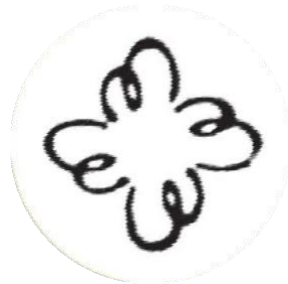


ИСКУСТВО УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

Зборник радова



Естетичко друштво Србије

Београд, 2022.

Искусство уметничког дела

зборник радова

Издавач

Естетичко друштво Србије

Риге од Фере 4, Београд

За издавача

др Небојша Грубор

Уредници

др Уна Поповић

Милош Миладинов

Лука Рудић

Дизајн

др Драган Ђаловић

Техничко обликовање

Лејла Сладић

Штампа

DUO Design, ПР Никола Веселић, Буковац

Тираж

80

ISBN

978-86-81712-16-0

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

Реч уредника

Изрекавши формулацију теме саме конференције – *Искусство уметничког дела* - имплицитно изричемо два (или чак више од два) става: да приликом додира са уметничким делом имамо својеврсно искуство, као и то да је то искуство по неким својим карактеристикама специфично – другачије од других искустава. У одомаћеном филозофском маниру, проблематизацију ове теме можемо започети проблематизацијом датих саморазумљивости: да ли је однос према уметничком делу нужно искуствени? Постоји ли неки други начин да се са уметношћу сусретнемо? С друге стране, уколико тај однос уистину јесте искуствени, по чему је он специфичан?

Намеће се, дакле, питање о специфичности датог искуства: то је, између осталог, и питање о разлици искуства уметничког дела спрам свакодневног искуства. Одговоре које је трасирало дато питање, чини се, могуће је пронаћи и у самој антици. Пре свега, један од познатих одговора налазимо у Платоновој критици мимезиса [*mimesis*]. Наиме, за Платона, уметничко дело није ништа друго до *имитација реалних чулних ствари*. У том смислу, искуство уметничког дела није нарочито важно искуство – оно може бити важно, пре свега, за дидактичке и политичке сврхе. Насупрот томе, контемплација о идеји лепог омогућава далеко важнију спознају, која пак, у Платоновој филозофији, није експлицитно везана за феномен уметности.

Проблематизацију поменуте разлике могуће је наћи и у савременој филозофији. Примера ради, Џон Дјуи, представник савременог прагматизма, у својој књизи *Уметност као искуство*, расправља управо о томе. Његова специфична концепција заснива се на идеји да уметност управо произилази из свакодневног искуства, те да је естетско искуство у том погледу неодвојиво од свакодневног. Ипак, судећи по Дјуиу, естетско искуство је посебно: оно представља највише и најбогатије искуство. Поред тога, могуће је захватити проблематику искуства уметничког дела и на један програмски, чак и методолошки начин. У досадашњем кратком излагању, набацали смо идеје које почињу од посматрања уметничког дела као извесне датости, основног појма, који се накнадно сврстава унутар метафизичких дискурса.

Описани мисаони гест Хајдегер разумева као традиционални приступ уметничком делу. Насупрот томе, Хајдегер предлаже другачију стратегију: оно што примарно имамо јесте управо *искуство уметничког дела*, на основу којег даље задобијамо и *појам уметничког дела*. У том смислу, Хајдегер нам испоставља познати и изнова интригантни опис конкретног искуства конкретног уметничког дела: опис одношења спрам Ван Гоговог *Пара ципела*. Тематизација конкретног искуства још један је могући начин хватања у коштац са овом темом.

Такође, релевантно питање у овој области јесте и питање о промени искуства уметничког дела услед промене начина продукције саме уметности. У свом познатом есеју о

уметничком делу из 1935. године, Бењамин говори о *ишчезавању ауре* уметничког дела, и то о ишчезавању као последици његове могућности техничке репродукције. Ово питање и данас је веома занимљиво: у односу на откриће Бењаминовог времена, *филм и фотографију*, могућности репродукције уметности су се данас вишеструко умножиле. Трансформишу ли дати феномени у потпуности наше искуство уметничког дела, или пак постоји нешто трајно и супстанцијално, што у свим временима и свим уметностима одређује ово искуство баш као искуство уметничког дела? Поред техничких средстава за производњу уметничких дела, међутим, променили су се и медији рецепције уметности. Данас је, наиме, могуће искушавати уметност путем медија који су традицији били у потпуности непознати. Поставља се питање, да ли те промене у потпуности мењају *искуство уметничког дела*? Другим речима, да ли је искуство представе коју гледамо у позоришту исто у односу на искуство идентичне представе коју гледамо на екрану, путем јутјуба [*youtube*], или су, с друге стране, специфични амбијент и атмосфера у позоришту одређујући за то искуство? Бењамин претходно поменути есеј завршава кратком политичком расправом, сматрајући да ће техничка репродукција уметничког дела резултирати конкретном политичком борбом.

Адорно, примера ради, такође види друштвено-политичке импликације нових начина продукције уметности, покушавајући да их опише појмом *културне индустрије*. Однос политичког и искуства уметничког дела релевантна је

филозофска тема још од античког доба и Платонове *Државе*. У том смислу, могуће је говорити и о извесној *политици уметности*. Да ли уметност мора бити *ангажована*, или постоји чиста сфера уметничког, имуна на политички контекст? Да ли је, међутим, уметност структурно већ умешана у оно политичко, без обзира на конкретан садржај дела?

На концу, један од могућих приступа овој теми јесте и анализа разлике између *естетског искуства* и *искуства уметничког дела*. Уколико естетско искуство схватимо као искуство лепог, утолико је искуство уметничког дела само једна врста естетског искуства. У том смислу, поглед на процветалу ливаду или планински пејзаж такође представља естетско искуство. С друге стране, оно естетско могуће је схватити и у светлу античког појма *aisthesis*, који је означавао вид, слух, чулни али и интелектуални опажај, на тај начин покривајући читаво наше искуство стварности. Жак Рансијер, на пример, управо на тај начин разумева естетско искуство, покушавајући да помоћу концепције режима чулности говори о специфичном односу естетског и политичког.

Зборник почиње радом пленарног излагача са скупа *Искуство уметничког дела* Стевана Брадића. У раду *Језички рад: Произвођење естетске и финансијске вредности* аутор испитује како је процес финансијске квантификације језичког рада утицао на друштвене форме књижевности у оквирима капитализма. На који начин се књижевност односи према постојећем економском систему, те да ли је могуће језички рад супсумирати под капитал - нека су од питања и тема које ово

истраживање отвара.

Рад *Бењамин и Адорно о искуству уметничког дела* Луке Рудића, отвара дискусију између Бењаминовог и Адорновог становишта у погледу проблема искуства уметничког дела. Рефлектујући на Бењаминову тезу о ишчезнућу ауре, те имајући у виду и Адорнову критику овог Бењаминовог појма, аутор настоји да сусрет ова два становишта тумачи из перспективе бењаминовски осмишљене филозофије историје.

Истраживање Милоша Миладинова – *Фудбал и catharsis* – отвара питање о искуству фудбалске утакмице. Третирајући фудбалску игру као естетски феномен, аутор поставља тезу о катарзичном облику искуства, које се догађа при рецепцији ове игре.

Потом, рад *Искуство уметничког дела кроз продукцију аутопортрета* Зорице Матош и Катарине Грковић испитује искуство уметничког дела, притом имајући у виду и његову продукцију. Специфичностима стварања и рецепције аутопортрета ауторке анализирају с обзиром на проблем сопства.

У раду *Искуство уметничког дела као искуство бола* Адриане Дондо можемо читати о односу између уметничког дела и феномена бола. Имајући у виду неретке покушаје да се процес стварања уметничког дела окарактерише као болан, ауторка отвара питање о болном искуству при рецепцији уметничког дела.

Зборник затвара рад *Мерло-Понтијева феноменологија: од искуства уметности до редефинисања филозофије* Горана Вујкова. У овом истраживању аутор полази од основних претпоставки Мерло-Понтијеве феноменолошке филозофије. Анализирајући Мерло-Понтијев појам перцепције, аутор испитује њену улогу у уметности с посебним освртом на сликарство Пола Сезана.

Уредници:

др Уна Поповић

Милош Миладинов

Лука Рудић

**ЈЕЗИЧКИ РАД:
ПРОИЗВОЂЕЊЕ ЕСТЕТСКЕ И ФИНАНСИЈСКЕ
ВРЕДНОСТИ¹**

Апстракт: У овом раду анализира се како је процес финансијске квантификације језичког рада утицао на развој друштвене форме књижевности у капитлистичким друштвима. Методолошко полазиште рада је културни материјализам, на основу кога се устаљено схватање књижевне комуникације реинтерпретира у складу са објективним релацијама које је омогућавају. У складу са тиме анализира се однос језика и капитала као општих еквивалената, појава језичке радне снаге, комодификација језика, успостављање употребне и разменске вредности у датом контексту, и појава књижевности као дискурса. Овим радом показује се како се модерно схватање књижевности успоставља почетком 19. века наспрам институција приватног језичког власништва, као специфичан облик језичког рада који није рад, те га је немогуће реално супсумирати под капитал, и чија конкретна димензија претендује на унверзано важење, упркос чињеници да његови производи морају постати роба како би досегли јавност.

¹ Рад је изворно објављен у часопису Књижевна историја, Год. 52, бр. 170. (2020), стр. 153-178, UDK 82.0 330.1

Књижевност се зато све до средине 20. века јавља као стратегија отпора логици капиталистичке производње, која истовремено не може да опстане без њеног институционалног посредовања. Овим се радом, коначно, показује како је дата ситуација била пресудна у обликовању језичких форми модерне књижевности као и мерила вредновања њене употребне вредности, која се успоставља као естетска вредност.

Кључне речи: језик, рад, вредност, капитал, супсумација, вишак, форма.

1. Постављајући питање о односу естетске и финансијске вредности, покрећемо испитивање о начину на који се вредност успоставља на два различита нивоа, на нивоу квалитета и квантитета, односно, језиком марксистичке критике, на нивоу употребе и размене. Као што ћемо видети, прелазак из једног у друго није неки мистични процес који превазилази наше моћи разумевања, нити је реч о некаквом друштвеном скандалу, иако нам се често тако чини када је реч о уметности. Свести вредност неког књижевног дела на његову цену и тираж већини љубитеља књижевности деловало би пре свега као показатељ лошег укуса или пак грешке у закључивању. Али привидна несразмерност датих категорија последица је комплексног историјског кретања у коме се њихов прелаз увек већ одиграо, па се отпор према њему као и разлози за његово одбацавање,

могу разумети као одређена „политика књижевности“² и уметности, односно као последица стратешких избора различитих генерација уметника и уметница у борби за место књижевности унутар заједнице, за своје место унутар књижевности, као и за то шта уопште заједница може да буде.

Преласку квалитета у квантитет Хегел у *Науци логики* посвећује неколико поглавља, сажимајући га у следећем исказу: „Квалитет је прва, непосредна одређеност; квантитет је одређеност која је за биће постала равнодушна, једна граница која исто тако није граница, биће за себе које је посве идентично са бићем-за-друго“ (Хегел 1976: 181). Обе ове категорије су према томе одређења бића и као такве припадају нечему што им је заједничко, што такође значи да између њих постоји битна релација. Сва бића подразумевају одређени квантитет, без обзира на њихову садржину, сва се утапају у неку квалитативну величину, коју деле и у којој су квалитативно индиферентна. Овако описана квантификација бића се, међутим, не одиграва само на онтолошком нивоу, већ представља средишњи моменат економских релација које у модерном добу сачињавају оквир наше објективне стварности. У процесу размене, бића бивају квантификована у специфичном међуодносу који се не тиче директно њиховог онтолошког статуса, па тако сваки пут када се запитамо о цени неке робе ми смо приморани да учествујемо у комплексном

² У есеју „Политика књижевности“ Жак Рансијер наводи: „Израз 'политика књижевности' подразумева, дакле, да књижевност као књижевност учествује у прерасподели простора и времена, видљивог и невидљивог, говора и буке“ (Рансијер 2008: 8).

посредовању којим се појединачни предмет исказује одређеним квантитетом других предмета, а потом и квантитетом једне повлашћене робе (Маркс 1971: 65-66), у потпуности индиферентне према његовом садржају.

Управо се ова индиферентност јавља као средишњи проблем када је уметничко дело у питању, јер као што се по правилу инсистира, уметничка дела доносе обликовани садржај, дакле, одређени квалитет, одређену естетску вредност, па су по томе директно супротстављена квантификацији. А ипак, она као да не могу да је избегну, а могли бисмо говорити чак и о спектаклима квантификације, када на пример нека сликарска платна досегну астрономске цене на аукцијама, чиме се наизглед њихов квалитет само дубље потврђује, иако на индиферентан, дакле, квантитативни начин. Тиме нам се поручује да је неко уметничко дело изузетно вредно, али остаје нејасно зашто.

Пре него што започнемо саму анализу важно је да напоменемо и да ћемо се у овом раду бавити превасходно књижевношћу, будући да она има своју специфичну материју и форму (језик) те је зато њено место такође специфично (иако се дате границе у 20. и 21. веку често свесно урушавају). Тиме такође мислимо на чињеницу да је књижевност, захваљујући открићу штампе, постала прва у пуном смислу масовно репродукована уметност, ступајући у оно што Бенјамин назива „век техничке репродукције“ (Бенјамин 1974: 114). Књижевност је далеко пре него сликарство морала да изађе на крај са тзв.

„пропадањем ауре“ (Бенјамин 1974: 120), и можда ју је управо то училно значајном за развој уметности у целини.

Књижевност, дакле, пре него друге уметности улази у простор масовне производње, а штампане књиге по свему наликују на другу робу. Оне су унификоване, произведене „друштвено просечном радном снагом“ у „друштвено потребном радном времену“ (Маркс 1971: 44), са низом „делимичних радова“ (Маркс 1971: 252), који формирају једно целовито „радно тело“ (Маркс 1971: 257), зависне од мреже дистрибуције, друштвене потражње итд. Њихова разменска вредност, према томе, може да се одреди кроз прорачун трошкова постојаног и промењивог капитала, као и вишка вредности који овај ствара (Маркс 1971: 138-174). У овом опису међутим нема места за стваралачки процес којим писац производи текст, те може деловати да он није од велике важности за разумевање квантитативног вредновања књижевног дела. Када се тврди да се „радна теорија вредности“ (Heinrich 2015: 51) не може применити на вредновање књижевног стваралаштва, као да се пориче могућност преласка употребне вредност књижевних дела у разменску, која се свакако одиграва.³ И заиста делује да постоји нешто изузетно у уметности што је чини непогодном за квантификацију.⁴ Ову

³ Хајнрих тако наводи као један од уобичајених приговора Марксовој теорији: „постоје и производи рада (нпр. умјетничка дела) чија је размјенска вриједност потпуно неовисна о количини радног времена које је било потребно за њихову производњу“ (Heinrich 2015: 51).

⁴ О изузетности вредновања појединих роба у односу уобичајену економску логику говори теоретичар уметности Дејв Бич, пратећи је код Смита и Рикарда: „Постоје одређена добра, наводи Смит, код којих је понуда увек мања од потражње. Смит као пример наводи да 'одређени виногради у Француској са

изузетност, међутим, не можемо третирати као нешто саморазумљиво. Напротив, наш задатак је да сагледамо како и у којим околностима се она обликовала, али и како су ове околности припале њеном обликовању.

2. У капиталистичким друштвима Маркс запажа два битна модуса кретања вредности – у првом (схематски приказаном као P-N-P) произвођач робе производи одређену робу, продаје је и „новац се на крају претвара у робу која служи као употребна вредност“ (Маркс 1971: 118); у другом пак (H-P-H' у којој је H' = H + ΔH) купује се само зато да би се поново продавало, али тако да се „на крају . . . из промета извлачи више новца но што је у почетку у њ било убачено“ (Маркс 1971: 120). Таква самооплођујућа вредност назива се капиталом, а друштва у којима је његово умножавање само себи сврха називају се капиталистичким. Робна производња у оваквим друштвима,

посебно добрим земљиштем' редовно 'производе мање од постојеће потражње', због чега су цене вина далеко изнад природних . . . Ове неприродно високе цене су перманентне будући да су последица природне оскудице или природног монопола“ (Veesh 2015: 65). Рикардо развија Смитову аргументацију закључујући да „робе имају монополистичку цену . . . само када нема начина да се њихов квантитет увећа; па је према томе такмичење само на једној страни – међу купцима“ (Veesh 2015: 74). Он посебно наглашава како је релеватна оскудност о којој је код Рикарда било речи превасходно она „која се не може савладати повећавањем квантетета понуде кроз рад“ (Veesh 2015: 74). Бич зато закључује како Смит и други класични економисти успостављају економске законе „једним делом, тако што показују шта је изузето из њих, а уметност је један од средишњих изузетака. Економска изузетност уметности помаже им да дефинишу поље економије као друштвене науке“ (Veesh 2015: 64). Дата аргументација се, међутим, може применити пре свега на визуелне уметности, и то само у мери у којој се она не може репродуковати, док у књижевности услед појаве штампе, више не постоји проблем „природног монопола“ на начин на који се овде описује. Осим тога, изузетност о којој реч и у визуелним уметностима и у књижевности почива на политици коју уметници и уметнице обликују кроз историјску борбу.

према томе, „није усмјерена на задовољење потреба, него на оплодњу вриједности“ (Heinrich 2015: 89). Једина роба која може да произведе потребни „вишак вредности“ (ΔH) је радна снага (Маркс 1971: 131), што капиталисту приморава да је унајмљују од оних који су приморани да је продају, будући да не поседују ништа друго. Својим радом најамни радници стварају вишак вредности који капиталиста присваја и којим даље располаже у складу са императивима тржишне утакмице. Продајући своју радну снагу радници улазе у уговорни однос у коме капиталиста располаже временом, модусима испољавања и циљевима рада, на чему почива отуђење радника.

Све ово делује као да припада стварности бескрајно удаљеној од књижевног стваралаштва. Схема којом се оно најчешће показује на мање или више комплексан начин такође је тросложна, али уместо робе и новца, у њој налазимо сасвим човеколике фигуре: писац-дело-читалац. Уколико се бавимо теоријом књижевности познато нам је да на месту писца и читаоца морамо препознати и њихове имплицитне и експлицитне фигуре које се јављају као функције текста, као и њихове историјске пандане који се налазе изван њега и који се након „смрти аутора“ ретко непосредно узимају у обзир. Али већ на првом кораку, сасвим је очигледно да наведени низ не исказује објективне релације које се успостављају међу његовим члановима, као и да не препознаје улоге које су они приморани да играју како би у њему уопште учествовали.

Да би неки текст досегао читаоце он мора да прође кроз низ метаморфоза, од којих је средишња његово фиксирање у

штампаном облику (нећемо коментарисати електронско издаваштво будући да оно доноси низ нових проблема). Али да би било који текст био штампан он мора да напусти свој „рукописни“ облик, што значи да писац мора да свој текст испоручи некоме ко је способан да га трансформише у штампани облик. И ова се тачка традиционално уочава као место уласка књижевног стваралаштва у релације капиталистичке производње.⁵ Маркс тако наводи:

На пример Милтон, који је написао *Изгубљени рај* и добио за то пет фунти стерлинга, био је *непроизводан радник*. Напротив, писац који ради за свога издавача *производан је радник*. Милтон је произвео *Изгубљени рај* из истог разлога из којег свилена буба производи свилу. Било је то делање *његове* природе. Он је касније продао тај производ за пет фунти стерлинга [и постао продавац]. Али лајпцишки књижевни пролетер који под управом свог књижара фабрикује књиге (на пример приручнике економије), *протзводан је радник*; јер, његова производња је унапред подређена капиталу и врши се само ради његовог оплођавања (Маркс 1969: 306).

⁵ Бич наводи: „Уметност не сусреће капитал током продукције већ кроз тржишне системе дистрибуције, што нам показује да је уметност економски изузетна“ (Beech 2015: 21).

Књижевник, који је пре тога стварао само квалитет, употребну вредност која није вођена произвођењем вишка вредности, приморан је да заузме позицију продавца и да се према своме тексту односи као према роби, што такође значи да у релацији продаје преузима улогу некога ко је *равнодушан према његовој употреби* (иначе не га би продавао),⁶ све док текст успева да се кроз размену потврди као друштвена употребна вредност, будући да се „новац . . . налази у туђем џепу. Да би га оданде извукла, мора роба пре свега бити употребна вредност за власника новца, дакле рад утрошен на њу мора бити утрошен у облику корисном по друштво“ (Маркс 1971: 90). Ова економска релација доводи нас без превише околишања до „смрти аутора“, будући да након продаје он више нема никакав посебан ауторитет над начином на који ће се његов текст користити, што текст доводи у позицију „говора сирочета“, како то наводи Жак Рансијер.⁷ Али ово је само први корак, јер писац не продаје текст читаоцу, већ посреднику, капиталисти (издавачу), који текст штампа и дистрибуира читаоцима, који да би уопште ступили у племениту позицију читалаца морају прво да се појаве као власници новца, односно као купци.

⁶ Николас Браун детаљно описује ову релацију: „Али са становишта власника робе . . . његова роба има само један битан квалитет, а то је само одсуство квалитета: што значи, своју квалитативну једнакост са осталим робама: сопствену размењивост . . . Квалитет, употребна вредност, тиче га се као купца: у супротном не би био заинтересован за куповину. Квалитет га се, међутим, не тиче уопште као продавца: иначе не би био заинтересован за продају“ (Браун 2015: 481-482).

⁷ Објашњавајући идеју „немог говора“ као парадигме модерне књижевности Рансијер наводи како књижевност постаје „говор сирочета лишен ауторитета живог говора, тј. говора господара: могућности да се 'брани', да одговара када је питана . . . Такође, ова немост чини писмо превише говорљивим. Будући да није усмерено оцем, који је способан да препозна исправан начин који доноси плодове, писани говор лута неусмерено“ (Rancière 2011: 93).

Релација између писца и издавача је према томе изузетно значајна у процесу оспољавања вредности текста у његову разменску вредност, као и за структурни статус књижевника и књижевности у заједници.

3. Да ли је необично то што се језик може комодфиковати, будући да није нека ствар којом располажемо, нити предмет који производимо обликовањем природне датости? Једноставан одговор био би негативан. Да би нешто било роба није потребно да буде материјални предмет већ просто да се размењује (Heinrich 2015: 52). А језик се оспољава у својој разменској вредности у нашим друштвима на мноштво начина, у говорништву (мотивационом, политичком), психотерапији, држању наставе, писању новинских чланака, рекламних слогана, сценарија, текстова за популарну музику итд. Језик, даке, без обзира на начин посредовања (вербално, штампано, електронски), као релација која се међу људима успоставља, очигледно подлеже комодификацији.

Али као што запажа Феручо Роси-Ланди, будући да „речи и поруке не постоје у природи, јер их производе људи, одмах може да се закључи да су . . . производи рада“ (Роси-Ланди 1981: 80). Рад којим се производи језик, језички рад, простире се према томе далеко шире од било ког облика наплаћивања наше језичке способности и представља сам основ на коме почива људски језик као такав, а, врше га „обично сви говорници и слушаоци“ (Роси-Ланди 1981:91). Производећи

речи и поруке људи „производе конкретну друштвену стварност“ (Роси-Ланди 1981: 82), тако да су у историјском процесу развоја језика нужно представљене „опште форме обликовања друштва, то јест суштински односи рада и производње“ (Роси-Ланди 1981: 90).

Као што све у размени може задобити свој монетарни облик, тако и у људском саобраћању све може задобити свој језички израз, па новац и језик представљају два типа *општих еквивалената*, квантитативни и квалитативни. Комодификовањем језичког рада, међутим, језик прелази у новац, квалитет у квантитет, па видимо да један универзални еквивалент може да изрази други. А као што језик прелази у новац и новац може задобити свој језички израз, нпр. у различитим видовима рекламе или политичких говора који заступају интересе капитала. Језик и новац, који функционишу према принципу размене (означитељ-означено, новац-роба), и сами могу да се међусобно размењују.

У том смислу књижевни језички рад представља само један конкретан облик језичког рада, чија вредност се такође може финансијски изразити. Притом је важно уочити два битна нивоа комодификације: институцију ауторства и „приватну језичку својину“ (Роси-Ланди 1981: 270). Једино зато што као аутори можемо да полажемо право власништва над одређеним низом исказа у могућности смо да их наплатимо, односно, да нашу способност говора издамо у најам као облик *језичке радне снаге*. Институција аутора једна је од основних претпоставки постојања књижевног језичког рада у модерном смислу те речи. Она у

различитим облицима постоји дакако хиљадама година, али се њена улога временом мења, у зависности од типа дискурса и од заједнице у којој се јавља. Као потврда истинитости, употребљавана је у научним текстовима у антици и средњем веку, када из истог разлога наилазимо на бројне псеудонимне текстове, док се у другим облицима говора кретала од анонимности, до ауторства у пуном смислу те речи.⁸

Током 18. века ауторство је још увек релативно слабо законски регулисано, па стога можемо да видимо да писци попут Дефоа, Русоа, Волтера, Гетеа и многих других нису успевали да заштите своје комерцијално успешне текстове⁹ од неауторизованог објављивања,¹⁰ а тиме ни да наплате свој језички рад, на начин на који се до данас чини. Драмски писци

⁸ *Јеванђеља* су на пример су писана анонимно, да би касније била приписана апостолима; *Робинсон Крусо* (1719) и *Гуливерова путовања* (1726) објављени су псеудонимно, будући да се у оба романа тврди како су приповедачи истовремено и аутори, док су *Јади младог Вертера* (1774) првобитно објављени анонимно.

⁹ Када су у Француској у доба класицизма, наводи Дејвид Кауард, „песници и романописци продавали рукописе, издавачи би добијали трајна права и накнадне исплате за нова издања скоро да нису постојале“ (Coward 2002: 80). Да оваква релација није гарантовала профит ни издавачима показује Томас Кејмер када тврди како је Дефоов оригинални издавач *Робинсона Крусоа* (1719) Вилијем Тејлор „посегнуо за судовима како би одбранио своја ауторска права . . . Али су бројни други издавачи зарадили на њему без икакве дозволе или надокнаде. Поред стандардних ауторизованих даблинских издања, објављено је неколико пиратских и скраћених (укључујући и ретко издање, препуно грешака, *Живот, и необичне изненађујуће авантуре Робинсона Крусоа*), док су јефтина, поједностављена издања штампана за писмену сиротињу“ (Кејмер 2017: н.п.). Роман *Јади младог Вертера*, који је прославио Гетеа и који је био прави европски бестселер, „услед одсуству ефективних ауторских права, значило је да је већи део профита отишао илегалним издавачима и пиратизованим издањима. Прво издање овог романа које је именovalo Гетеа као аутора било је и само неауторизовани 'први том' Гетеових дела, кога је одштампао Кристијан Химбург у Берлину 1775 – оригинално издање из 1774. које је објавио Вајганд у Лајпцигу, било је анонимно“ (Duncan 2005: 1-2)

¹⁰ Лери Шинер тако наводи: „Живети од продаје рукописа директно штампарима било је готово немогуће због веома малог тржишта књига и непостојања ауторских права“ (Шинер 2007: 66).

све до краја 18. века нису имали обичај да текстове штампају, управо да би спречили ривалске позоришне трупе да изводе њихове комаде.¹¹ Правни оквир којим се релација власништва над текстом потврђује јавља се, као што Фуко показује, тек на прелазу из 18. у 19. век, као последица потребе да се ауторима припише кривична одговорност.¹² Супањем на снагу нових закона о ауторском делу текст је формиран као „специфичан и неотуђиви производ писца“ (Brouillette 2007: 46), омогућавајући му да своју позицију на тржишту заштити од конкуренције и да свој рад ипак наплати. Потписујући свој текст писац прави неку врсту друштвеног уговора са тржиштем, које му за узврат може обезбедити друштвено признање и материјалну егзистенцију.

Историја институције ауторства, међутим, припада ширем комплексу стварања приватне језичке својине. Како нам Роси-Ланди показује, она представља „чин запоседања, од стране једне привилеговане друштвене групе, дела једног јавног и друштвеног добра“ (Роси-Ланди 1981: 272). У том смислу, капиталисти полажу право власништва над језиком

¹¹ Дејвид Кауард јасно показује да су у Француској у доба класицизма, „комади . . . куповани од стране позоришних трупа, заједно са монополом на њихово извођење, а позоришни управитељи ретко су дозвољавали да се штампају како их не би учинили доступним ривалским трупам“ (Coward 2002: 80). Лери Шинер такође наводи да „Шекспирове драме нису биле коначни текстови или 'уметничка дела' у данашњем смислу, већ промењиви рукописи који су се стално преправљали за јавно извођење . . . Већину Шекспирових комада које су завршиле у штампи није он припремао за објављивање већ их је штампала његова трупа, *Дружина лорда Чејмберлена*, или су то чинили пирати који су их записивали по сећању“ (Шинер 2007: 67).

¹² Фуко наводи: „Треба такође истаћи да је, историјски гледано, ово својство било секундарно у односу на оно својство које би се могло назвати кажњивим присвајањем. Текстови, књиге и говори почели су да стварно имају ауторе (који нису митске личности, нити велике свете фигуре) у мери у којој би аутор могао бити кажњен, односно у мери у којој су говори могли бити преступнички“ (Fuko 2012: 105).

„контролисањем кодова . . . контролисањем канала, то јест модалитета оптицаја порука . . . контролисањем модалитета декодирања и тумачења“ (Роси-Ланди 1981: 273). Институција ауторства у складу са тиме представља само један начин да се језички радници уговорном релацијом вежу за власнике средстава за репродуковање и друштвено вредновање текста и да се подреде њиховим интересима.

