисла схватамо целокупни смисао тумаченог стиха.

Зоран Константиновић истиче као највећу заслугу Јауса када је у питању проучавање књижевности то што је историјски конкретизовао улогу читаоца и препознао функцију књижевности да обликује друштво.⁸⁷ Јаус је даље развијао *естетику рецепције*, на начин да:

Тезу о иновацији или модернитету као основној естетичкој норми Јаус затим ставља у систем дијахроније и синхроније. Као и језик, и књижевност се развија и вертикално и хоризонтално. Дијахронија означава континуирани историјски развој, функционалну повезаност новог дела са делима пре њега, док синхронија

⁸⁷ Константиновић, З., „Естетика рецепције Х. Р. Јауса“, стр. 15.

упућује на хетерогену многострукост коју у својим еквивалентним, противположеним и хијерархијским структурама испољавају дела настала у исто доба. На крају, овај дијахрони и синхорни склоп, процес и систем у исто време, требало би, сматра Јаус, откривати као део ширих процеса и система, историјских кретања у целини.⁸⁸

Али ни хоризонт очекивања није остао непромењен, Јаус је неколико пута⁸⁹ вршио корекције када је у питању темељни појам његове теорије, он га поближе објашњава уочавајући два система унутар њега: „систем онога што делона кодиран начин очекује од својих читалаца и систем оних очекивања са којима читалац из своје животне праксе приступа делу“, међутим, оно што се истиче јесте то да је систем унутар дела, сталан и непроменљив, то би код Гадамера била она фактичка истина текста, али се систем у вези са читаоцем непрестано мења, а у узајамном деловању та два система образује се рецепција. Јаус, такође ближе одређује и естетичко искуство: „историјски као процес еманципације од ауторитативног наслеђа платонизма, а систематски у три основна искуства естетичке праксе, у продуктивном (poiesis), рецептивном (aisthesis) и комуникативном (katharsis). Па се насупрот имплицитном

⁸⁸ Исто, стр. 11.

⁸⁹ „Јаус није избегавао дискусију, а своје поставке није схватио као једном за свагда дате истине, па је у два наврата и програмски проширио своје концепције: у прилогу „Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung“, 1972, који је затим проширен у расправу „Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung“, 1975, и у поговору уз рад о Расиновој и Гетеовој Ифигенији, који носи наслов „Über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode“, 1975. Уп. Исто, стр. 24.

читаоцу све више разрађује и експлицитни читалац, што значи историјски, друштвено па и биографски ближе дефинисани читалац који, увек изнова као други субјект, стапа хоризонте“.⁹⁰ Дакле, Јаус долази до тога да се историчност књижевности мора сагледати из три угла: „дијажорнијски, као повезаност рецепција књижевних дела, синхронијски, као референцијални систем савремене књижевности и след таквих система, и најзад, као однос иманентног књижевног развоја према општем процесу историје.“⁹¹

Закључна разматрања

Циљ овог рада је био да се покуша приказати један од многобројних аспеката када је у питању однос уметности и културе. Кроз визуру два мишљења, анализом њихових темељних појмова, покушали смо прикажемо како се тај однос очитује у *филозофској херменеутици* Ханса Георга Гадамера и *естетици рецепције* Ханса Роберта Јауса. Мишљења смо да је гранични положај књижевности који препознаје Гадамер, али и многи аутори пре њега, нарочито када је на пример, песништво у питању, разлог зашто је она одговарајући егземплум да се испита комплексност једног таквог односа, јер чини се да се у њој сударају уметност и култура и премда се уметност, из одређених перспектива, може гледати засебно, самостално, аутономно, ми смо је за потребе овог истраживања

⁹⁰ Isto, str. 24 – 25.

⁹¹ Јаус, Х. Р., „Историја књижевности као изазов науци о књижевности“, стр. 72 – 73; даље стр. 81.

мислили у спрези са појмом културе и традиције, с тим да смо се трудили да избегнемо замке свођења уметности на културу или обрнуто, али и замке дефинитивних одговора, за које, у духу филозофске херменеутике, сматрамо да су немогући, али не само да нису могући, него нису ни потребни, са обзиром да је питање то које нас води.

Литература:

Винделбанд, В. „Повест и природна знаност“, у: *Шта је филозофија и други списи*, Плато, Београд, 2002.

Гадамер, Х. Г., *Истина и метод, Основи филозофске херменеутике*, Федон, Београд, 2011.

Гадамер, Х. Г., „Проблеми практичког ума“, у: *Ум у доба науке*, Плато, Београд, 2000.

Гадамер, Х. Г., „Херменеутика као практичка филозофија“, у: *Ум у доба науке*, Плато, Београд, 2000.

Гадамер, Х. Г., „Херменеутика као теоријски и практички задатак“, у: *Ум у доба науке*, Плато, Београд, 2000.

Гронден, Ж., *Увод у филозофску херменеутику*, Академска књига, Нови Сад, 2010.

Јаус, Х. Р., „Историја књижевности као изазов науци о књижевности“, у: *Естетика рецепције*, Нолит, Београд, 1978.

Константиновић, З., „Естетика рецепције Х. Р. Јауса“, у: *Естетика рецепције*, Нолит, Београд, 1978.

Мог - Гриневалд, М., „Истраживање утицаја и рецепције“, *Поља; месечник за уметност и културу*, год. 33, бр. 335, 1987.

Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури, ур. Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић. Владимир Гвозден, Академска књига, Нови Сад, 2011.

Радојчић, С., „Гадамерово схватање традиције“, у: *Филозофија и друштво: зборник радова*, Институт за филозофију и друштвену теорију, 2009.

Таталовић, Н., „Гадамерова херменеутичка онтологија“, *Архе*, год. 9, бр. 17, 2012.

Fry, P. H., *Theory of Literature*, Yale University press, 2012.

Хирш, Е. Д., „Објективно тумачење“, у: *Начела тумачења*, Нолит, Београд, 1983.

Adriana Dondo

UDC 1:801.73

FUSION OF HORIZONS AND HORIZON OF EXPECTATIONS – LITERATURE AND TRADITION

Summary

The author aims to show the relationship between art, primarily literature, since it is an art form that is based on language, and culture,

observing it through the prism of the philosophical hermeneutics of Hans Georg Gadamer and the reception theory of Hans Robert Jauss. The fusion of horizons (Horizontverschmelzung) that Gadamer talks about, implies not only the historical horizon and dialectical relationship of past and present, but also social, cultural and the horizon of interpersonal relations, because his thought about the impossibility of a completely objective interpretation implies that in every interpretation "there is something mine ", and through history, man has grown into his tradition and grown out of it, so the very notion of tradition shows itself to be crucial when it comes to understanding. Jaus builds his reception theory on the foundations of philosophical hermeneutics, and we will first try to illuminate the horizon of expectations (Erwartungshorizont) as a fundamental concept of his theory of reception, which like Gadamer's prejudices always implies the cultural sphere of the one who understands and the one of what is understood.

Key words: philosophical hermeneutics, reception theory, fusion of horizons, horizon of expectations, literature, culture.

РЕНЕСАНСНА ЕСТЕТИКА: НЕОПЛАТОНИЗАМ И РАЂАЊЕ НОВОГ ЧОВЕКА

Апстракт: У овом раду аутор настоји да прикаже поједине естетичке моделе ренесансне епохе са нагласком на неоплатонистичко учење. Испитујући ренесансну традицију мисли, покушаћемо да представимо идеју рађања новог ренесансног човека, са нагласком на оно естетско. Сходно ренесансним поновним интересима за антику, овим радом ћемо покушати оцртати темељне тачке неоплатонистичког учења које ће се показати као *conditio sine qua non* за читаву трансформацију естетског. Услед учења италијанског неоплатоничара Марсилија Фићина и ревитализације платонистичке мисли, духовна клима бива модус ка промени поимања уметности, чулности, ствараоца и у крајњем - човека. Комуницирајући са филозофским идејама са једне и уметничким стваралаштвом са друге стране, поентираћемо поменуте тачке филозофском анализом ренесансног уметничког дела испитајући метафизичку подлогу дате епохе, која у крајњем условљава разумевање човека као *uomo universale*. Теза коју аутор настоји да докаже постављеним темама и оквирима испоставља закључак да поменуто филозофско-антрополошко одређење ренесансног човека у основи подразумева човека као

⁹² goranvujkov97@gmail.com

естетичара, у филозофском смислу *homo aestheticus*-а.

Кључне речи: форма, уметност, лепота, Марсилио Фићино, Мирандола, метафизика, неоплатонизам, ренесанса, сликарство

РЕНЕСАНСНА ЕПОХА: ПРОБЛЕМ ПРИСТУПА И ЊЕНО ЗАСНИВАЊЕ

Приступ ренесансној епохи, као и било којој другој епохи захтева својеврсну критичку рефлексију ка прошлом. Наиме, Валтер Бењамин је с правом деконструисао стару хомогену слику прошлости, хегелијански речено у мислима захваћену, те понудио нов начин гледања на историјско. Историја као низ фрагмената није и не може нам бити дата као транспарентна целина, већ је она увек одређени поглед, перспектива класе, фигуре, позиције моћи, у крајњем, како Бењамин истиче поглед „победника”.⁹³ Победник ствара историју с обзиром на услове могућности и поредак дискурса којим управља. Тек тако, историјска наратија коју добијамо таложењем бројних интерпретација фрагментарне прошлости, усвајају се као општеразумљиво стање ствари. Овакав случај ствара проблематику тумачења културе, мисли, уметности и све оно чиме је човек одређен.

Када говоримо о ренесансној епохи, познато одређење

⁹³ Бењамин В., *Есеји*, Нолит, Београд 1974. стр. 82.

човека као *uomo universale* бива крилатица којом је разумљена човекова суштина. Универзални, ренесансни човек, предестиниран својим онтолошким положајем у свету гради свет по узору на божанско стварање, са акцентом на научну и уметничку супермацију. Као такав, човек ренесансе изнедрава бројна одређења као што је *alter deus, divino artista* којим се настоји истаћи специфичност човекове природе која га истуче у односу на друга бића и бога. Критичку оштрицу морамо да усмеримо на друштвено-историјски карактер ове епохе те поставимо питање: ко је ренесансни човек, односно ко није? Приметно је првенствено да идеја универзалног човека не погађа жену, која се сматрала за Другост од мушкарца као парадигме човечности. Многи културни обрасци и уметничка сведочанства сведоче о перцепцији жене као оно гледано, које инспирише, надахњује великог генија, уметника, мушкарца који је у активној стваралачкој функцији, како уметничкој тако и научној.⁹⁴ У прилог овој тези сведочи историја портрета која свој почетак проналази управо у ренесанси као епохи буђења човековог сопства. Први портрети настају као профилни портрети жене којим се настоји истаћи неки идеал, визија и замисао уметника кроз визуелни идентитет и језик. Репрезентација жене на тај начин алудира да она није стваралачки субјект већ постварени ентитет који се конституише погледом мушкарца.⁹⁵

⁹⁴ Брајовић С., *Ренесансно сопство и портрет*, Филозофски факултет Београд, 2009. стр. 50 - 54.

⁹⁵ Mykyta L. Lacan, *Literature and the Look Woman in the Eye of Psychoanalysis*, u: *SubStance* Vol 12., The Johns Hopkins University Press 1983. str. 49 - 57.

Са друге стране, друштвено-политичко стање у тадашњој Италији, али и Европи генерално оваквим одређењем човека не препознаје неевропског човека који своју Другост такође задобија тако што не задовољава културно-историјске Европљанина, те самим тим и није препознат као човек, већ као Страно, варварин, дивљак итд. На овом примеру се такође примећује како та имагинарна дефиниција човека се односи само на мали број људи који су могли задобити привилегију времена и друштвених околности у којим су се затекли.

Поставља се питање, каква би уметности и култура у целини била да породица Медичи, као главни актер друштвене промене и уметничке продукције, није деловала у тадашњој Фиренци и такорећи однела победу у односу на друге мецене из осталих великих центара Италије. Ова друштвено-историјска варијабилност у филозофско-историјској концепцији човека не треба да нам оповргне идеју да је такав наратив владао у тадашњој Италији, него превасходно да нам при почетку рада осветли и ову страну филозофске делатности када говоримо о човеку, уметнику, уметности и идеалима. Но, ван свих поменутих оквира, у овом раду превасходно ћемо се фокусирати на историјско-филозофски дискурс који је условио да се такав идеал човека и јави, те ћемо радом потенцирати „класични” приступ.

Разматрајући учења оца неоплатонизма Плотина, поентираћемо кључна места његове мисли како бисмо исте приметили у ренесансном периоду у измењеном и прилагођеном облику. Његова метафизика, која се фокусира на

Једно које чини основни и централни принцип читаве стварности, настоји да конституише свет и човеково бивствовање у њему. Спрам нужног експлицирања бројних идеја антике, средњег века и коначно ренесансе, нама ће у фокусу бити управо људска душа, односно човек. Универзалност човека каквог ренесанса разумева одређује његову специфичну позицију у свету. Као такав, човек се нужно разумева као центар света, као оно биће чија посебност му омогућава да постигне најузвишенија дела, од успињања ка највишим вредностима, па чак до самог бога. Сходно томе, да се приметити да је ренесансна мисао изразито ценила и постулирала идеју индивидуалности и слободне воље, која чини *differentia specifica* човека као каквог. Изразиту важност у нашем раду посветићемо посебно човековој склоности ка естетском, које из ренесансних оквира формира велике идеје уметника, ствараоца, генија. Уколико се присетимо најзначајнијих уметничких остварења ренесансе, видећемо да многа дела произилазе из оквира неоплатонистичког учења. Са фокусом на два централна мислиоца ренесансног неоплатонизма, Марсилија Фићина (Marsilio Ficino) и Пика дела Мирандоле (Giovanni Pico della Mirandola), настојаћемо да њихову мисао представимо са акцентом на човека и његову природу.