Претпоставке стварања ове дискурзивне мреже су, између осталог, „литеризација“ и „литераризација“ језика (Beecroft 2015: н.п.),¹³ појава „тискарног капитализма“ (Anderson, 1998: 77), оснивање школа, универзитета и академија, покретање часописа, појава читалачке јавности, централизација државне администрације којом би се одређени језик, са свим његовим нормама и ограничењима, могао наметати и преко великих територија и популација (Anderson, 1998: 73-82), и чији би се оптицај посредством наведених институција могао надзирати и контролисати (Фуко 2007: 8).¹⁴ Видимо да је кретање штампаног језика истовремено омогућено и ограничено упостављањем државне регулације и приватних ентитета унутар чије мреже се књижевност тек може појавити на начин на који је данас препознајемо. Стварањем ове мреже

¹³ Литеризација је „процес којим се језик преноси у писмо“ (Beecroft 2015: н.п.), док је литераризација „испољавање датог језика у домену књижевности. . . стандардизација ортографије и дикције, стабилизовање граматичких правила, успостављање жанровских конвенција, акумулирање књижевног престижа кроз формирање књижевне традиције“ (Beecroft 2015: н.п.). Ова два процеса нису нужно истовремени, а први може постојати без другог.

¹⁴ У *Поретку дискурса* Фуко наводи: „У сваком се друштву продукција дискурса у исти мах контролише, селекује, организује и расподељује, и то извесним поступцима чија је улога да укроте моћи и опасности дискурса, да овладају његовим непредвидљивим догађајима, да избегну његову тешку и опасну материјалност“ (Фуко, 2007, 8).

истовремено се одиграва процес подређивања једног општег еквивалента – језика, другом општем еквиваленту – новцу, односно, процес супсумирања језика под капитал.

Капитал, међутим, не може да запоседне језик у његовој целости, јер је мрежа коју формира као и сваки други облик „пребројавања’делова’ заједнице [...] увек погрешно пребројавање, душло бројање или забројавање” (Rancière 1999: 6). То значи да сам процес супсумације производи несводиви језички *вишак*, на коме он почива и од кога, у домену језика, зависи. Овај језички вишак је бескрајно хетероген и контрадикторан будући да су њиме, у различитим временским и просторним тачкама обухваћени античко, средњовековно, ренесансно и класицистичко стваралаштво, религијски текстови, филозофија, вербални фолклор, највећи део форми свакодневног говора, као и сви остали некомодификовани облици језичког понашања. Сам по себи он још увек није књижевност, иако у њему очигледно можемо да преопознамо бројне текстове које данас сматрамо књижевним, али који у време свог настанка нису тако схватани (нпр. Сервантесов *Дон Кихот* или Раблеови *Гаргантуа и Пантагруел*).¹⁵ У овој језичкој спољашњости такође налазимо бројне поетичке фрагменте који ће послужити као ослоњци у постепеном

¹⁵ Рансијер наводи поводом ренесансне књижевности: „У том контексту, романи су могли бити читани ради забаве, али нису узимани за озбиљну уметност. А Шекспирови комади посматрани су као облик примитивне уметности. Насупрот томе, облици и аутори које је репрезентативни режим искључио или послао на маргину, сматрали су се претечама у време романтизма и немачког идеализма, што такође подразумева да је Раблеу или Сервантесу придата филозофска озбиљност коју они сами можда не би потраживали“ (Рансијер 2015, 256).

формирању модерног књижевног дискурса. Није, дакле, реч о томе да модерна књижевност настаје на прелазу из 18. у 19. век враћајући се одређеним узорима који су у претходном периоду заборављени, већ о новој формализацији разумевања постојећих текстова, као и усклађивању нових текстова, у мањој или већој мери, и поступно, са новом формализацијом.¹⁶

Књижевност зато није просто остатак премодерних језичких форми унутар мреже капитала, већ нешто радикално ново, управо зато што се као таква може конституисати тек овом релацијом и унутар које се премодерно јавља само као један од многобројних амблема.¹⁷ Историја модерне књижевности историја је различитих облика формализације тог вишка.

4. Са урушавањем патронаже и окретањем писаца масовном тржишту, чије захтеве током 18. века често заступају и издавачи и књижевници (тако су на пример Дефо, Волтер и Гете писци „бестселера“), одиграва се прелаз из класицистичке у модерну књижевност. Захваљујући институцији ауторства постаје могуће „реално супсумирање“ језичке радне снаге под капитал, тако да се језички радни процес „разликује . . . у потпуности, од организације и структуре преткапиталистичког радног процеса“

¹⁶ Реч је дакле о томе да се непрестаним инсистирањем на принципу новости или традицији новог прикрива новост саме традиције која почива на „одлуци да се реинтерпретира шта чини уметност и шта уметност чини“ (Rancière 2004: 25).

¹⁷ Неки од тих амблема су и ХердEROVA народна књижевност, Новалисова средњовековна хришћанска Европа, Хелдерлинова Грчка, али и Елотов оријентализам *Пусте земље* итд.

(Heinrich 2015: 118).¹⁸ У овом процесу стварају се Марксови „књижевни пролетери“, али и већина језичких занимања која смо поменули спадају у ову категорију. Једнако као и било који слободни радници и језички радници ослобођени су од сваког поседа, осим своје радне снаге, коју су онда приморани да издају у најам. Захваљући томе форма и садржина њиховог писања се мења како би се у потпуности ускладила са захтевима послодаваца, издавача, продуцентата, купаца и сл., а они стварају вишак вредности који капиталисти присвајају, чиме их можемо окарактерисати као типичне производне раднике. Вредност њиховог рада се истовремено може одредити друштвено потребним радним временом, као и ценом репродукције радне снаге. Књижевници у ужем смислу, као они који стварају уметничку књижевност, *изузимају* се из ове логике.

Књижевни језички рад се, на начин на који га данас разумевамо, успоставља управо кроз процес диференцирања у односу на рад у раном индустријском капитализму. Он се пре свега јавља као непроизводни рад, што значи да књижевници не стварају вишак вредности за капиталисту, будући да не продају своју језичку радну снагу, већ превасходно производе свог рада, текстове. Ова разлика није „природна“ или саморазумљива већ

¹⁸ Одређене карактеристике робно орјентисаних наратива можемо пратити још од 17. века, када се нпр. серијализација појављује у прозној форми, било као низ (ауторизованих или неауторизованих) романа, било у часописима (посебно током 19. века). Први модерни роман, Сервантесов *Дон Кихот*, изашао је у два дела (1605, 1615), *Робинсон Крузо* (1719) имао је два наставака, *Нове авантуре Робинсона Крузоа* (1719) и *Озбиљне мисли током живота и авантура Робинсона Крузоа: са његовом Визијом анђеоског света* (1720), а Балзакова *Људска комедија* осмишљена је као мрежа наратива који се преплићу. *Рат и мир* објављиван је првобитно у наставцима, у часопису *Руски весник*, од 1865-1867. године.

је последица бројних гестова појединачних писаца и група писаца, као и стварања одређене политике књижевности. Тако на пример писци романа пре 19. века често нису препознавани као уметници за разлику од лирских и драмских песника, а њихова усмереност на комерцијални успех била је неупитна, због чега су често били нападани.¹⁹ Њихово накнадно укључивање у књижевност сведочи нам о супстанцијалној индиферентности језичког рада без обзира да ли се спроводи изван или унутар граница приватног језичког власништва.

Иако су непроизводни радници, књижевници не остају замрзнути у преткапиталистичком облику производње, као занатлије које би своје производе продавали директно купцима, већ између њих и купаца искрсава нужни посредник, издавач. Ова чињеница је довољан показатељ да упркос томе што наступају из језичке „спољашњости“ у односу на капитал, нису ослобођени од партиципирања у капиталистичкој машинерији, као и да стваралаштво није спољашње у односу на квантификацију радне снаге и вредновање језичког рада, већ је просто задржано у специфичном облику супсумације под капитал који Маркс назива *формалним*.²⁰

¹⁹ Томас Кејмер истиче поводом *Робинсона Крусоеа*: „Али најраније реакције . . . истичу пре свега скандал масовне популарности, као да је његов тираж материјализовао све анксиозности поводом надолазеће пропасти услед културне демократизације, које ће доминирати сатиричним текстовима овог периода, од Свифтове *Приче о бурету* до Поупове *Дунсијаде* . . . Нудећи ниске ужитке широким читалачким масама, од вулгарне религиозности до сензационалних авантура, роман је био комерцијални успех коме су завидели, али који скоро нигде нису хвалили“ (Кејмер 2017: н.п.).

²⁰ Хајнрих објашњава: „Ако се неки постојећи радни процес, такав какав јест, подреди капиталу, Маркс то назва формалном супсумацијом рада капиталу. Једина разлика у односу на преткапиталистичко стање јест да радник или

То значи да се унутрашња логика књижевног стваралаштва изузима²¹ из капиталистичких модуса производње, али да се њени производи ипак на крају морају пласирати до купаца путем тржишта, односно морају задобити свој робни облик и разменску вредност. Тако делује да капитал зна само како да присвоји апсолутни, али не и релативни вишак вредности, односно да наплати производе стваралаштва, да присвоји вишак вредности који се штампањем и продајом текста може створити, али не и да интервенише у самом процесу њиховог настанка, како би повећао ефикасност самог писања својим устаљеним методама (продужетак радног дана, увођење машина, дисциплиновање радне снаге, обарање цене живљења итд).

Књижевни језички рад се успоставља као спољашњост у односу на капитал, који овај није способан да супсумира, али чијим производима неометано барата. Захваљујући томе капитал сопствену спољашњост ипак непрестано реинтегрише, стварајући тако нове облике вишка, па се и граница његове спољашњости показује као арбитрарана и исторична. То значи

радница више не ради за себе, него за капиталисту. Капиталистички однос присиле очитује се само у томе да радник ради дуже него што би морао да ради само за властити опстанак, и да притом створени вишак вриједности присваја капиталист. На темељу формалне супсумације могућа је само производња апсолутног вишка вредности“ (Heinrich 2015: 118).

²¹ Књижевност (и уметност уопште) тако може почети да се разумева и кроз *релацију изузетка* (Агамбен) у односу на капитал, што код Бадјуа постаје један од три принципа савремене уметности: „Постоји императив последице, логички императив, онај који припада математици бића. Постоји императив изненадности, реалног, императив изузетка. И постоји императив уздизања, императив симбола, раздаљине“ (Бадју 2012: 21). Значајно је, међутим, приметити да за Бадјуа ова изузетност није саморазумљива већ постављена као захтев и као политика уметности.

да се облици писања са једне и друге стране ове границе не разликују на супстанцијалан начин, односно, да исти поступци, мотиви и фигуре могу да мигрирају са једне стране на другу и обрнуто. На основу ове границе, међутим, разлика производног и непроизводног језичког рада постаје разлика између неуметничког и уметничког писања,²² артикулишући се као битан моменат у историјском развоју саморазумевања модерног стваралаштва.

Друштвена форма у којој се књижевност појављује у капитализму, према томе, није индиферентна ни према материји и форми појединачних уметничких дела ни према конкретном уметничком раду. Посредовање којим се успоставља прелазак из квалитета у квантитет, из употребе у размену није просто процес којим текст мења своју материјалну фиксираност, па из непоновљивог рукописа постаје бескрајно репродукована књига, већ овај прелазак има своје последице по сам текст, саму форму рада и производа рада, као што је то случај и другде у капитализму, само што је сада ова релација у извесном смислу изврнута на своје наличје. Прелазак из квалитета у квантитет на нивоу друштвене стварности није, дакле, равнодушно одређивање бића, као што смо то видели код Хегела, већ интервенција у самом бићу које се квантификује. И ако књижевно стваралаштво зато пориче свој статус у мрежи капиталистичке производње, оно никада не може да га порекне до краја, будући да од њега зависи као

²² У непроизводни језички рад спада и низ других облика писања, попут филозофије, религије, друштвених наука, итд.

друштвена чињеница. На овом месту, дакле, ескалира сукоб између естетске и финансијске вредности, будући да текст не може да се оспољи као употреба без размене, али да истовремено одбија да допусти размени да над њиме у потпуности овлада.

5. Као што видимо, језик представља континуирану територију унутар које се политичким и економским инструментима намећу доминантне форме саобраћања, што такође значи доминантне форме друштвености. Захваљујући процесу експанзије капитала, језички вишак се непрестано изнова ствара и ограничава на различите начине, а са њиме и основ уписивања разлике књижевног језичког рада од уобичајеног језичког рада. У историјском смислу за првобитно формализовање ове разлике значајан је читав низ аутора попут Русоа, Дидроа, Колрица, Вордсворта, Китса, Шелија, Гетеа, Канта, Шилера, Новалиса, Хелдерлина, Шелинга, Хегела и других.

Посебно занимљиви у нашем контексту су свакако Кант и Шилер. Посредством Кантове *Критике моћи суђења* уметност се ослобађа производње вођене апропријацијом вишка вредности, док Шилер у *Писмима о естетском образовању човека* показује да се уметничко стварање може схватити као парадигматски пример оспољавања људске суштине уопште. Носилац суда укуса формира се као субјект који превазилази конкретни садржај сопствене субјективности, усклађујући се са заједничком

чулношћу, тако што се препушта слободној игри спознајних моћи, чулности и разума, на нивоу уобразиље, која је њихова додирна тачка. Творевине уметности које изазивају ову игру представљају простор ишчезавања разлике између природне нужности и слободе духа, материје и форме, а тиме и укидање њиховог хијерархијског односа. За Шилера се тиме отвар пут ка “једнакост чија се директна материјализација показала немогућом у Француској револуцији” (Rancière 2004: 27).

Последице овог схватања²³ су моногбројне и комплексне и оне представљају прву свеобухватну формализацију језичког вишка, на основу које се обликује „политика књижевности“ која је релевантна до данас. Уколико уметност треба да се схвати као „слободна игра“ (Кант 1975: 130; Шилер 2008: 231), она не може бити контролисано произвођење одређене употребне вредности, али се зато успоставља као производ у коме сам та игра постаје употребна вредност. Уколико уметничко дело изазива „опште допадање без појма“ (Кант 1975: 108), његова форма се не може унапред задати, што значи да се ни његова производња не може униформисати, упркос томе што се накнадно може масовно репродуковати. Његова поетичка аномија постаће временом сама форма модерне књижевности. Како уметност има „чисту форму сврховитости“ (Кант 1975: 110) ни капиталиста, ни сам уметник не могу унапред да одреде њен садржај, односно, ументички процес мора бити ослобођен од владавине рационалне воље вођене конкретним циљевима. У

²³ Иако се Кантова аргументација односи пре свега на просуђивање природно лепог, она је током романтизма примењена на уметност уопште и зато нам може послужити као битан референтни оквир.

вези са тиме „допадање без икаквог интереса“ (Кант 1975: 101) очигледно имплицира и економску безинтересност, односно ослобођеност од интереса за монетизацијом употребне вредности дела, или успостављањем профита као сврхом његовог произвођења. Стварању се зато не може наметнути фабричка организација, продужетак радног дана не увећава произвођење вишка вредности, увођење нове технологије у производњу нема неког посебног значаја, а кооперација не доводи до повећања продуктивности.²⁴ Сви ови принципи важе подједнако за капиталисту и за уметника, односно, они припадају самом модусу уметничке производње којима њени произвођачи морају да се руководе уколико желе да буду уметници, због чега они одређују друштвену видљивост уметности као праксе.

Коначно, посебно значајан момент у овој аргументацији је субјективна универзалност²⁵ која се везује за естетски суд, будући да се у њему остварује прелаз са појединачног на опште²⁶ али тако што се уметничко дело ослобађа посредовања

²⁴Усамљени гениј романтизма није међутим увек био модел уметника; тако на пример у ренесанси, „убичајен поступак за добијање нове драме био је такав да трупа напише скицу заплета, затим подели чинове различитим писцима који би их довршили; процењује се да је најмање половина елизабетанских драма била заједнички рад, а сам Шекспир је учествовао у неколико таквих подухвата“ (Шинер 2007: 67).

²⁵ Кант наводи: „Пре свега, морамо се потпуно уверити у ово: да се судом укуса (о лепоме) захтева од свакога да му се један предмет допада, а да се при томе ипак то допадање не заснива на неком појму (јер тада би оно представљало оно што је добро)“ (Кант 1975: 103). Ово га управо раздваја од моралног суда, који мора да води рачуна о предмету или околностима у којима се доноси, што значи у односу на појам о ономе о чему се суди.

²⁶ Ово је сасвим супротно „затвореној поезији“ ренесансе, која је подразумевала списе „који су у рукопису кружили међу пријатељима и познаницима кој су могли да уносе измене или да додају понешто пре него што

које подразумева и комодификацију. Уметничко дело би требало да може да изазове опште допадање које није руковођено интересом или појмом, што значи да је могуће извршити интервенцију у конструкцији „заједничке чулности“ [*sensus communis*] (Кант 1975: 126) заобилазећи релацију квантификације, чак и ако се дата интервенција одиграва посредством ове квантификације. На тај начин се отвара простор за стварање друштвене употребне вредности која не би била руковођена конкретном тржишном потражњом и „контаминирана“ конкретним околностима у којима би се испољавала (интересом, афектима, нагонима), већ самом структуром људске субјективности организоване у заједницу. Све то, коначно, значи да уметничка дела не могу да се производе као робе, иако накнадно могу/морају то да постану.

Књижевност тако постаје једно од имена језичког вишка који је наводно немогуће интегрисати у капиталистички модус производње. Књижевни језички рад зато постаје стратегија отпора супсумацији читаве људске стварности, а не само језичког рада, под капитал, будући да брани језик као место на коме се артикулишу нове форме заједништва. Овако нешто видљиво је већ код Шилера у његовој концепцији „естетског стања“ (Шилер 2008: 231), у коме естетски привид који се успоставља према принципима слободне игре спознајних моћи структурира само људско постојање, у његовом највишем изразу: „Човек се игра само онда када је у пуном значењу речи

их проследи даље, али нису планирани за штампу где би свако могао да упре у њих прстом на полици“ (Шилер 2007: 66).

човек, и он је само онда човек када се игра“ (Шилер 1967: 168). Књижевни језички рад је према томе паралелан са другим облицима деловања који долазе са места суплементарности.

6. Начин на који романтичарска политика успоставља почело разликовања књижевности и некњижевности суштinski је амбивалентан, будући да се њоме не пружа никаква садржинска делинеација, нити формална прескрипција, већ се просто успоставља празна форма (зато у њој истовремено опстају и реакционарни и еманципаторни садржаји). Модерна књижевност, дакле, почиње као облик језичког рада у коме се не може унапред одредити супстанцијална разлика између уметничког и неуметничког говора, него се она увек изнова уписује. Спровођење ове разлике стога није било нити је могло постати саморазумљиво. Да би се она оспољила сами језички радници су пре свега морали да је спроведу у конкретним текстовима, и да је као такву наметну као друштвено потребни облик књижевног рада.

Дато разграничавање тиче се поделе на „конкретни“ и „апстрактни“ рад, будући да је први одговоран за употребну, а други за разменску вредност робе (Маркс 1971: 57-58). Разноликост конкретног рада у капитализму постаје ирелевантан за одређивање његове вредности, али полазећи од субјективне универзалности уметности, управо конкретна артикулација одређеног књижевног текста поставља се од стране самих књижевника као пресудна у овом процесу. Управо

зато индивидуални стил аутора као „апсолутни начин да се ствари опажају“ (Флобер цит. у Бурдије 2003: 157) постаје „сам прицип уметности“ (Rancière 2011: 50). Књижевник сада у језику ствара непоновљиву констелацију исказа који се опира друштвено просечном говору. Будући да језик и капитал истовремено структурирају друштвену стварност, говор који долази са позиција суплементарности, инсистирајући на универзалном значају своје конкретне уобличености, нарушава приватизовани језички простор, који је производ апстрактног језичког рада.

Као последицу овог процеса Рансијер види изокретање читавог система класицистичке репрезентације,²⁷ па сада место фикције преузима сам језик; уместо жанровске хијерархије представљања, имамо једнакост свих представљених предмета; уместо принципа примерности стила, наступа његова индиферентност; уместо идеала говорништва, долази модел писма (Rancière 2011: 50).²⁸ У модерној књижевности сведоци смо *раскида са одређеним системом почела* чиме текст бива осуђен на лутање међу контрадикторним принципима, који не могу да се до краја испуне. Захваљујући томе постају могуће, као уметничке чињенице: романтичарско мешање жанрова, слободни стих и песма у прози, преплитање различитих

²⁷ За детаљну анализу Рансијеровог схватања „естетског режима уметности“ видети: Брадић, Стеван „Неми говор и опасност писања: Рансијерово разумевање књижевности“, *Летопис Матице српске*, Књига 495, свеска 3, март 2015, стр. 278-280

²⁸ Фуко ће много пре Рансијера истакнути како је пресудан за окончање класицистичког схватања књижевности раскид „са сваком дефиницијом 'родова' као облика примјерених одређеном поретку представа и постаје обична манифестација језика, чији је једини циљ да афирмише — противно сваком говору — своје издвојено постојање“ (Фуко 1971: 344).

уметности, колаж, перформанс, ready-made, фотографија, филм итд. Језик се ослобађа подређености представи идеалне радње и идентификује са чулном стварношћу која више не може да оствари стабилно значење. Двосмисленост у схватању чулности (истовремена немост и говор) омогућиће двосмисленост књижевности (аутономија и хетерономија) у њеном односу према подели чулности.

Вредност конкретног књижевног језичког рада у овом смислу појављује се као истовремено несводива на друштвено потребни рад, али стога и друштвено непроцењива. Симптоматичан исказ у коме се сажима ова контрадикција налазимо код Флобера: „Ми смо скупе занатлије. Дакле, нико није довољно богат да би нас платио. Кад човек жели да заради новац треба да се бави новинарством, да пише фељтоне или позоришне комаде“ (Флобер, цит. у Бурдје 2003: 73). Позиција у којој се књижевни језички радници нашли након уписивања разлике у односу слободне раднике, није била лакша већ тежа него у ранијим епохама, будући да је порекнут стандардни механизам којим би се могла квантификовати вредност њиховог рада. То значи да књижевници нису били у позицији да његову цену одреде чак ни као минималну цену репродукције радне снаге. Језички рад којим се ствара књижевно дело тако одбија да пронађе адекватан израз у разменској вредности, иако га он свакако мора наћи, јер без овог корака он не може да досегне читаоце/купце. Књижевност је према томе истовремено непроцењива (бесконечно вредна) и безвредна (ова вредност се не може квантитативно изразити), и

стога нико није довољно богат да би је платио, мада је и свако може купити. Можемо зато да кажемо како језички рад у својој уметничкој форми самог себе представља као неизрециво разменске вредности, због чега није у стању да се конвенционално наплати. Новоуспостављена естетска вредност одбија да се подреди механизмима квантификације финансијске вредности. У овом одбијању друштвене нужности састоји се апсурдни положај књижевности у капитализму.

7. Обликовање политике књижевности која тврди да се конкретним радом може створити друштвена употребна вредност, независно од мреже дистрибуције и вредновања текстова, у самом је основу модерне књижевности. На овај начин се фигури књижевника, посебно песника, приписује моћ појединца да путем језика и захваљујући његовој свеобухватности (општи еквивалент) делује на читаву заједницу. Дато уверење своје порекло проналазило је посебно у антици, у Хомеровим спевовима (али и различитим народним књижевностима), који су сагледавани као манифестација друштвених институција и норми заједничког живота. Песници, у том смислу, постају први законодавци људске заједнице, тако што кодификују одређене облике понашања изговарајући их у песми. Хомеровски еп у 19. веку, међутим, превасходно је *песничка утопија, а не песничка форма* (Rancièrè 2011: 81) будући да је директна реципрочност универзалног и субјективног могућа једино свету у коме још увек нема поделе рада нити државе, па је истовремено и

лабудова песма овог света, „чије наличје је немогућност нове утопије песништва” (Rancière 2011: 81). Овако нешто запазио је међу првима Хегел, када наводи како уметност „не представља највишу форму у којој може да се ухвати духовна конкретност“ (Хегел 1970 I: 72), или када супротставља почасти које су атињани указивали Пиндару са поступањем издавача према Клопштоку (Хегел 1970 III: 535-536), указујући на разилажење између античке и модерне друштвене стварности, у којој грађански морал и тржишни интерес покрећу све конце.

Приватно језичко власништво се очигледно не може занемарити у разумевању друштвене форме модерне књижевности. Како Бурдијеова анализа показује, у Паризу Другог царства, њена супсумација под капитал била је или директна, на основу броја продатих примерака, или индиректна „путем нових радних места која пружају новинарство, издаваштво, илустрација, и сви видови књижевне индустрије“ (Бурдије 2003: 78). Осим тога „политичке инстанце и чланови царске породице врше директан утицај на књижевно и уметничко поље, не само санкцијама које погађају новинске и друге публикације (суђења, цензура, итд.), већ такође и путем материјалних симболичких добити које могу додељивати“ (Бурдије 2003: 78). Академије, награде, часописи,²⁹ са читавом армијом најамних језичких радника не стварају сама књижевна дела већ обликују структуре приватног језичког власништва,

²⁹ Главни извор стварања књижевне репутације током 19. и почетком 20. века су медији, пре свега новине, попут *La Presse* или *Le Figaro* (на чијој насловној страни ће бити објављен *Футуристички манифест*) тако да је истовремено са успоном чисте уметности „индустријализам продро у саму књижевност“ (Бурдије 2003: 83).

дакле, машинерију произвођења њихове друштвене употребне вредности.

Бројни књижевници су приморани да истовремено функционишу као најамни језички радници, будући да једино на овај начин могу да конвенционално наплате свој рад. Ово потврђује и Бурдије кад наводи да током 19. века писци зарађују за живот, „зацело бедно, од многих ситних занимања вазаних за индустријску књижевност и новинарство“ (Бурдје 2003: 86). Уколико стварање дела не може да се реално супсумира под капитал, то није случај и са читавом мрежом која га окружује, чиме се друштвена форма уметности супротставља сопственој садржини. На овај начин се категорије попут „генијалног“ аутора, непоновљивог уметничког дела, смисла који оно ствара и читаоца коме се обраћа у великој мери доводе у питање, будући да се јављају као накнадна конструкција плаћених и надзираних критичара. Субјективна универзалност књижевног текста према томе мора да се избори са објективном универзалношћу капитала уколико своју независност жели да учини друштвеном чињеницом.

Да бисмо разумели описани раскорак потребно је прокоментарисати позицију капиталисте/издавача, његов однос према тексту/роби, а потом и релацију са купцем/читаоцем. Издавач као и било који други производни капиталиста обитава у ланцу Н-Р-Н', купујући са једне стране радну снагу потребну да се књига материјализује, умножи и дистрибуира, а са друге купујући сам текст, или, у одређеним ситуацијама и саму језичку радну снагу. У обе ситуације он

присваја вишак вредности створен бројним и разноликим радовима који у овом ланцу постоје, а који у чисто фактичком смислу почиње са писцем. Истовремено, будући читалац може то постати једино као власник новца, односно, као купац, и то пре свега ако у тексту/роби препозна употребну вредност за себе. Али он то не може учинити пре него што постане купац, односно, пре него што дође у посед књиге и прочита је, осим посредно, путем различитих медија, односно, платформи приватног језичког капитала у којима раде најамни језички радници. Капиталиста према томе организује производњу друштвене употребне вредности књижевне робе који купује од писца/продавца, како би могао да га прода читаоцима/купцима, тако што контролише институције за вредновање текстова (награде, часописи, критика итд). Друштвена употребна вредност текста, дакле, није саморазумљива, већ се производи, што значи да књижевност може да буде комерцијално видљива пре свега уколико се новац уложи у рад којим се њена вредност друштвено оспољава. Естетска вредност, као друштвена чињеница, производи се апстрактним језичким радом.

8. Реагујући на ово стање ствари књижевници обликују алтернативну мрежу произвођења и процењивања друштвене употребне вредности књижевних текстова, уносећи у њу расцеп на естетску и неестетску (афективну, нагонску, интересну). Прво се формира фигура професионалног књижевника (Бурдије 2003: 115), потом се у књижевној критици успоставља

право текста на аномију (Бурдије 2003: 103), што значи да се захтева да се сваки текст мери према сопственим мерилима, и коначно, како би се ослободили од захтева тржишта књижевници се окрећу од масовне публике ка „професионалној“ публици писаца (Бурдје 2003: 121-122). Не само стварање већ и вредновање дела сада мора бити независно од структура приватног језичког власништва. Књижевни језички рад од сада мора бити препознат у друштвеној стварности као специфичан облик рада који се не може комодификовати, његова друштвена форма мора бити загарантована како би се омогућила његова уметничка садржина. Књижевници се, према томе, боре да се у капиталистичким друштвима озваничи облик рада који је није рад, и који се унутар капитализма јавља као једна од форми која му непрестано измиче (он ће зато у одређеним тренуцима, посебно у авангарди, себе видети као најаву његовог превазилажења). Овај процес познајемо под именом аутономије књижевности.

Али ово измицање не може да се оствари без апстрактног рада, односно, без посредника који би били спремни да га омогуће, тако што ће објављивати саме текстове и тако што ће финансирати друштвено оспољавање употребне вредности. У овом контексту посебно вреди нагласити издавачке куће и часописе које су оснивали сами књижевници, будући да су тиме напуштали своју позицију продаваца текста и постајали „власници над средствима за производњу“, али у суштини прелазили на позицију капиталиста. Овај прелазак покреће низ

проблема, будући да се услед тежње за аутономијом они не ослобађају императива капитала, већ сада бивају приморани да и сами поступају као његови агенти, у непрестаној потрази за оплодњом вредности. На текстове сада морају да гледају као на робу, на читаоце као на купце, а на друге писце као на раднике на основу чијег рада треба створити вишак вредности. Овако нешто је у капиталистичким друштвима неопходно, будући да се разрешавање спора око естетске и финансијске вредности није могло просто препустити институцијама приватног језичког власништва, већ се морало ући у спор око ових институција. За естетску вредност морало се, дакле, борити из унутрашњости самог поретка у односу на кога се књижевност успоставила као вишак.

Списак писаца који су се упустили у издавачку делатност је дугачак, па ћемо напоменути само неке: Достојевски покреће часопис *Време* (1861-1863) у коме ће у наставцима објављивати *Записе из Мртвог дома*, приповетке Е.Т.А. Хофмана и Е.А. Поа; Маларме покреће часопис *Најновија мода* (1874) у коме под бројним псеудонимима пише већину текстова (о позоришту, опери, плесу, музици и моди), али објављује и песме и приповетке својих књижевних сарадника; Тристан Цара уређује часопис *Дада* (1917-1921), у коме објављује цео циришки дадаистички кут (Х. Арп, Х. Бал, Т. Цара, М. Јанко, Р. Хилсенбек итд.); Вирџинија Вулф са мужем Леонардом 1917. године покреће издавачку кућу *Хогарт прес*, у којој објављују Достојевског, Фројда, писце Блумсбери групе, а посебно Елиотову *Пусту земљу* (1924), први пут са коментарима; Е.

Паунд 1927. године у Италији оснива часопис *Прогонство* у коме објављује Хемингвеја, Камингса, Јејтса, Вилијамса и др; и коначно, Т. С. Елиот, након релативно успешне каријере банакара, 1925. године постаје члан управног одбора издавачке куће Фабер и Гвајер (данас Фабер и Фабер) и главни уредник за поезију, објављујући до данас најзначајније модернистичке ауторе енглеског језика (Паунда, Луиса, Џојса, Одна, Мекниша, Хјуза, Плат, Ларкина итд).

Овом списку морали бисмо, наравно, прикључити и бројне мале и алтернативне издаваче и часописе (*Пуле-Маласи, Ла Вог, Минуи, Шекспир & Компанија, Штурм, Бренер, Егоист, Бласт*, итд.), а њихово постојање и опстанак сведоче нам да борба око стварања друштвене употребне вредности модерне књижевности није била без ефеката. Другим речима, модернисти су успели да своју уметност комодификују, поричући истовремено њен робни статус. Ефекти ове борбе били су видљиви посебно у односу на индустријску књижевност којој се сада у највећој могућој мери ускраћује уметничко признање, тако да њена вредност која се потврђује кроз размену скоро уопште не може да се успостави као естетска. Друштвена употребна вредност текста према томе више се не може изједначити са његовом естетском вредношћу, која постаје ствар одлуке заједнице самих аутономних произвођача. Можемо зато да кажемо како се унутар приватне језичке својине одиграва расцеп који прати линију раздвајања језичке унутрашњости и спољашњости у односу на капитал, тако да књижевници преузимају у своје руке средства за

разграничавање књижевности и некњижевности. Овај расцеп који се одиграо током друге половине 19. века у Француској, успоставља се у свим европским књижевностима до Првог светског рата, укључујући ту и српску.

Сама ова борба створила је привид монопола на произвођење естетске вредности, издвајајући књижевност из заједнице. У њену одбрану можемо да кажемо како је она била потребна управо зато што је у средишту спора било само питање заједнице којој се књижевност обраћа, а која је истовремено заједница купаца и читалаца. Да би порекла робни статус који нужно задобија она је морала да порекне купце као своју сврху и да на њихово место постави читаоце. На овај начин се, међутим, производња одваја од потрошње у толикој мери да се поставља питање да ли међу њима више постоји икаква битна релација, или се естетска вредност производи независно од рецепције, а рецепција одиграва независно од естетске вредности.

9. Један од одговора на овакво стање ствари био је „напад на институције уметности“ (Биргер 2014: 4), које су са једне стране прећутно пристајале на комодификацију текста, али су се истовремено одрицале читалаца као купаца, одричући се тако могућности да до њих уопште допру. Питер Биргер запажа да су механизми који су послужили ослобађању језичког рада од сила тржишта, „у односу на циљеве којима стреми, уметност [оставили] практично без последица“ (Birger 1998: 17), вршећи

почетком 20. века улогу неутрализације њеног критичког потенцијала. Напад на институције можемо описати као покушај „превазилажења уметности“ (Birger 1998: 78),³⁰ односно, превазилажења свега онога што би неки текст могло да учини робом, а да се притом ипак оствари његова друштвена употребна вредност. Овај напад познат је под именом „историјске авангарде“.

Авангардисти тако негирају читав низ гестова диференцијације који су књижевност карактерисли од романтизма. Они на мање или више систематичан начин укидају конкретни језички рад који се манифестује у „индивидуалном стилу“ као предмету комодификације, укидају процес којим се стварају „књижевни“ текстови, укидају „смисао“ текста и тако поткопавају његову употребну вредност на којој почива разменска, укидају књигу као робни предмет који се може индустријски умножавати (технички репродуктивати), али настављају да се постављају антагонистички према читаоцима и да своју делатност виде као „слободну игру“.

Укидајући текст како су га модернисти осмислили, авангардисти отварају простор за његову дефетишизацију, односно, за указивање на његову друштвену конструисаност путем различитих медија. Управо зато постаје видљиво да проблем са аутономизацијом језичког рада није у антагонизму

³⁰ Биргер се притом позива на Хегела: „Интенција авангардиста је превазилажење уметности – превладавање у Хегеловом смислу: уметност не треба да буде једноставно уништена, него пренета у животну праксу, где би иако у измењеном облику, могла да буде очувана“ (Birger 1998: 17).

према читаоцима, већ у институционализацији овог антагонизма, којом се потенцијални сукоб чини ирелевантним. Укидањем медијације језик се извлачи из ове мреже, пориче се било какав облик његове супсумације под капитал и захтева враћање књижевног језичког рада језичком раду уопште, као генеричкој способности људских бића. Уместо да као делимични радник, који уз многе друге делимичне раднике, пишући књижевни текст учествује у производњи књижевне робе, језички радник постао би друштвено освешћени човек који говори и чији глас може да се чује. У томе се састоји језичка димензија авангардног захтева за „револуционизовањем целине живота“ (Биргер 2014: 4).

Авангарда, на овај начин, ненамерно поново долази на позиције романтизма, према којима језичким радом можемо да обликујемо форме заједништва, али сада заоштрене до крајњих граница, покушавајући да их оствари тако што ће разорити инструменте медијације. О њеном историјском неуспеху и реинтеграцији у постојеће институције уметности можемо говорити на различите начине,³¹ али чини се да је важно уочити како су њени гестови указали на објективни проблем ових институција. Такође морамо да нагласимо како ефекти њене борбе нису зависили искључиво од делатности уметника,

³¹ Биргер своју анализу неуспеха историјских авангарди сумира у три тачке: „Ова се теза састоји од низа независних аспеката који се морају међусобно разликовати: 1) Неуспех захтеваног увођења уметности у животну праксу. Ово су захтевали сами авангардисти, а дадаисти и надреалсти и су га учинили експлицитним делом својих пројеката. 2) Признање које су добили од институција уметности, тј. њихова канонизација, као кључних прекретница у развоју модерне уметности. 3) Лажна актуелизација њихових утопијских пројеката у естетизацији свакодневног живота“ (Биргер 2014: 8)

већ од читавих заједница у чијим су структурама претендовале да интервенишу. Ако прихватимо Биргерову анализу према којој је циљ авангарди био превазилажење уметност, то и даље не значи да су заједнице за које су се авангарде залагале биле осмишљене без икаквих институција које би регулисале језички и естетски рад. Овако нешто је видљиво и на основу историјских сведочанстава о местима у којима је авангарда била блиска валадајућим режимима или чак званична државна уметност. У Совјетском Савезу, на пример, Мајаковски са сарадницима уређују часописе *ЛЕФ* (1923-1925) и *Нови ЛЕФ* (1927-1929) у којима објављује текстове Ејзенштајна, Пастернака, Третјакова, Вертова, Шкловског, Родченка, Попове итд. Овде поново видимо преузимање средстава за производњу естетске вредности од стране естетских радника, али се она сада не успостављају унутар мреже приватног језичког власништва будући да овај часопис финансира држава.³² У *Државној Третјаковљевој галерији* 1931. године одржана је „Експериментална комплексна марксистичка изложба“ на којој је покушано „контекстуализовање уметничке производње на основу различитих класних позиција, посредством различитих уметничких дела“ (Zhilyaev 2017: н.п.).

³² У Британији се после Другог светског рата развија концепција *јавних* субвенција за уметност. Дејв Бич истиче како у Британији, „пре Кејнса није било јавног финансирања уметности у строгом смислу. Када је држава финансирала уметност, као што је то био случај приликом Велике изложбе принца Алберта 1851. године, она је то чинила у строго инструменталном смислу“ (Beech 2015: 130). Зато је изузетно важно направити разлику између „државно финансиране уметности и јавно финансиране уметности“ (Beech 2015: 132). Кејнсовски модел успоставља посебну институционалну мрежу „за финансирање које се не поклапа ни са државним ни са тржишним интересима. Држава ће обезбедити новац, али неће имати директно учешће у начину на који се он расподељује“ (Beech 2015: 132).

Овако нешто не би требало да нас зачуди, уколико полазимо са становишта да је „заједничко увек подељено“ те да увек већ обликује „поредак видљивог и изрецивог, на основу кога је нека активност видљива а друга није, неки говор препознат као разумљив, а други као бука“ (Rancière 1999: 29). Утопијске заједнице за које су се авангардисти залагали и саме су морале бити подељене на одређени начин, и саме су морале стварати неки облик вишка, дакако, према другим координатама од капиталистичких друштава. Притисак историјске авангарде на институције приватног језичког власништва смерао је да у домену језика оствари оно што се захтевало и у другим сферама заједништва, укидање ових институција. Авангардни захтев за укидањем уметности делује апсолутно само са позиција буржоаских друштава, али са њихових сопствених позиција, то је захтев за обликовањем заједнице засноване на некомодификованим релацијама производње, какве су се унутар капитализма обликовале и у уметности. А за многе његове учеснике то није била пука утопија већ конкретно искуство.

10. Иако све ове борбе припадају протеклом веку, проблеми који су их покретали до данас нису разрешени. То значи да је друштвена форма књижевности још увек у конфликту са сопственом садржином, као и да се она и даље одвија путем овог конфликта. Романи, песме, драме и сви новонастали хибридни жанрови и даље се крећу преко арбитрарне језичке границе капитала и приморани су да улазе

у прећутне савезе са његовим агентима. Резултат ове борбе, међутим, није нужно више линија демаркације аутономне и хетерономне књижевности. И једна и друга се данас под именом постмодерне међусобно претапају без јасних координата, упозорења или санкција, због чега се и естетска вредност још једном приближава разменској вредности.

Уместо да развијемо комплексне пропозиције које постмодерна доноси приметимо само следеће: урушавање дате границе је двозначно. Оно, пре свега, почива на простој чињеници да је језички рад са обе стране поделе одувек један исти, људски рад. На основу њега књижевност може да задобије способност, коју су и авангардисти и модернисти прижељкивали, и да се као моменат генеричког бића човека врати заједници говорника како би поново постала сила којом се обликују друштвене релације. Истовремено, њеним урушавањем отвара се могућност капиталу не само да неометано врши посредовање, путем својих институција које су моћније него икада,³³ већ и да интервенише у процесу самог

³³ Развој медијских технологија омогућио је успостављање релативно унификованог начин производње друштвене употребне вредности текста на свим меридијанима. У студији Бена Бегдикијана *Нови медијски монопол* истиче се како данас постоји свега пет глобалних медијских корпорација које у свом власништву имају највеће издавачке куће, то су: *Тајм Ворнер*, *Компанија Волт Дизни*, *Њуз корп*, *Виакон* и *Бертелсман* (Bagdikian 2004: 3-4). Овоме треба додати да је 2013. године *Бертелсман*, у чијем власништву је од 1998. *Рендом хаус*, откупио издавачку кућу *Пингвин*, односно његову власничку компанију *Пирсон* (која се између осталог бави трговином нафте и банкарством, док истовремено објављује часописе попут *Фајненшл тјамса* и *Економиста*), да би формирао издавачку кућу *Пингвин Рендом хаус* која је тако постала највећи издавач на свету (Rankin 2013: н.п.). Компанија Бертелсман, лоцирана у Немачкој, пре овога је већ „контролисала 10 процената глобалне продаје књига на енглеском“ (Bagdikian 2004: 126), а у свом власништву је од раније имала телевизијску и продукцијску кућу РТЛ, безбројне радио станице и часописе у

стваралаштва, супсумирајући га сада и реално под своје модусе производње. У свом најгорем виду, међутим, оно доноси *реалну супсумацију прекривену симулакрумом аутномије*. На овај начин сва друштвена моћ коју је књижевност, кроз борбу и жртве многих језичких радника и радница акумулирала током протеклих двеста година, постаје оруђе у рукама капитала. Може бити да је управо то стање у коме се данас налазимо.

Књижевни језички рад је у капитализму био у једном тренутку институционално препознат као облик рада који се није могао комодификовати и тиме је означавао његову границу. Естетска вредност осмишљена је као облик друштвене моћи независан од финансијске. Уколико књижевност жели да опстане, она мора да се врати овом утопијском језгру и да још једном афирмише процедуре стварања које би је у постојећим околностима изузеле од захтева капитала, али сада без мистификација које су је карактерисале од романтизма. Извесно је зато да се одређени гестови више не могу понављати. Али не ради се овде о пуком одбацавању стратегија које су интегрисане у постојећи поредак,³⁴ већ и о њиховом преокретању на своје

Немачкој и Америци, а поред тога и издавачке куће *Алфред А. Кноф, Пантеон, Фосет, Винтиц и Даблдеј*.

³⁴ Џон Ксирос Купер на пример наводи како је „модернистичка боемија била друштвени простор на коме се неометано тржишно друштво први пут појавило у својим конкретним друштвеним формама . . . До краја 20. века, култура инхерентна тржишним друштвима проширила се из авангардних енклава на друштво у целини, трансформишући свакодневни живот малограђанских маса, које су рани модернисти држали на одстојању“ (Соорег 2004: 4). Поставља се наравно питање шта је то тачно супсумирано под капитал од модернистичких стратегија, а шта је упркос свему остало изван? Наспрам устаљених тропа који своје порекло имају у уметничком модусу производње, а које данас чујемо са свих страна, као што су „иновативност“, „креативне индустрије“, „рад као игра“, „индивидуални животни стилови“, клизно радно време, аура „самосталног ствараоца“ итд. треба још једном подсетити на

наличје како би поново задобиле борбени карактер. Свет изван досега капитала постоји, питање је како да га још једном учинитимо видљивим.

Литература:

Anderson, Benedikt. *Nacija: zamišljena zajednica*, prevele Nata Čengić i Nataša Pavlović, Beograd: Plato, 1998.

Bagdikian, Ben. *The New Media Monopoly: A Completely Revised and Updated Edition*, Boston: Beacon Press, 2004.

Бадју, Ален. *Манифест афирмационизма*, превео Стеван Брадић, *Златна греда*, Год. 12, бр. 127/128 (мај-јун 2012), 17-21.

Benjamin, Walter. *Eseji*, preveo Milan Tabaković, Beograd: Nolit, 1974

Beecroft, Alexander. *An Ecology of World Literature*, New York: Verso, 2015. електронско издање, без пагинације

Birger, Peter. *Teorija avangarde*, preveo Zoran Milutinović, Beograd: Narodna knjiga-Alfa, 1998.

Биргер, Петер. „Авангарда и неоавангарда: покушај одговора на одређене критике поводом *Теорије авангарде*“, превео

изворну радикалност ових захтева, на ново које превазилази хоризонт капитала, на отпор индустријализацији креативности, на игру као облик рада који се не може комодификовати, на колективне облике организовања и стварања, на значај доколице итд.

Стеван Брадић, *Златна греда*, Год. 14, бр. 151/152 (мај-јун 2014), 4-12.

Beech, Dave. *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Boston: Brill, 2015

Брадић, Стеван „Неми говор и опасност писања: Рансијерово разумевање књижевности“, *Летопис Матице српске*, Књига 495, свеска 3, март 2015, стр. 299-320

Браун, Николас. „Уметничко дело у доба његове реалне супсумације под капитал“, превео Стеван Брадић, *Летопис Матице српске*, Год. 190, књ. 494, св. 4, 2014. 480-501.

Бурдије, Пјер. *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности* /; превели Владимир Капор и др., Нови Сад: Светови, 2003.

Duncan, Bruce. *Goethe's Werther and the Critics*, New York: Camden House, 2005.

Zhilyaev, Arseny. “Tracing Avant-Garde Museology”, *E-Flux*, Journal #82, Мај 2017, без пагинације, Web. <<http://www.e-flux.com/journal/82/128815/tracing-avant-garde-museology/>>

Coward, David. *A History of French Literature*, Oxford: Blackwell Publishing, 2002.

Kant, Imanuel. *Kritika moći suđenja*, preveo Nikola M. Popović, Beograd: Kultura 1975.

Kejmer, Tomas. *Robinson Kruso između religije i politike*, preveo Stevan Bradić, *Rizom.rs*, 19. 02. 2017. без пагинације, Web.

<<http://rizom.rs/2017/02/19/robinzon-kruso-izmedu-religije-politike-tomas-kejmer/>> 10.04.2018.

Cooper, John Xiros. *Modernism and the Culture of Market Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Marks, Karl. *Teorije o višku vrednosti: (četvrti tom "Kapitala")*. Deo 1, prevod Mara Fran, Beograd: Prosveta, 1969.

Marks, Karl. *Kapital : kritika političke ekonomije. 1-3*, preveli Moša Pijade, Rodoljub Čolaković, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1971.

Rancière, Jacques. *Disagreement: politics and philosophy*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Rancière, Jacques. *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*, London: Continuum, 2004

Рансијер, Жак. „Политика књижевности”, *Политика књижевности*, превели Марко Дрча et al., Нови Сад: Адреса, 2008, 7–35.

Rancière, Jacques. *Mute speech*, New York: Columbia University Press, 2011.

Рансијер, Жак. „Судбина не постоји”, разговор водио Стеван Брадић, *Летопис Матице српске*, Књ. 495, свеска 3, март, 2015. 250–259.

Rosi-Landi, Feručo. *Jezik kao rad i kao tržište*, Beograd: Rad, 1981.

Fuko, Mišel. *Riječi i stvari: arheologija humanističkih znanosti*, preveo Srđan Rahelić, Beograd: Nolit, 1971.

Fuko, Mišel. "Šta je autor?", prevela Eleonora Prohić, *Polja*, God. 57, br. 473 (jan.-feb. 2012), 100-112

Fuko, Mišel. *Poredak diskursa*, prevod Dejan Aničić, Loznica: Karpos, 2007

Heinrich, Michael. *Uvod u Marxovu kritiku političke ekonomije*, Zagreb: CRS, 2015.

Hegel, G.V.F. *Estetika I- III*, preveo Nikola Popović, Beograd: Kultura, 1970.

Hegel, G.V.F. *Nauka logike I*, preveo Nikola Popović, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1976.

Šiler, Fridrih. *O lepom*, prevod Strahinja Kostić, Beograd: Kultura, 1967

Шилер, Фридрих. "О естетском васпитању човека у низу писама", *Познији филозофско-естетички списи*, превела Олга Кострешевих, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008. 180-260.

Шинер, Лари. *Откривање уметности: културна историја*, превод Наташа Ваван Пралица, Љиљана Петровић, Нови Сад: Адреса, 2007.

**LINGUISTIC LABOR:
PRODUCTION OF AESTHETIC AND FINANCIAL
VALUE**

Summary

This essay analyses how the process of financial quantification of linguistic labor affected the development of the social form of literature in capitalist societies. My methodological framework is cultural materialism, through which the classical communicational model of literature is reinterpreted in accordance with the objective relations which make it possible. It proceeds from the intersection of language and capital as universal equivalents, the emergence of linguistic labor power, through commodification of language, formation of use and exchange value in the said context, and the formation of literary discourse. I show along these lines how modern understanding of literature emerges in the beginning of 19. century opposing the institutions of private linguistic property, as a specific form of labor which is not labor, which is therefore unsumable under capital, and whose concrete articulation aims to have universal reach, in spite of the fact that its products necessarily become commodities in order to reach the public. Literature, therefore, up until the middle of the 20th century

understands itself as a strategy of resistance to the capitalist mode of production that simultaneously cannot sustain itself without its institutional mediation. Finally, this essay aims to show how the given process was crucial in the articulation of linguistic forms of modern literature as well as the autonomous norms for its evaluation, which we know under the name of aesthetic value.

Keywords: language, labor, value, capital, subsumption, surplus, form

БЕЊАМИН И АДОРНО О ИСКУСТВУ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

Апстракт: У овом истраживању аутор анализира промену у начину искушавања уметничког дела у савремености – и то пре свега у погледу на битну структурну промену у самој производњи уметничког дела: у погледу на могућност техничке репродукције уметничког дела. Валтер Бењамин ову структурну промену запажа још средином тридесетих година прошлог века те пише свој познати есеј *О уметничком делу у раздобљу своје техничке репродуктивности*, где износи тезе о губитку ауре око уметничког дела, губитку који настаје управо због могућности уметничке репродукције. Поменути есеј отворио је широк простор за дискусију: у том смислу, Теодор Адорно био је оштар критичар појма ауре те тезе о њеном губитку. Адорно пише свој познати есеј *О фетишком карактеру у музици и о регресији слушања* где најдиректније одговара самом Бењамину, али и формулише провокативну критику у много ширем смислу – критику савремене уметности и њене друштвене улоге. У том смислу, аутор ће анализирати супростављена становишта по питању појма ауре те последица које могућност техничке репродукције уметничког дела ствара по питању искуства уметности. На концу, аутор ће настојати да

несагласност поменуте двојице аутора тумачи из перспективе једне бењаминовске филозофије историје: сама несагласност али и могућност техничке репродукције уметности третираће се примарно као историјски догађаји.

Кључне речи: Бењамин, аура, уметничко дело, уметност, Адорно, историја.

Увод

У овом раду бавићемо се расправом о политичким и културним консеквенцама једне нарочите и нове могућности, могућности масовне, техничке репродукције уметничког дела. С обзиром на ту тему, готово је неизбежан познати Бењаминов (Walter Benjamin) есеј *Уметничко дело у раздобљу своје техничке репродуктивности* из 1935.-1936. године. У овом есеју, Бењамин уводи пресудни појам ауре помоћу којег разматра судбину уметности у савременом добу, нарочито у контексту могућности које произилазе из могућности техничке репродукције уметности. Ишчезавање ауре, о чему ћемо се потрудити да говоримо што подробније, а које се дешава посредством филма и фотографије отвара значајан простор политичке борбе – у извесном смислу ишчезавање ауре означава и ступање на сцену великог револуционарног потенцијала.

Међутим, појам ауре и поменути Бењаминов есеј, поред своје ванредне историјско - филозофске популарности, преживели си у оштре критике: једна од њих је изашла и на нашем језичком простору – Грлић (Данко Грлић) у поглављу кратке, али садржајне студије о Бењамину расправља о *потујењивању негативитета техничког и прецијењивању нових техничких медија*³⁵. У том смислу, постоји немали број студија који се бави критичким разумевањем Бењаминовог текста те контроверзом око појма ауре – један од њих носи посве занимљив наслов: *Како направити толико грешака одједном – и опет постати познат због тога?*³⁶ У том смислу, већина критика иде у смеру критиковања Бењаминове лоше прогнозе: уколико је, као што ћемо видети, Бењамин евентуално сматрао да ће технологизација поступка уметничке производње те стварање масовне културе доступне свима довести до политизације уметности, те, на концу, револуције, утолико је, очигледно, погрешно. Комунистичка револуција није победила, а и када се у историји дешавала, ипак се, чини се, није десила због филма и фотографије. На широком простору шароликије критике Бењаминовог најпознатијег есеја, у овом ћемо раду обратити пажњу на најпознатију: на Адорнову (T.W. Adorno) критику. Она се у најдиректнијем смислу показује у пријатељском писму Бењамину, из Лондона 18. 3.

³⁵ Грлић Д., *Мусаона авантура Валтера Бењамина*, Глобус, Загреб, 1984, стр. 59.

³⁶ Hennion A., Latour B., “How to Make Mistakes on So Many Things at Once – and Become Famous for It”, у: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford, California, 2003, стр. 1. [превео Лука Рудић] [све друге цитате са енглеског језика у овом раду превео је аутор]

1936., те у есеју *О фетишком карактеру у музици и регресији слушања* из 1938.. За Адорна, наиме, Бењамин примећује занимљив феномен – али његове консеквенце не разумева на прави начин. У том смислу, за њега масовна култура постаје нови фетиш који води регресији слушања, који у себи нема ништа револуционарну, већ у крајњем представља потпуну комодификацију уметничког дела, што на концу иде само на руку перпетуирању истог система – то иде на руку само тржишту.

С обзиром на наведено, наш задатак биће анализирати појмовну структуру ових текстова. Покушаћемо да разјаснимо начин на који појам ауре одређује Бењаминову мисао о савремености, те да прикажемо угао из којег Адорно настоји да критикује овај појам, али и политичке консеквенце које из датог произилазе. На концу, у закључку, настојаћемо да ову расправу прикажемо у нешто друкчијем светлу у односу на уобичајено. Наиме, увржени однос према овом спору завршава у некој врсти одговора на питање *ко је од ове двојице, на крају, био у праву?* У том смислу, с обзиром на фактичко стање које у доброј мери иде у прилог потврди Адорнових становишта, можемо закључити да је он однео ту историјску победу. Такав приступ овој теми је, разуме се, легитиман. Међутим, у овом раду, покушаћемо да датом питању приђемо из другачијег угла: анализирајући начин на који Бењамин разумева задатак историчара те тумачење самих историјских феномена. У том смислу, настојаћемо да покажемо да уколико историјски феномен желимо да разумемо у бењаминовком смислу, да

утолико само питање не треба формулисати на овај начин: уколико је један био у праву, то значи да је живот историјског феномена принципијелно завршен, те да је једна теорија успела да га обухвати. У овом раду, дакле, настојаћемо да феномене о којима се ради у поменутих текстовима посматрамо отворено за даља тумачења. *Историјски артикулисати прошлост не значи сазнати 'каква је она заправо била'. То значи овладати сећањем онакво какво оно блесне у тренутку опасности.*³⁷ У том смислу, последња етапа овог рада, може се разумети као извесна бењаминовска критика саме критике Бењаминовог текста. Та критика, разуме се, не служи пукој одбрани Бењаминовог рада ради идолопоклоничког односа према аутору, напротив, она само у игру убацује још један могући поглед на историјске феномене, а у овом случају, на филм и фотографију.

Бењамин: техничка репродуктивност уметничког дела и аура

Сам Бењамин, свој рад који је тематски био одређен уметношћу види као покушај да се задобије извесна материјалистичка теорија уметности – Он је то видео као одлучујући напредак 'у правцу материјалистичке теорије уметности', заснивајући своје тврдње пре свега на њеном

³⁷ Бењамин В., *О појму историје [тезе]*, у Бењамин В., *Анђео историје*, Службени гласник, Београд, 2017. стр. 154.

парадигматском карактеру као и филозофију историје.³⁸ У том смислу, Бењамин у свом сада већ класичном есеју *Уметничко дело у раздобљу своје техничке репродуктивности* анализу започиње осврћући се на самог Маркса (Карл Маркс): Маркс је, несумњиво, анализирао капиталистички начин производње – и то у тренутку када се тај начин производње тек био успоставио.³⁹ Тако Бењамин, чини се, и сопствени задатак види на сличан начин: потребно је подузети анализу могућности начина производње. Међутим, ова анализа треба да се односи на марксистичку надградњу, с обзиром на то да је сам Маркс спровео анализу базе, али и пре свега због тога што је било (...) потребно више од пола столећа да преображај надградње, који се одиграва прилично спорije од преображаја базе, доведе на свим подручјима културе до промене услова производње.⁴⁰ У том смислу, Бењамин свој задатак види аналогно Марксу: у тренутку када се начин производње надградње мења, Бењамин настоји да анализира даље могућности које дата могућност отвара. Ипак, марксистички појам надградње подразумева много феномена: право, идеологију, културу итд. У том смислу, Бењамин ће, макар у овом есеју, анализирати један аспект широког појма надградње: уметност. Наиме, уметничка дела су се, како одмах примећује Бењамин, увек могла репродуковати, али термин 'техничка репродуктивност' сугерише да се овде

³⁸ Steiner U., *Walter Benjamin: An introduction to his work and thought*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010, стр. 115.

³⁹ Бењамин В., *Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности*, у *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 247.

⁴⁰ Исто

ради о једној нарочитој врсти репродуковања, која је карактеристична за индустријско доба и разликује се од традиционалне форме.⁴¹ Управо та карактеристика савремености биће централни мотив Бењаминовог рада на појму уметничког дела. Немачки филозоф тај новум везује, специфично, за почетак 20. века, сматрајући да је техничка репродукција управо тада задобила сопствено место у односу на друге врсте уметничких делатности⁴². Уколико прихватимо став нашег савременика Бориса Гројса (Boris Groys) да (...) *живимо усред културе у којој су процеси репродукције одавно надмашили процесе продукције*⁴³, утолико Бењаминова стратегија постаје нарочито занимљива за данашња разматрања.