Бројна методска истраживања настојала су да одгонетну и поставе најефикаснији приступ ренесансној епохи и њеној мисли. Познати поглед на развој историје и човека, онај који ће заживети у просветитељству и немачком идеализму, изразито

код Хегела (Georg Vilhelm Fridrih Hegel). Хегел повест разумева као свеопшти континуирани процес који иманентно превазилази супротности и чини нужну хармоничну целину која гради човека, свест и његову цивилизацију. Наш приступ ће, пак, методолошки бити усмерен на другачији пут. Користећемо се Кристелеровим (Paul Oskar Kristeller) разумевањем повесног тока у ренесанси, који једнако третира дисконтинуитете као и велике континуитете који се провлаче кроз европску повест; с тиме да се континуитет не схвата као стабилна, већ као промењива појава.⁹⁶ Овако разумљена епоха и њен историјски процес омогућава нам да ренесансу сагледамо у њеној повесној специфичности, те спрам читаве дисконтинуираности у односу на претходне епохе средњег века и антике.

Опште позната идеја коју заснива Јакоб Буркхарт (Jacob Burckhardt) по ком је ренесанса епоха „поновног открића света и човека”⁹⁷, у ком се наглашава његов сензибилитет та науку. Битно за нагласити када говоримо о науци у ренесанси је својеврстан тријумф на нивоу знања. Као што нам је познато, целокупна традиција пре ренесансе је делатност уметности разумевала ниже вредносно у односу на „право” знање. Дакле, сфера *techne*-а у антици и *ars*-а у средњем веку, свеопште поимано као вештина, подразумевала је све оно творачко, стваралачко, а самим тим и уметност у својој целовитости.⁹⁸

⁹⁶ Paul Oskar Kristeller, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford University Press, California 1964. str. 147.

⁹⁷ Буркхарт Ј. *Култура ренесансе у Италији*, Просвјета Загреб, 1997. стр. 127.

⁹⁸ Платон, *Еутидем*, у Дијалози, Графос Београд 1977. стр. 152.

Овако ниско вредновање уметности у односу на супремацију теорије биће значајна опаска у наставку рада, но битно је истаћи да управо ренесанса епоха афирмише ова знања.

РЕХАБИЛИТАЦИЈА АНТИКЕ

Опште је позната идеја ренесансног препорода античке литературе, уметности и филозофије. Античко наслеђе које формира централна одређења естетског, а самим тим и човека, очекивано полази од Платона и Аристотела, као два корифеја естетичке мисли у традицији. Снажни утицаји аристотелизма у ренесансу долазе преко схоластике и схоластичке привржености Аристотеловој метафизици, изразито преко Аквинског и арапских мислилаца, конкретно Авероесовог учења. Са друге стране, уплив платонистичке мисли долази у сукоб са аристотелизмом, те ствара бројне проблеме на тлу спора о хуманизму, поимању душе и њене бесмртности и филозофије природе.⁹⁹

⁹⁹ Иако се овим радом нећемо позабавити темељнијим разматрањем односа ренесансног аристотелизма и платонизма, потребно је имати у виду историјско-филозофски утицај који је изнедрава ширење и доступност Аристотелових и Платонових мисли. Првенствено, поновна доступност Аристотелових дела, преводи и коментари арапских мислиоца, Авероеса који интерпретира мисао у духу високе схоластике. Овде превасходно бива фокусиран проблем бесмртности душе/ума и питање о односу теологије и филозофије у контексту истине. Авероистички аристотелизам и плуралистички утицај формирања једне овакве мисли, биће огроман позив хуманиста на челу са Петрарком који ће се противити таквој доктрини и истицати неоплатонистичку струју, која доспева превасходно од Фићиновог превода Платона, Плотина, Порфирија, Прокла и Јамблиха, који пише *Teologia Platonica* тиме успоставља и развој платонизма у ренесанси.

Пре свега, неопходно је истаћи да је идеја „естетике” као филозофска дисциплина своје заснивање добија тек у модерности са Баумгартеновим пројектом¹⁰⁰, те поимање естетике у овом смислу везујемо за нововековље. Опште је познато да филозофске рефлексije о лепом и уметности можемо пронаћи још у предсократовској мисли, код Питагорејаца, док Платонова и Аристотелова дела важе као централни израз овакве рефлексije у антици. С тим у вези, када говоримо о „естетици” у овом пребаумгартеновском контексту, свакако мислимо естетику у ширем смислу, као филозофско промишљање уметности, лепог, чулности, свеобухватно - естетског.

Филозофска традиција која потиче од Платоновног учења естетичку мисао базира на идеји *mimesis*-а, подражавања стварности у којој уметност добија секундарну улогу по вредности. Платоновска естетичка мисао, изражена преко Сократовог поимања лепоте, уметности, надахнућа, заноса и песништва гради својеврсну онтологију уметности, која ће, у зависности од других филозофских ставова, имати своје јасно одређено место у естетичкој традицији до ренесансе и касније. Примера ради, у дијалогу *Хипија Већи* Платон развија филозофску концепцију о лепом, настојећи да појединачне феномене лепог које препознајемо у свету подведе под општи

¹⁰⁰ Наглашено је да се естетика у ужем смислу рађа у својој дисциплинарности тек са Баумгартеновом магистарском тезом Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела у ком по први пут дефинише идеју у предмет естетике као науке о лепом, уметности и естетском искуству.

Баумгартен А.Г., *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*, БИГЗ Београд, 1985. стр. 75.

принцип и тако му да филозофски дигнитет.¹⁰¹

Поред тога, централна естетичка идеја *Државе* представља поменућу идеју миметичког поимања уметности, идеју копије, уметничког подражавања стварности, те стога ниско рангиран статус уметности и уметника. Платонов познати аргумент о столару¹⁰² који ствара по узору на идеју стола, те уметнику који нужно ствара по узору на копију (сам сто у односу на идеју) представља битан моменат који ће заживети у традицији до ренесансе и самим тим осликати традиционално поимање естетског.

Такође, дијалозима *Федар* и *Гозба* Платон износи додатне идеје које бивају кључне за традиционално поимање уметности и естетског. Дијалогом *Федар*, Платон митски представља идеју *anamnesis*-а, по којој је душа, боравећи у свету идеја, бивствовала у заједници са савршеним облицима (*eidos*) божанских суштина. Отелотворена у чулном, материјалном свету, накнадно сећањем (анамнезом) душа препознаје контингентну стварност насталу по узору на свој вечни, идеални свет.¹⁰³ Општим одређењем лепоте, које се овде огледа у митски изложеном говору о преегзистенцији душе и њеном односу са лепотом и осталим идејама, Платон суптилно представља једну парадигму која ће датирати све до модерности као основна форма теорије и мишљења, а која ће, хајдегеријански речено, обележити читаво западано мишљење као метафизичко.

¹⁰¹ Платон, *Дијалози: Теаг, Хармид, Хипија Већи*, Графос Београд, 1982., стр. 198.

¹⁰² Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1976., стр. 206. - 236.

¹⁰³ Платон, *Федар или о лепоти*, Народна књига Алфа, Београд, 1996., стр. 32.

Дијалогом *Гозба* Платон истиче идеје као што су идеја успињања, стремљење ка лепоти, афирмација духовног у односу на телесно и материјално, вечно спрам пролазног и контингентног, моменат надахнућа, еротска жудња и бројне друге.¹⁰⁴

Антички неоплатонизам кроз сусрете са бројним перипатетичким, стоичким и епикурејским учењима, синтетизовао је идеје из различитих религијских и културних сфера. Најзначајнији мислиоци античког неоплатонизма свакако су Плотин, његов ученик Порфирије и Јамблих. О Плотину и његовој филозофији знамо управо захваљујући његовом ученику Порифирију, који је Платиново учење записао у шест тзв. „енеада” са по девет списа.¹⁰⁵ Представљан као отац неоплатонизма, Плотин својим учењем о Једном гради монистички систем по ком читаво бивствујуће произилази из врховног принципа. Божанско, Једно, најузвишеније, бива апсолутно трансцендентно о којем се не може говорити, не могу се изрећи никакав позитиван предикат, јер у сваком смислу превазилази границе разумске спознаје.¹⁰⁶ Процес успињања душе ка Једном, Плотин подражава платонску идеју еротског стремљења ка лепоти из *Гозбе*, где хијерархијско успињање за циљ поставља саму идеју лепог.

¹⁰⁴ Неопходно је приметити да је кованица „неоплатонизам” настала тек у деветнаестовековним историјско-филозофским покушајима класификовања филозофских струја које су потекле из Платонове мисли, а опет се приметно разликују од исте, као што је случај са Платином.

¹⁰⁵ Коулстон Ф., *Историја филозофије Том И Грчка и Рим*, БИГЗ, Београд, 1988. стр. 511.

¹⁰⁶Плотин, *Енеаде III*, Ниро Књижевне новине, Београд 1984. стр. 117 - 133.

Плотин, пак, наглашава да је вид успињања ка Једном екстатичког карактера, где сједињавање са извором није ствар разумског, мисаоног, нити дијалектичког, већ пре свега ирационалног. Подсетићемо такође да су управо категорије, заноса, уживљавања, лепог естетичке категорије, те да овакав манир мишљења последично опстаје кроз читаву западну културу када је реч о разумевању уметности, лепоте, генерално оног естетског.

Иако не одбацује могућност лепог тела, оно је представљено као инфериорни облик лепог, у мери у којој је удаљено од Једног. Стога, истинско лепо није симетрија тела, већ лепа душа.¹⁰⁷ Тело, пак, представља одсуство лепог које је духовна инстанца стварности и божанског је порекла, те свако лепо тело, лепо због учествовања у лепоти, а не по себи.¹⁰⁸ При говору о односу делова и целине, лепота не може да буде састављена из делова, јер нужно повлачи и појединачне делове као лепе, што није случај са телом. Ово последично потврђује Платинову идеју да лепо није у симетрији и складу делова,¹⁰⁹ те наведено одсуство материје и симетрије у лепоти биве својеврсни *novum* у ренесансној естетици. Пошто лепота као јединствена и недељива може бити приписана само души, ничему материјалном, он прави очевидно одступање од аристотеловске парадигме, која заступа да је лепота однос душе и тела.

¹⁰⁷ Plotin, *Eneade I*, Niro Književne novine, Beograd, 1984. str. 58 - 60.

¹⁰⁸ Идеје учествовања и лепог по себи Плотин експлицитно преузима и позива се на Платонове дијалоге *Федар* и *Тетет*.

¹⁰⁹ Plotin, *Eneade I*, Niro Književne novine, Beograd, 1984. str. 59.

ФИЋИНОВА МЕТАФИЗИКА: БОГ, СВЕТ И ДУША

Једна од централних личности ренесансне мисли неупитно је био и Марсилио Фићино.¹¹⁰ Велики процеп између средњовековног учења, али и античке неоплатонистичке мисли када говоримо о поимању човека, одликовано је у Фићиновој Платонској теологији. Средњи век доминантно разумева свет и човека зависно и детерминисано Богом, од ранохришћанске мисли са Августином све до касне схоластике. Читав фокус своди се на питање о Богу као фундаменталној и темељној оријентацији човековог деловања, које нужно доводи до тога да створено, у целини схваћено као креатура, пада у други план. Августин као парадигматичан пример такве мисли може да успостави и задобије своје „јесте” тек с обзиром на однос са Богом.¹¹¹ Као такав, онтолошки статус човека на хијерархији бића је јасно успостављен, односно дефинисана је сврха и суштина човека, као и његова релација спрам божанског. Једна од централних тема Фићинове *Платонске теологије* свакако је човек, односно његова душа која заузима централно место како по питању религијског интереса, тако и у онтолошком смислу.

Следећи неоплатонистичку мисао, Фићино поставља хијерархијски устројено разумевање универзума по ком,

¹¹⁰ . У сарадњи са Козимом, Фићино бива подстакнут да преводи на латински Платонове дијалог *Гозба*, *Тимај*, *Федар*, *Филеб* са фокусом на проблеме душе, бога, бесмртности, љубави и лепоте, али и бројна друга дела Прокла, Јамблиха и *Corpus Hermeticum* египатског свештеника Хермеса Трисмегистоса. Величина мисли изражена његовим капиталним делом *Teologia Platonica*.

¹¹¹ Више у: Августин А. *Исповјести*, Кршћанска садашњост, Загреб 1973. стр. 131 - 153.

онтолошки гледано, свако биће заузима јасно дефинисано место у свету.¹¹² Судајући да његова мисао стасава на хришћанским изворима, чији је изразит заступник, Фићно настоји да у духу хришћанства платиновски потврди место Бога као највишег бића у датој хијерархији. Бог у овом случају јасно заузима оно место које је у Платиновој мисли заузимало Једно, дакле вечно, врховно, савршено биће које је израз и слика свестваралачке силе. Почевши од Бога као врховног бића у његовој хијерархији, наредно место, за лествицу ниже, заузимају редови анђела и небеске сфере. Затим, наредно место у хијерархији заузимају ум (дух лат. *mens*) и душа (*anima*) света, те следствено појединачне душе које повезане са телом оживљавају свет.

Када говоримо о наговештеној новини Фићинове мисли спрам традиције (нео)платонизма говоримо превасходно о новом разумевању материје, односно створеног света. Идеја о материјалној стварности као продуховљеној и живој утиче на читаво поимање човека, његовог односа спрам света и бога. Наспрам Платина, који исијавање (еманацију) разумева као нужан процес, крајње детерминистички, којим одликује природу оног Једног, Фићино идеју светлости као стваралачке приписује богу као творцу. Дакле, да се приметити да еманација бива замењена креацијом, стваралачком силом Бога који, насупот платиновској теорији, бива моменат божијег стварања из љубави, слободно, ван сваког детерминизма.

¹¹² Банић-Пајнић Е. *Филозофија ренесансе*, Школска књига Загреб, 1996, стр. 131.

Creautra више није одвраћане од бога, већ штавише слављење бога кроз учествовање у истом том створеном као оно створено. Стога, промена парадигме се читава у томе да читава стварност бива израз божије лепоте, јер у супротном бог неће стварати нешто ружно. Говорећи о Богу као највишем Добру и Лепоти, љубав према божанском је тежња ка лепоти.¹¹³ Овај крајње платоновски гест, какав виђамо у *Гозби*, утврђује идеју по којој је стварање индетерминистичког карактера као последица божије љубави према својој креацији. Посве индикативна идеја коју Фићино износи, да се приметити у идеји ренесансног стваралаштва у домену уметности. Поистовећивањем човековог стварање са божијим актом креирања стварности редефинише позицију уметника. По узору на божије стварање лепоте, човек односно уметник чини исто, те интервенише над оним створеним, те тиме продубљује домен божијег стварања и произвођења лепог.¹¹⁴

Душа света, пак, заузима централно место и повратно утиче на концепцију материје, односно тела света. Душа света настаје као „трећа есенција” и „сенка ума”, како ју Фићино назива. На тај начин, свет нужно бива продуховљен, оживљен и

¹¹³ James A. Devereux, S.J. *The Object of Love in Ficino's Philosophy*, in: *Journal of the History of Ideas Vol. 30, No.* University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1969. str. 265.