С обзиром на изложену структуру овог истраживања, бавићемо се, пре свега, културно-политичком прогнозом која произилази из Бењаминовог разумевања позиције *технички репродукованог* уметничког дела. За то је, чини се, пресудан Бењаминов појам ауре, који ћемо у наставку разматрати. Гројс, коментаришући есеј из 1935., примећује: *Овај спис је пре свега постао познат захваљујући појму ауре, који је Бењамин користио да би описао разлику између оригинала и копије у*

⁴¹ Новаковић М., “Преображај уметности и улога техничке репродуктивности: О неким мотивима у спору између Бењамина и Адорна”, у *Архе X*, 20/2013., Филозофски факултет, Одсек за филозофију, Нови Сад, 2013, стр. 80.

⁴² Бењамин В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 249.

⁴³ Гројс Б., „Бењаминова игра завођења“, у *Сцена 38*. бр.1., Нови Сад, 2002, стр. 55.

условима савршене техничке репродуктивности. Од тада је појам аура направио велику филозофску каријеру – додуше преваходно као део познатог наслова ‘Губитак ауре’ који карактерише судбину оригинала у Модерни.⁴⁴

У Малој историји фотографије, аура је одређена кроз приказ одношења спрам простор-времена: *Шта је заправо аура? Нарочито ткање простора и времена: непоновљива појава даљине, колико год да је близу то што је удаљено. У летње поподне, мирујући, пратити обрис планинског ланца на хоризонту или посматрати грану која баца своју сенку на посматрача све док тренутак или сат не постане део њене појаве – то значи удисати ауру тих брда, те гране.*⁴⁵ У тексту из 1935.-1936. Бењамин готово дословце понавља ово одређење⁴⁶, уз додатну фусноту где тврди да ово одређење заправо не значи ништа друго до формулација *окултне вредности* уметничког дела, представљене кроз категорије простор-времена⁴⁷. Посматрајући пејзаж природне лепоте, дакле, на неки начин осећајући даљину премда иста лепота стоји директно испред посматрача, значи *удисати* ауру самог пејзажа? За ово су, чини се, потребне додатне анализе и објашњења.

⁴⁴ Исто

⁴⁵ Бењамин В., „Мала историја фотографије“, у *О фотографији и уметности*, Културни центар Београда, Београд, 2006, стр. 22.

⁴⁶ Бењамин В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 248.-249.

⁴⁷ Mieszkowski J., „Art forms“, у *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, стр. 40.

У самом есеју о уметничком делу, Бењамин излагање о појму ауре, односно о њеном губитку, започиње говором о *Овде и Сада* и о *аутентичности*. Заправо, пратећи сам ток Бењаминовог излагања, примећујемо да он појам ауре и задобија на основу тумачења *Овде и Сада: Овде и Сада оригинала саздаје појам његове аутентичности*.⁴⁸ У том смислу, уколико неком давно створеном уметничком делу утврдимо његову аутентичност несумњиво смо му приписали нову вредност у сваком смислу. Оригинал, да би био оригинал, мора постојати *Овде и Сада*, што значи да не постоји на другом месту нити у другом времену: оригинално средњевековно уметничко дело подразумева његову сингуларност, непоновљивост, аутентичност. Насупрот томе, како Бењамин примећује, мануелно репродуковано уметничко дело, прецртано, пресликано итд. по правилу бива жигосано као кривотворење⁴⁹, те тако оригинал задржава извесну вредносну доминацију над копијом. У строгом смислу, аутентичност дела за Бењамина у себи сублимира порекло саме ствари које на концу ствар одређује као *историјско сведочанство*. Међутим, с обзиром да другачија материјалност дела у условима масовне техничке репродуктивности уздрмава идеју о *Овде и Сада*, ауторитет оригинала бива уздрман⁵⁰. С једне стране, насупрот мануелној, техничка могућност репродукције уметничког дела омогућује да се на оригиналу увиде детаљи који природном

⁴⁸ Бењамин В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011. стр. 250.

⁴⁹ Исто

⁵⁰ Исто, стр. 251.

погледу људског ока нису доступни. С друге стране, поменута могућност отвара нове могућности рецепције: *Катедрала напушта своје место да би се нашла у студију неког љубитеља уметности; хорско дело, које је било изведено у концертној дворани или под ведрим небом, може се слушати у соби.*⁵¹ Рецепција катедрале у својој оригиналности, дакле, подразумева једно нарочито *Овде и Сада*, то значи посматрати катедралу у својој аутентичности. С друге стране, урамљена фотографија катедрале окачене на зиду подрива њену сингуларност: *обезвређује Овде и Сада*⁵², изоставља аутентичност. У наставку, Бењамин долази до појма ауре, како је већ наведено, управо из ове кратке анализе аутентичности: *Оно што овде изостаје могућно је сажети у појму ауре и рећи: у раздобљу техничке репродуктивности уметничког дела пропада оно што је његова аура.*⁵³ У том смислу, чини се, треба разумети и нарочито ткање простор-времена из претходних формулација: уколико на уметничком делу нестаје *Овде и Сада*, дакле, аура, утолико не постоји никакво нарочито ткање простор-времена. Наиме, у доба своје техничке репродуктивности уметничко дело, како смо указали, може да буде репродуковано у недоглед – што резултира широком распрострањеношћу уметности. У том смислу, уметничко дело долази до једне специфичне *детериторијализације*⁵⁴ – само место на којем се сусрећемо са уметничким делом знатно се

⁵¹ Исто

⁵² Исто

⁵³ Исто

⁵⁴ Гројс Б., „Бењамина игра завођења“, у *Сцена* 38. бр.1., Нови Сад, 2002. стр. 57.

мења. То место више није ексклузивно, није везано за специфичан амбијент који ће да произведе нарочито простор-временско ткање које се може *удисати*: место је сада измештено и уметничко дело (односно, његова репродукција) може се сусрести готово свуда. Гројс, не би ли поближе објаснио сопствено разумевање Бењаминове ауре, посеже за занимљивим поређењем: *Топологија ауре, како ју је замислио Бењамин, битно се разликује од уобичајене топологије душе. Аура је однос уметничког дела према месту на којем се оно налази – према његовом спољашњем контексту. Не налази се душа уметничког дела у његовом телу, него се тело уметничког дела налази у аури, у души.*⁵⁵ Без обзира на потенцијалну заводљивост ове аналогије – нарочито с обзиром на традиционално-метафизичку бременитост односа тело-душа, чини се да Гројсова аналогија може да помогне: ради се само о томе да аура није ексклузивно својство уметничког дела, да она није уписана на његовом телу у строгом смислу, већ да је она видљива и невидљива у много ширем контексту – аура не поседује никакву материјалност на коју би се могло упрети прстом.

У том смислу, не бисмо ли што боље захватили овај плодни Бењаминов појам, још једном ћемо се, следећи тиме самог аутора, вратити вези ауре и извесне окултне вредности: *Древна уметничка дела настала су, као што знамо, да би служила у*

⁵⁵ Исто, стр. 56.

неком обреду, најпре магијском, затим религијском.⁵⁶ Међутим, сматра Бењамин, веза између окултног обреда и уметничког дела није ексклузивно резервисана само за уметнине древних цивилизација: штавише, та веза ће постојати док год постоји и аура. *Као предмет религиозног поштовања и обожавања, уметничко дело задобија осећај посебности, аутентичности, светог карактера.*⁵⁷ Та култна предметност уметничког дела не напушта га ни у далеко секуларнијим временима: тада Бењамин говори о *секуларизованом обреду, о профаном служењу лепоти, које се образовало са ренесансом и трајало три столећа...*⁵⁸ Другим речима, чак и када обредна димензија уметничког дела није у стриктном смислу ствар религијског обреда, обредност искуства уметничког дела остаје чак и као секуларизована, изнова стварајући утисак посебности и аутентичности: стварајући искуство ауре која се обавија око уметничког дела. Међутим, наставља Бењамин, технички репродуковано уметничко дело по први пут у светској историји постаје еманциповано од његовог *паразитског постојања у обреду*⁵⁹. Наиме, уколико је обред везан за осећај посебности и аутентичности уметничког дела, утолико репродукција истог уметничког дела подрива обредну вредност самог дела. У том

⁵⁶ Бењамин В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011. стр. 254.

⁵⁷ Wolin R., *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, Columbia University Press, New York, 1982, стр. 187.

⁵⁸ Бењамин В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 255.

⁵⁹ Исто, стр. 256.

смислу, култна вредност уметничког дела за потребе обреда увек је везана за оригиналност самог дела: међутим, битне особине уметничког дела у доба његове техничке репродуктивности јесу да је оно *надоместиво и умноживо* – те да *нема више разлике између изворника и копије*.⁶⁰ У том смислу, судећи по Бењамину, уколико имамо бесконачан број фотографија које су репродукције, утолико је бесмислено питати се која од њих је оригинал. У погледу на изречено, чини се, Бењамин обраћа пажњу на изложивост коју са собом носи фотографија: (...) *његова [уметничког дела] изложивост је порасла у тако силној мери да се квантитативно померање између његова два пола, слично као у давним временима, преокреће у квалитативну промену његове природе*.⁶¹ Померање између два пола – култне и изложбене вредности – квантитативне је природе у смислу умножавања дела репродуковањем. Међутим, услед тог квантитативног померања, дешава се квалитативна промена – уметничко дело губи своју ауру.

Фотографија и филм, дакле, најдиректније представљају новум савремености – кроз филм и фотографију остварују се потенцијали за техничку репродуктивност уметности. Међутим, иако је фотографија први весник описиваних промена, филм

⁶⁰ Паић Ж., *Анђео повијести и месија догађаја*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2018, стр. 242.

⁶¹ Бењамин В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 258.-259.

има посебно привилеговано место⁶²: (...) *тешкоће којима је фотографија изложила наслеђену естетику биле су дечја игра у поређењу са оним које су је чекале од филма.*⁶³ Разлог томе Бењамин види у томе што се се појавом филма у потпуности мења однос технике и уметности – техника је од почетка до краја и у потпуности уписана у филм. Наиме, Грлић примећује: *у филму у сваком случају, мисли Бењамин, прије свега нестаје аура глумца.*⁶⁴ Глумац у позоришту наступа лично, физички се појављујући испред публике, остварујући тако један нарочит однос – он се на позорници (...) *презентује публици путем онога што јесте у сопственој личности...*⁶⁵ Међутим, тај однос се радикално трансформисао када је у питању филм – наиме, глумац више није пред публиком у једној специфичној атмосфери позоришне сцене, он, штавише, није нити уживо испред публике, он се већ увек само показује апарату. Грлић примећује да је у претходним редовима изнесена анализа већ довољна да се закључи да аура нестаје: *Аура је, осим тога, као што нам је већ познато, на тај начин везана уз своје ‘сада’ и ‘овдје’, па је немогуће њено понављање. Филм разбија својим техничким могућностима и ту битну карактеристику*

⁶² Buck-Morss S., „Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered“, у *The MIT Press*, Vol. 62., October, 1999, The MIT Press, стр. 3.

⁶³ Бењамин В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011. стр. 261.

⁶⁴ Грлић Д., *Мисаона авантура Валтера Бењамина*, Глобус, Загреб, 1984, стр. 52.

⁶⁵ Бењамин В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011. стр. 262.

ауратске уметности.⁶⁶ Другим речима, атмосфера позоришне сцене подразумева нарочито простор-време: глумчеву уметност можемо посматрати само 'ту' и 'тада', када се представа изводи. Насупрот томе, једном снимљен филм може се довека изнова пуштати, те се глумац показује без битног контекста тог *Овде и Сада* – појављује се без ауре, без нарочитог простор-временског ткања. Међутим, за ишчезавање ауре уметности на филму још већу заслугу има једна битна карактеристика филма: *Оно што филм чини инструментом у култивацији једне тако децентриране рецепције је, то је сада јасно, метаморфни механизам монтаже.*⁶⁷ Метаморфни карактер монтаже крије се у томе што комбинује, раставља и спаја, реорганизује кадрове у којима глумац глуми – ту више нема тоталитета његовог уметничког дела. С обзиром да је само дело на поменути начин децентрирано, и рецепција публике је децентрирана: она је већ увек свесна да је испред ње дело прекомбиновано из фрагмената – *подвргнуто низу оптичких тестова.*⁶⁸ У том смислу, Бењамин закључује: *публика се уживљава у глумца једино тако што се уживљава у апарат. Преузима, дакле, његов став: тестира. То није став којем би се дале изложити култне вредности.*⁶⁹ Дакле, филм коначно рашчарава зачарану култну вредност уметности – са филмом

⁶⁶ Грлић Д., *Мисаона авантура Валтера Бењамина*, Глобус, Загреб, 1984, стр. 52.

⁶⁷ Eiland H., *Reception in Distraction*, у *Walter Benjamin and Art* (ed. by Andrew Benjamin), Continuum, London-New York, 2005, стр. 9.

⁶⁸ Бењамин В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 263.

⁶⁹ Исто

нестаје аура. Промена искуства и карактера саме уметности услед ишчезавања њене ауре, наравно, наићи ће на отпор конзервативног становишта – то не изненађује, контроверзна становишта поводом револуционарних открића која из темеља мењају стварност, судећи по Бењамину, постојала је и раније: – *магла која обавија почетке фотографије није онолико густа као магла која се надвија над почетком штампања књига...*⁷⁰ Још гушћа магла обавија филм, те Бењамин, кратком расправом са својим савремеником, италијанским писцем, драматургом и кинорежисером филма Пиранделом (Luigi Pirandello), указује на поменути конзервативни став. Наиме, Бењамин наводи Пиранделов став да глумац *уз туробну нелагоду наслућује необјашњиву празнину насталу претварањем његовог тела у утварну појаву...*⁷¹ И још: *та мала апаратура ће играти пред публиком његовом сенком; и он се мора задовољити да игра пред њом.*⁷² Наравно, Пирандело критикује описане појаве сматрајући да оне деградирају глумца, укидају му живу личност. Глумац постаје утвара, сенка испред техничке апаратуре. Донекле апсурдно, Бењамин сматра да је управо овим ставовима Пирандело нехотице дотакао срж кризе у којој можемо видети театар, утварни карактер глумца који Пирандела саблажњава управо јесте нова природа глумца, уметника али и уметничког дела: то

⁷⁰ Бењамин В., „Мала историја фотографије“, у *Валтер Бењамин: О фотографији и уметности*, Културни центар Београда, Београд, 2006, стр. 23.

⁷¹ Бењамин В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 264.

⁷² Исто

је глумац око којег је ишчезла аура. У том смислу, Пирандело, критикујући, заправо из конзервативног става порађа истину о новом карактеру уметности.

**Последице ишчезнућа ауре: политичка димензија
Уметничког дела у раздобљу своје техничке
репродуктивности**

Потрудили смо се да покажемо да губитак ауре, судећи по Бењамину, има пресудну важност приликом искушавања уметничког дела у савремености. Међутим, дата промена у искуству ни у ком смислу није аполитична – за Бењамина ће она резултирати конкретном политичком борбом. Указивање на како друштвене услове, тако и друштвене последице губитка ауре, и јесте један од централних Бењаминових задатака. С обзиром на последнице, уметност се радикално политизује: *На место њеног [уметности] утемељења на обреду ступа њено утемељење на другачијој пракси: наиме, њено утемељење на политици.*⁷³ У том смислу, с обзиром на дату промену искуства, у најширем смислу могућа су два програмска одговора: комунизам и фашизам. Наиме, реферишемо на познату завршницу Бењаминовог есеја о уметничком делу: *Таква је, ето, естетизација политике коју подјарује фашизам. Комунизам му одговара политизацијом уметности.*⁷⁴ У

⁷³ Исто, стр. 256.

⁷⁴ Исто, стр. 285.

наредним редовима, покушаћемо да анализирамо како тачно у овом есеју фигурира одговор фашизма – естетизацијом политике, те одговор комунизма – политизацијом уметности.

У првом реду, потребно је назначити важан моменат – као што то Симонс (Jon Simons) примећује: *Прво, он [Бењамин] не користи тај термин [естетизација политике] као синоним за фашизам. Ако је 'логички исход фашизма естетизација политичког живота', из тога не следи да је исход естетизације политике фашизам.*⁷⁵ У том смислу, за почетак је важно имати у виду да ова два нису до краја синоними, већ да фашизам у извесном смислу употребљава ново искуство уметничког дела на начин естетизације политике. Фашизам, дакле, настоји да конзервира постојеће власничке односе, те се ту налази насупрот пролетеријату који настоји да спроведе револуцију: настоји да искорени власничке односе. Бењамин, у *Поговору*, пошто је увео овакву радикалну поставку тврди да фашизам настоји да чини следеће: *Подјармљивање маса, које се култом једног вође бацају на колена, одговара подјармљивању једне апаратуре коју он упрече у произвођење култних вредности.*⁷⁶ Наиме, фашизам користи технолошке могућности не би ли поново препородио култне вредности: пример за то су масовни филмски кадрови. У том смислу, фашизам ће искористити филмски медиј који је одвећ угрозио ауру, не би ли

⁷⁵ Simons J., „Benjamin's communist idea: Aestheticized politics, technology, and the rehearsal of revolution“, у *European Journal of Political Theory*, vol. 15. no. 1., Sage Publications, 2016, стр. 45.

⁷⁶ Бењамин В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 283.

створио нову врсту култа: култа масе који кличе пред вођом, примера ради. У том смислу своје спасење он [фашизам] види у томе да масама дозволи да дођу до свог израза (никако свог права)⁷⁷. Другим речима, маса ће постати естетизована, постајући тако нови култ. Кулминациона тачка естетизације политике нужно је, по Бењамину, рат – и то империјалистички рат. Дакле, техника може да доведе до бруталног рата: *империјалистички рат је побуна технике*.⁷⁸ Управо у рату, фашизам, судећи по Бењамину, види уметничко задовољење. Рат се показује као врхунац естетизације политике, масовни рат представља њен циљ – најлепша сцена јесте масовно страдање у фронталном сукобу, засипање града бомбама снимљено из птичије перспективе. *Бењамин тумачи фашистичку естетику насиља – заиста, са свим својим регалијама и спектаклима, нацизам се показао као можда естетски најсамосвеснији режим у историји – као врхунац l'art pour l'art*.⁷⁹ Естетичка самосвест нацизма и данас је веома занимљива тема за истраживање – од немачких униформи, злогласне симболике, све до масовних сцена салутирања нацистичких војника испред вође. У том смислу, дакле, фашизам веома свесно и испланирано естетизује оно политичко – на тај начин употребљавајући камере и фото-апарате. *Заиста, традиционална естетика и модерни медији су радили руку под руку током Хитлерове владавине. Чувена 'естетизација*

⁷⁷ Исто

⁷⁸ Исто, стр. 285.

⁷⁹ Wolin R., *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, Columbia University Press, New York, 1982, стр. 184.

политике' током немачког фашизма није ништа друго до масовно репродуковање ауратских момената помоћу савремених медија.⁸⁰ За такву стратегију, тврди Бењамин, постоји и манифест: он цитира Маринетија и футуристички манифест, где се износе ставови и изворној лепоти рата, о томе како футуристи дижу глас против означавања рата као антиестетског. Као што смо, дакле, већ напоменули: аура се у фашизму враћа. За потребе овог рада важно је истаћи да могућност техничке репродуктивности не резултира нужно у потпуном ишчезнућу ауре – на делу није хегелијанска, па чак у строгом смислу нити марксистичка дијалектика чије неумитно развијање нужно доводи до новог не-ауратског стадијума искуства, услед промене објективних производних околности – услед појављивања апарата те камере. Напротив, од тога како ће техника бити употребљана зависи и судбина ауратског искуства. Покушај да се она поврати у домену политике, да се политика естетизује, судећи по Бењамину, доводи до једне врсте естетског идеала: *Фиат арс – переат мундус*⁸¹, каже фашизам и од рата очекује уметничко задовољење опажања које је, како признаје Маринети, техника изменила.⁸²

Филм, наиме, доводи до извесне демократизације уметничког дела: оно постаје доступно свима, или макар великој већини људи. Међутим, велика маса која учествује у уметности не

⁸⁰ Strathausen C., „Nazi aesthetics“, у *Renaissance and Modern Studies*, vol. 42., no.1., University of Missouri, Columbia, 1999, стр. 17.

⁸¹ *Нека постоји уметност, макар свет пропао*

⁸² Бењамин В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 283.

представља само квантитативну промену: напротив, рећи ће Бењамин да се *квантитет преокреће у квалитет: Знатно веће масе учесника произвеле су промену у начину учествовања.*⁸³ Тако демократизација уметности доводи до тога да је сам однос спрам уметничког дела нужно промењен. Управо начин учествовања маса, јесте место из којег се најчешће критикује филм: *У основи је то, изгледа, стара јадиковка да масе једино траже забаву, да док уметност од посматрача захтева сабраност.*⁸⁴ Наиме, конзервативна позиција која стратешки настоји да некако укине право филму да буде уметност, иде релативно предвидљивим аргументом: уметност захтева један специфичан *сабрани* однос, сконцентрисан, у којем рецепијент уроњава свом својом душом у васколику лепоту традиционалног уметничког дела. С друге стране, филм нуди јефтину забаву, спектакл, где за рецепцију таквог спектакла није потребно нарочито образовања, концентрација, мишљење... Бењамин, наравно, иде против овог аргумента, сматрајући да се начин учествовања у уметничком делу радикално мења – што и није ништа ново за историју, у којој су се уметничке форме, начини рецепције и производње уметности много пута трансформисале. У том смислу, насупротив *сабраног рецепијента*, Бењамин поставља *растресену масу* – феномен који описује искушавање уметности у савремености. Бењамин каже: (...) *онај ко се сабира пред уметничким делом, тоне у њега, улази у то дело... (...)* *Насупрот томе, растресена маса, са своје стране, апсорбује*

⁸³ Исто, стр. 280.

⁸⁴ Исто, стр. 280.-281.

*уметничко дело у себе.*⁸⁵ Апсорбцију дела у тело масе Бењамин описује примером архитектура: рецепција дела архитектуре увек је подразумевала колективни однос према њој. У том смислу, растресена маса колективно приступа филмској уметности. *Рецепција у стању растресености, која постаје све изразитија на свим подручјима уметности и симптом је дубокосежних промена аперцепције, налази у филму свој прави инструмент за вежбање.*⁸⁶ Дакле, техника је променила начин производње уметности – што је довело, на концу, до тога да се рецепција уметничког дела вишеструко мења. Филм активира нови начин перцепције, колективни и растресени, којим онда колективно можемо да се бавимо садашњошћу. Такав однос према филму доводи до уопштено најбољег односа између технике и човека: до комунизма. *Далеко од тога да технологију посматра као предметењеног непријатеља човечанства, Бењамин сматра да је комунизам успешна хармонизација ова два(...)*⁸⁷

У погледу на све изречено, чини се, уметничко дело својим губитком ауре нужно ступа на терен политике. Уколико нестаје окултна вредност, утолико уметност није ништа недодирљиво и неизрециво. Тај догађај је нужно мобилизује и ставља у политичку борбу. У том смислу могуће је двојачко се односити према прелому који настаје губитком ауре – могуће су две интервенције у погледу на то: фашистичка и комунистичка.

⁸⁵ Исто, стр. 281.

⁸⁶ Исто, стр. 282.

⁸⁷ Simons J., „Benjamin’s communist idea: Aestheticized politics, technology, and the rehearsal of revolution“, у *European Journal of Political Theory*, vol. 15. no. 1., Sage Publications, 2016, стр. 47.

Ако се у првом приступу уметност посматра као производ стварности ван ње, у другом се сама уметност показује као парадигма за људско деловање и егзистенцију.⁸⁸

Адорнова критика: уметничко дело као роба

У Уводу смо већ настојали да потцртамо следеће: Бењаминов појам ауре потоња анализа политичко-културних консеквенци губитка исте наишла је на значајан отпор другог познатог франкфуртовца, Бењаминовог пријатеља Теодора Адорна. Адорно је мање приговарао Бењаминовој привржености материјалистичкој перспективи, него ли његовом недијалектичком, ритуалном коришћењу исте.⁸⁹ Та критика би се могла пронаћи у многим Адорновим радовима: штавише, могло би се рећи да су Адорнове критичке идеје спрам бењаминовске ауре добиле опсежнију разраду у многим списима, све до позне *Естетске теорије*⁹⁰. Поред тога, Адорно је упутио интересантно писмо Бењамину 18.3.1936. у којем директно критикује његов појам ауре⁹¹. Без обзира на ту чињеницу, а с обзиром на потребе и оквир овог рада, остаћемо сконцентрисани на само један важан моменат: то је Адорнов есеј *О фетишком*

⁸⁸ Исто

⁸⁹ Wolin R., *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, Columbia University Press, New York, 1982, стр. 164.

⁹⁰ Новаковић М., „Преображај уметности и улога техничке репродуктивности: О неким мотивима у спору између Бењамина и Адорна“, у *Архе X*, 20/2013., Филозофски факултет, Одсек за филозофију, Нови Сад, 2013, стр. 85.

⁹¹ Видети у: Benjamin W., Adorno T.W., *The Complete Correspondence: 1928. – 1940.* (ed. by Henri Lonitz), Polity Press, Cambridge, 1999, стр. 127.

карактеру у музици и о регресији слушања, који представља најдиректнији одговор на Бењаминов есеј о уметности⁹². Приликом развијања тог одговора, Адорно формулише и критику у много ширем смислу – критику савремене уметности и њене друштвене улоге. У том смислу, настојаћемо што боље прикажемо фундаменталну супростављеност разумевања масовне културе код двојице мислилаца, не бисмо ли тиме отворили врата за даље интерпретације те супростављености.

Поменути есеј, дакле, есеј нуди потпуно другачију аргументацију у односу на Бењаминову: Адорно настоји да покаже како масовна култура, која настаје као последица могућности да уметност буде технички репродукована, у потпуности задобија робни карактер⁹³. Као таква, битно одређена тржишно-робном димензијом, она не може бити револуционарна. Све наведено Адорно приказује на примеру конкретне уметности којом се и сам бавио – на примеру музике. Наиме, на самом почетку есеја Адорно примећује да један од начина на који традиција разуме уметничко дела, који функционише преко појма *укуса* – у савремености напосто више не фигурира. Укус подразумева извесну индивидуалност, оригинални сопствени доживљај, који одумире посредством масовне музичке производње – управо оне која *стандардизује*. У том смислу, критеријум укуса више није оно што одређује

⁹² Адорно Т.В., „О фетишком карактеру у музици и о регресији слушања“, у *Марксизам у свету*, бр. 4, НИРО Комунист, Београд, 1982. стр. 154.

⁹³ ⁹³ Новаковић М., „Преображај уметности и улога техничке репродуктивности: О неким мотивима у спору између Бењамина и Адорна“, у *Архе X*, 20/2013., Филозофски факултет, Одсек за филозофију, Нови Сад, 2013, стр. 89.

вредност или квалитет уметничког дела. Насупрот укусу, судећи по Адорну, познатост постаје пресудно мерило: *Познатост шлагера ставља се на месту њему приписане вредности: он се допада – значи препознају га. Вреднијуће понашање постало је фикција за онога ко налази да га окружује стандардизована музичка роба.*⁹⁴ Другим речима, питати о допадљивости музике коју слушамо у савремено доба потпуно је излишно. Чак и само вредновање нема смисла – једино је смислено питати о популарности и препознатљивости. Међутим, таква ситуација није ексклузивно везана само за шлагере: *Категорије аутономно усмерене уметности више не важе за данашњу рецепцију музике: чак ни за ону озбиљну која се обично ствара под варварским именом класичне,*⁹⁵ На овом месту можемо приметити извесну сличност у гесту код двојице аутора чије ставове супростављамо: наиме, Бењаминаова аура не ишчезава само на уметничким предметима створеним камером или фотоапаратом. Напротив, она ишчезава на свим уметничким предметима, док је за то апаратура одговорна као узрок. Код Адорна, с друге стране, робни карактер уметничког дела те њено вредновање искључиво у погледу њене препознатљивости, није везано само за масовно репродуковано уметничко дело – промена функција и позиције дела у савремености важи за класичну музику једнако колико и за забавну и популарну. Другим речима, ово није *јадиковка о*

⁹⁴ Адорно Т.В., „О фетишком карактеру у музици и о регресији слушања“, у *Марксизам у свету*, бр. 4., НИРО Комунист, Београд, 1982, стр. 155.

⁹⁵ Исто

*распаду музичког укуса*⁹⁶ и позив у некакву затворену *културњачку* комуноу, напротив, ово је вишеслојна анализа промене рецепције и искуства уметничког дела посредством њене масовне техничке производње. Међутим, сам карактер промене рецепције и омасовљене културе, разуме се, двојица аутора виде потпуно другачије.

Управо због свог робног карактера музике у савремености о њој се може говорити као о *фетишкој*: и то баш у погледу на познати Марксов чувени *фетишки карактер робе*. Иако се, на први поглед, роба може чинити потпуно једноставним, свакодневним и саморазумљивим појмом – *из њене анализе излази да је врашка ствар, пуна метафизичких домишљања и теолошких мушица*⁹⁷, каже Маркс. Метафизичко-теолошке мушице робе крију се управо у његовом фетишком карактеру: *Маркс користи термин 'фетишизам' да опише преокрет субјекта и објекта у производњи робе...*⁹⁸ Наиме, однос је преокренут на следећи начин: особине који предмет као роба поседује виде се као његови природни и објективне карактеристике – док се димензија људског рада у њима брише самим уласком предмета на тржите – дакле, у друштвени однос. *Овим quid pro quo (замјењивањем) производи рада постају робе, ћутилно надћутилне или друштвене ствари. Тако се и свјетлосни утисак неке ствари на живац вида не показује као субјективни надражај самог живца вида, већ као*

⁹⁶ Исто, стр. 155.

⁹⁷ Маркс К., *Капитал*, Култура, Београд, 1947. стр. 36.

⁹⁸ Phillips W., „Adorno on music, space and objectification“, у *European Journal for Social Theory*, vol. 16. no.1., Sage Publications, 2012, стр. 127.

*објективан облик ствари изван ока.*⁹⁹ Другим речима, роба је магична и фетишистичка управо зато што у њој не можемо да приметимо оно што је за њу суштинска одредба: у њој не можемо да видимо људски рад. Роба постаје аутономна, у нашој перцепцији, има сопствени живот и онда ступа у поље односа са другим робама. У том смислу, роба се отуђује од човека: како од прозивођача тако и од потрошача. Управо ове карактеристике, по Адорну, задобила је и музика – баш због тога што је и сама постала роба. *Музика, са свим атрибутима етеричног и сублимног, служи у битном још само за рекламу роба које се морају купити да би се музика могла слушати.*¹⁰⁰ Чудна структура ове реченице не треба да нас заведе: не ради се само о томе да је нова функције музике (а аналогно томе уметничког дела и културе) сведена само на производњу цинглова који се користе у рекламне сврхе. Ствар је, код Адорна, значајно шира – ради се о томе да музика једино и постоји на начин да буде купљена-продана. Другим речима, њено значење и њена вредност су у марксистичком смислу фетишизовани: роба је заробљена у своју тржишну вредност. С обзиром на то, о било каквом задовољству приликом слушања музике, укусу, генијалности или приближавању истини путем уметности, и о другим традиционалним категоријама излишно је говорити. *Он је чиста рефлексива онога што се на тржишту плаћа за производ: потрошач стварно обожава новац који сам даје за карте за Тосцанинијев концерт. Он је буквално ‘направио’*

⁹⁹ Маркс К., *Капитал*, Култура, Београд, 1947, стр. 37.

¹⁰⁰ Адорно Т.В., „О фетишком карактеру у музици и о регресији слушања“, у *Марксизам у свету*, бр. 4., НИРО Комунист, Београд, 1982, стр. 162.

успех, који постварује и прихвата као објективни критеријум, а да се у томе више не препознаје. Али, он га није 'направио' тиме што му се свидео концерт, већ тиме што је купио карту.¹⁰¹ Тако разменска тржишна вредност уметничког дела по целој линији доминира и потискује било какву другу вредност. *Музика се претвара у фетиш; слушалац, којим манипулише машинерија дистрибуције и рекламирања назадује; музички догађај се претвара у друштвени ритуал; аура се дегенерише у илузију, а извођач се враћа лажно-ауратичном светлу.*¹⁰² У том смислу, у музици није преостало простора за уживање: самим тим, ни за забаву. Адорно примећује да се у масовној култури и забавној музици конзумент уопште не забавља – осим у самом чину куповине, што на крају, и нема нарочите везе са музиком. У том смислу, Адорно потцртава извештан мазохистички карактер масовне културе: *Мазохистичка масовна култура јесте нужна појава саме производње, монополистичке производње.*¹⁰³ Сам Адорно у овом тексту одговара на две године раније Бењаминов текст: они говоре о истој појави из две потпуно супростављене перспективе. Док Бењамин види крај ауре и отварање могућности за политичку борбу, Адорно види потпуну деградацију те претварање ауре у бесмислену и аполитичну илузију. Уместо простора за политизацију, Адорно види

¹⁰¹ Исто

¹⁰² Patke S.R. „Benjamin on Art and Reproducibility: The Case of Music“, у *Walter Benjamin and Art (ed. by Andrew Benjamin)*, Continuum, London-New York, 2005, стр. 165.

¹⁰³ Адорно Т.W., „О фетишком карактеру у музици и о регресији слушања“, у *Марксизам у свету*, бр. 4., НИРО Комунист, Београд, 1982. стр. 164.

мазохистичку потребу да се омасовљена култура изнова и изнова купује.

Робни карактер који уметничко дело и културна добра задобијају завршава у крајњој деградацији рецепције. На примеру музике, то описује други битан феномен Адорновог текста: *регресија слушања*. Међутим, појам регресије у овом контексту не треба схватити као некакав општи историјски регрес, који подразумева слушаоца који почиње да слуша онако како се слушало у антици, у средњем веку итд. Напротив, регресивно је, у овом контексту, инфантилно – слушалац постаје крајње детињаст. *Као што је Фројд тврдио, регресија је резултат неурозе и фрустрације нечијих жеља, која постоји у повратку у инфантилно стање које подсећа на време када су све жеље још увек некако биле задовољене. У случају конзумације музике, тврди Адорно, регресира се слушање уопште...*¹⁰⁴ Ова паралела са Фројдом (Sigmund Freud) у доброј мери објашњава регресију слушања: слушалац није способан ни за какву спознају унутар музике – за њега, штавиште, композиција више не представља место на којем је уопште могућа спознаја – он ће тврдоглаво и свим силама настојати да објасни да ту нема никакве спознаје. Штавише, за Адорна, инфантилизовање људске свести не дешава се само посредством масовне музике: већ и посредством других организованих медија масовне партиципације: филма и

¹⁰⁴ Lijster T., *Critique of Art: Benjamin and Adorno on Art and Art Criticism*, Rijksuniversiteit Groningen, 2012, стр. 81.

спорта¹⁰⁵. Унутрашње функционисање датог регреса Адорно објашњава појмовном дистинкцијом коју, у битном смислу, преузима од Бењамина – дистинкцију између *сабраног и растресеног рецепијента*. Наиме, као и код Бењамина, масовна уметност и култура стварају растресеност: *Они флукутирају између широког заборављања и наглог поновног препознавање које се одмах опет губи; они слушају атомистички и дисоцирају...*¹⁰⁶ Другим речима, савремени слушалац шлагера држаће да му је шлагер непознат, док се у једном тренутку, попут блеска, шлагер не учини одједном познатим. У том смислу он је деконцентрисан: с обзиром на масу истих или сличних технички произведених уметничких дела, разлика између њих постаје небитна. Међутим, оно што је још битније, јесте то да нестајањем разлике нестаје и могућност да се то дело схвати у својој целини, већ оно што се попут блеска светлости фотоапарата препознаје остаје само атом, део, одвојен од тоталитета дела. На сличан начин, судећи по Адорну, функционише и реклама: она је сачињена из *неупадљиво познатог и непознато упадљивог*.¹⁰⁷

Перцептивни начин понашања, који је уведен заборављањем и изненадним препознавањем масовне музике,

¹⁰⁵ ¹⁰⁵ Новаковић М., „Преображај уметности и улога техничке репродуктивности: О неким мотивима у спору између Бењамина и Адорна“, у *Архе X*, 20/2013., Филозофски факултет, Одсек за филозофију, Нови Сад, 2013., стр. 91.

¹⁰⁶ Адорно Т.В., „О фетишком карактеру у музици и о регресији слушања“, у *Марксизам у свету*, бр. 4., НИРО Комунист, Београд, 1982. стр. 170.

¹⁰⁷ Исто, стр. 171.

*јесте деконцентрација.*¹⁰⁸ Из ове перспективе, дакле, Адорно покушава да критикује Бењаминовог *растресеног* рецепијента који тестира. Међутим, за Адорна, у таквој врсти перцепције нема ничег прогресивног – напротив, само уметничко дело више не може да се доживи у својој целости. Напротив, доживљај уметничког дела тако постаје збир различитих чулних надражаја – збир различитих бењаминовских растрзаних шокова – који заједно не ступају ни у какву смислену интеракцију, чак и ако ступају, не могу тако да се доживе. Пример за то је, наравно, цез: *ту се дешава померање интереса на надражај боје и појединачан трик...*¹⁰⁹ - у одређеним деловима фаворизује се одређен инструмент или соло деоница, који фигурира изван контекста целине датог уметничког дела. У том је, дакле, смислу, инфантилно регресивно слушање – оно тражи надражаје попут задовољења, без да ти надражаји имају икакву свеукупнију слику, што би резултирало некаквом спознајом или пак критиком. *Оно што слуша, чак и како слуша, све му је индиферентно, интересује га још само то да слуша и да му успе да се са својим приватним апаратом укључи у јавни механизам, не вршећи на њега чак ни најмањи утицај.*¹¹⁰ Овакав приступ рецепцији, Адорно карактерише и оштрије, као мазохистички.

У том смислу, и то је важно за Адорнов аргумент, техника нема унапред одређен статус – она није унапред нити позитиван нити негативан феномен. Вредносно значење у тај

¹⁰⁸ Исто, стр. 172.

¹⁰⁹ Исто, стр. 173.

¹¹⁰ Исто, стр. 177.

феномен биће уписано тек њеном специфичном употребом: *Техничко–рационални моменти, који неизоставно прате масовну музику, њихов прогресивни или реакционарни карактер, могу се исправно оценити тек пошто се схвати њихов шири смисао: најпре у склопу целине датог музичког дела, а онда и целине друштвеног живота.*¹¹¹ Дакле, начин на који масовна култура фигурира у друштвеном животу Адорнове савремености, ни у ком смислу није прогресиван – премда то не значи да је техника лоша по себи. С обзиром на ту чињеницу, Бењаминаова аура за Адорна је у доброј мери произвољна, илузорна и сумњива чаролија.¹¹²

Адорно или Бењамин – ко је био у праву?

С обзиром на изузетно плодно тле ове расправе, настојаћемо да поменемо тек неколико момената које сматрамо важним за разумевање мисли двојице аутора, али и пре свега за разумевање начина на који Бењамин, макар у најширем смислу, схвата историјске феномене те се на теоретски начин сукобљава са њима. С обзиром на веома специфично Бењаминово разумевање историјског догађаја те захтеве за специфичним тумачењем истог, покушаћемо да покажемо како

¹¹¹ ¹¹¹ Новаковић М., „Преображај уметности и улога техничке репродуктивности: О неким мотивима у спору између Бењамина и Адорна“, у *Архе Х*, 20/2013., Филозофски факултет, Одсек за филозофију, Нови Сад, 2013, стр. 91.

¹¹² Адорно Т.В., „О фетишком карактеру у музици и о регресији слушања“, у *Марксизам у свету*, бр. 4., НИРО Комунист, Београд, 1982, стр. 179.

спор око масовне културе још увек није готов – те да ни сам тај догађај суштински није завршен. У том смислу ћемо спровести једну бењаминовску критику критике самог Бењамина.

Грлић каже: *Писцима се не чини ни част ни услуга кад се апологетски прихвата све што су исказали или пак само додају потврдни аргументи за тезе које су заступали. То поготово вриједи за Бењамина,...* (...) Стога и неке његове мисли, а прије свега заносне илузије о техничком прогресу, ваља, у име њега самог и његове властите методе мишљења, ставити под лупу новог преиспитивања¹¹³. С једне стране, овакав завршетак рада не подразумева пуку апологетику: сматрамо да смо конструкцијом двеју етапа рада у доброј мери осветлили места са којих се Бењаминово *Уметничко дело у раздобљу своје техничке репродуктивности* може критиковати. С друге стране, у извесном смислу, заиста ћемо се односити заштитнички према Бењаминовим илузијама. Ипак, не само из пуког сентимента – већ из уверења да Бењаминово мишљење о историјским догађајима може понудити снажно оружје за политичку борбу, те подстицај за филозофско промишљање прошлости. У том смислу, настојаћемо да прикажемо Бењаминове илузије као конструкције, монтаже – не бисмо ли их тако, бењаминовским појмовима у путевима мишљења, разумели на другачији начин.

Наиме, постоје многе критике Бењаминовог есеја о уметности које полазе од тога да у фактичком смислу технички

¹¹³ Грлић Д., *Мисаона авантура Валтера Бењамина*, Глобус, Загреб, 1984, стр. 59.

произведено уметничко дело те масовна култура као његова последица, уистину нису довели до комунистичке револуције те квалитативне друштвене промене. Приговори који долазе из таквих пасажа посве често обраћају пажњу на Адорнову критику, сматрајући је тако много ближој реалности, те у извесном смислу и бољом *прогнозом*. Из сличне перспективе, Курилова (Bohdana Kurylo) примећује: *Супротно Бењаминовим предвиђањима, не само да технолошки развој не уништава хијерархију која стоји иза потрошачке културе, већ васкрсла аура образована око конзумирања 'аутентичних' искустава такође не спречава политизацију потрошачке културе. (...) Технологија, заправо, политизује потрошачку културу, али у смислу претварања у оруђе у рукама првенствено оних који тренутно имају упориште над технологијом.*¹¹⁴ Чини се да је процена изнесена у претходном цитату у значајној мери кореспондирајућа спрам реалности савременог друштва. Међутим, ова критика би се, макар из наше перспективе, могла критиковати управо на оном месту на којем упућује да је Бењамин имао извесна *предвиђања*. Ипак, чини се да, у строгом смислу, Бењамин није ни предвиђао. Уколико историју разумемо као низ узрока и последица, где бисмо правилним мисаоним обухватањем узрока могли да антиципирамо последице које ће се фактички десити, утолико можемо говорити о извесном историјском предвиђању. Међутим, с обзиром на Бењаминове текстове,

¹¹⁴ Kurylo B., „Technologised Consumer Culture: The Adorno-Benjamin Debate and the Reverse Side of Politisation“, у *Journal of Consumer Culture*, vol. 20. no.4., Sage Publications, 2020, стр. 631.

нарочито оне који тематизују појам историје, чини се да из његове перспективе на тај начин не можемо говорити о историји. У фрагменту који је остао необјављен за Бењаминовог живота, насловљеног *Етика примењена на историју*, Бењамин критикује детерминистичко разумевање историје: *У томе јесте грешка рационалистичког поимања историје да ма какав историјски тоталитет (тј. неко стање света) сагледава као узрок или последицу. (...) Наиме, неки тоталитет може у себи садржати неки каузални систем, али никад не може помоћу истог бити тачно дефинисан.*¹¹⁵ У погледу на изречено, разумети Бењаминово технички репродуковано уметничко дело као узрок према којем се комунизам односи као нужна последица, чини се, било би потпуно погрешно. Уколико је, ипак, Бењамин нешто и предвидео – предвидео је различите констелације које ће да се образују око новог феномена: технички репродукованог уметничког дела. У том смислу, две крајности, два могућа (али не само два!) пута, јесу комунизам и фашизам. Фашизам, дакле, *подјарује* естетизацију политике¹¹⁶, *распирује* је, *потхрањује*, *разбуктава*. Естетизација политике тако није нужни догађај, његово фактичко догађање зависиће од политичке снаге фашизма да га подјари. С друге стране, (...) *комунизам му*

¹¹⁵ Бењамин В., „Пробрани фрагменти: Етика примењена на историју“, у *Бењамин В., Анђео историје (приредио Јовица Аћин)*, Службени гласник, Београд, 2017, стр. 12.-13.

¹¹⁶ Бењамин В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 285.

*одговара политизацијом уметности.*¹¹⁷ Тако и политизација уметности подразумева политички одговор, а не какву дијалектичко-историјску нужност по себи. Тако је Бењамин предвидео два политичка одговора, два политичка програма, а никако фактичко историјско догађање. У прилог томе, у прилог самој непредвидљивости будућности иде и Бењамина критика линеарног схватања историје – Бењамин *више није могао да буде уверен да сваки историјски догађај произилази из линеарног узрочно-последничног односа и да сви догађаји заједно чине прогресивно, континуирано кретање.*¹¹⁸ Управо зато, настојећи да избегне традиционално линеарно и прогресивистичко разумевање историје, Бењамин у *Тезама о историји* из 1940., када говори о *Анђелу историје* говори о катастрофи, о рушевинама. Зато је анђеоло историје *лицем окренут према прошлости. Оно што се нама јавља као ланац догађаја, он види као једну једину катастрофу, која без престанка гомила рушевина и баца му их пред ноге.*¹¹⁹ Уколико, дакле, не треба посматрати историјске догађаје у ланчаном низу, утолико је немогуће на основу једног историјског новума, какав је техника и могућност репродукције уметности, немогуће предвиђати потоње последице.

Навели смо, дакле, да Бењамин наводи два политичка програма као одговор на дату промену прозводње и рецепције

¹¹⁷ Исто

¹¹⁸ Lucero-Montano A., „On Walter Benjamin’s Historical Materialism“, у *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, no. 10., 2010, стр. 125.

¹¹⁹ Бењамин В., „О појму историје [тезе]“, у *Бењамин В., Анђеоло историје (приредио Јовица Аћин)*, Службени гласник, Београд, 2017, стр. 157.

уметничког дела. Чини се да је дато разумевање одређено и политичко-историјским околностима у којима овај есеј настаје. *Контекст Бењаминовог есеј била је употреба масовне културе од стране фашизма. Уместо да претпостави да су медији повезани са модерним масама инхерентно фашистички, Бењамин је тврдио да је фашизам апеловао на колектив у његовом несвесном стању естетизацијом политике и рекапитулацијом крајње реакционарног начела 'уметности ради уметности'*.¹²⁰ Комунистички одговор, дакле, није био само Бењаминова спекулација: он је одвећ фигурирао у комунистичком Совјетском Савезу. Међутим, занимљива је чињеница да је у датом историјском контексту Бењамин пропустио да прокоментарише још један постојећи политички одговор. И то онај који је био најзаступљенији у западноевропским демократијама – либерални одговор. У том смислу, чини се да је комодификација масовна културе какву Адорно описује у поменутом есеју из 1938. ништа друго до анализа још једне могуће политичке стратегије – показаће се, најопасније – капиталистичке, која претвара уметност у робу, на начин да је потпуно деполитизује и пацифкује, инфантилизујући, на концу, њеног реципијента. У погледу на овакво разумевање, уместо дисјунцкије којом је насловљен први део питања којим је закључни део рада насловљен, могла би стајати коњукција: *и Адорно и Бењамин*. Та два есеја, уколико их не бисмо читали на начин предвиђања будућности

¹²⁰ Schwartz R.V., „Walter Benjamin for Historians“, у *The American Historical Review*, vol. 106., no. 5., Oxford University Press, 2013, стр. 1734.

и улоге уметности у њој, могли би да фигурирају као опис три занимљива идеолошка одговора на појаву масовне културе.

На концу, потребно је обратити пажњу и на други део питања наслова закључног дела: *ко је био у праву?* У овом питању је, чини се, садржано једно свакодневна разумевање тумачења историјског догађаја: пре свега, историјски догађај се десио и завршио. Као такав, дакле, он представља феномен о којем се може изрећи крајњи и истинит суд – коришћењем исправног метода те пажљивом применом, могуће је доћи до истине о историјском феномену. Уколико, ипак, није могуће доћи до потпуне истине с обзиром на то да ограничени историјски извори никада не могу одредити догађај у свој својој живости у којој се заиста дешавао, утолико је бар могуће доћи до највернијег могућег схватања тог догађаја. Дакле, ако поставимо ствари на изнесени, уобичајени начин, могли бисмо закључити који је од двојице мислилаца поближе и прецизније одредио феномен масовне културе те његове последице. Уместо тога, и у томе се крије наша стратегија, укратко ћемо понудити Бењаминово разумевање историјског као евентуални начин да се ово питање демонтира: с обзиром на то да за Бењамина историјски догађај принципијелно није завршен. У том смислу, Бењамин у есеју о Фуксу (Eduard Fuchs) каже: *Историзам приказује вечну слику прошлости; историјски материјализам приказује сваки пут дато неко искуство с прошлошћу, искуство које је јединствено. Замена епског елемента конструктивним показује се као услов за ово искуство. Та замена ослобађа моћне силе које у историцистичком 'било*

*једном' остају спутане.*¹²¹ Наиме, критикујући историцистички приступ историји, Бењамин инсистира на томе да 'било једном' историјског феномена сам феномен спутава, онемогућује му да се покаже моћним за друштвено-политичку стварност. С друге стране, и марксиста тога треба да буде свеста, конструктивистички, *монтажерски* приступ историји омогућује потпуно другачије искуство са историјским феноменом: *Актуализовати то искуство са историјом – историјом која је изворна за сваку садашњост – јесте задатак историјског материјализма. Он се обраћа свести о садашњости која разбија континуум историје.*¹²² Другим речима, искуство историјског догађаја у изворном је односу према садашњости. У том смислу, конструкција је начин да се обратимо садашњости – конструкција као метод којим се прилази историјском феномену – *историја је предмет конструкције чији простор није хомогено и празно време, него оно које је испуњено садавременом.*¹²³ У том смислу, историјски догађај се принципијелно никада није ни завршио – премда историцисти настоје да га представе у *било-једном* констелацији, не би ли га, свесно или несвесно, умртвили, онеспособивши га тако за живот у накнадном тумачењу који може бити опасан. Бењамин је, по питању накнадног живота историјског феномена, јасан: *Историјски материјализам схвата историјско разумевање као накнадни живот тог што се разумева, а чији се дамар*

¹²¹ Бењамин В., „Колекционар и историчар: Едуард Фукс“, у Бењамин В., *Анђео историје (приредио Јовица Аћин)*, Службени гласник, Београд, 2017, стр. 95.

¹²² Исто

¹²³ Бењамин В., „О појму историје [тезе]“, у Бењамин В., *Анђео историје (приредио Јовица Аћин)*, Службени гласник, Београд, 2017, стр. 162.

може осетити све до садашњости.¹²⁴ Тај дамар, сила скривена у историјском догађају, управо и јесте сила, и то политичка, у најдословнијем смислу: *Бењамина критика поставља се далеко узводно од методолошких или чак онтолошких питања око разумевања; уместо тога, она је усмерена ка етичкој и политичкој легитимацији херменеутичког пројекта.*¹²⁵ У том смислу, поставимо ли питање *ко је био управу?*, из Бењаминове перспективе, учинићемо грешку. Наиме, разумећемо историју филма и фотографије, те масовне културе, као завршену, као *било-једном*. Тако нешто, не само да замагљује простор историјском материјализму да изнађе накнадни живот овим феноменима: већ нужно увек има и политичку димензију. Радије, потребно је изнова разумевати, интерпретирати и конструисати прошлост ових феномена, тако да они могу да блесну у тренутку опасности.¹²⁶ То је могуће, само уколико прихватимо отвореност историјског феномена за свој потоњи живот.

Литература:

Benjamin W., Adorno T.W., *The Complete Correspondence: 1928. – 1940. (ed. by Henri Lonitz)*, Polity Press, Cambridge, 1999

¹²⁴ Бењамин В., „Колекционар и историчар: Едуард Фукс“, у *Бењамин В., Анђео историје (приредио Јовица Аћин)*, Службени гласник, Београд, 2017, стр. 95.

¹²⁵ Simay P., „Tradition as Injunction: Benjamin and the Critique of Historicisms“, у *Walter Benjamin and History (ed. by Andrew Benjamin)*, Continuum, London – New York, 2005, стр. 150.

¹²⁶ Бењамин В., „О појму историје [тезе]“, у *Бењамин В., Анђео историје*, Службени гласник, Београд, 2017, стр. 154.

Buck-Morss S., „Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered“, y *The MIT Press*, Vol. 62., October, 1999, The MIT Press

Eiland H., *Reception in Distraction, y Walter Benjamin and Art (ed. by Andrew Benjamin)*, Continuum, London-New York, 2005

Hennion A., Latour B., „How to Make Mistakes on So Many Things at Once – and Become Famous for It“, y: *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford, California, 2003

Kurylo B., „Technologised Consumer Culture: The Adorno-Benjamin Debate and the Reverse Side of Politisation“, y *Journal of Consumer Culture*, vol. 20. no.4., Sage Publications, 2020

Lijster T., *Critique of Art: Benjamin and Adorno on Art and Art Criticism*, Rijksuniversiteit Groningen, 2012

Lucero-Montano A., „On Walter Benjamin's Historical Materialism“, u *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, no. 10., 2010

Mieszkowski J., „Art forms“, y *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006

Patke S.R., „Benjamin on Art and Reproducibility: The Case of Music“, y *Walter Benjamin and Art (ed. by Andrew Benjamin)*, Continuum, London-New York, 2005

Phillips W., „Adorno on music, space and objectification“, у *European Journal for Social Theory*, vol. 16. no.1., Sage Publications, 2012

Schwartz R.V., „Walter Benjamin for Historians“, у *The American Historical Review*, vol. 106., no. 5., Oxford University Press, 2013

Simay P., „Tradition as Injunction: Benjamin and the Critique of Historicisms“, у *Walter Benjamin and History (ed. by Andrew Benjamin)*, Continuum, London – New York, 2005

Simons J., „Benjamin’s communist idea: Aestheticized politics, technology, and the rehearsal of revolution“, у *European Journal of Political Theory*, vol. 15. no. 1., Sage Publications, 2016

Steiner U., *Walter Benjamin: An introduction to his work and thought*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010

Strathausen C., „Nazi aesthetics“, у *Renaissance and Modern Studies*, vol. 42., no.1., University of Missouri, Columbia, 1999

Wolin R., *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, Columbia University Press, New York, 1982

Адорно Т.В., „О фетишком карактеру у музици и о регресији слушања“, у *Марксизам у свету*, бр. 4, НИРО Комунист, Београд, 1982

Бењамин В., „Колекционар и историчар: Едуард Фукс“, у *Бењамин В., Анђео историје (приредио Јовица Аћин)*, Службени гласник, Београд, 2017

Бењамин В., „Мала историја фотографије“, у *О фотографији и уметности*, Културни центар Београда, Београд, 2006

Бењамин В., „О појму историје [тезе]“, у *Бењамин В., Анђео историје*, Службени гласник, Београд, 2017

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

Грлић Д., *Мисаона авантура Валтера Бењамина*, Глобус, Загреб, 1984

Гројс Б., „Бењаминова игра завођења“, у *Сцена 38*. бр.1., Нови Сад, 2002

Маркс К., *Капитал*, Култура, Београд, 1947

Новаковић М., „Преображај уметности и улога техничке репродуктивности: О неким мотивима у спору између Бењамина и Адорна“, у *Архе Х*, 20/2013., Филозофски факултет, Одсек за филозофију, Нови Сад, 2013

Пайћ Ж., *Анђео повјести и месија догађаја*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2018

BENJAMIN AND ADORNO ON THE EXPERIENCE OF A WORK OF ART

Summary

In this research, the author analyzes the change in the way of experiencing a work of art in contemporaneity - primarily with regard to the essential structural change in the production of the work of art itself: with regard to the possibility of technical reproduction of the work of art. Walter Benjamin noticed this structural change in the mid-thirties of the last century and wrote his famous essay *The work of art in the age of mechanical reproduction*, in which he presents theses about the loss of aura of the work of art, a loss that arises precisely because of the possibility of mechanical reproduction of the work of art. The mentioned essay opened up a wide space for discussion: in this sense, Theodor Adorno was a critic of the concept of aura and the thesis about its loss. Adorno writes his famous essay *Fetisch character in music and regression of listening*, where he most directly responds to Benjamin, but also formulates a provocative critique in a much broader sense - a critique of contemporary art and its social role. In this sense, the author will analyze opposing points of view regarding

the concept of aura. In the end, the author will try to interpret the disagreement of the mentioned two authors from the perspective of a Benjamin's philosophy of history: both the disagreement itself and the possibility of technical reproduction of art will be treated primarily as historical events.

Keywords: Benjamin, aura, the work of art, art, Adorno, history.

ФУДБАЛ И *CATHARSIS*

Апстракт: У овом истраживању аутор доводи у питање могућност терапеутског, односно катарзичног искуства фудбалске игре. Ослањајући се на Боргеову [Steffen Borge] тезу о фудбалској утакмици као својеврсној драми, аутор пропитује да ли и оваква „драма“ може имати катарзично дејство на своје реципијенте, као што је случај са класичном драмом. Да ли емоције и њима одговарајући облик естетског искуства, које су недвосмислено присутне при догађању фудбалске игре имају катарзични карактер, централно је питање овог истраживања. На трагу Аристотелових и Ничевих увида о појму катарзе, аутор испитује у којој мери су они применљиви и на искуство фудбалске утакмице.

Кључне речи: Аристотел, драма, катарза, Ниче, фудбал.

Увод

Појам катарзе [*catharsis*] као одговор на питање о рецепцији уметничког дела, тј. античке трагедије, први пут

употребљава Аристотел [Aristotle] у тексту *О пјесничком умијећу*.¹²⁷ *Catharsis* се на том месту схвата као специфични облик искуства, који се догађа при рецепцији драмског уметничког дела. Од Аристотеловог времена, па све до данашњих дана, појам катарзе фигурира као један од кључних појмова у теорији позоришта. Поред поменутог Аристотела, појмом катарзе подробније су се бавили и Ниче [Nietzsche], Брехт [Brecht] и многи други.

У овом истраживању, настојаћемо да покажемо да се и рецепција фудбалске утакмице може тумачити као катарзични облик искуства. С тим у вези, испитивање рецепције фудбалске игре задобија битно естетички карактер, тј. једна од полазних претпоставки овог истраживања јесте да се фудбалска игра може искусити као естетски феномен. Естетички приступ интерпретацији фудбалске игре није саморазумљив, нити уобичајен, те је стога неопходно осврнути се на неке од могућих праваца испитивања ове игре у естетичком кључу, те и назначити у ком правцу ће се ово истраживање развијати.

Један од доминантнијих приступа у оквирима естетике фудбала, а и естетике спорта уопште, можемо одредити као формалистички правац, који прилази овом феномену полазећи од Кантове *Критике моћи суђења*. Расправљајући о судовима укуса у поменутом делу, Кант наводи да је један од предуслова естетског искуства тзв. *безинтересно допадање*.¹²⁸ Овим се жели назначити да је један од услова могућности догађања естетског

¹²⁷ Аристотел, *О пјесничком умијећу*, Iтро August Cesarec, Загреб, 1983., стр. 18.

¹²⁸ Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1975., стр. 100.

искуства недостатак интереса за представу, односно естетски предмет. Смештајући ову Кантову тезу у контекст рецепције фудбалске игре недвосмислено се долази до закључка да је један од услова могућности естетског захватања фудбала мањак навијачке опредељености за актере фудбалске утакмице. Дакле, једини могући рецепијент онога естетског у фудбалу, полазећи од поменуте Кантове тезе, онда јесте тзв „неутралац“, односно посматрач фудбалске утакмице који не подржава ни један од супротстављених тимова. Овакав рецепијент јесте онда својеврсни љубитељ фудбалске игре уопште, али не и љубитељ, односно навијач неког конкретног тима.