¹¹⁴ Насупрот античком неоплатонизму и хришћанству, Фићино поставља изразито афирмативан однос спрема материје, телесног, земаљског и свега онога што се традиционално разумело као контигентно и пропадљиво. Божије стварање као израз љубави и штавише љубав сама, оно створено као манифестација божије величине и величање божанског кроз своју креацију, нужно не може помрачити, те она није израз лишености, одсуства, ружноће, као што примећујемо у антици.

читава стварност бива манифестација божијег стваралачког принципа који се кроз љубав манифестује као лепота. Свет као креација бога нужно мора бити израз лепоте, јер све супротно би негирало божанску величанственост.¹¹⁵

ФИЛОЗОФСКО - АНТРОПОЛОШКО ОДРЕЂЕЊЕ ЧОВЕКА

Човекова душа, разумска по својој природи, управо је одликована том посебношћу која јој и одређује центар света. Супротстављајући се Аристотеловој и Авероесовој метафизици душе, која истиче да је рационалност одлика ума, а човека који разумева, Фићино узвраћа образложеном идејом по којој је душа та водиља и рационални моменат човековог бића.¹¹⁶

Човекова душа, разумска по својој природи, управо је одликована том посебношћу која јој и одређује центар света. Супротстављајући се Аристотеловој и Авероесовој метафизици душе, која истиче да је рационалност одлика ума, а човека који разумева, Фићино узвраћа образложеном идејом по којој је душа та водиља и рационални моменат човековог бића.¹¹⁷

Индивидуална душа као израз суштине човека као таквог представљена је кроз неоплатонистичку мисао на

¹¹⁵ Ficino M., *Platonic theology*, in: *Vol. 1 Book 3* The Tatti Renaissance library - Harvard university press, London 2001. str. 231 - 233.

¹¹⁶ Vićanović I. D., *Studia humanitatis i dostojanstvo čoveka prilog analize stare čegrsti između prirodnih i humanističkih nauka*, u: *Arhe XIV*, Filozofski fakultet Novi Sad, 2017. str. 134.

¹¹⁷ Vićanović I. D., *Studia humanitatis i dostojanstvo čoveka prilog analize stare čegrsti između prirodnih i humanističkih nauka*, u: *Arhe XIV*, Filozofski fakultet Novi Sad, 2017. str. 134.

привилегован начин. Постулирање идеје бесмртности душе настоји се указати на човекову потребу и циљ константног усавршавања и успињања ка божанском.

Филозоф који наставља Фићинову неоплатонистичку мисао и којом успоставља још израженију идеју величања човекове душе био је Ђовани Пико дела Мирандола. Мирандолин најзначајнији допринос ренесансној култури препознат је у делу *Говор о достојанству човека*. Истицање човека као важног увелико наговештава фокус Мирандолиног ренесансног хуманизма.¹¹⁸ Наиме, идеја коју истиче Мирандола, а заједничка је бројним мислиоцима ренесансе од Фићина до Бруна, јесте идеја сусрета микрокосмоса и макрокосмоса. Премда се микрокосмос јавља као лајт-мотив ренесансне филозофије Ернст Касирер га тумачи на следећи начин: „Ако човек као микрокосмос укључује природу свих ствари у себе, онда његово спасење, његово успињање до божанског, мора подразумевати и уздизање и свих ствари. Ништа није изостављено, одбачено, нити одстрањено, ништа не пада изван овог темељног религиозног процеса спасење. Не само да се човек уздиже до Бога (...) универзум је откупљен унутар човека и кроз њега. [превео Г. В.]”¹¹⁹ На овом месту, приметна је диференција спрам схоластичког мишљења које истиче и поставља као основ саму дистнацу, јаз између бога и

¹¹⁸ Cassirer E., *Giovanni Pico Della Mirandola: A Study in the History of Renaissance Ideas*, in: *Journal of the History of Ideas Vol. 3, No. 3*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1942. str. 319.

¹¹⁹ Cassirer E., *The individual and the cosmos in Renaissance philosophy*, Dover publications 2000. str. 40.

creatura. Ренесансна парадигма по којој створено има изражен дигнитет, а самим тим и човек као најпосебнија творевина, истиче константни фокус ренесансе према човеку. Од значаја је обратити пажњу на позицију уметности и вештина које у једнакој релација према стварима чини исто - ствара, те тиме обезбеђује узвишено место уметника чија се делатност идентификује са божанским. Касирер запажа да, пошто је човек представник универзума и суштина свих његових моћ и, он се не може уздиц и до божанског без истовременог уздизања остатка универзума захваљујуц и и унутар процеса човековог уздизања. Искупљење човека, како примећује у наставку, не значи његово ослобађање од света јер је иманентни део истог. Напротив, искупљење се сада односи на цело бивствујуће.¹²⁰ Не само да је човеково искупљење дало ново разумевање бивствујућег, дало је универзуму нови облик. Приметимо да овакав „нови” однос према свету, последично успоставља и трансформацију чулности, телесности као такве, те самим тим уметности и естетског, што је и циљ нашег истраживања.

Својеврсну филозофску антропологију Мирандола започиње цитатом староегипатског пророка Хермеса Трисмегистоса, наводећи „Човек је чудество велико”.¹²¹ Поетским говором Мирандола наводи да је човек позициониран у центар света, као медијатор који у својој природи има могућност да саобраћа са читавим бивствујућем.

¹²⁰ Cassirer E., *The individual and the cosmos in Renaissance philosophy*, Dover publications 2000. str. 64.

¹²¹ Мирандола П. *Говор о достојанству човекову*, Филип Вишњић, Београд 1994. стр. 27.

Занимљива опаска се јавља између Мирандоле и Фићина који када говоре о човеку користе сасвим супротне епитете. Наиме, присетимо се да Фићино на почетку своје *Платонске теологије* поставља тезу да када би човекова душа била смртна био би најнесрећнији створ на свету. Примећујемо сличну потребу оба мислиоца да о човеку говоре са дозом чуђења, по ком је он изразити предмет филозофске пажње. Уколико се присетимо да је чуђење угођај грчког човека којим означавамо почетак филозофије, стање чуђења према човековом бићу можемо сматрати као филозофско буђење човека које поставља питање о његовом сопству и индивидуалности.

Идеја буђења новог човека, као универзалног бића, започиње над човековом запитаности над собом, својом природом. Како наводи, морални карактер је оно што чини његову привилегију и достојанство, те је последично човек, сам свој креатор. Ова идеја по којој човек поседује могућност да сам себе обликује и ствара, како наводи Мирандола „да буде сопствени сликар и вајар”¹²², ствара и на овом нивоу јаз спрам традиције. Уколико упоредимо схоластичко поимање човека, поред јасне онтолошке конституције, новина ренесансног човека је та што он сам креира своју природу и себе. У том смислу, човек престаје да буде *imago dei*, по којој човек више није створен само од стране бога, већ сам ствара своју природу, те постаје, можемо рећи, *imago homo*, своја сопствена слика. Ова метафизичка импликација биће знатно изражена на културу и

¹²² Мирандола П. *Говор о достојанству човекову*, Филип Вишњић, Београд 1994. стр. 33.

уметност ренесансе. Идеја по којој човек формира своју природу и слику, поставља услове могућности јављања нових уметничког жанра - портрета. Није случајно што се управо портретско сликарство (а касније и у другим формама уметности) рађа са ренесансом која рефлектује на посебност човека као таквог. Како Кристелер запажа, за разлику од Марсилија Фићина који „ставља акценат на човекову универзалност и његову централну позицију у универзуму“, Мирандола централни фокус усмерава на човекову слободу.¹²³

РАЂАЊЕ ГЕНИЈА: УМЕТНИЦИ И УМЕТНОСТИ РЕНЕСАНСЕ

Раније наглашено Мирандолино разумевање душе и њеног успињања ка божанском сада је потребно приметити у домену уметности. На метафоричан начин примећујемо на који начин Мирандола у *Говору* души даје епитете телесног, што можемо тумачити као ренесансни израз афирмације телесног, док идеја „чишћења” симболише потребу ка духовном преображају. Велик утицај Мирандоле и неоплатонистичких мислиоца на уметности јављаће се и након периода ренесансе у барокној уметности. Симболизација прљавих ногу и метафора светлости биће чест мотив у сликарству Каравађа (Caravaggio). Бројни су примери на којим Каравађо сликајући религијске сцене, појединим ликовима слика управо прљаве ноге, као што је случај на

¹²³ Cassirer E., Kristeller P. O., Randall Jr J. H., *The Renaissance Philosophy of Man*, Phoenix book University of Chicago, 1948. str. 219.

сликама Распеће светог Петра (*The Crucifixion of Saint Peter*, 1601.), Полагање Христа у гроб (*The Entombment of Christ*, 1602.) и Госпа од Ружарије (*Madonna of the Rosary*, 1607.).

Са друге стране, сликарска техника кјароскуро (*chiaroscuro*), поред самог тематског утицаја, такође подражава идеју коју изнедрава ренесансна епоха. Наиме, раније наглашена метафора светлости, која обележава читаву традицију метафизике, бива присутна и у ренесансом сликарству, а свој врхунац добија у бароку. Настала од стране мајстора ренесансне уметности, Леонарда да Винчија, кјароскуро техника омогућава да насликани предмет, односно фигуру видимо како израња из сенке у светлост. Кјароскуро настаје као недостатак линије и контуре уопште, а форма насликаног предмета се постиже низом нијансираних валера.¹²⁴ На Каравађовим делима, обасјана фигура позиционирана је тако да половина њеног тела бива окупана светлом, док друга бива скривена у сенци. Јасна је алузија на неоплатонизам по ком светлост (чији се извор не види на сликама) симболише божанско стварање, креацију ка којој је фигура начелно усмерена. Са друге стране, тама, односно сенка као техничко решење представља затамљење, односно материју која нијансирано, односно хијерархијски одступа од извора светлости. Посматрано у духу неоплатонистичке мисли, сенка, односно затамљење у односу на светлост сачињава целину бивствујућег које јавља у својој пунини.

¹²⁴ Вићановић И. Д., *Chiaroscuro- тајна отета природи, у: Завођење ума: огледи из естетике*, Досије студио, Београд 2019. стр. 133. - 134.

Аристотелова естетика, коју смо делом нагласили раније, разумевање уметности, подражавања, хармоније, односа дела и целине, градиће дугу традицију све до ренесансе. Ренесансна уметност је позната по бројним достигнућима, као што је овладавање перспективом. Проналажење линеарне перспективе, којом се дефинише простор унутар дводимензионалног медијума, дефинише нов однос према уметности. Аристотелово истицање односа целина које заједно стварају хармонију, те утицај математике и геометрије биће изразито заступљено у раду уметника ренесансе. Геометризација простора посредством линеарне перспективе, какву виђамо на бројним делима с почетка ренесансе са Ђотом (Giotto di Bondone). Ђотово сликарство изнедрава естетику која је блиска ренесансним идеалима. Његово продубљивање простора на слици радикално мења поимање визуалности, а своје теоријске корене има у ренесансној естетици које ћемо приметити у теоријском раду Леонарда.

Могућност тродимензионалног простора обједињује простор слике и простор посматрача, дајући посматрачу да прецизно одреди положај у коме се налази у односу на слику, чинећи да уметнички простор доживимо као део личног простора.¹²⁵ Такво поимање естетских вредности и естетичких идеја које сликарство треба да испрати нужно условљава да се елементи и фигуре јаве реалистичније. У складу са остатком композиције, оно омогућује да се фигура појави „као жив

¹²⁵ Вићановић И. Д., *Chiaroscuro- тајна отета природи, у: Завођење ума: огледи из естетике*, Досије студио, Београд 2019. стр. 136. - 137.

човек”.¹²⁶ Како се уметност ренесансе развијала, све више се фокусирао пажња на примену теоријских знања у домену уметности.

У контрасту спрам средњег века, перспектива се до 14. века разумевала у домену оптике, док тек с почетком ренесансог сликарства она добија модерни нагласак. Судећи да је централна одредница ренесансе човек, а примарни фокус нашег рада управо разумевање ренесансног човека, важно је нагласити да у овом периоду настају први теоретски трактати о перспективи¹²⁷ (али у уметности уопште), што значи да перспектива на почетку 14. века није произашла из теорије, него из непосредног искуства и сликарске праксе. Заправо је перспектива значила први пут приказ простора на платну, што се да приметити у наведеним примерима од Ђота до Перуђина. Њено извориште је полазиште властитог људског виђења ствари, чиме је у сликарству, као и у хуманизму *in genere*, човек постао средиште интереса и полазна точка смислене организације света. Човеково око је постало повезујуће изходиште свих ствари, што сликарство остварује у првим самосталним приказима природе, у новом жанру пејзажа. Штавише, она је примарније произашла из једне још неосвештене осећајности хуманитаса. Ослањајући се на Касирерову опаску, можемо закључити да је буђење човека у ренесансном смислу, те постављање истог у центар, произвело

¹²⁶ Вазари Ђ. *Животи славних сликара, вајара и архитеката*, Терра прес Београд 1995. стр. 9.; 11.; 35.