Поменути формални приступ, који заступа Гумбрехт¹²⁹ [Gumbrecht], оно естетско у фудбалу би могао пронаћи у лепоти појединих фудбалских акција на терену, динамици играња и кретања играча, начину на који се постижу голови, луцидности потеза талентованих играча и др. Коначан исход, тј. победник утакмице показује се ирелевантним за догађање естетског искуства. Може се приметити да овакво схватање рецепције фудбала у битном смислу искључује навијаче из естетског искуства. Речју, полагање нада у победу једног од тимова представља својеврстан *интерес* рецепијента за коначни исход утакмице, те због такве пристрасности он остаје искључен из догађања естетског искуства.

Иако оваква позиција *de facto* може бити легитимно полазиште естетике фудбала, ипак, по нашем суду, она не може

¹²⁹ Gumbrecht, H. U., *In Praise of Athletic Beauty*, Harvard University Press, Cambridge, 2006.

захватити пунину естетског феномена какав може бити фудбалска утакмица. Један од разлога за то јесте искључивање пристрасности карактеристичне за навијачки одређене рецепијенте ове игре, а онда и таквом „штимунгу“ [*stimmung*] одговарајући облик искуства, за који у овом истраживању тврдимо да је катарзичан. С тим у вези, позиција коју заступамо у овом раду фудбалску игру посматра кроз призму својеврсне агоничке естетике фудбала, о којој је писао Стефан Борге [Steffan Borge].¹³⁰ Према Боргеу, управо агонички карактер, тј. компетитивност фудбалске игре треба да буде полазиште њеног естетичког испитивања.

Фудбал као драма

Једна од централних Боргеових теза у погледу захватања фудбала као естетског предмета јесте да ову игру треба посматрати као својеврсну драму.¹³¹ Речју, разлог доласка на фудбалску утакмицу, тј. разлог зашто се уопште гледа фудбал, према Боргеовом суду, налази се у драмским елементима које ова игра нуди. Иако ово становиште не искључује могућност естетског уживања у појединачним потезима играча или лепоти фудбалских акција, ипак, оно је фокусирано на компетитивни аспект ове игре.

¹³⁰ Borge, S., “An Agon Aesthetics of Football”, in: Sport, Ethics and Philosophy 9 (2), 2015., p. 97-123.

¹³¹ Borge, S., “An Agon Aesthetics of Football”, in: Sport, Ethics and Philosophy 9 (2), 2015., p. 99.

За разлику од љубитеља фудбала, који се сматра, како смо видели, одликованим рецепијентом у формалистичким приступима естетици фудбала, рецепијент овако постављене агон естетике јесте навијач, односно љубитељ неког од тимова који играју утакмицу. Једна од кључних разлика између љубитеља фудбала и навијача јесте емотивна инвестираност, односно, кантовски речено, *интерес* за победника и коначни исход фудбалског меча. Сличан облик искуства или афективног стања присутан је при посматрању драме - као што нам је при посматрању извођења неке драме стало до судбине појединих карактера, тако је и при навијању за одређени фудбалски тим: исход утакмице, односно разрешење спортског сукоба између две супротстављене стране, те и манир у којем се сукоб развијао постају конститутивни елементи искуства посматрања фудбалске утакмице. С тим у вези, Борге истиче оно драмско или драматично у фудбалској игри као оно место које треба фокусирати при естетичкој анализи. Дакако, овде треба имати у виду да оно драмско као феномен не сусрећемо само у позоришним драмама, већ да је оно присутно и у другим, свакодневним ситуацијама,¹³² те стога може бити говора и његовом појављивању и у фудбалској утакмици.

У чему се састоји фудбалска драма, питање је на које би требало одговорити у наредним редовима. Наиме, може се приметити да Аристотел, говорећи о квантитативним деловима трагедије, у први план истиче значај саме приче, односно фабуле – трагедија ће бити онолико добра колико је сама

¹³² Хартман, Н., *Естетика*, БИГЗ, Београд, 1979., стр. 26.

фабула добро осмишљена и структурирана, а тек у секундарном смислу трагедија може бити вреднована спрам умећа глумаца који оживљавају поједине карактере на сцени, музике и других елемената позоришне драме.¹³³ На том трагу, требало би разумети и специфичности фудбалске драме – оно што чини једну утакмицу драмом огледа се првенствено у сукобу супротстављених тимова, односно начину на који се тај сукоб разрешава. Други аспекти утакмице, попут избора играча, стадиона и других су од секундарног значаја за остваривање специфично фудбалског облика драме. У том смислу, можемо рећи да оно драматично у фудбалу у великој мери зависи од неизвесности и напетости, која је карактеристична за велике фудбалске утакмице.

Како бисмо претходно изнету тезу учинили јаснијом, послужићемо се примером једне добро познате фудбалске утакмице: финале Лиге шампиона из 2005. године у ком су се сусрели фудбалски клубови Ливерпул и Милан, које је одржано 25.05.2005. у Истанбулу, на Ататурк олимпијском стадиону. Пре почетка меча, фудбалски клуб Милан важио је за очекиваног победника овог дуела, а догађаји на терену у првом полувремену сусрета ишли су у прилог таквим очекивањима: после првих четрдесет и пет минута, фудбалски клуб Милан имао је три гола предности и на паузу између два полувремена отишло се при резултату три према нула у корист Милана. Међутим, у другом полувремену, за свега неколико минута, Ливерпул, иако отписан од стране многих након првог

¹³³ Аристотел, *О пјесничком умијећу*, стр. 19-20.

полувремена, успева да постигне три гола и тиме изједначи резултат. Након изједначења, поново је дошло до распламсавања борбе између ова два тима и коначан исход одлучен је након извођења једанаестераца: победник сусрета био је фудбалски клуб Ливерпул.

Оно што ову утакмицу чини „великом“ није само коначан резултат, нити квалитет и лепота фудбалских акција, већ и начин на који се утакмица одигравала, односно преокрет који се догодио у самој игри. Хипотетички говорећи, да су се голови на утакмици постизали другачијим редоследом, несумњиво би и само искуство те утакмице било битно другачије. Дакако, уколико имамо у виду распоред снага, односно очекивање да ће фудбалски клуб Милан на крају победити, те и предност овог клуба од три према нула на полувремену, утолико учињен подвиг играча Ливерпула да стигну три гола заостатка и на крају победе у овом сусрету чини готово нестварним. У том смислу, ова утакмица је генино место догађања фудбалске драме управо због начина на који се развијао њен ток, а не би требало изгубити из вида ни повод утакмице, односно да је у питању финале најпрестижнијег фудбалског клубског такмичења.

На претходном примеру јасно се може уочити колика би била разлика у искуству ове утакмице уколико бисмо имали рецепијенте-навијаче поменутих клубова и „неутралне“ љубитеље фудбала. Дакако, иако „неутрални“ посматрачи несумњиво могу уживати у утакмици, ипак, навијачки оријентисани рецепијент због недвосмисленог *интереса*, односно због тога што га се крајњи резултат некако тиче,

доживљава ову утакмицу битно другачије; феноменолошки речено: рецепијент-навијач при искуству утакмице захвата на том феномену нешто више у односу на неутралне посматраче.

Како бисмо позицију рецепијента-навијача учинили јаснијом, осврнућемо се на одређење искуства које формулише Мартин Хајдегер у тексту *Суштина језика* на следећи начин: „Стећи искуство о нечему... значи да нам се то догоди, да нас погоди, да нас обузме, да нас обори и преобрази...Реч је о нечему што се збива.“¹³⁴ Дакле, према Хајдегеру, искуство у правом смислу те речи подразумева својеврсну „тицивост“, односно допуштање да нам се нешто догоди и да нам је до тога стало. Управо овакав модел схватања искуства јесте једна од битних карактеристика рецепције фудбалске игре.

Оно специфично драмско за фудбалску игру, а и друге игре ове врсте, како истиче Борге¹³⁵ на трагу Крефта¹³⁶, јесте чињеница да се фудбалска игра одиграва на некаквој позорници, али да, за разлику од драмског позоришта, оно што се дешава на фудбалској позорници није унапред изрежирано. Другим речима, како посматрачи, тако и сами играчи не знају унапред коначан исход игре и, притом, играчи, за разлику од позоришних глумаца, не заузимају улоге фиктивних карактера, већ представљају себе.

¹³⁴ Хајдегер, М., „Суштина језика“, у: *На путу к језику*, Федон, Београд, 2007., стр. 155.

¹³⁵ Borge, S., “An Agon Aesthetics of Football”, in: *Sport, Ethics and Philosophy* 9 (2), 2015., p. 111.

¹³⁶ Krefft, L., “Sport as a Drama”, in: *Journal of the Philosophy of Sport* 39 (2), 2012., p. 228.

С друге стране, попут класичне драме, и фудбалска утакмица почива на стварању конфликта, који се одиграва за друге, односно публику. У том смислу, потенцијални рецепијент не треба да заузима неутралну дистанцу спрам догађања на (фудбалској) позорници, већ пре да се препусти динамици и афекцијама коју са собом посматрање ове игре доноси. Дакако, концепт навијања и тиме саучествовања у догађању фудбалске игре би захтевао посебан осврт, али би за потребе овог истраживања било важно истаћи да се при навијању неретко губи граница између публике и играча – победе и порази афективно су искушени и на терену и на трибинама стадиона.

***Catharsis* и фудбал**

У досадашњем делу рада скицирали смо основне претпоставке Боргеове идеје агон естетике, као естетике одговарајуће феномену фудбалске игре. Потом, на истом трагу, заступали смо становиште да је рецепција фудбалске игре слична рецепцији позоришне драме због њених драмских елемената. Сада би требало подробније испитати како изгледа рецепција, односно искуство посматрања ове игре, а теза коју заступамо јесте да рецепција фудбалске утакмице представља катарзично искуство.

Појам катарзе, као означитељ за рецепцију уметничког дела, како смо у уводном делу овог истраживања нагласили,

потиче од Аристотела. У делу *О Пјесничком умијећу*, Аристотел трагедију дефинише на следећи начин: „Трагедија је, према томе, опонашање озбиљне и цјеловите радње примјерене величине украшеним говором, и то сваком од врста украшавања напосе у одговарајућим дијеловима трагедије; опонашање се врши људским дјелањем а не нарацијом и оно сажаљењем и страхом постиже очишћење таквих осјећаја.“¹³⁷

Као што можемо приметити, појам катарзе у нашем језику неретко се преводи као „очишћење“ или „прочишћење“; међутим, шта је то што се прочишћава остаје предметом интерпретације. На том трагу, Здеслав Дукат препознаје четири најчесталија тумачења појма катарзе по којима је она разумљена као: 1. морално прочишћење, 2. медицинско очишћење, 3. структурално прочишћење и 4. интелектуално разјашњење.¹³⁸ Укратко ћемо се осврнути на свако од ова четири тумачења не би ли смо дошли до прецизног одређења катарзе, за који сматрамо да је употребљиво за схватање рецепције фудбалске игре.

Анализу ова четири доминантна интерпретативна пута за разумевање појма катарзе почећемо од схватања катарзе као интелектуалног разјашњења. Можемо приметити да оно има теоријско-сознајну функцију, тј. по оваквом схватању катарзе, она представља разјашњење појмова страха и сажаљења код публике трагедије. Речју, путем посматрања трагедије, публика задобија јасан увид у феномене страха и сажаљења. Ово

¹³⁷ Аристотел, *О пјесничком умијећу*, стр.19.

¹³⁸ Аристотел, *О пјесничком умијећу*, Itro August Cesarec, Загреб, 1983., стр. 116.

тумачење, које је много ближе епистемолошком него естетичком дискурсу, показује се неадекватним за потребе наше анализе.

Структурално прочишћење, пак, за разлику од преостала три тумачења феномена катарзе, у фокусу има само дело, односно у овом случају трагедију, тј., прецизније, трагичку фабулу. По оваквом схватању, катарза није усмерена на искуство публике, већ на развој догађаја трагедије – како Дукат примећује: „развој радње прочишћује трагички чин од његове моралне окаљаности и тако омогућује гледаоцима да доживе осјећај сажаљења и страха“.¹³⁹ Пошто ово одређење није усмерено на рецепцију трагедије, његова даља анализа за потребе овог истраживања показује се сувишном.

Схватање катарзе као моралног прочишћења односи се на обликовање моралног карактера посматрача. Речју, нагомилани осећаји страха и сажаљења код публике бивају доведени до „праве“ мере, чиме се овакво схватање катарзе недвосмислено доводи у близину Аристотеловог етичког учења, тј. схватања врлине као „златне средине“ између два могућа облика делања.¹⁴⁰ Етички поглед на естетско искуство, међутим, није у фокусу овог истраживања, те из тог разлога и оно бива обсолетно за ову анализу.

Када је реч о медицинском прочишћењу, оно се, како Дукат примећује, односи на својеврсно лечење нагомиланих

¹³⁹ Исто.

¹⁴⁰ Исто.

осећаја страха и сажалења.¹⁴¹ Дакле, овакво схватање катарзе има наглашено терапеутску функцију, која омогућава публици да се ослободи одређених афеката. Међутим, да би се то ослобођење збиља и остварило, непоходно је путем саме трагичке приче ова осећања у свести публике изазвати и интензивирати. Овакав поглед на феномен катарзе најближи је ономе како разумемо појам катарзе специфичне за искуство фудбалске игре. Дакако, Аристотелов појам катарзе, независно од начина на који га тумачимо, недвосмислено настаје као резултат анализе рецепције трагедије, те сходно томе, оно је усмерено према емоцијама страха и сажалења. Међутим, фудбалска игра, за разлику од трагичког песништва, најчесталије код публике евоцира другачије емоције, премда нужно и не искључује трагично расположење. Имајући у виду динамику фудбалске утакмице, можемо рећи да њена рецепција доводи до побуђења осећаја које производе догађаји у игри – најчешће су то осећања попут неизвесности и напетости, која се ослобођају када се утакмица приведе крају.

У претходном поглављу нагласили смо да рецепијент-навијач не заузима неутралну позицију спрам дешавања на терену, већ да има изричит интерес за победника утакмице, те да због тог интереса афективно реагује на ову игру. Речју, и играчи и навијачи заједно деле притисак, напетост и неизвесност коју једна утакмица доноси. У том смислу, може се рећи да и једни и други учествују у догађају естетског при фудбалској игри. На том трагу, за катарзично

¹⁴¹ Исто.

искуство карактеристично за фудбалску утакмицу можемо приметити још један важан аспект, који није истицао Аристотел при анализи трагедије и катарзе, али који је приметио Ниче у *Рођењу трагедију у духу музике*. Наиме, према Ничеу, једна од битних карактеристика античког позоришта јесте брисање границе између публике и позорнице – дакле, на афективном нивоу, сви учествују у догађању трагичке игре.¹⁴² На том трагу, може се говорити и о изостанку границе између афективног искуства ове игре како на терену, тако и трибинама. Отуда, може се рећи да навијачи збиља и јесу тзв „дванаести играч“, како се то обично наглашава у фудбалском дискурсу.

Ово истраживање започели смо скретањем пажње на могуће различите приступе естетичкој анализи фудбалске игре. Наш фокус је био на њеној рецепцији, односно на начину на који публика искушава ову игру. Пратећи основне претпоставке Боргеове агон естетике примерене фудбалској игри, дошли смо до резултата да рецепција фудбалске игре доводи до катарзичног искуства, карактеристичног за фудбалску утакмицу.

Иако естетичко испитивање рецепције фудбалске игре у филозофском дискурсу последњих година буди интересовање истраживача, оно и даље представља недовољно истражен феномен. Неретко се ова игра своди на пуку забаву, која се сматра тривијалном, те самим тим и недостојном за подробније теоријско-естетичко испитивање. Међутим, истраживања

¹⁴² Ниче, Ф., *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2001., стр. 93.

Стефана Боргеа и других савремених аутора показују да су ове теме ипак вредне истраживања.

Литература:

Аристотел, *О пјесничком умијећу*, Iтро August Cesarec, Загреб, 1983.

Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1975.

Ниче, Ф., *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2001.

Хајдегер, М., „Суштина језика“, у: *На путу к језику*, Федон, Београд, 2007.

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

Borge, S., “An Agon Aesthetics of Football”, in: *Sport, Ethics and Philosophy* 9 (2), 2015., p. 97-123.

Gumbrecht, H. U., *In Praise of Athletic Beauty*, Harvard University Press, Cambridge, 2006.

Kreft, L., “Sport as a Drama”, in: *Journal of the Philosophy of Sport* 39 (2), 2012., p. 219-234.

FOOTBALL AND *CATHARSIS*

Summary

In this research, the author questions the possibility of a therapeutic, or cathartic, experience of playing/watching football. Relying on Borge's thesis that characterize football match as a kind of drama, the author questions whether this kind of "drama" can have a cathartic effect on its recipients, as is the case with classical drama. Whether the emotions and their corresponding form of aesthetic experience, which are unequivocally present during the football game, have a cathartic character, is the central question of this research. Following Aristotle's and Nietzsche's insights on the concept of *catharsis*, the author examines to what extent they are also applicable to the experience of a football match.

Keywords: Aristotle, drama, catharsis, Nietzsche, football.

Зорица Матош

7.011

Катарина Грковић

7.041.5

ИСКУСТВО УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА КРОЗ ПРОДУКЦИЈУ АУТОПОРТРЕТА

Апстракт: Ауторке ће у раду који следи настојати да искуство уметничког дела тематизују кроз питање аутопортрета. Ово питање постаје посебно интересантно, када се перспектива реципијента обогати и искуством продукције самог дела. У том смислу, процес израде аутопортрета отвара широко поље могућих питања, од којих се нека показују изразито плодотворним за ово истраживање. Као централно за овај рад, издвојиће се проблем сопства као такав. Њему ће ауторке прићи, са једне стране, из угла репрезентације, као успостављања оног *Ја кроз аутопортрет*. Са друге стране, довешће се у питање само *Ја које врши ту ауторепрезентацију*. На тај начин се класичан филозофски дискурс проширује личним искуством, које се показује као одређујуће, како за уметничку праксу, тако и за питање сопства.

Кључне речи: сопство, аутопортрет, искуство уметности, Ја, језик.

Уводна разматрања

Искуство уметничког дела, чини се, најпре бива асоцирано са рецепцијом дела, рецимо доживљајем слике, скулптуре, у одређеном галеријском и изложбеном простору. Међутим, уколико се осврнемо на чињеницу да је свако дело морало да настане, отвара се питање о разлогу за указано преимућство рецепције. Да ли је уопште оправдано говорити о уметничком делу искључиво с обзиром на довршен „производ“, односно искључивши сам процес његовог настанка из размишљања о истом? Да ли у таквом разматрању, чак и искушавању, дела нешто изостаје? Како то Дериде (Jacques Derrida) примећује, филозофско бављење уметношћу у доминантној мери свој фокус проналази у перспективи већ готовог дела, дакле нечега прошлог, догођеног и довршеног – о чему сада треба положити рачуна мисаоним путем¹⁴³.

Можда се ипак супротно показује као плодотворнији пут за истраживање. Стога, у овом раду настојаћемо да искуство уметничког дела сагледамо баш у његовој пунини. Дакле, да искорачимо даље од дела као крајњег и довршеног „производа“, ка његовом настанку, и тиме се отворимо за сва питања које тај процес доноси. У том промишљању акценат ће бити на личном искуству бављења уметношћу, на мисаоном и делатном путу које смо и саме прешле током трајања три курса цртања, вајања и сликања под руководством професора

¹⁴³ Дериде, Ж., *Истина у сликарству*, Јасен, Никшић, 2001, стр. 38

Милоша Вујановића. У тежњи да искуство уметничког дела захватимо у целости, из визуре продукције, једна форма уметности појавила се као посебно интригантна. Реч је о аутопортрету. Он се показао као специфичан и нарочито погодан за претходно поменути циљ, те ће бити узет као парадигматски пример за стварање уметничког дела уопште. Дато преимућство има многе разлоге, од којих су значајнији: призма сваког дела као својеврсног аутопортрета, проблематична позиција у којој је субјекат истовремено и објекат, отварање фундаменталног питања сопства... Њихова детаљнија тематизација следи у наставку.

У нашем раду пажњу ћемо обратити на уметничку делатност сликарства, с обзиром на горенаведено лично искуство. У овој сфери ауторпортрет се истиче као нешто другачији од осталих сликарских темата. То видимо када га упоредимо са пејзажима, ентеријером, мртвом природом, па и портретима. У свакој од наведених ситуација уметник себе поставља наспрам неке врсте другости – онога што би требало да заврши на слици, макар то и не био стварни предмет, то друго је увек нешто различито од уметника самог. Између њих се онда развија релација у којој уметница као делатна, на основу неке идеје, призора или ситуације креира одређено дело. Насупрот томе, у случају аутопортрета, сликарка се поставља спрам саме себе; дакле структура се мења у основи, како никаква другост није већ испоручена погледу.

Са друге пак стране, чини се да свака сликарка и сваки сликар у сваком од створених радова уноси барем део себе. Оно

како уметница види свет, биће пренесено на платно, што је логична последица чињенице да сваки човек јесте несводива индивидуалност, која овде свој израз проналази у сликарству. Иако дакле, за свако дело можемо рећи да представља неку врсту аутопортрета, сама пракса аутопортретисања се кључно разликује од ове карактеризације. Задатак аутопортрета поставља јасан захтев да уметница оно што она јесте¹⁴⁴, експлицитно и свесно искаже у сликарском језику. Дакле, процес који је иначе имплицитан и несвестан се значајно радикализује и постаје сам предмет слике. Ова врста имплицитног уношења сопства у рад била је присутна током целе дужине курса који смо похађале. На крају дана, у већини случајева, чак и када су сви полазници имали исти задатак, било је могуће повезати дело са његовим ствараоцем баш на основу онога што се може назвати „лични стил“ . Уколико пак, овај стил или начин сликања повежемо са идејом погледа на свет; испоставља се да је оно лично у радовима, оно што једну сликарку одваја од друге, начин на који се уметница поставља у односу на феномене. У том смислу ће дело бити израз једног одређеног живота, једне перспективе, једне интерпретације.

Ова тематика отвара барем два врло интересантна питања. Као прво, морамо се запитати у којој мери је уопште могуће контролисати шта ће се појавити на платну, онда када сликамо, уколико већ аутопортрет постављамо као намерни задатак насупрот латентном процесу? И као друго, чини се да аутопортрет захтева нешто необично, тј. да се оно како иначе

¹⁴⁴ Оставимо за касније расправу о томе како ово „јесте“ може да се разуме.

јесмо/видимо/постављамо се, дакле начин, преобликујемо у оно шта на неки начин сликамо/представљамо/посматрамо. Како је могуће видети виђење само или представити представљање?

Чини се да се посебна врста избора отвара онда када поставимо пред себе задатак аутопортрета. Поред оног што се неконтролисано уноси у рад, сад се отвара могућност да се нешто отворено и свесно каже о себи, могућност да се сопство моделује баш кроз сликање. Са друге стране, задатак захтева и да се има шта рећи; што последично значи да он отвара и један пут самоспознаје. Из нашег искуства аутопортрет има моћ да потакне на анализу сопства, размишљање о себи, али и на разматрање идеје сопства уопште. С друге стране, оне специфичне „наочаре“ погледа на свет које увек носимо, сада треба скинути и описати, с обзиром да један од начина на који ово Ја уопште можемо разумети, свакако јесте начин на које то Ја већ увек себе поставља наспрам света.

Етимологија

Како бисмо подробније промислили горе отворена питања, пажњу ћемо сада скренути на етимологију речи аутопортрет, која може боље да објасни о чему је реч када покушамо да представимо себе. За то ће нам од помоћи бити етимолошка анализа речи портрет коју је спровео Жан-Лик Нанси (Jean-Luc Nancy). Значење речи портрет може се узети у

ширем и ужем смислу. Када говоримо о ширем оквиру, онда портрет фунгира као знак или репрезентација за одређени предмет, ситуацију, сцену итд. У ужем и употребно чешћем значењу, он је резервисан за слику особе, посебно лица. У том смислу се показује као знак који представља неку особу.

Када се пак, фокусирамо на саму реч; видимо да се она састоји из два дела: *Por* и *trait*. Префикс *por* по Нансију¹⁴⁵ можемо разумети као оно наглашено или наглашену фигурацију/ уобличавање (*outline*) у цртежу, знаку или слици. С друге стране, оно што се наглашава добијамо на основу карактеристика саме ствари, тј. *trait*. Латински извор ове речи нас упућује на глагол носити¹⁴⁶. У том смислу о особинама можемо размишљати као ономе што нека ствар носи са собом или на себи. Овде је посебно интересантно размишљати о томе како се одређена особа носи, или пак носи са собом, с обзиром да нас то води тематици аутопортрета. Када удружимо два дела анализе видимо да би у том смислу портрет био наглашено уобличавање датих особина или особе, ликовним средствима. Ипак, савремени италијански језик нас упућује у другом смеру. Глагол *ritrarre* означава повлачење. Када мислимо о динамици повлачења и појављивања, чини се да је за сваку појаву нужно да се нешто друго повуче. Можда оно што би иначе сметало јасном погледу на ту ствар, оно што би стајало на путу појављивању. Стога је важно да се особа која треба да се појави у портрету, првобитно повуче, како би оно што носи са собом

¹⁴⁵ Nancy, J. L., *Portrait*, Fordham Univeristy Press, New York, 2018, str. 47-48

¹⁴⁶ Реч је о латинском глаголу *traho, trahere* 1., *trahi, tractum*

могло да се појави и последично нагласи у раду. Долазимо до интересантне идеје повлачења из ове класичне реалности, као услова могућности појављивања у једној другој – уметничкој.

Да сумирамо, дакле, ношене особине, или како се неко носи, треба извући, опцртати, нагласити; а са друге стране оно Ја које се представља на слици, треба повући, како би се нешто значајно појавило. Посебно је занимљива ова динамика у случају нашег истраживања, јер се показује да су и особине и Ја у једном. Како се онда овај процес одвија, када симултано треба бити и онај који дела и онај који бива предмет деловања?

Задатак аутопортрета

Сходно претходно развијеној етимолошкој анализи, можемо аутопортрет сагледати у односу оног који слика, аутопортретише, тј. субјекта, и оног који бива портретисан, објекта. Дакле, у задатаку субјекта да извуче оно карактерно, суштинско тој особи на видело, али и специфичној улози објекта, у овом случају не пуко пасивног, већ оног који ће се у одређеном смислу повући и тиме омогућити особинама да „изађу на видело“. Стога, не ради се о класично, или саморазумљиво, представљеном односу активног субјекта који врши радњу, с једне стране, и пасивног објекта над којим се радња врши, с друге. Наиме, субјекат и објекат су на властити начин активни, и успешност задатка зависи од оба подједнако. Ипак, ова динамика постаје посебно интересантна када се узме

у обзир да обе ове улоге у случају аутопортрета игра иста особа¹⁴⁷. Поставља се питање – Како аутор треба истовремено да ствара као субјекат и да се повуче као објекат?

У настојању да развијемо могући одговор на ово питање, или да макар боље расветлимо саму проблематику питања, поћи ћемо од нечег што се затиче као саморазумљиво, од тежње да аутопортрет личи на свог аутора. Застанимо најпре код самог појма личења. Шта значи тај однос сличности, личења? У свакодневном говору најчешће се везује за поређења унутар чланова једне породице. Дете личи на свог родитеља, на пример. По одређеним карактеристикама му је слично, дакле, али нису исти. У први мах у односу сличења чини се да је акценат на идентитету, међутим, ту се крије и разлика. Разлика која не само да је важна, већ и одређујућа. Личење није идентитет, управо захваљујући тој разлици. Дете није тај родитељ баш зато што постоји та разлика. Стога, за однос сличности фундаментална је разлика. Најзад, шта нам то говори по питању аутопортрета? Да ли лик представљен у делу треба да сличи свом аутору? Није ли тиме у питању „друга особа“, условно речено, која личи на аутора, сходно претходној анализи? Није ли тиме превише акцентована разлика, иако у тежњи да се постигне идентитет? Однос сличења је, наиме могућ само уколико поредимо две различите особе, дакле уколико не говоримо о идентитету. Затим, и поред проблематике коју уводи однос сличности, поставља се питање

¹⁴⁷Док би, када се ради о портрету, улога субјекта била везана за аутора портрета, а објекта за особу коју треба приказати на портрету.

о довољности говора само о сличности лика, дакле физичких црта. Исцрпљује ли се на тај начин сличност? Може ли се уопште поставити универзалан суд о таквој физичкој сличности, када чак ни пуки физички лик неће сви захватити на исти начин¹⁴⁸? Однос сличности, дакле, показао се као недовољан или чак и непогодан за разматрање односа аутора и насликаног. Можда се као алтернатива, однос репрезентације, чини као бољи пут. У том случају, аутопортрет би био репрезент те особе, начин на који се она појављује¹⁴⁹.

Поред тога, чини се да постоји још један проблем до којег долазимо када питамо о томе да ли аутопортрет личи на аутора; тада смо загазили у регистар истиносне вредности. У том регистру можемо да говоримо о томе да ли је он успео или није: тј. да ли аутопортрет довољно личи на “оригинал”. Другачије речено, уколико унапред поставимо задатак одређеног дела, можемо у односу на тај критеријум судити да ли је оно заиста аутопортрет или не. Ова проблематика тиче се класичног филозофског испитивања о томе шта чини једно уметничко дело, тј. по чему судимо да је нешто заиста или стварно уметност. Ипак, ова врста истине, чини се проблематична када је реч о уметности, која уколико преноси оно лично, онда мора инхерентно носити могућност новог;

¹⁴⁸ Зарад разјашњења претходног позваћемо се на искуство малтене општепознато и доживљено – ради се о добијеним коментарима од различитих људи у којим бивамо упоређени (одређени као слични) са потпуно различитим познатим личностима, једним или другим родитељем, чланом породице и слично. Дакле, свако од њих нас, те наше физичке карактеристике, захвата на свој начин, сходно властитој визури.

¹⁴⁹ Детаљније о овоме у наставку текста.

дакле онога што се не може унапред свести на већ постојеће норме.

Насупрот томе, о уметности је могуће говорити и као искуству које нам се деси, било да се оно односи на интерпретацију или продукцију дела. С обзиром да је искуство лична ствар, дакле несводиво индивидуална - оно не може носити ознаку исправног или погрешног; оно просто јесте. Не можемо рећи да је неко погрешно или неадекватно искусио одређену слику, јер нам се искуство дешава, није нешто што се у потпуности може контролисати.

Ствар је у томе, што не можемо унапред рећи шта би исправно искуство уметности требало да буде. За нас је ово посебно важно, јер када говоримо о искуству аутопортрета, као што смо нагласиле – искуство продукције и креације узима примат. Дакле, чини се да мора постојати још неки начин да говоримо о аутопортрету, а да тиме не подразумевамо концепте истине, наиме потребан нам је говор о искуству. На који ће начин неко искусити аутопортрет је сигурно разноврсан. Ако узмемо у обзир савремену праксу аутопортретисања, која уопште не мора бити фигуративна, или уопште представљати човека, онда се аутопортрет да замислити и као некаква инсталација, натпис, перформанс. Ови примери су могући тек када одбацимо парадигму истине. Стога ћемо питање о аутопортрету сада фокусирати на разумевање онога што се дешава када покушамо да створимо аутопортрет, радије него описати шта или како би аутопортрет требао да буде.

Међутим, чак и уколико напустимо парадигму сличења, дискурс истине се може поново увући у питање аутопортрета. Ако говоримо о односу репрезентације, онда би аутопортрет могао бити знак за оно, тј. за ону која треба да се појави. Појавити се кроз знак јесте управо оно што се већ увек дешава у језику, и овакво разумевање уметности може водити до имплицитне претпоставке да је могуће разликовати истиниту од неистините појаве. Једноставно речено, уколико знак није адекватан ономе што преноси, онда је оно што се појављује лажно. Али на основу чега би неко могао да суди о овој разлици?

Уколико смо рекли да могућност портрета зависи и од тога да ли је портретисани дозволио сопственим карактеристикама да се покажу, онда се чини да у случају аутопортрета једино сам аутор може да процени „успех“ властитог дела, тиме што једини он види да ли се заиста отворио, повукао, те пустио да се појави, или је дело остало на пукој физичкој сличности. Са друге стране, свако појављивање јесте појављивање те особе; и тешко је тврдити да постоји једно које ће бити право, или примарније од осталих. Уколико смо нешто на себи приметили – то је довољно да та карактеристика заврши на платну. Могли бисмо, дакле, рећи да је аутопортрет један од начина на који се сопство појављује у реалности. Да нагласимо још једном: један од, а не истинити или прави начин појављивања. Ипак, да би се појавио уопште, како смо већ поменуле, потребно је да се симултано повуче: да допусти ономе што би иначе било објекат да преузме активну улогу. Повлачење можемо да разумемо и као акт

отварања, дозволе приласка, рањивости, чину храбрости. Омогућити да нас неко, у овом случају, сами себе, види.

Однос субјекта и објекта

Након осврта на питање о месту истиносне вредности у процесу просуђивања уметничког дела, те проблематици коју она доноси, вратићемо се корак назад ка горепоменутој субјект – објект динамици. У току настанка аутопортрета, аутор се појављује у двострукој улози. С једне стране, он је делатни субјект, онај који ствара дело. Као такав, уједно је и онај који врши самоанализу, ретроспекцију. Сагледава властите особине, физичке црте, свој карактер, најзад, отвара питање о сопству. Реч је о процесу који подразумева, већ помињану отвореност, и храброст да се властито биће изведе из саморазумљивости, затечене у свакодневним искуствима, како спољашњим, тако и унутрашњим¹⁵⁰. Уједно и храбрости да се то сопство, или његово разумевање, доведе у питање. С друге стране, аутор је и објекат, онај који тек треба да буде представљен, репрезентован. Он је тај над којим се врши анализа, тај који се доводи у питање. У том смислу, као што је већ наглашено, не ради се о пасивном

¹⁵⁰ У овом случају, под спољашњим подразумевају се искуства окренута ка свету, природи, другости, у којима се подразумева оно Ја, а под унутрашњости, управо то затечено искуство себе и својих представа, мисли, током уобичајених активности – дакле, без довођења у питање. Дистинкцију спољашње и унутрашње употребљавамо у релативном смислу, зарад јаснијег објашњења, иако она са собом носи сличну проблематику као дихотомија материјално – нематеријално (види у наставку текста).

објекту, над којим се врши радња, коју он трпи, већ објекат треба да „пусти“ да буде сагледан, да се „повуче“ како би се појавио у делу. Двострукост улога, стога, може се разумети као расцеп. Расцеп аутора на две улоге, које се одвијају паралелно, истовремено. Аутор би тиме морао да се појави на два места у исто време. Поставља се питање, како је то уопште могуће? Испоставља се да са мишљењем динамике која је на делу у процесу настанка аутопортрета „ударамом у границе“ мишљења субјект – објект односа, тј. уобичајеног, саморазумљивог схватања односа оног Ја према свету.

Овај класичан однос своју примену можда проналази када говоримо у оквиру научног дискурса, у којем се истражују објекти; али чини се да он не функционише када покушамо да темељније промислимо уметничку праксу или одређена лична искуства.

Стога би у процесу аутопортрета уметник требао сам себи допустити да буде тематизован. То није уникатно искуство самим тим што особа бива предмет сликарског задатка; оно уникатно проналазимо у томе што се сопство излаже погледу који није туђи. Као услов могућности да себе наслика, испоставља се, првобитно, самопосматрање. Ово треба разумети у било којем смислу те речи: видети своје тренутно унутрашње стање, видети свој карактер и особине, разумети своје страхове, прихватити своја ограничења, бити поносан на своје успехе, сетити се свих који су део нас – листа иде у недоглед; и увек је у потпуности индивидуална и лична. Уколико уметница допусти себи да отворена и огољена стоји

пред собом, онда ће тек бити у могућности да себе види; да поново започне активност гледања, овог пута измењену примарним повлачењем и допуштањем.

Као што је већ поменуто оно што посматрамо у овој ситуацији можемо разумети и као сопствени поглед на свет; оно што већ увек уносимо у свет када се са њим суочавамо. Ову структуру окарактерисаћемо као својеврсно виђење. Аутопортрет у том смислу значи изложити свој поглед или своје виђење другима. Интересантно је што сопствени поглед другима излажемо и у свакодневним интеракцијама; с тим што онда када неко други гледа нас заузврат је и та особа изложена нашем погледу; она је део нашег света. Други нас у том смислу у уобичајеним околностима сусрећу као поглед, тј. увек када су виђени од стране нас. Они не знају како видимо; као што ни моје Ја никада не може заузети нечије туђе лично виђење. Ја знам да ме неко види; али како се Ја појављујем тој особи не могу знати.

Аутопортрет није само показати другима „како Ја видим себе“, већ је отворити димензију људског коју иначе не добијамо. То је „како ја видим уопште“, моје виђење, али посредовано. Предмет виђења овога Ја, сам опет Ја; те се онда виђење просто претапа у себе – чисто виђење, чиста структура. Ја гледа у Ја, а оно што чини Ја уопште јесте чињеница да гледа. Тиме што се отварамо себи, тако што не посматрамо неког, већ себе, се у крајњем отварамо другоме. Изложити другоме сопствено виђење; јесте отворити се ка другом. Јер тај други сада више није посматрано, већ он посматра, али тако да

не буде виђен заузврат. Онај други није изложен погледу, а може да га види. Овде увиђамо још један разлог зашто је у процесу аутопортретисања потребна храброст.

Проблем језика уметности

Претходном анализом опцртали смо основе динамике односа аутора према сопству коју подразумева аутопортрет. Питање које предстоји јесте, како се та динамика преноси у дело? На који начин се описани сложени процес преноси и исказује кроз ликовна средства? Како се све те освешћене особине покажу на платну? Како представити структуру виђења? Овај проблем могао би бити формулисан и кроз однос нематеријалног, с једне стране, и материјалног с друге, тј, кроз питање како о преносу из једне сфере у другу. Међутим, чини се да је такав дуализам проблематичан. Можда се ипак не ради о расцепу између две засебне сфере, већ радије о духовном које се уједно већ и појављује у материјалном, и оном материјалном које никад није огољено од значења. Стога ће се у даљем раду овај пренос сагледати на другачији начин, из перспективе језика. Језик инхерентно у себи носи поменути дуалност, јер се увек већ показује као материјалан, али уједно и пун смисла и значења, те је на тај начин превазилази. Другим речима, омогућава говор који неће подразумевати расцеп. Сада се задатак уметничког дела показује као задатак превода; из језика свакодневице у језик сликања. Дакле, како превести

елементе из једне равни у другу, односно из једног језика у други? Процес се показује као могућ у самим оствареним делима, те остаје питање о условима могућности, те о самом начину извођења истог. Када је реч о језику уметности, подразумеваће се да дата сфера има свој властити језик, са одређеним правилима и законитостима. Дакле, да није у питању нешто ирационално, чисто емотивно, у које се тек накнадно, од споља, уноси рационалност и језик из сфере умности. Најзад, да сфера уметности има себи својствену рационалност. Стога, питање је само како у оквиру тог ликовног језика изразити све оно што се жели показати кроз портрет. Као што је већ напоменуто, није циљ просто пренети физички лик, материјалне карактеристике као такве. Уједно, увидела се проблематичност таквог приступа, њиховог сагледања огољених од значења, којим се увек већ прожете. Треба осветлити начин на који се све те особине, карактер, најзад, сопство појављује на том репрезенту на платну, у оквиру правилности једног другачијег језика.

Уколико смо рекли да језик сликања има своја правила, онда се треба запитати одакле та правила долазе? Ослањајући се на Витгенштајнову (Ludwig Wittgenstein) анализу језичких правила у језичким играма, можемо исту применити на размишљања о сликарском језику¹⁵¹. Језичка игра, један систем правила, иста не добија у односу на свет који описује, самим тим што језик није само пуки опис, већ он представља део тог

¹⁵¹ Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003, str.140-141

света. У том смислу су језику правила инхерентна, не одређују се споља и развијају се заједно са њим у заједници која језик користи, испреплетено са не-језичким праксама. Овде можемо упитати на који начин се онда формирају одређена правила сликања? Која заједница их развија? Како је могуће да слика има значење? Када бисмо то објаснили, можда бисмо могли разумети како створити аутопортрет сликарским средствима.

Како свака језичка игра јесте један начин живота, онда елементи језика тек у односу на друге елементе, феномене и праксе те заједнице добијају значење. У том смислу и одређена боја може да има значење (исто као и са речима). Онда се ликовни израз аутопортрета мора десити у односу на начин живота уметнице; и то у најширем смислу, како њен лични живот, тако и живот шире сфере заједнице којој она припада. На тај начин, можда не треба претпоставити хомогеност и универзалност сликарског језика: он такође зависи од епохе, културе, оног личног што се уноси у дело. Ликовни језик ће онда варирати од тога где и како уметница живи. Али где се онда поставља граница у тумачењу? Колико тога о аутору морамо да знамо да би из дела ишчитали неко значење? Другачије речено на основу којих правила треба разумети дело? Колико тога историјско-културно-личног морамо да знамо, да бисмо причали језик којим је нешто насликано, тј. познавали правила? Или је довољно да дело за нас има неко значење - то не мора бити интендирано значење; довољно је да у нашој језичкој игри има неког смисла.

На овом месту долазимо до још узбудљивијег питања, с обзиром на перспективу продукције дела. Чини се да у овом случају није довољно разумети и последично тумачити; већ и знати користити одређен језик. Наш лични осећај на курсу био је баш овај - да треба да говоримо сликарски језик, да се играмо у складу са правилима, а да не знамо ни једно правило истог. Ова специфична врста ограничења нагони да се мисли о границама језичког израза уопште. Када о себи размишљамо и анализирамо, то радимо на класичан лингвистички начин на који смо навикли. Ипак, у преводу на други језик, у овом случају сликарски, то о чему смо мислили може бити немогуће изразити. Ми увиђамо барем два разлога зашто би то било тако:

1. Затичемо се бачене у језику чија правила не познајемо, дакле не можемо га говорити, муцамо. Па онда и оно што насликамо, чини се нема значење, јер није у складу ни са једним системом правила, колико год она била историјски и културно променљива или нехомогена.

2. Са друге стране можда сам сликарски језик нема могућност да изрази оно што желимо. Како језик јесте део одређене форме живота, онда је могуће да одређени појмови и концепти из једног језика не проналазе своје пандане у другом; и то не само зато што ти појмови не постоје, већ зато што у другом језику они не би имали смисла, с обзиром на окружје. Ова диспропорционалност чест је феномен превођења уопште, али у нашем случају отвара још једно интересантно питање – а то је питање о могућностима израза које се отварају у

сликарском језику, а које својег коресподента не могу пронаћи у природном језику.

Са ова два проблема у виду, сада можемо прећи на разматрања о нашем искуству продукције аутопортрета на већ поменутом курсу.

Зорицино лично искуство

Што се мог аутопортрета тиче, задатак који смо добили на курсу сликања сам схватила озбиљно и темељно му се посветила. У датом тренутку, чини ми се да нисам ни помислила да му приступим као покушају да доследно и верно представим свој физички лик.

Питање аутопортрета за мене је позивало и питање:“ Ко сам ја? Ко је Зорица?“ У „мојој“ структури стварности дато питање није ново, нити неупитано, већ чак супротно. Оно је фундаментално и носеће, свепрожимајуће. Његов одговор испуњава сву ту стварност, и сву делатност у њој. Дакле, сам одговор за мене се није тада појавио као проблем. Наравно, не у смислу да је одговор на то фундаментално питање у потпуности заокружен и довршен, али је ипак некако утемељен. Проблем је био како то представити.. Којим речима ликовног језика ћу моћи да искажем то што желим? Без прешироког објашњења, једност бића, ред и хармонија свега, фундаментално јединство, мир и светло, конституенси моје реалности, захтевали су начин да се појаве у ликовним средствима, на платну.

Као погодан, показао ми се аутопортрет у комбинацији са пејзажом, или чак “уроњен” у пејзаж. Природа у позадини као симбол јединства и повезаности, са детаљима који носе сопствено значење. У центру, зарад хармоније и равнотеже, мој лик, оивичен светлом ауром, као светло које свако од нас носи, у ком је заштићен и којим обасјава свет.

Сходно претходној анализи, питање (физичке) сличности оставићу по страни. Зато ћу рећи да по мојој скромној процени, аутопортрет јесте успео, у горепоменутом смислу, јер јесте настао у суштинској отворености мене пред собом, пред њом у огледалу с којом сам се сусрела. Чак бих рекла и пред њом на платну, која ме гледа тим зеленим очима, и показује ми чак и нешто што нисам сама видела или намерила да буде ту. Отвореност пред другима је у том смислу секундарна и следствена. Док се смеши с платна, закључујем да се она као мој репрезент јесте појавила у својој нежној храбрости и снази, у миру и сигурности да је на правом путу, и то ме радује.



Катаринино лично искуство

Прва фаза сликања аутопортрета била је погледати се. Већ при гледању у огледало поставља се питање како да учиним да слика личи на мене. Ја не знам како иначе изгледа моје лице; онако како ме други виде. Могу само посредно размишљати о томе. Како изгледа мој брат? Сви кажу да личимо. А, онда у сваком елементу лица, препознајем некога из своје породице. Закривљеност усне и носа, коју има и тата, ширина носа коју сам наследила од маме, дедине обрве, намрштеност коју делим са братом, црна коса... Ускоро схватам да чак и на нивоу физичог описа, свака карактеристика носи тежину са собом: носи друге људе, осећања, везаности. Чак и када хоћу да се редукујем на то „како изгледам“, не успева, јер свака од ових особина носи са собом оно што се мора унети у аутопортрет како би се постигао изглед.

Убрзо схватам да је покушај редукције јалов и да се пре или касније мора отворити питање тога ко сам ја?

Ја се отвара као могућност, онда када превазиђемо непријатност представљања. Уколико ми је непријатно да кажем нешто о себи, да сама о себи судим, онда могу барем себе да представим онако како бих желела да јесам у свету.

Али није ли то у исто време оно што свакодневно радим? Уколико неко успешно себе приказује на начин како жели да буде – она успешно игра улогу. Али ко може да процени да ли је улога успешно одиграна? Када се она сама, тј. улога креира у

процесу играња. Аутопортрет се заиста показује као можност, одлука, избор тога како ћу се појавити. Са друге стране неке улоге не бирамо сами, већ се у њима затичемо. Да ли аутопортрет можемо онда представити као своју најважнију улогу? Или главну улогу, или улогу у којој се највише осећам као ја? Или је пак ово погрешно. Јер ако говоримо о сопству, онда оно мора бити само пресек ових улога.

То је оно што сам покушала да представим: пресек или празно место различитих улога које дају сингуларност. На тај начин можемо размишљати и о индивидуи, не само као аутономном појединцу, већ особи која за собом вуче све оне који омогућавају да она буде тај „независни“ појединац. И тако је мој аутопортрет требао да буде такав да се у њему види мноштвеност: улога, али и мноштвеност људи и дискурсера који омогућавају да ја будем ја. То су на пример све жене, феминистички покрет: који омогућава да ово пишем, да учествујем у конференцији, да сикам сопствени аутопортрет.

Као таква јединка ја се јављам као важна. И као таква ја могу да представљам некакву групу, некакав колектив. Свако промишљање сопства може да буде из преспективе уникатности и перспективе пресека дискурса у једној тачки коју називамо сопство.

Како је могуће приказати ове пресеке, а да се особа не изгуби у безличју? Мој аутопортрет нема зенице, јер он у основи јесте једно место омогућено контекстима, тек секундарно он је попуњено место, једним телом, неким телом.



Проблем временитости

До сада је више пута истакнуто да аутопортрет може бити, или јесте, један вид на који се уметница јавља у реалности. Чини се да, када је сам аутопортрет завршен, он се појављује као готов, те и сопство као успостављено на одређен начин и тиме „довршено“, макар као такво у датом тренутку. Као последицу овога, можемо закључити да се и сопство само појављује као довршени ентитет, који свој израз може пронаћи у виду аутопортрета. Стога, издвајају се барем три проблематичне равни. Као прво, поставља се питање да ли је уопште могуће разумети сопство као довршено, с обзиром на то да свака особа себе проналази у времену и промени. Са друге стране, онда се чини и да би ауторпортрет морао моћи да

испрати овај динамични карактер људског искуства сопства. И најзад, може ли се мислити аутопортрет на начин који га не подразумева довршеним?

Разумевање сопства као завршеног, трајног или непроменљивог повлачи са собом немогућност концептуализовања индивидуалног развоја. Јер, чак и уколико бисмо описали људски карактер као одређен суштином, она се мора мислити у оквиру временских димензија, дакле као нешто што се успоставља, мења, довршава. У супротном негирамо могућност промене, која се чини кључна за поимање човека уопште.

С обзиром на то, поставља се питање на који начин треба разумети аутопортрет, уколико је сопство ентитет који се мења. Дакле, ако се претпостави да сопство није довршена, затворена целина, већ се развија, мења и креира кроз разна искуства и догађаје живота, морамо се запитати о последицама по разумевање аутопортрета. Уколико се држимо уобичајеног и здраворазумског искуства аутопортрета као завршеног уметничког дела, отварају се следећа питања. Да ли је тиме сопство у делу само „ухваћено у времену“, заробљено, док се „право“ сопство даље развија? Да ли тиме остаје као само један моменат развоја? Или остаје као репрезент неке „верзије“ тог аутора? Можда чак и као сећање.

С друге стране, можда није нужна перспектива дела као довршеног. Можда и сам аутопортрет можемо посматрати као недовршено дело; тј. пројекат који је отворен за промену.

Промену у уметности можемо разумети као тумачење. Свако ново тумачење неког дела, јесте његов живот, али и његово поновно настајање. Уколико о животу дела говоримо кроз призму интерпретације, она се одвија од стране оног који дело посматра или тумачи, али и оног који то дело производи. Специфичан вид интерпретације је интервенција аутора над делом, која онда не само да је једно ново приватно читање, већ она мења и саму структуру дела, како за аутора, тако и за реципијенте. Последично, експлицитно се показује могућа недовршивост аутопортрета или дела уопште. Један пример баш ове праксе нуди нам белгијски сликар из 20. века; који се након двадесет година враћа свом аутопортрету из младости и мења му форму. Он, наиме, свом лику додаје један женски шешир и тиме перформативно показује домете нове интерпретације дела¹⁵².



¹⁵² Hall, J., *The Self-Portrait. A Cultural History*, Thames & Hudson, 2016, str. 272

Закључак

У закључним промишљањима испоставља се као важно још једном скренути пажњу на изразито потентан карактер концепта аутопортрета, када је филозофска делатност у питању. Аутопортрет као примарно уметничка пракса и уметнички задатак, показао се као пут који отвара безброј филозофских проблема, како оних класичних, тако и оних који се можда иначе не би јавили у филозофском дискурсу. Овај пресек дисциплина видимо као важну тачку, којој је вредно вратити се на различите начине. Иако на многе од отворених проблема не можемо дати решења, испоставља се да само промишљање истих указује на границе како уобичајеног, тако и класичног филозофског мишљења. На самом крају, иако немамо дефинитивни одговор на питање о томе како треба разумети сопство и притом то разумевање превести у језик сликарства, оно што задобијамо јесте својеврсно разумевање комплексности овог појма, који чини кључни део наше свакодневице. Исту комплексност проналазимо и када покушамо да проникнемо у рационалности и правилности сликарског света, који се у том смислу показује као посебно вредан даљег истраживања.

Најзад, у ово истраживање смо кренуле са жељом да искуство уметничког дела сагледамо на другачији начин од оног уобичајеног, тј. од рецепције дела као довршеног. Дакле, да му приступимо из перспективе продукције. У томе,

аутопортрет се јесте показао као одлично одабран парадигматски пример за дати циљ. Уједно, и можда важније, наша почетна претпоставка, о вредности сагледавања уметничког дела као целине креације и рецепције, бива потврђена постизањем богатијег увида у искуство уметничког дела као таквог.

Литература:

Дерида, Ж., *Истина у сликарству*, Јасен, Никшић, 2001

Nancy, J. L., *Portrait*, Fordham Univeristy Press, New York, 2018

Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003

Crozier, W., R., Greenhalgh, P., „Self-Portraits as Presentations of Self“, *Leonardo*, vol. 21, 1988, str. 23-39

Hall, J., *The Self-Portrait. A Cultural History*, Thames & Hudson, 2016

West, S., *Portraiture. Oxford History of Art*, Oxford University Press, New York, 2004

Милчев, Н. *Портрет кроз постмодерну*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2020

ARTWORK EXPERIENCE THROUGH PRODUCTION OF THE SELF-PORTRAIT

Summary

In the following work, the topic of artwork experience will be tackled through the question of self-portrait. The aforementioned question reveals itself as particularly interesting, when the perspective of the art observer is expanded by the one of art production. The process of art production itself opens up a broad field of questions, from which some are distinguished as especially relevant for this research. The problematic of selfhood shows itself central in the following work. It will then be approached, from two angles. On one hand it will be reconsidered as a process of self-creation of the I in a self-portrait; and on the other, the ground question of the I as such will be raised. In this way, authors will try to extend the classical philosophical discourse with personal experience; which is recognised as crucial for both the art practice and the question of the self.

Keywords: selfhood, self-portrait, art experience, I, language.

ИСКУСТВО УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА КАО ИСКУСТВО БОЛА

Апстракт: Овим истраживањем настојимо да испитамо однос уметничког дела и феномена бола. Том се односу може приступити из две различите перспективе, уметникове и реципијентове. Наиме, неретко се чује да је процес стварања уметничког дела болан, или да је бол чак предуслов стварања нечег изванредног. Често се говори о психичким процесима уметника, па чак и физиолошким обољењима, која настају или услед стварања дела, или се дело ствара када је уметник подстакнут болом, а некада долази и до преклапања та два момента. Иако ћемо се у излагању трудити да посветимо пажњу и овом феномену, оно на шта смештамо фокус јесте искуство уметничког дела као искуство бола. Оно што нас посебно интересује јесте амбивалентност саме уметности, на начин да се путем ње и искушава, али и лече бол и патња. Од Аристотеловог појма катарзе, Шопенхаурове тезе о уметности као антидоту за патњу, преко Ничеове *из болова рођене насладе*, па до Хајдегерове мисли о искуству уопште или Бартовог појма *пунктума*, чини се да је искушавање уметничког дела уједно и искушавање бола. Полазећи од мисли наведених, али и других аутора, покушаћемо да докучимо када и на који начин је искуство уметности болно, при чему то искуство не сматрамо

негативним, већ потенцијално изузетно плодноним када је у питању, пре свега, доживљавање, па затим и тумачење уметности, али и ношење са самим болом.

Кључне речи: искуство, уметност, уметничко дело, стварање, бол, Аристотел, Шопенхауер, Ниче, Хајдегер.

Када се говори о стварању уметничког дела, неретко ћемо се сусрести са мишљу да велика уметности настаје из великог бола. Сама увреженост те мисли очитује се у томе што је фактички постала опште место, али исто тако, та увреженост може да наговести један изразито специфичан однос уметности и бола. У овом уводном разматрању важно је истаћи, да када говоримо о болу у контексту нашег истраживања, подразумевамо и физички бол и психичку бол.¹⁵³ Дакле, с обзиром да говоримо о болу уопште, покушаћемо да овом феномену приступимо, како из визуре филозофске антропологије, тако и из визуре психијатрије и психологије, али у непрестаном одношењу спрема саме уметности.¹⁵⁴ Оно што би ваљало апострофирати јесте да се у овом раду већ полази од тога

¹⁵³ Интересантно је обратити пажњу да се у нашем језику прави дистинкција у значењу између мушког рода „тај бол“ који се превасходно односи на телесни бол и женског рода „та бол“ која подразумева душевну бол, тугу, губитак

¹⁵⁴ С обзиром да ни психијатрија ни психологија нису поља нашег бављења, дотаћи ћемо иц се тек толико да покажемо да се болу треба приступати интердисциплинарно, нарочито када је у питању његова веза са уметности. Мишљења смо, да заступајући тезу да је искушавање уметничког дела уједно и искушавање бола уједно заступамо и тезу да се када је реч о уметности, стварању али и реципирању исте, заиста може говорити о, условно речено, обе врста бола.

да ми некако искушавамо уметничка дела, међутим нас искуство уметничког дела овде занима на двострук начин, из угла ствараоца уметничког дела и реципијента истог. Ово истраживање је првобитно било замишљено као праћење једне својеврсне линије Аристотел – Шопенхауер – Ниче – Хајдегер и Барт. Међутим, та линија неће бити хронолошки праћена, па самим тим нећемо започети Аристотелом, такође, рад неће бити подељен на два дела због поменуте двострукости искушавања којом се бавимо, већ ће се кроз цео рад преплитати стваралац, стварање и реципијент. Текст отварамо Хајдегеровом мишљу о искуству уопште, мишљу која је уједно подстицај на бављење овом темом, али и оно што може да захвати искуство уметничког дела као такво:

„Стећи искуство о нечему – свеједно да ли је у питању ствар, човек или бог – значи да нам се то догоди, да нас погоди, да нас обузме, да нас обори и преобрази. Када говоримо о „стицању“ искуства, то не значи да је искуство наша творевина; стећи у „стећи искуство“ значи: претурити преко главе, претрпети, примити оно што нас погађа тако што ћемо се томе потчинити. Реч је о нечему што се збива, дешава, догађа.“¹⁵⁵

Оно што је одмах приметно из цитираног места јесте да је искуство процес и то болан, онај који нас хвата на препад као када нас бол изненада пресече.¹⁵⁶ Сматрамо да је на делу

¹⁵⁵ Хајдегер, Мартин., *На путу к језику*, прев. Божидар Зеџ, Федон, Београд, 2007, стр. 155.

¹⁵⁶ Дамир Смиљанић у својој студији примећује да се чак у самом језичком изразу који постоји, а то је да „бол пресеца“, препознаје препадни карактер бола. Смиљанић, Дамир., *Биће од трске. Антропологија у синестетичком*

насиљан процес сличан насиљном окрету у Платоновој пећини. Овако постављена ствар може звучати непријатно, али чини се да је нека врста nelaгоде нужна како би се иступило из привидне, можда чак и учмале угодности свакодневице, а ступило у подручје у ком се играју уметност и бол.

Бол као наговор на стварање

Едвард Мунк каже да: „уметност долази из радости и бола, али углавном из бола.“ Када се један од највећих уметника овако постави према самој ствари, прво и основно питање које можемо поставити јесте шта је то у *болу* као таквом, да може да подстакне чак и на уметничко стварање или на стварање уопште? О посебности овог феномена говори у прилог и то што је осет бола: „за разлику од многих других инервација и иритација прилично често био предмет филозофске рефлексије.“¹⁵⁷ Поставља се питање због чега бол задобија такав статус у филозофској антропологији? Одговор лежи у чињеници да: „бол није напросто нешто лишено смисла – бол може да твори смисао, да буде подстицај за стварање сувислих односа између различитих субјеката“¹⁵⁸, управо та могућност да твори смисао је нит водиља у тумачењу феномена бола., али и један од

погледу, Адреса, Нови Сад, 2021, стр. 35. Ми додајемо да се у том сечењу, такође очитује и својеврсна насиљност (као и у Бартовом појму *пунктума* о ком ће касније бити речи).