¹²⁷ Да Винци Л., *Quadrifolium* Графички завод Хрватске, Загреб 1989., стр. 30

трансформацију света.¹²⁸

Леонардо Трактатом бива један од првих аутора, односно уметника који иступа у домен речи, дакле теорије, те говори о уметности. Рез спрам традиције се огледа у неколико ствари. Пре свега, уметник бива позван да говори о уметничком делу, иако традиционално препознајемо да је то био гест филозофа, односно теорије, уколико се сетимо Платоновог обрачуна са уметницима у *Држави*.¹²⁹ Затим, поред тога што уметност добија дигнитет знања, Леонардо настоји да представи сликарство као највиши израз уметности. Уколико се сетимо традиције која долази из Платонове теорије уметности, уметност би била сенка сенке, те самим тим три пута удаљена од истине, уколико следимо Платонову аргументацију.¹³⁰

Сходно ренесансној идеји да уметност и наука стоје на истој вредносној лествици, Леонардо истиче сликарство као највредније. Пре свега, неопходно је указати на ренесансно афирмисање чулности, које је традиција препознавала као варљив израз човекове спознаје. Леонардо примећује да је управо чуло вида најплеменитије човеково чуло. Једна од централних идеја његовог Трактата је супремација сликарства у односу на друге уметности. Уколико је чуло вида најплеменитије код човека, истиче Леонардо свака друга уметност заостаје у односу на сликарство. Примера ради,

¹²⁸ Cassirer E., *The individual and the cosmos in Renaissance philosophy*, Dover publications 2000. str. 64.

¹²⁹ Платон., *Држава*, БИГЗ, Београд 2002. 295.- 305.

¹³⁰ Зуровац. М., *Три лица лепоте*, Београд, Службени гласник, 2005. стр. 90.- 92.

музици која се опажа чулом слуха је потребно време како би се захватила целина дела, скулптури такође, чије целовито захватање такође захтева протицање времена у односу на тродимензионалност скулптуре у простору.¹³¹ Водећи се овом линијом аргументације, Леонардо запажа да сликарству није потребна контингенција какву остале уметности подразумевају при перцепцији уметничког дела. Сликарство је, како запажа, најузвишеније јер се његова доступност опажа ин моменто, није потребно време, а својим капацитетима представља просторност без потребе бивања у истом.¹³²

Дигнитет сликарства које се темељи на визуелној перцепцији, односно чулу вида, Леонарду поставља могућност да у ренесансном духу закључи на човекову божанску природу. Сходно богу ком је целина стварности дата у тренутку, који превазилази категорије простора и времена, божија клица у човеку оваплоћена је у човековој визуелној перцепцији. Овај, али и бројни други манири ренесансних уметника и филозофа, проузроковали су филозофско-антрополошко разумевање човека као *alter deus*-а који, на трагу Мирандолиних и Фићинових опсервација, представља божанску природу човека.

ЗАКЉУЧАК: ЕСТЕТИЧКО РАЗУМЕВАЊЕ ЕПОХЕ

У овом раду, настојали смо да оцртамо кључна места

¹³¹ Да Винчи Л., *Трактат о сликарству*, Култура, Београд 1964. стр. 16.; 20. - 21.

¹³² Да Винчи Л., *Трактат о сликарству*, Култура, Београд 1964. стр. 16.; 20. - 21.

неоплатонистичког учења у ренесансној епохи. Са фокусом на филозофију Марсилија Фићина и Пика дела Мирендоле, аутор је покушао да представи централне тачке филозофског учења које формирају антрополошко, али и онтолошко одређење човека и уметника. Разматрајући ренесансну концепцију света, приметили смо да је фокус многих ренесансних мислиоца управо на души као манифестацији живота. Како Брајовић запажа, у ренесанси се са Фићином, али и са другим мислиоцима, све више говори о „појединачној души” као форми човека.¹³³ Иако дуга традиција хришћанства истиче спасење индивидуалне душе, ренесанса на душу гледа из другог угла. Када говоримо о души у ренесансној епохи, запажамо да на исту мислимо из перспективе човека као таквог, где је нагласак на човеку, а не на души или неком другом аспекту његовог бића. Величина ренесансног хуманизма представљена је у афирмацији човека као тоталитета, у пунини његовог бића, из којег произилазе бројна одређења од којих смо у раду издвојили неколико, према нашем мишљењу најбитнијих.

Портрет као уметнички израз по ком се представља индивидуална фигура или колективна композиција на којој се налазе људи, рефлектује на историјски тренутак у ком је човек постао свестан себе као предмета дивљења и као израза достојанства. Дуга традиција до ренесансе представљала је кроз уметност приказе богова, хероја и светитеља, сада по први пут у историји на сцену поставља човека. Постављање човека овде се

¹³³ Brajović S., *Renesansno sopstvo i portret*, Filozofski fakultet u Beogradu, 2009. str. 37.

мисли на субјекта који није израз политичке моћи, престижа нити славе и победе, већ обичног човека у својој фактичности. Леонардово портретисање Ђаконде, младе фирентинске жене, данас познате као Мона Лиза, представља свест о важности човека као таквог.

Када говоримо о естетичком разумевању епохе, става смо да се ренесансна епоха у својој целини јавља као пар ехцелленце естетска култура. Античка мисао, насупротив томе, човеков свет фундира на идеји политичке заједнице, те одређује човека као *zoon politikon*. Са друге стране, хришћанство гради филозофску антропологију која износи поимање човека као *homo viator*-а, путника чији се живот на земљи разумева као припрема за оностраност. Као што смо могли да приметимо кроз Фићинову мисао, идеја лепоте као манифестација божијег стварања представља начин на који се тоталитет стварности разуме. Опажање лепоте и сусрет са светом из визуре Фићинове филозофије, повлачи за собом бројне импликације. Уколико је свет фундиран као манифестација лепоте са једне стране, а бог представљен као највиши израз лепоте, највреднији дивљења, поставља се питање како разумети улогу човека представљеног на овакав начин?

Ренесансна култура као естетска култура, поред бројних уметничких остварења и садржанских одлика које дефинишу овај период, представља слику света и човека на естетски начин. Овим ставом не желимо да истакнемо да је ренесансно доба изразито склоно уметности и истицању лепоте, што је

саморазумљиво, већ да је гест мишљења ренесансног доба дубоко естетичког карактера. Уколико ренесансну мисао и културу *in genere* разумемо на основу тога као естетску, повратно можемо одговорити на постављено питање о улози човека из визуре Фићиновог неоплатонизма. Уколико човека ренесансе интерпретирамо у духу Фићинове филозофије, нужно је закључити да је читава стварност дубоко естетска, а човек последично бива разумљен као *homo aestheticus*.

ЛИТЕРАТУРА:

Августин А. *Исповјести*, Кршћанска садашњост, Загреб 1973.

Бењамин В. *Есеји*, Нолит, Београд 1974.

Вазари Ђ. *Животи славних сликара, вајара и архитеката*, Терра пресс Београд 1995.

Платон, *Еутидем*, у Дијалози, Графос Београд 1977.

Платон, *Дијалози: Теаг, Хармид, Хипија Већи*, Графос Београд, 1982.

Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1976.

Платон, *Федар или о лепоти*, Народна књига Алфа, Београд, 1996.

Плотин, *Енеаде III*, Ниро Књижевне новине, Београд 1984.

Плотин, *Енеаде I*, Ниро Књижевне новине, Београд 1984.

Буркхарт Ј. *Култура ренесансе у Италији*, Просвјета Загреб, 1997.

Мирандола П. *Говор о достојанству човеку*, Филип Вишњић, Београд 1994.

Да Винчи Л., *Quadrifolium*, Графички завод Хрватске, Загреб 1989.

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

Баумгартен А.Г., *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*, БИГЗ Београд, 1985.

Вићановић И. Д., *Studia humanitatis и достојанство човека прилог анализе старе чегрсти између природних и хуманистичких наука*, у: *Архе XIV*, Филозофски факултет Нови Сад, 2017.

Вићановић И. Д., *Chiaroscuro- тајна отета природи*, у: *Завођење ума: огледи из естетике*, Досије студио, Београд 2019.

Банић-Пајнић Е. *Филозофија ренесансе*, Школска књига Загреб, 1996.

Брајовић С., *Ренесансно сопство и портрет*, Филозофски факултет Београд, 2009.

Зуровац. М., *Три лица лепоте*, Београд, Службени гласник, 2005. стр.

Коплстон Ф., *Историја филозофије Том II Грчка и Рим*, БИГЗ, Београд, 1988.

Ficino M., *Platonic theology, in: Vol. 1 Book 3 The Tatti*

Renaissance library - Harvard university press, London 2001.

Cassirer E., *Giovanni Pico Della Mirandola: A Study in the History of Renaissance Ideas*, in: *Journal of the History of Ideas Vol. 3*, No. 3, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1942.

Cassirer E., *The individual and the cosmos in Renaissance philosophy*, Dover publications 2000.

Cassirer E., Kristeller P. O., Randall Jr J. H., *The Renaissance Philosophy of Man*, Phoenix book University of Chicago, 1948.

Paul Oskar Kristeller, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford University Press, California 1964.

Mykyta L. *Lacan, Literature and the Look Woman in the Eye of Psychoanalysis*, u: SubStance Vol 12., The Johns Hopkins University Press 1983.

James A. Devereux, S.J. *The Object of Love in Ficino's Philosophy*, in: *Journal of the History of Ideas Vol. 30*, No. University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1969.

Goran Vujkov

UDC 1:7.034

11

RENAISSANCE AESTHETICS: NEOPLATONISM AND THE BIRTH OF A NEW MAN

Summary

In this paper, the author tries to present certain aesthetic models of

the Renaissance epoch with an emphasis on Neoplatonic teaching. Therefore, examining the Renaissance tradition of thought, we will try to present the idea of the birth of a new Renaissance man, with an emphasis on the aesthetic. Consistent with the Renaissance renewed interest in antiquity, in this paper we will try to outline the fundamental points of Neoplatonic philosophy that will prove to be a sine qua non for the entire transformation of the aesthetic. Due to the teachings of the Italian Neoplatonist Marsilio Ficino and the revitalization of (neo)platonism, the spiritual climate became a mode towards a change in the understanding of art, sensuality, creators and, ultimately, a man. Communicating with philosophical ideas on the one hand and artistic creation on the other, we will point out the mentioned points with the philosophical analysis of Renaissance painting and sculpture, examining the metaphysical basis of an epoch, which ultimately conditions the understanding of man as *uomo universale*. The thesis that the author tries to prove with the set topics and frameworks turns out to be the conclusion that the mentioned philosophical-anthropological definition of Renaissance man basically implies man as an esthetician, in the philosophical sense of *homo aestheticus*.

Keywords: form, art, beauty, Marsilio Ficino, Mirandola, metaphysics, neoplatonism, renaissance, painting

ПРИРОДА ИЗМЕЂУ МИТА И УМЕТНОСТИ

Апстракт: У раду аутор се бави питањем природног и митског, као битним одредбама човекове културе. Промишљања се базирају на делу “Митологије” Ролана Барта. Као основ значења узима се дискурзивни карактер културног, који као последице има идентитетски базирано мишљење, те немогућност да се из овог тотализујућег принципа изађе. Аутор износи начин на који сруктура мита, као семиолошког система, функционише. Потом се осврће на идеје природности и чињеничности које из ове игре проистичу. Крајња промишљања са дискурзивним пореде уметничку праксу и отварају питања о томе како се њен однос ка култури може разумевати.

Кључне речи: мит, уметност, други, природа.

Три егземпларна мита

Истраживање које следи има свој фокус у делу Ролана Бара под именом “Митологије”. Само дело сачињено је од анализе педесет и три мита, које Барт уочава у своме окружењу. Они се могу пронаћи на најразличитијим местима; од новина, преко спорта и хране, па све до уметности. Све може бити

предмет мита, што је једна од важних карактеристика коју треба уочити, када је ова проблематика у питању. Ми ћемо рад започети издвајањем три мита из ове скупине, како бисмо створили почетни терен за даља промишљања. Зашто баш три или са друге стране зашто је сам Барт издвојио педесет и три није од велике важности. Ако би ко и смерао да ухвати тоталитет митотворства једног времена, или једне културе, то би свакако био узалудан задатак. Митови су, како ће се даље и показати, тешко ухватљиви, мењају се и то шта тачно они преносе, донекле је увек сеундарно у односу на то какав говор они јесу. У том смислу, они имају динамички карактер; дакле поље митотворства је инхерентно недовршено.

Наредна три мита би онда требала послужити као егземплари из два угла. Са једне стране онога што можемо назвати митски говор, али и као примери неких од главних увиђаја, које Барт развија када је у питању класа буржоазије. У том смислу митова може бити и мање и више, они су нестални, али одређени обрасци се могу ухватити у многима од њих, што даље води интересантним увидима о култури и језику уопште. Овде специфично, Барт везује митове за класу буржоазије, која је у то време¹³⁴ обитава у Паризу; чије културне праксе прожимају митски наратив, који повратно конституише исте. Па ће тако три одабрана мита истаћи три значајне особине ове класе на које ћемо се у даљем тексту и фокусирати.

Први од три носи назив “Велика породица људи”, по изложби форографија која у овом случају фигурира као основа

¹³⁴ Књига излази 1957. године.

при развијању митског говора. Дакле Барт уочава да се овде једна уметничка пракса у извесном смислу извитоперила у служби идеје о некаквом универзалном човеку. По њему изложба приказује “вечну лирику” стално истог људског рађања, умирања, рада итд. Све разлике и мноштвености, које свакако да нису вредносно неутралне, јер сведоче о фактичним условима људског постојања, своде се на исту матрицу. Оне су из неког разлога све приказане као различита лица истог; иако се одигравају различито, те саме не пружају разлога да их сјединимо у идентитет, који би имплицирао некакву људску суштину или природу. Барт закључује да: “...сав тај адамизам покушава да оправда непроменљивост света “мудрошћу” и “лириком” које људске радње проглашавају вечним само зато да би их лакше учиниле нешкодљивим.”¹³⁵ Овде треба приметити нешто важно; наиме, не само да се мноштвени начини одигравања људских живота нивелишу и тиме негирају, већ се то дешава са једом битном последицом. Оне су просто неправда; нешто контингентно и историјско у односу на стабилност и вечност природе. У том смислу се онемогућава говор о ономе како ствари јесу; јер су оне од секундарне важности у односу на универзално. Када се један специфични начин живота прогласи за природан, тврдњама да смо ми сви ипак на крају људи, маскира се чињеницу да је ипак реч о једном начину у мору других. Самим тим, неименовањем онога што фигурира као нормативно, истовремено стављамо блокаде

¹³⁵ Барт, Р., *Митологије*, Карпос, Лозница, 2019, стр. 175

према ономе што не само да би било секундарно, већ у том случају уопште не би било. У том смислу је “Велика породица људи” добар пример онога што Барт зове ексноминација; или неименовање. Она јесте одбијање да се препозна сопствени положај једне класе, тј. њена неусловљеност; јер то неминовно отвара питање других класа, које нису у прилици да сопствено постојање на овај начин утврде. Одбијањем да именујемо ствари, ми их спречавамо да се појаве као значајске, дакле збиљске. Када се једна култура постави као природна, онда све различите од ње морају бити само варијације једног истог стања; дакле уопште и нису културе за себе, већ само квантитативно одређене у односу на нормативно.

Преко следећег мита, отвара се друга страна исте приче, а то је идеја напретка цивилизације. “Бишон међу црнцима” је прича из новина, о пару сликара који са својом бебом одлази у “Земљу Црвених Црнаца”¹³⁶, како би херојски насликали пределе које тамо уоче. Цела прича базира се на фотографијама бебе која седи међу одраслим припадницима друге културе, јасно одскачући бојом своје коже од њих. Овај контраст се тумачи као импулс укротитељства; чистоте и невиности супротстављеним опасном и варварском. У том смислу порука о херојском чину је сасвим јасна; природа се поново контрастира цивилизованом, пријатељском. Оно страно се дакле не мисли квалитативно различито, већ се налази на истом спектру, само је нижег нивоа. Природност једног начина цивилизованости

¹³⁶ Што би требало да алудира на то да се тамо људска крв пије.-Барт, Р., *Митологије*, Карпос, Лозница, 2019, стр. 61

необходимо успоставља хијерархију више и мање, или уопште нецивилизованог. Мит који анализира Барт у овом случају је добар пример баш те идеје да се различите друштвене заједнице могу самерити по њиховој “напредности”. Такво поређење би нужно захтевало критеријум успоредбе, а то је по правилу увек баш начин живота оног који пореди. Идеја нецивилизованих људи, долази баш од оних који не успевају да виде даље од сопствене културе. Овде би било инструктивно поменути шта Леви-Строс уочава када су у питању овакве поделе: “Тај начин мишљења, у име кога се “дивљаци” (или они з акоје се одлучимо да их сматрамо таквима) избацују ван човечнства, управо је најупадљивији и најтипичнији став самих тих дивљака.”¹³⁷

Последњи од три мита које ћемо истаћи јесте мит о Марсовцима, дакле једном свету ни налик људском, који се развија баш на основу људског искуства. Барт указује на то да све представе које тадашња Француска развија о Марсу јесу представе о њој самој. Засноване на идентитету, оне никако не могу да изађу из регије већ познатог, оне никада не отварају подрушје другоси, које би Марс требао бити. Барт наводи пример из једног од француских часописа: “Незамисливо је, пише тамо, да би бића која су достигла тај степен цивилизације да су могла да стигну до нас захваљујући само сопственим средствима, била “пагани”. Она морају да буду теисти, да препознају постојање бога и да имају сопствену религију.”, Барт

¹³⁷ Леви-Строс, К., *Раса и Историја. Раса и Култура*, Карпос, Лозница, 2017, стр. 27

наставља “Из тог разлога је цела ова психоза заснована на миту о идентитчности, тј. на миту Двојника.”¹³⁸

Чини се да овде идентитет, мишљен као истост јесте нужно препрека различитом. Када се размишља на тај начин све што можемо добити јесу модуси наше сопствене мисли; дакле варијацие нас самих. Мит о Марсу указује на нешто кључно за класу буржоазије, али и митотворство; а то је немогућност да се други пусти да постоји. У овом случају је други увек замишљен, дакле призван из имагинације или фантастично конструисан. Интересантно је поставити питање о томе како уметност функционише када је другост у питању? Једна неуспела представа другости је увек егоцентрична, извесна, унапред одређена. Чини се да уметност некако ипак успева да не одреди унапред, оно што је она сама.

Дакле три карактеристике које смо издвојили и које ћемо пробати да провучемо кроз мисли које следе јесу ексноминација, напредак и немогућност да се замисли други. Све три су присутне у митовима, и битно карактеришу буржоазију.

Како мит функционише?

Мит је пре свега знак; а Барт га дефинише и као семиолошки систем другог реда. То значи да има структуру знака, али такође значи да можемо разликовати знаке првог и другог реда. У том смислу он увек има значење, те је један

¹³⁸ Барт, Р., *Митологије*, Карпос, Лозница, 2019, стр. 39

језички облик. Барт га описује речима мета-језика; он преноси значење на мета нивоу. То значи да овај основни језички ниво, не само да постоји, већ јесте и тачка почетка из које се формира митски говор. Овај нижи ниво, објект- језик не треба разумети менталистички. Он је сама чињеница да свакодневно живимо у језику, да баратамо значењима, да разумевамо и производимо нова.

Дакле језик јесте наша збиља, јер се ми увек налазимо у култури. То је разлог зашто мит може да се развије на било којој културној пракси. “Култура је, ако ишта, повлачење у знакове ради изналажења значења унутар система знакова, чија је збиља тек фикција језика - то јест, произвољан начин кодирања и давања смисла свету.”¹³⁹ Како Трифонас истиче; значење је дакле увек “фиктивно”, што не значи мање збиљско, већ просто произведено. Интересантно код митова јесте баш то, што значења која се кроз мит генеришу имају по правилу карактеристику природности, баш супротне оом фиктивном карактеру значења. Ово се могло приметити у сва три горепоменути мита. Стога је мит као специфичан семиолошки систем изузетно интересантан. С обзиром да је реч о семиолошком систему, Барт проучава баш знаковну структуру мита.

У том смислу и објект - језик као и митски говор могу се разумети као моменти културе, или можда и култура сама. Језик је мрежа значења, територија у којој срећемо значења, оно што

¹³⁹ Трифонас, П. П., *Бартхес и царство знакова*, Наклада Јесенски и Турк, Загреб, 2002, стр. 22

има значаја. Зато за једну културу можемо рећи да је скуп кодова - она се тумачи. Тумачење долази пре “ствари”. У том смислу прво имамо знаке и значења. За Барта, ми већ увек тумачимо, небитно на ком смо нивоу језика. Зато је мит врло интересантан, јер креће баш од тог значењског и производи нова значења. Сваки знак, па тако и мит, у себи је трострук, али се појављује као јединствени смисао. Наравно, у том појављивању присутна су сва три момента, али он је увек у динамици јединства смисла и различитости које га омогућавају. Тако се у сваком значењу могу формално издвојити означено, означитељ и знак. Барт подсећа да је однос ових елемената еквиваленција, јер они су различитог реда и не могу се изједначити. Ова напетост еквиваленције, а не идентитета, означеног и означитеља сведочи о њиховој немогућности да се стопе у једно; увек ће бити још могућих означитеља за једно означењено и обрнуто. У том смислу се она може тумачити као недостатак, али и као покретач да уопште дође до значења, како истиче Џејмс: “Управо ово клижење или игра омогућују, с једне стране, да се отвори значење као учинак означитељског система док истовремено, с друге стране, спречавају да се овај систем утемељи као самоприсутан или аутоидентичан.”¹⁴⁰ Више о овој игри биће речи у даљем раду, хајде да сада пажњу усмеримо на то како се тачно односе означењено и означитељ у миту.

Мит је дакле говор о говору, језик о језику. Овде језик наравно, треба разумети у ширем смислу; све што се да

¹⁴⁰ Делез, Ж., *По чему се препознаје структурализам?*, Карпос, Лозница, 2020, стр. 67

тумачити, дакле све што има структуру знака јесте језик. Интересантно је што када погледамо људску реалност, тешко да нешто може да се мисли без значења. Било да су у питању институције, активности, новински чланци, слике или спорт; све је већ обременењено вредношћу-за. Чим је подложно тумачењу, дакле смисаоно, онда јесте знак. Ако је дакле мит мета-језик, то онда значи да он барата већ готовим смислом, дакле узима комплексне системе значења настале културним и историјским процесима и на основу њих гради нове. Једна од таквих може бити идеја расе, која овим преузимањем добија исту улогу коју има означитељ у објект-језику. Означитељи су по правилу празни, како би тек структуром упућивања, могли доћи до заједничког значења. Али у случају мита, значење је већ ту; означитељ је оно што већ користимо у језику, нешто што вуче са собом претпоставке, предрасуде, услове могућности, поделе итд. Овде се онда мора поставити питање: како је могуће да нешто пуно игра улогу означитеља? Како је могуће да знак (еквиваленција) има функцију чињенице (простог, у себи једнакоги једног)?

Означитељ сваког мита дакле има два лица: 1) Са једне стране он је означитељ који стоји у односу еквиваленције са оним означеним у миту; 2) Док је са друге он већ готов систем значења, већ постојећи смисао унутар историјско-културног. Да би му мит наметнуо ову функцију, он га мора испразнити тако да остане само форма. “Постајући форма смисао се удаљава од своје контингентности, празни се, осиромашује, прича испарава, више не остаје ништа осим слова. Ту се одвија парадоксална

пермутација операција читања, ненормална регресија са смисла на форму, са лингвистичког знака на митског означитеља.”¹⁴¹ Треба ухватити помену која се тиче контигенције. Оно што се као смисао даје у временитој стварности, нешто што је случај у једном времену, се редукује на форму; дакле постаје нешто уопште. Нешто контигентно преузима улогу ван-временског, чистог и тиме даље покреће значење у митском говору.

Ипак остаје питање како се ово дешава? Чини се да је граница између просто-чињеничког и оног историјског јасна, те да се једно не може просто редуковати на друго. И то је тачно, овде се не врши просто уклањање, већ је реч о привременој суспензији. У миту увек играмо игру скривања, ствар се увек може обрнути на старо. Означитељ задржава обе своје улоге, једну из објект-језика, а другу у мета-језику. Дакле он је у једном тренутку пука чињеница, природност, а у другом нешто упитно, смислено, посредовано језиком. Барт ову игру пореди са кружним вратима; она увек омогућавају нова тумачења покретом. Тако је и мит један несталан систем, збрканог знања, асоцијација, увек спреман да побегне.

Тиме што је отворена могућност да се означитељ мита увек тумачи на два (или и више) начина, говори о недовршености, о томе да је мит уек у покрету. У том смислу “мит не скрива ништа: његова функција је да изобличи, а не да сакрије.”¹⁴² Оба лица су увек ту и оба имају своје системе значења у којима функционишу.

¹⁴¹ Барт, Р., *Митологије*, Карпос, Лозница, 2019, стр. 207

¹⁴² Исто, стр. 211

Све то испреплетано даје магловитост знања, тумачење је флексибилно и увек погодно намерном изобличавању.

Овај процес називамо натурализацијом или оприродњавањем; претумачење друштвеног у природно, у просто чињенично. На ово посебно треба обратити пажњу када су у питању друштвене групе, сједињене представама о класи, раси, полу итд. Илузија природности, производи паралисаност. Чињенице просто јесу и око њих нема спора, па ни делања. Оне бивају пребачене са оне стране културног.

Стога увек постоји некакав вишак или пак недостатак смисла, у зависности из које визуре посматрамо овај систем. Он отвара мит ка новим тумачењима и маскира стара. Он је дакле увек мотивисан и то тако да посматра везу еквиваленције означеног и означитеља, као индуктивну везу; као нешто што природно долази једно за другим, као да је та веза каузална и другачија и није могла бити. Мит је позив да се закључи, али на такав начин, да је закључак већ присутан у првом кораку. Мит је задужен да једну контингенцију утемељи у вечности, једну историју у природи.

Буржоазија као култура мита

Треба уочити да мит како није ограничен тематиком свога садржаја, тако није ограничен ни друштвеном организацијом у којој се развија. Дакле, мит је кључно одређен језиком, он није карактеристика ни једне специфичне групације или начина живота. Ипак, Барт анализира себи савремене митове из простог

разлга: “Наше друштво је изузетно плодно тле за развијање митова.”¹⁴³ То наше друштво требало би да изрази класу буржоазије у Паризу тог времена. Она кроз митове које развија говори нешто и повратно о себи. Сада би било корисно вратити се на оне особине, које смо истакли кроз три мита и видети на који су они начин повезани са самом класом и њеном специфичном културом.

Један од главних разлога зашто је буржоазија погоднија митском говору од осталих класа, јесте њено инхерентно одбијање да буде класа. Другим речима, она саму себе не жели да препозна као класу, засновану на јасним политичким и економским ставовима. У том смислу је буржоазија класа просто људи, она нема своју уметност, своје праксе, своје партије... или их барем не именује као такве. Када се присетимо да језик, тј. именовање омогућава значење, онда се можемо запитати како се уопште нешто неименовано може појавити у једном друштву.

Свако именовање јесте ограничавање, идентификација, омогућавање да се нешто препозна. Оно се свакако може десити директним указивањем н одређену групу или феномен, али први услов овог чина јесте препознавање сопствене културно-историјске ситуације. Када једна класа негира да могућност располагања добрима, упражњавања пракси, развијање интересовања, има увек условно у односу на оне који ту могућност немају, онда она себе поставља као универзалну и тиме бива слепа за реалне друштвене проблеме.

¹⁴³ Барт, Р., *Митологије*, Карпос, Лозница, 2019, стр. 227

Ексноминација је ефикасан начин да се мишљења, праксе и циљеви провуку неprimетно, као неупитни. “Те “нормализоване” форме не привлаче много пажње, таман у сразмери са њиховим опсегом; њихово порекло се ту може лако изгубити; оне имају међуположај; будући да нису ни непосредно политичке, ни непосредно идеолошке, мирно живе између деловања активиста и спорова интелектуалаца; пошто су их и једни и други мање или више напустили, оне се придружују огромној маси неразлученог, безначајног, укратко - природе.” На ово се мисли када кажемо да буржоазија барата чињеницама, а не вредностима. Питање је само, где уопште можемо пронаћи пуке чињенице у једном културном систему, који смо горе објаснили као мрежу значења, мрежу некакви вредности-за?

Ако је могуће говорити и делати само са једне позиције; позиције универзалног човека; то неминовно отвара питање а шта је онда други у односу на тог човека? Или можда услов да други уопште буде јесте да преузме вредности и праксе буржоазје, ако не реално, због сопствене условљености, онда бар кроз идентификацију. “...управо у тренутку када се дактилографкиња са платом од двадесет пет хиљада франака *препознаје* у отменом буржоаском венчању буржоаска ексноминација постиже свој пуни учинак.”¹⁴⁴А како се и не би препознала, када је и она у основи човек? Треба приметити да ова природност коју митови производе са једне стране омогућава ексноминацију, а са друге баш оно што смо раније истакли као немогућност да се замисли други. Ипак,

¹⁴⁴ Барт, Р., *Митологије*, Карпос, Лозница, 2019, стр. 230

ова немогућност не говори толико о некаквом хендикепу буржоазије, већ више о чињеници да се идентитет класе намеће свима који фактички јесу други. Баш на основу овог идентитета, имамо поистовећивање свих и никога са класом буржоазије. Ово наравно онемогућава било какву класну свест или делање по питању исте. Дакле немогућност да се други замили се онда своди на поистовећивање, супсумацију, наметање; у сваком случају други је увек већ унапред одређен, јер он мора ући у оквире универзалног. Поистовећивање је суштиска одлика идентитета, а идентитет је у својој основи таутологија. Довољно широк да захвати баш све, а опет довољно празан да не буде ништа. “Таутологија потврђује дубоки зазор од језика: он се одбацује јер заказује. Но, свако одбацивање језика је смрт. Таутологија утемељује један мртав, непокретан свет.”¹⁴⁵

Трећа карактеристика на коју смо указали при почетку рада, надовезује се на првобитне две. Онда када се свет може упростити у својој различитости, тако да се заправо увек говори о различитим варијацијама једног истог, свака квалитативна дистинкција нестаје. У таквом свету се о разлици говори квантитативно. Као што Барт указује на симплификовано виђење међуљудских односа: “...пошто је Правда руковање вагом, а вага може да мери само исто и исто.”¹⁴⁶ Тако се онда једна култура различита од наше, како бисмо је могли ставити на вагу, може јавити као култура без историје, или са мање историје или искуства; увек суштински количински одређена.

¹⁴⁵ Барт, Р., *Митологије*, Карпос, Лозница, 2019, стр. 241

¹⁴⁶ Исто, стр. 240

Па су онда Марсовци “напреднији”, а афричка племена “назаднија”. Ипак, како је Леви-Строс указао нема народа без историје, или са краћом историјом од наше; има само оних који нису водили дневник о свом одрастању.¹⁴⁷ Ова формулација чини нам се веома важном, јер указује на дискузивни карактер наше културе; тј. идеју да се значење ако је значење јавља у виду језика. Можда би било плодно размишљати о неким другим начинимана који се преносе значења, као вредности-за, а које не би затвориле ово подручје на један карактеристичан облик “цивилизованости”.

Барт у својој књизи говори о специфичном искуству које он успева да захвати, те је тема буржоазија и малограђанство, како их он назива. Ипак, интереснато је размишљати о особинама и праксама које он примећује као нечему што можда можемо запазити и ван граница овог просторно-временског оквира. Као што је већ поменуто, мит се увек базира на језику, и то језику у ширем смислу; писаном, насликаном, фотографисаном, изведеном; на свему што има функцију знака. Стога ћемо се у наредном поглављу усредсредити на шире оквире значења.

Структуралност мита

Као што је већ речено, мит је семиолошки систем, дакле струкура значења, језик у ширем смислу. Ако је језик сам по

¹⁴⁷ Леви-Строс, К., *Раса и Историја. Раса и Култура*, Карпос, Лозница, 2017, стр. 34

себи довољан за мит, а буржоаска класа посебно плодна за његово развијање, можемо се запитати на који начин се одвијају ови процеси на равни самог језика? Поменули смо сталну замену коју мит подразумева; сталну игру између пуног појма и празног означитеља који су једно, али се никада не преклапају у потпуости. Ова замена омогућава да се вредносно пуне ствари разумеју и прихвате као пуке чињенице, као просте датости. Чини се да овај процес упрошћавања, ова жеља за чистим и јасним, није карактеристична само за митски дискурс, већ за језик као такав, или ако ништа за језик хуманистичких наука.

Дерида примећује да чак и када желимо да критички приђемо културним феноменима, као што то етнологија ради, имамо проблем коришћења већ постојећег језика. “То за енологију специфично значи, да она хтела не хтела мора прихвати и претпоставке етноцентризма, како би се уопште упустила у критичку разградњу истих”.¹⁴⁸ Овим хоћемо рећи, да то што се дешава у миту; дакле преузимање већ постојећих појмова, како би се на као саморазумљивим изградило неко ново значење, није ништа што се већ не дешава у дискурсу како филозофије, тако и хуманистичких наука.

У том смислу Дерида примећује: “Ако се ‘домаће мајсторисање’ користи као одредница потребе да човек преузима појмове из текста чије је наслеђе мање или више кохерентно или руинирано, онда морамо рећи да је сваки дискурс неко ‘домаће мајсторство’. Инжењер којег Леви-Строс

¹⁴⁸ Мекси, Р., Донато. Е., *Структуралистичка контроверза*, Просвета, Београд, 1982, стр. 294

супротставља домаћем мајстору, требало би да је онај ко конструише тоталитет свог језика, синтаксе и лексике. У том смислу, мит је инжењер.” и касније “...по свему судећи тај инжењер је онај мит који је створио домаћи мајстор.”¹⁴⁹ Ствар је у томе, да ако сваки дискурс подразумева да се већ увек користе појмови дошли из традиције, тако да они имају своје седиментирано значење, онда се та ситуација може тумачити на два начина.

Можемо имати носталгичну жељу за “инжењером”, тј. могућности да се језик ипак може користити у чистом смислу, са некакве почетне позиције, која би омогућила оригиналну и аутентичну мисао. Таква би ситуација већ у старту била митска, јер би претварала контингентно у природно. Када једном увидимо овај нужни карактер језика, онда је воља да се он избегне баш још једна заблуда која следи из истог тог карактера, који ствари намеће таквим да оне имају форму пуких, примарних појмова. Ипак, у језику увек недостаје почетна тачка, средиште; у култури се увек већ однекуд креће, стога је можда потребан другачији поглед на целу ствар.

Дерида сам увиђа да би дискурс о миту, и сам морао да преузме структуралност мита, тј. да и сам постане митоморфан.¹⁵⁰ Овакав дискурс не би имао намеру тотализације, која треба приметити, води баш оним карактеристикама које смо навели када је у питању бартовска буржоазија. Захтев за тотализацијом

¹⁴⁹ Исто, стр. 298

¹⁵⁰ Мекси, Р., Донато. Е., *Структуралистичка контроверза*, Просвета, Београд, 1982, стр. 300

јесте једно универзално, једно природно, једно супсумирајуће, које захвата све, све може да објаси и све већ унапред може да измери и одреди. Интересантно је како би дискурс ослобођен ових захтева такође морао бити постављен на исти начин како језик већ увек функционише; а то је супституција. Јер овде није реч о некаквом перспективизму; није реч о томе да се прихвати коначна судбина човека, који просто не може знати све; те не може своју позицију узети као критеријум и тиме успоставити тоталитет. Реч је о томе да можда само поље у којем се конституише значење, не измиче човеку је је коначних спознајних моћи, већ јер да би било поље значења оно мора да измиче. “Али нетотализација се такође може другачије одредити: не са становишта појма коначности која нас осуђује на емпиријско виђење, већ са становишта појма игре.”¹⁵¹ У том смислу треба ухватити баш ону игру између пуног појма и празног означитеља, тиме што бисмо је препознали као игру онемогућили бисмо учинак тотализације, тј. у случају мита натуралзације.

Значење у таквом другачијем дискусу би такође било засновано на овој игри, али би је уједно као игру и препознавало. Игра је стална супституција, јер подразумева недосатак, који је основна одлика структуре знака. То што знак у себи не носи идентитет, већ еквиваленцију сведочи о сталном недостатку поклапања. Овај недостатак се наравно може тумачити и као вишак; тако да увек стално зове на ново значење, ново разумевање и ново повезивање. Унутрашња

¹⁵¹ Исто, стр. 303

динамика језика покренута је тиме што нема основ, она омогућава генерисање смисла. У том смислу треба разумети Делезово тумачење структуралности: "...напротив, смисла је увек пуно, постоји хиперпродукција смисла, надодрешеност смисла чији се вишак увек ствара комбиновањем места унутар структуре."¹⁵² Место се овде нарано, треба разумети као однос. Тек стављени у однос означитељ и означено имају смисла. Наравно, ова места нису зацртана; увек постоји недостатак, који тражи нову релацију, омогућава нове односе и тиме и нове смислове. Баш на ово реферише Барт када говори о миту као крађи језика: "Али око коначог смисла увек остаје виртуелни слој у којем плутају други могући смислови: смисао може готово непрестано да се тумачи."¹⁵³

Питање је дакле, како би постојао дискурс који ће функционисати по овим језичким правилима, а који ипак неће натурализовати, дакле сажимати у себе; већ омогућити смислу да се заста конституише. Како је могуће у овако дефинисаној структури језика имати неко ново значење? Као што смо видели, митови које Барт анализира омогућавају један тотализујући идентитет класе, која тиме што себе утврђује у већ познатим значењима, истовремено онемогућава појаву другости. Разлика се у митском дискурсу увек јавља као варијација истог, као што би то биле етапе цивилизованости. Потребан би дакле био дискурс који иако би се заснивао на већ постојећим значењима и вредностима, не би скривао динамику

¹⁵² Делез, Ж., *По чему се препознаје структурализам?*, Карпос, Лозница, 2020, стр. 15

¹⁵³ Барт, Р., *Митологије*, Карпос, Лозница, 2019, стр. 221

недостатка, већ би афирмисао игру као нешто продуктивно. Онда резултати можда не би биле пуке чињенице, већ мноштвеност.

Питање о уметности

Имајући у виду све већ речено, желели бисмо да за крај отворимо питање о једном од начина на који би могла да се разуме веза коју култура, као значењска мрежа, има са уметношћу. Ако уметност заиста јесте расцеп у бесконачно¹⁵⁴, она онда доноси могућност новог, у оном смислу где се значење не разуме као проширење једног, истог смисаоног подручија. Овде би можда било корисно вратити се почетним трима проблемима буржоаског друштва, и промислити их из перспективе игре. Сва три се у одређеној мери базирају на тотализујућем ефекту поистовећивања.

Уметност, се дакле, можда мислити као специфична врста мита; тј. језичке (у ширем смислу) производње смисла. На тај начин специфичне, што би она за разлику од мита, који увек производи чисто на основу већ датог и обремененог, производила смисао на један транспарентан начин. Овим мислимо на то да се уметничко дело никада не може помешати са нечим “природним”. У том смислу порука коју преноси никада није проста чињеница; свест о њеној произведениости је увек ту, сваки пут када смо изложени уметности. Оно је на тај начин

¹⁵⁴ Делез, Ж., *Шта је филозофија?*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1995, стр. 250

можда “искреније” од других модус производње смисла, јер се увек већ показује као произвођач смисла, а не нешто што указује на просте датости овог света. Уметничко дело дакле, не скрива то да се означено и означитељ никада не поклапају до краја.

Могло би се рећи да баш зато што је овај недостатак идентитета евидентан, уметничко дело јасно зове на интерпретацију. Ако смо рекли да је цело подручје људског и културног једна мрежа значења, онда је јасно да се човек у овој мрежи креће разумевањем. Значење нема уколико није тумачено, али мит подмеће значења као чињенице које није потребно тумачити; већ само усвојити као истините. Уметност већ при првом сусрету нуди увид у структуру недостатка. Она дакле никада не би могла сама из себе произвести идеју универзалног. Оно универзално, целовито, природно се не треба тумачити, јер ми не бирамо да ли ћемо бити по природи. Идеја једне велике породице људи онемогућена је већ тим првим кораком; чињеницом да се нешто ново може појавити кроз уметност.

Уметност би се такође могла посматрати као битно не-прогресивна. Самим тим што увек настаје као лично дело и као историјски акт, несводив на друга уметничка дела, она саботира квантитативни поглед на свет. Можемо ли заиста говорити о напреднијим уметностима? Културе кроз уметност читавају своје квалитативне, а не квантитивне карактеристике. На крају бисмо поменули и то да уметност није класична дискурзивна пракса, иако јесте начин преношења смисла. Уметничко дело генерише значење и на тај начин се може

посматрати као знак, али она не барата појмовима. Делез начин на који уметност комуницира види у суштински не - појмовном: “Као и свако друго, апстрактно сликарство је чули утисак, ништа друго до чулни утисак.”¹⁵⁵ Чулни утисак просто не може носити идеју општег, чулни утисци су по правилу индивидуални, они нас стално опомињу да се то што се јавља - јавља нама. Ипак, уметност успева да комуницира на равни културног, дакле интересубјективног. У овој непомирљивости можемо видети предност. Ако појмовно мишљење, које производи ствари по себи, природне ентитете или просте датости, није у стању да изађе из идентитета, да пусти друго да се појави; онда би можда неки други начин мишљења то могао. Овде наравно алудирамо на чулност. Овакав поглед на ствари отвара могућност да се тумаче и културе које нису водиле дневник о својој историји на исти начин као и ми.

Намера ових крајњих промишљања свакако није да се дође до закључака и готових решења. Ипак, када се осврнемо на све анализирано, заиста се чини да може бити продуктивно мислити о уметности као могућности да се изађе из митотворног, и то баш радикализацијом оног суштински митског. У том смислу, не треба заборавити и то да је Барт већ показао да мит може украсти уметничко дело и преобратити га у природност. Ово је неминовна опасност свега што се јавља као значењско. Нама се, ипак чини да уметност у себи има могућност да изокрене слику природности. Можда је она онда

¹⁵⁵ Делез, Ж., *Шта је филозофија?*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1995, стр. 232

чак више “природна” од чињеница; јер за разлику од њих не скрива своју семиолошку структуру. Уметност нас увек адресира, намеће се, отворено зове на игру значења.

Литература:

1. Барт, Р., *Митологије*, Карпос, Лозница, 2019.
2. Tager, Michael. “Myth and Politics in the Works of Sorel and Barthes.” *Journal of the History of Ideas*, vol. 47, no. 4, University of Pennsylvania Press, 1986, стр. 625–39.
3. Barthes, Roland, and Lionel Duisit. “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative.” *New Literary History*, vol. 6, no. 2, Johns Hopkins University Press, 1975, стр. 237–72.
4. Трифонас, П. П., *Бартхес и царство знакова*, Наклада Јесенски и Турк, Загреб, 2002.
5. Леви-Строс, К., *Раса и Историја. Раса и Култура*, Карпос, Лозница, 2017.
6. Делез, Ж., *По чему се препознаје структурализам?*, Карпос, Лозница, 2020.
7. Делез, Ж., *Шта је филозофија?*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1995.
8. Мекси, Р., Донато. Е., *Структуралистичка контроверза*, Просвета, Београд, 1982.

9. Дерида, Ж. *Истина у сликарству*, Јасен, Никшић, 2001.
10. Hall, S. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage Publications and Open University, 1997.

Katarina Grković

UDC 165.191

NATURE BETWEEN MYTH AND ART

Summary

In the following essay the author explores questions of mythical and natural, as two key elements of human culture. The thought throughout is based on Roland Barthes' "Mythologies". As the basis of meaning in general, the author takes the discursive character of cultural phenomena, which as a consequence has an identity based way of thinking, and therefore an inherent impossibility to step out of the principle of totalisation. The author showcases ways in which the structure of myth, as a semiological system, does this. This leads to investigations of the natural and factual, that are produced in the mythical game. The work is finished with the comparison between discursive and artistic, which opens up questions on how we should understand the relation between art and culture.

Key words: myth, nature, other, art.

МАТЕРИЈАЛИСТИЧКИ ПРИСТУП КУЛТУРИ И УМЕТНОСТИ У БИРГЕРОВОЈ „ТЕОРИЈИ АВАНГАРДЕ“

Апстракт: Биргерова „Теорија Авангарде“ пружа капитални допирнос испитивању контрадикторних тенденција које су носиле развој грађанске уметности, али и покушају његовог превладавања у покретима историјских авангарди. Као идејни некус тога испитивања јавља се појам *институција уметности*. Биргер институције уметности дефинише као „уметнички производни и дистрибутивни апарат, као и владајуће представе о уметности које у једној епохи суштински одређују њену рецепцију“. Биргеров појам је апстрактан утолико што се протеже на целину грађанске уметности, али у исти мах и историјски конкретан, будући да постаје доступан теоријском проматрању тек након историјске кристализације представе о аутономији уметности у покрету естетизма са краја деветнаестог и почетка двадесетог века. Тотална аутономизација уметности у естетизму важи као предуслов за напад историјских авангарди на саму институцију уметности, односно на статус уметности који је додељен у друштву развијене капиталистичке поделе рада. Појам институција уметности није дескриптиван или емпиријски, нити историцистички, већ пружа увид у противречне односе између

друштвених функција које су додељене уметности у ширем оквиру друштвене праксе и изразу који уметности поприма сходно или упркос датој функцији. Са друге стране, Биргер у изградњи овог појма не упада у замку социологистичке редукције, већ историјско кретање развоја грађанске уметности трасира на релацији дијалектичке напетости између идеалне аутономије уметности и хетерономије функционалног сплета друштвених односа. Теза овог рада јесте да појам институција уметности отвара могућности материјалистички засноване науке о култури, односно производње знања о објектним историјским облицима културне и уметничке праксе.

Кључне речи: институције уметности, естетизам, авангарда, грађанско друштво

Критички модел Биргерове теорије

Немачки теоретичар књижевности, Петер Биргер у свом капиталном делу „Теорија Авангарде“ из 1974. отвара низ питања који ће фундаментално одредити не само научне дебате око наслеђа уметничких покрета историјских авангарди, већ и сам критички карактер науке о књижевности. У свом покушају да, према властитом признању, произведе једну „материјалистичку науку о култури“, Биргер је настојао да избегне замке вулгарног економизма које би специфичности авангарде, али и уметничког развоја уопште, свео на прост однос „базе“ и „надградње“. Биргеров материјализам у приступу

уметности настојао је да разуме специфичности уметничке продукције и рецепције у свом историјском кретању кроз иманентан развој уметности који је омеђен доктрином о аутономији уметности. Међутим, сама та доктрина о аутономији која одређује развој уметности, у Биргеровом истраживању се показује као друштвено-историјски посредована, она је производ специфичних друштвено-историјског контекста развоја грађанског друштва. Биргеров критички приступ креће се на две конвергентне равни – сфера уметничке продукције и рецепције, као специфичан друштвени подсистем поседује именитне законитости развоја, док са друге стране, управо зато што је то подсистем он је одређен мрежом друштвених односа у који је уплетен. Овај однос између аутономног статуса који уметност задобија у грађанском друштву и функционалног места уметности у ширем склопу друштвених односа Биргер посредује појмом *институција уметности*.

Овакав противречан однос који Биргер испитује креће се на трагу Марксове критике религије који износи у уводу за дело „Прилог критици Хегелове филозофије права“. Млади Маркс, следећи Фојербаха, схвата религију као пројекцију тежњи за људском остварењем који су отуђени у збиљском свету. Пун потенцијал људскости је објектификован и отуђен у представи Бога и оностраног живота. Међутим, Маркс овај поглед обогаћује једним противречним моментом, где религија у исти мах представља и „израз стварне беде, а једним делом и протест против стварне беде...уздах потлаченог створења, душа у свету

без душе¹⁵⁶. Дакле, она садржи и критички моменат према постојећем, рефлектује све неправде збиљских друштвених односа, негирајући их представом о нечему у чему се све противречности људске егзистенције разрешавају. На тај начин критички потенцијали остају запречени оквирима илузије која их надилази, пружајући утеху у вери о њиховом трансцендентном разрешењу. Дакле, на делу је један противречан однос који за Биргера представља модел идеолошког карактера културних објективација. Са једне стране, он садржи момент истинитости, утолико што протестује против „збиљске беде“ у која произилази из објективне друштвене ситуације, са друге стране садржи моменат неистинитости, јер супституише критички садржај идеалном представом. Утолико културне објективације нису напросто директан рефлекс друштвених односа дате епохе, већ се налазе у једном дијалектичком посредовању реалне друштвене ситуације и идеалне представе која је надилази. Елемент који посредује између реалне друштвене ситуације, и идеалне преставе јесте друштвена функција идеалног садржаја. Дакле функција идеалних садржаја није напросто „лажна свест“ о друштвеним односима у којима се субјект налази, већ однос идеалних садржаја према реалној друштвеној ситуацији. Функција критике религије за Маркса јесте да се ослободи критички потенцијал који је иманентан овој идеалној формацији од илузорне представе која га ограничава – дакле да га политизује.

¹⁵⁶ Маркс, К. „Прилог критици Хегелове филозофије права“, у: *Рани Радови*, Напријед, Загреб, 1961. стр. 81-82

Критички модел који је Маркс применио у својој критици религије, Маркузе успева да прошири на читаво поље културе. У свом чланку „О афирмативном карактеру културе“, Маркузе културу схвата као тоталитет свих културних објективација који је обједињен идеалном интенцијом, али и реалном функцијом¹⁵⁷. Идеалну интенцију грађанске културе Маркузе види баштињењу „виших вредности“ грађанског друштва, односно уметничком приказивању једног истинског хуманитета, слике праведнијих друштвених односа, негативно се односећи према постојећем односима. Међутим ова идеална интенција дијалектички одређује и њену реалну функцију. Култура као носилац „виших вредности“ задобија једно место издвојено од генералне друштвене репродукције одређене инструменталном рационалношћу. Будући да је сфера уметности разрешена од реалних друштвених односа, она је ослобођена од било какве учинковитости у грађанском друштву. Њена нефункционалост јесте заправо њена функција – апел за остварењем хуманитета који прокламује грађанска уметност у својој лишености од било какве одговорности заправо потврђује неправедне друштвене односе. Утолико, протест који је садржан у слици бољег поретка, остаје омеђен илузорном природом уметничког дела, те подвређује реалну непромењивост постојећих друштвених односа. Због тога Маркузе грађанску културу одређује као *афирмативну*.

¹⁵⁷ Маркузе, Х. „О Афирмативном карактеру културе“, у: *Култура и друштво*, Београдски издавачко-графички завод, 1977. стр. 41-73

Оригиналност Маркузеовог приступа огледа се у томе што препознаје да садржај који је приказан у делима уметности одређује начин њихове рецепције која се одвија у специфичном друштвеном контексту. Дакле, функцију уметничког дела не одређује само противречан однос између критичке интенције и афирмативног деловања, већ везивно ткиво ове две противречности представља статус који култура, односно уметност, задобија у грађанском друштву. Статус аутономије уметности, односно практичке сфере која је лишена захтева инструменталне рационалности, одређује уметност као друштвено неделотворну, омеђујући поље практичких консеквенци на унутар-уметничку праксу. Међутим, како Биргер примећује, Маркузеова теорија културе не даје нам могућности за тумачење појединачних тела, нити увид у разноликост уметничких стилова, конкретну историјску динамику уметничког развоја. Маркузеови увиди пре свега доприносе препознавању односа између специфичног начина рецепције које је институционално посредовано, и његових учинака у ширем пољу друштвене реалности.

Институција уметности између аутономије и хетерономије

Увиди Маркса и Маркузеа у противречни карактер културних објективација у грађанском друштву, служиће Биргеру као темељ за појам институције уметности. Овај појам Биргер условно дефинише на следећи начин: „Појмом

институције уметности овде треба да буде означен уметнички производни и дистрибутивни апарат, као и владајуће представе о уметности које у једној епохи суштински одређују рецепцију дела¹⁵⁸. Дакле, појам институције не своди се напросто на социолошки аспект уметности. Иако обухвата материјалне топониме уметничке продукције, као што су галерије, музеји, театар, издаваштво, он се не своди на њих. Примарни фокус појма институција уметности усмерен је то да захвати релацију између места на ком се одвија уметничка пракса, односно места институционално посредоване рецепције уметности у датој епохи са једне стране, и идеолошког саморазумевања уметности у датој друштвеној ситуацији са друге стране. У дијалектичком посредовању ова два момента читава се функција дела у целини друштвене организације. Идеја о аутономији уметности у грађанском друштву, као специфичном пољу чулности које је издвојено из средство-циљ рационалности модерног друштва, поседује своју историјску генезу која је везана за фундаменталне друштвене промене преласка из феудалног у капиталистички систем друштвене репродукције. Како би конкретизовао овај појам Биргер саставља једну историјску типологију формирања и развоја институције уметности.

У уметности позног средњег века уметнички објект функционише као култни предмет. Тај предмет не поседује самосталност, већ је уродњен у симболичку целину култног ритуала којем служи. У том смислу, рецепција се дешава у

¹⁵⁸ Биргер, П. *Теорија авангарде*. Народна књига, Београд, 1998. стр. 15

контексту ритуалне праксе, те је наглашено колективна. Такође, и продукција се одвија колективно, у процесу занатске производње, где идеја индивидуалног ауторства још није артикулисана. Дакле, у оваквом начину продукције и рецепције уметности, не постоји идеја јасно издвојеног и специфичног објекта уметности, као ни јасно издвојене рецепције и продукције уметности. Сви ови елементи су још чврсто интегрисани у оквир религијске институције, те идеолошка функција ове институције у потпуности одређује функцију уметности.

Са падом феудалних односа и концентрацијом моћи у дворским елитама апсолутистичких монархија издваја се ново место репродукције уметности које Биргер именује - *дворска уметност*. Дворску уметност одликује репрезентативна функција – она служи естетизацији дворског живота, наглашавању славе и раскоша владара као врховне државне институције. Издвајањем из религијског ритуала у простор дворског живота племства, објект уметности постаје јасно одељено уметничко дело. Такође, производња уметничког дела се индивидуализује, где велики мајстори раде под покровитељством владарских кућа. Овај процес еманципације уметничког дела од ритуалне праксе, као и индивидуализације производње, прати развој уметничких стилова где уметник постаје слободанији за нови вид обликовања стварности. Са издвајањем ових моментата уметности добијамо неке од претпоставки за аутономију, међутим рецепција остаје колективна. Будући да се рецепција одвија као интегрални део

дворског живота, и директно служи афирмацији тог живота, она још не заснива посебну сферу индивидуалне чулности, односно, „...садржај колективне „приредбе“ више није сакрално, него друштвено“¹⁵⁹.

Са капиталистичком трансформацијом друштва и консолидацијом политичке и економске моћи грађанске класе на крају 18. и почетком 19. века, трансформише се и позиција уметности. У општој подели рада, која је издвојила посебне сфере делатности, коначно се издваја и уметност као посебна сфера. Специфичност сфере уметности јесте што се њено издвајање апстрактно супротставља остатку животне праксе. Док је дворска уметност освојила ново поље предметности, остајући у оквирима животне праксе дворског живота, у грађанском друштву се и сама рецепција индивидуализује. Појединачна рецепција доживљава уметничко дело као нешто самосвојно, целовито, заокружено. Управо овакве промене у друштвеном статусу, односно конституисање специфичног начина рецепције уметности, омогућиће да се ова представа артикулише у новој филозофској дисциплини естетике, пре свега у концепцијама Канта и Шилера. Према Биргеру, Кант у својој „Критици моћи суђења“ артикулише субјективни аспект конституисања институције уметности.¹⁶⁰ Наиме, у Кантовој анализи суда укуса рефлектује се издвајање естетског из целине друштвене праксе. Безинерсеност суда укуса еманципована је од захтева, како чула (онога пријатнога), тако циљева ума за

¹⁵⁹ Биргер, П. *Теорија авангарде*. Народна књига, Београд, 1998. стр. 74

¹⁶⁰ Биргер, П. *Теорија авангарде*. Народна књига, Београд, 1998. стр. 66

остварењем моралног закона. При томе, суд укуса поседује вид претензије на општост која није заснована на појмовима, те се у том смислу не може аподиктички дедуковати. Уколико Кант рефлектује ову субјективну страну процеса, Шилер рефлектује, условно речено, објективну страну, односно конституцију једне посебне сфере чулности која има изванредан друштвени значај. Реагујући на раздробљеност људских пракси процесом модернизације, Шилер у уметности препознаје ону снагу кроз коју би човечности задобило више јединство. У свом делу „О естетском васпитању човека у низу писама“ он уметност препознаје као „чулну залогу невидљиве моралности“¹⁶¹.

Дакле, аутономија уметности је специфична категорија грађанског друштва и она је историјски настала, односно није карактеристика која припада уметности по себи. Међутим, есенцијализација аутономије нужно произилази из њеног друштвеног статуса, и у томе се састоји идеолошки карактер грађанске уметности: „Релативна издвојеност уметничког дела из животне праксе тако се трансформише у (погрешну) представу о потпуној независности уметничког дела од друштва. Аутономије је ту, у строгом смислу речи, идеолошка категорија која повезује један моментат истине (издвојеност уметности из животне праксе) и један моментат неистине (хипостазирање насталог стања ствари у „суштину“ уметности).“¹⁶²

¹⁶¹ Шилер, Ф. *О естетском узгоју човека у низу писама*, Сцарабеус-наклада, Загреб, 2006. стр. 25

¹⁶² Биргер, П. *Теорија авангарде*. Народна књига, Београд, 1998. стр. 72

Друштвено-историјска посредованост основних уметничких категорија

Пун опсег Биргеровог појма институције уметности не исцрпљује се направосто овим увидом у идеолошки карактер идеје о аутономији уметности, односно анализом историјске генезе статуса који уметност задобија у грађанском друштву. Уколико би био ограничен напросто на спољашњи елемент друштвеног контекста уметности, овај појам ништа не би заиста могао речи о унутрашњем и конкретном развоју историјских стилова, односно не би могао да продукује конкретно знање које би могао применити на поље уметности. Дијалектичка нијансираност и материјалистички карактер Биргеровог појма долазе до изражаја у инстринзичком аспекту развоја уметности, начину на који се објективна друштвена функција реализује кроз историјски развој уметности. Међутим, да бисмо захватили суптилност Биргеровог приступа, нужно је вратити се Марксу.

Маркс у критици политичке економије увиђа дијалектички однос између категорија знања и објективних друштвених односа на које се те категорије примењују. Наиме, категорије знања се не односе непосредно на саме ствари, већ постаје нужно да се сама ствар историјски доведе до кризну ситуацију, ситуацију самокритике, како би се препознали објективни противречни односи који је носе. Уколико узмемо Марксову теорију вредности, она је једнако важила како на самим почецима капиталистичких производних односа, тако и у развијеном капитализму, међутим тек развојем противречности између

производних снага и капитала, могао је да постане видљив асиметрични карактер каталистичке размене. Пионирима политичке економије су као извор вредности одабирали онај елемент који је са њиховог друштвеног становишта био највидљивији. Економска теорија физиократа види као извор вредности земљу, односно пољопривредну производњу, јер у Француској 18. века ипак то остаје доминантна привредна грана, упркос развоју капиталистичког тржишта. Меркантилизам извор богатства нације види у количини капитала, рефлектујући потребе апсолутистичких држава за бољом позицијом у империјалистичкој експанзији и трци за сировинама. Коначно, радна теорија вредности Смита и Рикарда, у условима унапредовале индустријске производње и формираних капиталистичких производних односа на британском острву, препознаје рад као извор вредности. Утолико, можемо пратити развој економских категорија у овим компетативним теоријама, где свака од њих изналази критичке аргументе спрам друге теорије. Међутим оваква критика остаје иманента, јер произилази из идеолошких позиција које подржавају класне интересе њихових носиоца. Тек када се противречни односи у датој друштвеној формацији кристалишту у тој мери да произведу конфликт, што би у овом случају одговарало образовању класе индустријског пролетеријата, могуће је да та друштвена формација уђе у процес самокритике. Процес самокритике би подразумевао трансценирање партикуларних идолошких представа о датом историјском објекту, и могућност производње објективног знања о друштвеним односима који

суштински обликују тај објекат. Марксова критика политичке економије утолико није једна од компетативних теорија која је усмерена да дескрипцију економских односа из једног принципа, него фундаментална критика тих друштвених односа. Она не почиње из неког позитивног принципа, већ из противречности класичне радне теорије и показује их не само као епистемичке недостатке, већ и реалне противречне категорије политичке економије. Ове категорије једнако важе у свим моментима развоја капиталистичког система, међутим оне могу да постану предмет научне критике тек кроз историјски процес самокритике датог друштвеног подсистема (у овом случају капиталистичке економије).

Овакав методолошки модел Биргер преузима у својој анализи институција уметности. Попут основних категорија капиталистичке политичке економије, и категорије уметности пролазе своју историјску фазу настанка, зрелости и самокритике, где управо та самокритика је у стању да доведе до разумевања те основне претпоставке система. Дакле, појам институције уметности, као одређујући за грађански развој уметности постаје видљив тек с обзиром на пуни развој. Када Биргер тврди да је „пуна диференцираност предмета уметности досегнута је тек у грађанском друштву с појавом естетицизма“¹⁶³, под естетизмом подразумева низ покрета раног модернизма који су настојали да уметнички израз очисте од било каквих ван-уметничких садржаја. Уметност која у формалној заокупљености постаје предмет самој себи за Биргера

¹⁶³ Биргер, П. *Теорија авангарде*. Народна књига, Београд, 1998. стр. 26

представља моменат у ком формално одређење уметности у грађанском друштву – уметничка аутономија - постаје стварни садржај уметности. Како би објаснио овакву конвергенцију друштвене функције и садржаја, Биргер показује једну историјску генезу уметничких средстава у односу према историјској еманципацији уметности у засебну сферу праксе. Ова генеза видљива је путем формалних ограничења уметничких средстава, као најопштије категорије уметности.

У пред-грађанском друштву, ументност је била ограничена хетерономним функцијама ритуалне праксе, односно репрезентације дворског живота, те су уметничка средстава која су била на располагању произвођачима била одређена унапред задатим циљем. Са индивидуализацијом производње, велики мајстори дворске уметности поричу занатски карактер производње и освајају поље веће слободе израза, рафинишући индивидуални стил. Вредност уметничког дела полако се одваја од сижеа који приказује и прибира у богатству израза. Тако, барокна уметност, иако још у вези са својим религиозним садржајем, еманципује естетско стављајући фокус на богатство облика, композицију и колорит, којим побуђује специфично естетско искуство. Међутим, све до појаве естетизма и историјских авангарди, коришћење уметничких поступака је било је ограничено преовладавајућим стилем. Другим речима, слободно коришћење уметничких поступака се налазила у границама норми епохалног стила у којима су се таложиле друштвене норме, те сама категорија уметничког поступка у својој општости није препозната. Од друге половине 19. века

ослобађање уметничких средстава текло је као израз дијалектике садржине и форме. Нагласак на формалном аспекту уметничког дела, те поетичка рефлексија уметничких средстава ослобађала је уметничка средства за слободније располагање. Утолико у почецима модернизма долази до могућности паралелног постојања више стилова који се слободно опредељују у погледу уметничког поступка који користе. Међутим, овај процес се не може гледати изоловано од друштвене функције која уметност поприма у грађанском друштву. Према Биргеру, естетизам у уметности, у исти мах са ослобађањем уметничких средстава доводи до апсолутизације идеолошке представе о аутономији уметности. Саморазумевање уметности као потпуно усмерене на формалну рефлексију, ослобођене од било каквог хетерономног материјала, доводи принцип аутономије до кристелизације, а са тим се затвара у потпуну друштвену неделотворност, прихватајући управо ону функцију која је делегирана уметности у репродукцији друштвених односа.

Управо ово доводи до кризе уметности као друштвеног подсистема на који реагују покрети историјске авангарде. У покретима естетизма институција уметности постаје видљива тиме што се узима као сам садржај уметности. Непристајући уз функцију уметности која је уметности додељена у грађанском друштву, покрети историјске авангарде не негирају само естетизам као предходни уметнички стил, већ нападају на саму институцију уметности која се у њима остварује у највишем облику. Биргер основни импулс настанка авангарде представља

управо кроз напад авангарди на институције уметности: „У средишту ове констелације је тумачење два принципа: напад на институцију уметности и револуционализовање целине живота. Ова два принципа су повезана, односно, они се међусобно условљавају. Обједињавање живота и уметности, које авангарде захтевају, може се остварити само уколико се естетски потенцијал успешно ослободи од институционалних стега, које онемогућавају његову друштвену делотворност. Другим речима: напад на институцију уметности је услов могућности за остваривање утопије у којој су уметност и живот обједињени.“¹⁶⁴ Утолико оригиналност Биргеровог приступа авангарди састоји се у томе да формалне карактеристике покрета изводи из историјски специфичног момента – самокритике институције уметности као друштвеног подсистема. Напад на институцију уметности омогућава ослобађање уметничких средстава који ће бити употребљени управо у сврху рушења институционалног оквира, те продора уметности у живот. Кроз низ формалих и техничких иновација у уметничкој продукцији авангардисти циљају на основна основна одређења уметничког дела: на концепте ауторства, изложбе, смисла, целине.

Биргерово одређене авангарде као напада на институцију уметности и покушаја продора уметности у живот, који је био онемогућен доктрином о аутономији уметности, представља аутентичан покушај заснивања материјалистичке теорије

¹⁶⁴ Биргер, П., „Авангарда и неоавангарда: покушај одговора на одређене критике поводом Теорије авангарде“, *Златна греда*, вол.151-152, 2014, стр. 5

културе и уметности. Материјализам у Биргеровом приступу огледа се пре свега у критичком појму институција уметности, који одговара вишедимензионалности феномена који покушава да обухвати. Овај појам који је чворишно место Биргерове теорије функционише као посреднички елемент на више планова. Прво, он осветљава идеолошки карактер културних објективација, служећи као посредујући елемент односа између идеалног карактера културних објективација и реалне позиције субјекта у друштвеним односима. Друго, он на друштвено-историјском плану показује генезу аутономије уметности као темељне идеје која је одређивала уметничку продукцију и рецепцију све до појаве историјских авангарди. Коначно, појам институције уметности показује на који начин најопштије категорије уметности попут уметничких средстава јесу историјски посредоване и упућене на шири друштвени контексту у ком долази до њихове употребе. Утолико, појмом институције уметности Биргер не своди садржај уметности на рефлекс друштвених односа, већ отвара могућност испитивања релативно аутономне логике развоја историје уметности која је у константном односу са ширим друштвеним контекстом.

Литература:

Биргер, Петер, 1998. *Теорија авангарде*. Народна књига, Београд

Биргер, П., „Авангарда и неоавангарда: покушај одговора на одређене критике поводом Теорије авангарде“, Златна греда, вол.151-152, 2014, стране 4 – 19

Маркс, К. „Прилог критици Хегелове филозофије права“, у: *Рани Радови*, Напријед, Загреб, 1961. стр. 81-95

Маркузе, Х. „О Афирмативном карактеру културе“, у: *Култура и друштво*, Београдски издавачко-графички завод, 1977. стр. 41-73

Шилер, Фридрих, *О естетском узгоју човека у низу писама*, Сцарабеус-наклада, Загреб 2006.

Burger, Peter, 2007. *The Decline of Modernism*, Polity Press

Murphy, Richard, 2004. *Theorizing the avant-garde modernism, expressionism and the problem of postmodernity*, Cambridge University Press

Vladimir Milenković

UDC 82.015.19

82.09:929 Berger P.

MATERIALISTIC APPROACH TO ART AND CULTURE IN BURGER'S "THEORY OF THE AVANT-GARDE"

Summary

Burger's "Theory of the Avant-Garde" provides a capital contribution to the examination of contradictory tendencies that

carried the development of bourgeois art, but also to the attempt to overcome it in the movements of the historical avant-gardes. The notion of the *institutions of art* appears as the conceptual nexus of that examination. Burger defines the institutions of art as "an artistic production and distribution apparatus, as well as the ruling notions of art that in one epoch essentially determine its reception." Burger's notion is abstract because it extends to the whole of bourgeois art, but at the same time it is historically concrete, since it becomes available for theoretical observation only after the historical crystallization of the notion of art's autonomy which is achieved in the aestheticist movement of the late nineteenth and early twentieth centuries. The total autonomy of art in aestheticism enables the historical avant-garde to attack the very institution of art, that is, the status that is assigned to artistic production and reception in the society of the developed capitalist division of labor. The notion of art institutions is not descriptive or empirical, nor historicist, but provides insight into the contradictory relations between social functions assigned to art in the broader framework of social practice and the way this function is transformed in the autonomous field of art itself. On the other hand, in implementing this notion, Burger does not fall into the trap of sociological reduction, but locates the historical development of bourgeois art in the dialectical tension between the ideal of art's autonomy and heteronomy of social relations in which art is entangled. The thesis of this paper is that the notion of the institutions of art opens the possibilities of materialistically based

science of culture, ie the production of knowledge about objective historical forms of cultural and artistic practice.

Keywords: institutions of art, aestheticism, avant-garde, bourgeois society

Садржај

Реч уредника3

Уметност и култура

Уна Поповић - Филозофи вајају: језик уметности и визуелно
мишљење.....8

Милош Миладинов - Шилеров концепт естетског васпитања 30

Адриана Дондо – *Стапање хоризоната и хоризонт*
очекивања – књижевност и традиција49

Горан Вујков - Ренесансна естетика: неоплатонизам и
разађање новог човека.....73

Катарина Грковић - Природа између мита и уметности..... 103

Владимир Миленковић - Материјалистички приступ култури
и уметности у Биргеровој „теорији авангарде“ 127

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

7(082)
008(082)

КОНФЕРЕНЦИЈА "Уметност и култура" (2021 ; Београд)

Уметност и култура : зборник радова / [уредници Уна Поповић, Милош Миладинов, Владимир Миленковић]. - Београд : Естетичко друштво Србије, 2021 (Нови Сад : Лејла Мулаосмановић Сладић ПР, специјализоване дизајнерске делатности). - 148 стр. ; 21 cm

Податак о манифестацији преузет из публикације "Књига резимеа / Конференција 'Уметност и култура'". - Тираж 80. - Стр. 3-7: Реч уредника / Уна Поповић, Милош Миладинов, Владимир Миленковић. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Резиме на енгл. језику уз сваки рад.

ISBN 978-86-81712-11-5

а) Уметност - Зборници б) Култура - Зборници

COBISS.SR-ID 54984457