¹⁵⁷ Смиљанић, Дамир., Биће од трске. Антропологија у синестетичком погледу, стр. 31.

¹⁵⁸ Исто, стр. 31.

могућих разлога зашто уметник када га боли ствара. Другим речима, човек када је у боловима, окупиран је њима, то није напросто нека сметња, нека иритација, бол се тада испоставља као фиксација којом човек мора да се бави.¹⁵⁹ У контексту уметности би то могло да значи да уметник мора да прихвати ту бол, мора да одговори на њу, јер она одговор тражи¹⁶⁰, а да је одговор на тражено управо уметнички процес и стварање уметничког дела. Из приложеног опет осетимо споменуто нелагодност не само када нас нешто боли, што је потпуно очекивано, већ и када смо у сусрету са туђим болом или када о болу говоримо и мислимо. Повезаност нелагоде, неугодности, непријатности с боловима сместила се и у сам језик када често за негативно искуство, а које нема везе са телесним повређивањем, употребљавамо предикат *болан*.¹⁶¹

Ствар се додатно компликује када на ту врсту нелагоде, погађања и трпљења о ком и Хајдегер говори, а и на феномен бола додамо и феномен болести, која готово увек проузрокује неки вид патње. Јасно је да ће томе бити пружан својеврсан отпор, јер управо због тога се осети призивок неког насиља, не чини се једноставним ни лаким допустити да нам се нешто догоди или да нас нешто на тај начин погоди. Али упркос том отпору, човек не склања поглед са потресних сцена на позорници, нити са слике због које му се кожа јежи, не испушта књигу због које је проплакао већину вечери. Ипак постоје људи који сматрају да таквим стварима није место у уметности, да

¹⁵⁹ Исто, стр. 34.

¹⁶⁰ Исто, стр. 37.

¹⁶¹ Исто, стр. 42.

живот као такав је већ довољно тежак да би и уметност морала бавити таквим темама. С друге стране неки уметност виде као начин ношења са комплексним и неретко болним сусретом нас и света. Интерес овог истраживања је на овом потоњем.

Поглавље је започето Мунковом мишљу, што није случајно, с обзиром да је он један од уметника чије је здравствено стање било подробније испитивано у контексту његовог стваралаштва. Па се тако када је у питању уметност, превасходно сликарство, професорка докторка Корнелија Ђаковић – Швајцер, бавила између осталог и Едвардом Мунком, испитивавши однос болести и стварања уметности из медицинског угла. У чланку се наводи прегршт примера уметника који су створили неко конкретно дело или дела услед неке повреде, болести или неког менталног процеса.¹⁶² Оно што бисмо ми посебно издвојили од ауторкиних примера, јесте управо Едвард Мунк, који је патио од паничног поремећаја у склопу анксиозног поремећаја и за који професорка докторка Ђаковић – Швајцер написала да: „спада у најболнија животна искуства. Може се понављано јављати током времена и може

¹⁶² „Међутим, слика може бити не само одраз духа уметника, већ и указивати на неко органско обољење. Тако је Монет, који је боловао од катаракте, развој ове болести овековечио великим бројем слика локвања у његовом јапанском врту. Утермолен је серијом аутопортрета приказао развој Алцхајмерове болести, а Фрида Кало је анатомски тачно своје тешке повреде овековечила на неколико својих слика. У роману *Идиот* Достојевски даје веома упечатљиви опис епилептичне ауре (обољења од којег је и сам боловао). Кафка у роману *Процес* даје савршен опис осећаја маније прогања, а његова приповетка *Преображај* даје приказ халуцинантног стања исте основне болести.“ Ђаковић - Швајцер, К. (2015). „Уметничко дело – експресија симптома болести“, у: *Тимочки медицински гласник*, 40(2), 57-70. <https://doi.org/10.5937/tmg1502057D>, 01.12.2022, стр. 57

бити изразито ограничавајући за пацијента. Болесник осећа ужас који настаје без видљивог повода, претњу скоре смрти, што привремено спречава рационално мишљење. За време таквих напада често се јавља осећај блиске смрти.¹⁶³ Мунк је своје искуство панике оставио и у писаном трагу: „Шетао сам путем са два пријатеља – сунце је залазило – небо се одједном претворило у крваво црвену боју – осетио сам се преплављен меланхолијом. Зауставио сам се и нагнуо преко ограде смртно уморан – облаци су били као крв и пламени језици изнад плаво-црног фјорда и града. Моји су пријатељи наставили даље, а ја сам стајао сам, дрхћући од стрепње. Осетио сам бесконачни крик који је продирао кроз природу.”¹⁶⁴

Међутим, значајније од овог писаног трага, иако има изразиту поетску вредност, јесте преношење тог бола, ужаса, стрепње на платно у виду неколико верзија своје најчувеније слике „Крик.”¹⁶⁵ Навели смо пример уметника и његовог искушавања уметности и бола али шта је са реципијентом?

Аристотелов катарзис

О том питању промишљао је још Аристотел. Дајући дефиницију трагедије која гласи:

¹⁶³ Исто, стр. 60.

¹⁶⁴ Исто, стр. 60.

¹⁶⁵ Такође има слику названу „Анксиозност“, што говори о уметниковом непристајању да бежи од сопствених болова, већ његовом покушају да их на извештан начин преточи у стварање.

„Трагедија је, дакле, подражавање озбиљне и завршене радње која има одређену величину, говором који је отмен и посебан за сваку врсту у појединим деловима, лицима која делају а не приповедају: а изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање таквих афеката.“¹⁶⁶

Он увођењем појма катарзе као циља трагедије изазива „читаву библиотеку радова“ како то каже професор Рос.¹⁶⁷ Проблематичност овог места у Аристотеловом делу јесте да он сам појам катарзе спомиње свега два пута у делима, али и да нам такође недостаје други део *Поетике*. Досадашња тумачења овог појма и његовог значења за Аристотела ишла су у два главна правца: „Према једном, катарза представља очишћење осећања сажаљења и страха, и тај метафорички израз се изводи из обредног очишћења (Лесингово гледиште). Према другом, катарза је привремено прочишћавање и одстрањивање осећања сажаљења и страха, а сама метафора потиче из медицине (Бернајсово гледиште).“¹⁶⁸ Бернајсово гледиште је оно које се углавном сматра најисправнијим и према њему: „крајњи задатак трагедије би био ослобађање или прочишћавање душе од тих осећања преко нешкодљивог и пријатног излива који пружа медијум уметности.“¹⁶⁹ Оно о чему се обично расправља да ли је прочишћење о ком Аристотел говори моралне природе или не. Коплстон сматра да се у *Политици* ово питање разрешава:

¹⁶⁶Аристотел., *О песничкој уметности*, прев. Милош Н. Ђурић, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке републике Србије, Београд, 1966, стр. 15.

¹⁶⁷ Коплстон, Ф., *Историја филозофије, Том I, Грчка и Рим*, Дерета, Београд, 2015, стр. 436.

¹⁶⁸ Исто, стр. 436.

¹⁶⁹ Исто, стр. 436.

„За васпитање треба се користити обичајним (мелодијама), а за слушање, када други свирају, и окретним и страсним; јер осећање се код неких душа снажно истиче; попут сажаљења, страха или заноса, оно пребива у свима а разликује се по томе да ли је мање или веће. Неки су подложни том кретању, и ми их видимо да се коришћењем светих мелодија, које су им бациле душу у занос, повраћају као да су добили лекарску негу и очишћење. А исто то нужно је да осећају и самилосни и плашљиви и уопште сви други који осећају, утолико што сваког задеси нешто од тога, и свима се догађа некакво прочишћење и олакшање са задовољством: једнако тако, прочишћујуће мелодије пружају људима нешкодљиву радост.“¹⁷⁰

Из цитираног одељка *Политике*, јасно је да је очишћење метафора пренета из медицине¹⁷¹, те да се не мисли на неки вид моралног прочишћења. Међутим, остаје отворено питање да ли је катарза прочишћење самих тих емоције (страха и сажаљења) или прочишћење од тих емоција. Дефинитивног одговора нема, иако је наше тумачење најближе оном да је катарза прочишћење од страха и сажаљења кроз страх и сажаљење, на начин да доживљавајући их, гледањем трагедије уједно учимо да се са њима носим у животу када напустимо театар.

Међутим, оно што нас посебно интересује у контексту ове теме, јесте управо и сам медицински појам *катарзе* и зашто се Аристотел баш за њега одлучује како би назвао сврху трагедије. Наравно, конкретан одговор на то зашто не можемо имати, све

¹⁷⁰ Аристотел., *Политика*, „Култура“, Београд, 1970, стр. 274 – 275, 1342а 1-16.

¹⁷¹ Коуплстон, Ф., *Историја филозофије, Том I, Грчка и Рим*, стр. 438.

може остати само на ниво спекулације. Оно што нам је далеко драгоценије за тумачење јесте сама природа катарзе као прочишћења тела у циљу оздрављења. Већ неколико пута смо се дотакли тога да су процеси који се тичу бола, болести и уметности у њиховом контексту, често непријатни, нелагодни, а ни прочишћење о ком говоримо није ништа другачије. Тело да би се опоравило, мора да избаци све штетно из себе, што је болан, исцрпљујућ и естетски свакако не леп и пријатан призор, али неопходан ради оздрављења. Можда је могуће да уметност која захвата теме које нису лепе, пријатне или лагодне, јесте нужна на начин ефекта који има на реципијента, али и на самог уметника у процесу стварања. Иако се о једном месту унутар Поетике може писати баш толико колико и јесте, истакли бисмо још да код Аристотела се прочишћење постиже изазивањем сажаљења и патње, а: „сажаљење изазива само онај ко незаслужено пати, а страх онај ко је нама самима сличан.“¹⁷² Дакле, имамо врло важан моменат упознавања Другог, али и самоспознаје у трагедији, у уметности у опште, а на том трагу ће бити и Шопенхауерова мисао.

Шопенхауер: уметност као антипод за патњу¹⁷³

Тешко је сумирати Шопенхауерову мисао о болу и патњи, с обзиром да је комплетан његовим филозофски рад прожет

¹⁷² Аристотел, О песничкој уметности, стр. 27.

¹⁷³ Поднаслов инспирисан истоименим текстом који ће бити тумачен у овом поглављу.

управо овим појмовима, међутим, постоји једно место које можда на најсвеобухватнији начин захвата оно чиме се ми у овом раду бавимо:

„Ми осећамо бол, али не и одсуство бола, ми осећамо бригу, али не и безбрижност, страх али не и сигурност. Ми осећамо жељу онако како осећамо глад и жеђ, али чим је жеља испуњена, с њом је као са залогајем у коме смо уживали а који у тренутку када га прогутамо престаје да постоји за наш осећај. Ми болно осећамо одсуство уживања и радост, и жалимо за њима чим изостану; док болове, чак и када после дугог присуства престану ми не осећамо непосредно да су престали, већ, у најбољем случају, мислимо о њима намерно помоћу рефлексије [...] Отуд ми нисмо свесни највећих добара живота: здравља, младости и слободе као таквих, све док их поседујемо, већ само када их изгубимо; јер и они су негација, Ми примећујемо да смо били срећни тек када дани среће уступе место данима несреће.“¹⁷⁴

Из цитираног дела може се неколико ствари истумачити, као на пример то да ми бол свакако осећамо и да се чини као да са тим болом морамо нешто и урадити, ипак оно што је знатно сугестивније у Шопенхауеровој мисли јесте моменат поседовања, другим речима да среће и добрих ствари у животу постајемо свесни тек када их изгубимо. Зар не би онда моменат уметности, који нам да је прилику да искусимо тај губитак, без да га заиста искусимо, био уједно моменат у ком ми постајемо

¹⁷⁴ Шопенхауер, Артур., *Свет као воља и представа. Књига IV*, Феникс Либрис, Београд, 2018, стр. 347.

свесни онога што је добро, а да притом нисмо морали бити лишени истог? Одговор се назире у Шопенхауеровом погледу на уметност, на то шта она јесте и може.

Он види вољу за живот као непрестани круг патње у ком је све подређено дељењу и категорисању стварности на основу њене корисности у игри достизања и уближавања, а један од начина „пресецења хиљаду нити воље“ јесу *аскетизам, саосећање и уметност и естетичко искуство*. Он сматра да естетичко искуство доводи до преусмерења пажње са мотива хтења, на схватање ствари слободне од њиховог односа према вољи. На тај начин се разматрају ствари без интереса, без субјективности, чисто објективно и онда „нам одједном мир дође сам од себе и све нам је добро“. Уметност је између воље и представе, неискривљена је нашим сопственим опажањем ствари, те није представа, а такође је подједнако одвојена од воље, урођене тежње ка животу, стога је уметност у свом највишем облику најближа објективности до које можемо доћи. Музика је највиша форма уметности, копија саме воље, на тај начин се кроз уметност може искувати воља без патње која јој је инхерентна. Музичко дело које изазива меланхолично осећање омогућава нам да доживимо емоцију туге, а да се заправо не растужимо. На тај начин се то показује као истовремено и одвојено и укључено искуство.¹⁷⁵ Чини се да је управо на том месту сличност са Аристотеловим поимањем *катарзе*, ми гледајући трагедију или слушајући композицију

¹⁷⁵Fitzgerald, M., „Arthur Schopenhauer’s Philosophy: Art as an Antidote to Suffering” <https://www.thecollector.com/arthur-schopenhauer-philosophy-art/> 01.01.2022. Слободан превод А. Д;

доживљавамо емоције које су и болне и непријатне, меланхоличне и страшне, али их доживљавамо другачије него да нам се те исте емоције десе у самом животу. Али још јасније се сличност очитује у следећој Шопенхауеровој мисли: „У ствари, *патња* је процес *прочишћења*, једини, у највећем броју случајева, којим човек постаје посвећен, што ће рећи, одвраћен од лажног пута воље за животом.“¹⁷⁶ На крају се испоставља да за спону уметности и бола, онако како их Шопенхауер разумева, важи Петраркин стих, који он и цитира у делу *Свет као воља и представа*: „Mille piacer’ non vagliono un tormento.“¹⁷⁷

Из болова рођена наслада

Фридрих Ниче је аутор о чијем мишљењу на ову тему бисмо могли да посветимо читав један засебан рад, међутим с обзиром да смо одлучили да пратимо својеврсну линију, за потребе овог рада ћемо се превасходно бавити раним Ничеовим мишљењем из његовим првенцем *Рођење трагедије из духа музике*. Разлог за то је, пре свега јер Ниче касније, развијајући мисао о трагедији као таквој, схвата да је радост вишеструкости, оно што дефинише трагичко и да та радост није производ сублимације, прочишћења (дакле супротно и Аристотелу и Шопенхауеру). Трагичко је „естетички облик радости, а није лек

¹⁷⁶ Шопенхауер, Артур., *Свет као воља и представа*. Књига IV, стр. 442.

¹⁷⁷ Прев. „Хиљаду уживања не вреде једне боли“; Исто, стр. 349.

против нечег нити мотално разрешење бола, страха и сажаљења.¹⁷⁸ Ниче то изричито говори у *Веселој науци*: „Они управо нису хтели страх и сажаљење – свака част и највиша част Аристотелу! Али он сигурно није добро погодио, а да не говоримо правом решењу, када је говорио о крајњем циљу грчке трагедије.“¹⁷⁹ Ипак, баш у *Веселој науци* он говори о односу уметника и болести:

„Уметника условљују изузетна стања: то су стања која су интимно сродна болесним појавама и с њима срасла: тако да се чини немогућно бити уметник а не бити болестан“¹⁸⁰

Разлика се успоставља у томе што Дионис из Рођења трагедије још увек покушава да разреши бол, радост је била његово разрешење. Али у каснијим Ничеовим текстовима ствар се донекле мења:

„Ничеово схватање уметности је трагичко... Најпре, уметност је супротно од *безинтересне* операције: она не лечи, не смирује, не сублимира, не уништава интерес, *не укида* жељу, нагон или вољу. Уметност је, напротив, подстицај вољи за моћ, *покретач хтења*.“¹⁸¹

Дакле, Дионис више не разрешава нити покушава да се реши бола: „Он се не задовољава тиме да бол разреши у вишем,

¹⁷⁸ Делез, Ж., *Ниче и филозофија*, прев. Светлана Стојановић, Плато, Београд, 1999, стр. 24.

¹⁷⁹ Ниче, Фридрих., *Весела наука*, прев. Милан Табаковић, Дерета, Београд, 2005, стр. 96.

¹⁸⁰ Ниче, Фридрих., *Воља за моћ*, прев. Душан Стојановић, Дерета, Београд, 2005, стр.454.

¹⁸¹ Делез, Жил., *Ниче и филозофија*, стр. 121.

над-личном задовољству, он бол потврђује и претвара га у нечије задовољство, он више афирмише болове растења него што репродукује патње индивидуације. Он је бог који афирмише живот, за којег живот треба да буде афирмисан, а не оправдан или искупљен.“¹⁸² За Ничеа бол и задовољство више нису посматрани као антитезе, нити треба то да буду. Они не стоје у контрадикцији. А он испитује могућност да задовољство увек мора да подразумева бол.¹⁸³ У Вољи за моћ Ниче то и експлицитно говори:

„Шта је задовољство друго до ли дражење осећања моћи препреком (оно се дражи још јаче ритмичким препрекама и отпорима) – тако да набуја услед њих. Према томе, свако задовољство носи у себи бол. Ако би задовољство имали да буде врло велико, ода би и бол морао бити дуг и затезање лука врло велико.“¹⁸⁴

А затим и у следећем месту: „Можда би се задовољство могло уопште назвати ритмом малих болних надражаја.“¹⁸⁵ Ипак, оно што остаје непромењено јесте патња и то Дионисова патња као основа трагичког, које ипак није отуђено од оног аполонског:

„Трагедију морамо схватити као дионски хор који себи налази одушке тако што изван себе пројектује свет аполонских слика... У више узастопних пражњења, овај праоснов трагедије зрачи из себе ону драматичну визију која је у суштини један сан...

¹⁸² Исто, стр. 18.

¹⁸³ O’Sullivan, L. (1996). Nietzsche and Pain. *Journal of Nietzsche Studies*, 11, 13–22. <http://www.jstor.org/stable/20717639> 01.12.2022.

¹⁸⁴ Ниче, Фридрих., *Воља за моћ*, стр. 376.

¹⁸⁵ Исто, стр. 398.

Драма је, дакле, представа диониских схватања и дела“, објективација Диониса у аполонском облику и свету.“¹⁸⁶

Аполонско је владало у хеленском свету и уметности, међутим о диониским светковинама почело је да се шири вест и копном и морем до Хелена, који су се штитили својим чуваром поретка Аполоном. Међутим, дорска уметност, као оно суштински од стране бога снова, наилази на проблем у тренутку када хеленско биће из својих најдубљих корена почне да осећа диониске нагоне. Тада је делфски бог морао склопити примирје, како би разоружао свог брата, бога који пије вино.¹⁸⁷ То примирје било је нужно, јер Аполонова музика као дорска архитектоника у звуцима није могла да се супротстави, иако је покушано гушење, потресне моћи звука диониске музике, која је потресала Хелене, јер у диониском дитирамбу човек се подстиче на највише појачање свих својих способности за симболе, те је потребан нови свет симбола.¹⁸⁸ Чини се као да оно превредновање свих вредности које може важити као главни задатак Ничеове филозофије, важи и за диониско у борби против аполонског, у борби против хомеровског света ушушканог у привид, јер диониско подразумева: „из болова рођену насладу.“¹⁸⁹ Поставља се питање зашто је Хеленима био потребан тај привид да се ушушкају? Зашто им је био потребан вео снова којим ће да се покрију? Одговор се налази у чињеници да је то народ који је

¹⁸⁶ Делез, Жил., *Ниче и филозофија*, стр. 18.

¹⁸⁷ Ниче, Фридрих., *Рођење трагедије*, Бигз, Београд, 1983, стр. 46.

¹⁸⁸ Исто, стр. 47.

¹⁸⁹ Исто, стр. 53.

познавао страхоте и ужасе живота и да би могао живети, аполонско им је било неопходно, јер како би народ који је за патњу јединствено способан, могао да поднесе тешкоћу живљења, да му није показан живот сјаја и славе, живот његових богова?¹⁹⁰

Изразито занимљив случај је била расправа о томе шта хор представља у грчкој трагедији. Треће¹⁹¹ решење нуди Шилер, које се, чини се, највише допада самом Ничеу је да је хор својеврстан живи зид којим се ограђује од стварног света како би сачувала свој уметнички интегритет. Диониско, могло би се рећи, отвара један понор заборавља у ком се одвија то одвајање о ком Шилер говори, међутим, свакидашња стварност увек поново продире у свест и изазива осећај гађења, аскетско расположење које пориче вољу је плод тих стања. Ту Ниче успоставља сличност између диониског човека и Хамлет, јер обојица видеше суштину ствари која је непроменљива, а спознаја да делање на то нема никаквог утицаја буди гађење, као и оно што им због те спознаје бива наметнуто, а то је да поправљају разрушен свет. Када се истина једном сагледа, човек види само стравичност и бесмисао постојања. Али баш ту, у највећој опасности по вољу, долази уметност која те грозоморне мисли преображава у представе са којима је могућ живот, а то су: „узвишено, уметничко

¹⁹⁰ Исто, стр. 49.

¹⁹¹ Прво решење хор представља као народ, са чиме се аутор Рођења трагедије никако не слаже јер је исувише политичко тумачење хора које промашује његову суштину. Друго тумачење нуди А. В. Шлегел који сматра да је хор идеални гледалац, међутим на први поглед то не може бити, јер ако је прво био само хор, није могло бити ни гледаоца у том смислу јер гледалац без позоришне игре је контрадикторан појам.

савладавање стравичности, и комично, уметничко пражњење гађења на бесмисао”.¹⁹²

Најбољу сарадњу, вечито сукобљених супружника, аполонског и диониског, Ниче проналази у Есхиловој трагедији *Оковани Прометеј*, мада и у Есхиловој драмској уметности уопште. Прометеј се може тумачити као диониски лик, што због патњи, што због моћи која се испољава пркосно ауторитету. Стање индивидуације, Ниче препознаје као праснов патње, као Дионисову патњу због које је према миту раскомадан још као дечак, и та распопућеност, двојност самог Диониса је кључ за разумевање тог божанства, јер из његовог осмеха настали су олимписки богови, а из суза је настао човек. Он је и свирепи демон и добродушни владар, међутим поновно рођење Диониса је оно што наговештава укидање индивидуације и тада наступа радост Деметрина, у сазнању да он молже поново да се роди¹⁹³, тада наступа нада попут оне хелдерлиновске наде да ће песници оскудног времена, који су посредници између људи и богова, наставити да прате трагове одбеглих богова све док не дође *светски дан*.

Нови светски бол¹⁹⁴

Премда је у већини рада фокус био на трагедији као уметничком жанру, питање које се поставља тиче се уметности

¹⁹² Исто, стр. 61 – 65.

¹⁹³ Исто, стр. 76.

¹⁹⁴ Назив поглавља је инспирисан, последњим поглављем *Бића од трске*.

уопште, а то је питање које је Смутс поставио у свом чланку, а које гласи: „да ли постоји фундаментална разлика између врста емоционалних одговора које тражимо од живота и оних које тражимо од живота?“¹⁹⁵ Затим даље каже:

„У традицији, то питање зашто људи траже таква искуства болне уметности представљало се као *парадокс трагедије*, а Ноел Керол је издвојио и сродни проблем познат као *парадокс хорора*. И *парадокс трагедије* и *парадокс хорора* настају чим поставимо питање, зашто људи траже или желе да гледају хорор филмове или трагедије? Тачније, могли бисмо да питамо, зашто људи желе да се уплаше гледајући филм или сажалевају трагичног лика када у стварном животу избегавају ситуације које побуђују исте емоције?“¹⁹⁶

Чини се да је то заиста начин ношења човека спрам погођености болом. До сада смо видели да код свих аутора који су споменути искушавање уметничког дела је нешто што углавном није пријатно или је чак и заиста болно, чак се у самом говору очитује то, најбољи пример за то је Бартов појам *пунктума*. Он у „Светлој комори, Ноти о фотографији“ разлучује, како он то назива, две теме у фотографији, које назива *студиум* и *пунктум*. И док за *студиум* каже да је „то like“ реда, а не „то love“ реда и да покреће полу-вољу, полу-жељу, *пунктум* са разлогом назива тако јер каже да је то онај случај унутар фотографије који га боцне, па у загради додаје

¹⁹⁵Smuts, A. (2007). The Paradox of Painful Art. *Journal of Aesthetic Education*, 41(3), 59–76. <http://www.jstor.org/stable/25160238> 02.12.2022. стр. 59.

¹⁹⁶ Исто, стр. 59.

рањава и боде. Оно што заиста остане са нама након посматрања уметничког дела, јесте оно што се не сведе на пуко гледање, посматрање или допадање, то мора да буде *искуство* у Хајдегеровом смислу *искуства*, мора да остави такав траг да је болан.¹⁹⁷

За крај пружамо кратки синестетички поглед на тумачену ствар. *Фрагилност* као спецификум људског бивствовања, па затим *наратив светског бола*, као она врста бола што нам га наноси свет по себи, она бол којој задобија метафизички смисао, упућује између осталог на то да нема бега од метафизике, она није уписана само у западноевропску повест и у конфликт нашег духа с материјом, већ и: „у ткиво нашег тела, меса, како би рекао Мерло – Понти.“ Филозоф – лекар Виктор фон Вајцзекер својом рефлексijом у потпуњује ово истраживање када кажеда : „бол исконски открива свет око нас, буди нас из сна у којем смо сједињени са светом: “он ми показује оно али ме уједно спаја с њиме, он легира моје бивство с оним света исто онако јако колико ме раздаваја од њега”; двојство Ја и онога се исконски назире у болу; тек ме бол подсећа на то шта припада мени и колико је висока цена тога што поседујем.“ Оно на шта сви ови путокази упућују јесте *погођеност светом* (неофеноменолошки појам); свет нас се тиче, али нас и погађа. Материјални супстрати погођености светом су болови, болести и старење. Они су знаци да се нешто дешава са нама, а ми покушавамо да нађемо одговор на то како

¹⁹⁷ Барт, Ролан., Светла комора. Нота о фотографији, Рад, Београд, 2004, стр. 28 – 31.

би се поново могли стабилизovati.¹⁹⁸ Зато Смиљанић своје Биће од трске затвара следећим речима, а и ми ово истраживање јер сматрамо да у извесном смислу представља његов *summa summarum*:

“И у болу, посебно оном светском, када је свестан колико је његов положај у свету бедан, човек се потврђује у својој величини, када не остаје равнодушан наспрам сопствених недаћа, али и оних других људи, него покуша да се супротстави томе и да смислен одговор на све апсурде, неразумљивости и неправедности овог света. И наставља да живи у дисхармоничној хармонији са светом.”¹⁹⁹

Литература:

Аристотел., *О песничкој уметности*, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке републике Србије, Београд, 1966.

Аристотел., *Политика*, “Култура“, Београд, 1970.

Барт, Ролан., *Светла комора. Нота о фотографији*, Рад, Београд, 2004.

Делез, Жил., *Ниче и филозофија*, Плато, Београд, 1999.

Ђаковић - Швајцер, К. (2015). „Уметничко дело – експресија симптома болести“, у: Тимочки медицински

¹⁹⁸ Смиљанић, Дамир., Биће од трске. Антропологија у синестетичком погледу, стр.139 - 149.

¹⁹⁹ Исто, стр. 150.

гласник, 40(2), 57-70. <https://doi.org/10.5937/tmg1502057D>,
01.12.2022

Коплстон, Ф., *Историја филозофије, Том I, Грчка и Рим*, Дерета, Београд, 2015.

Ниче, Фридрих., *Рођење трагедије*, Бигз, Београд, 1983,

Ниче, Фридрих., *Весела наука*, прев. Милан Табаковић, Дерета, Београд, 2005.

Ниче, Фридрих., *Воља за моћ*, прев. Душан Стојановић, Дерета, Београд, 2005.

Смиљанић, Дамир., *Биће од трске. Антропологија у синестетичком погледу*, Адреса, Нови Сад, 2021.

Хајдегер, Мартин., *На путу к језику*, прев. Божидар Зец, Федон, Београд, 2007.

Шопенхауер, Артур., *Свет као воља и представа. Књига IV*, Феникс Либрис, Београд, 2018

Fitzgerald, M., „Arthur Schopenhauer’s Philosophy: Art as an Antidote to Suffering” <https://www.thecollector.com/arthur-schopenhauer-philosophy-art/> 02.01.2022.

O’Sullivan, L. (1996). „Nietzsche and Pain. Journal of Nietzsche Studies“, 11, 13–22.
<http://www.jstor.org/stable/20717639> 01.12.2022.

The experience of an work of art as an experience of pain

Summary

With this research, we try to examine the relationship between the work of art and the phenomenon of pain. That relationship can be approached from two different perspectives, the artist's and the recipient's. Namely, it is often heard that the process of creating a work of art is painful, or that pain is even a prerequisite for creating something extraordinary. There is often talk about the psychological processes of the artist, and even physiological illnesses, which arise either as a result of the creation of the work, or the work is created when the artist is motivated by pain, and sometimes these two moments overlap. Although we will try to pay attention to this phenomenon in the presentation, we will focus on the experience of the work of art as an experience of pain. What we are particularly interested in is the ambivalence of art itself, in the way that it not only tempts, but also heals pain and suffering. From Aristotle's concept of catharsis, Schopenhauer's thesis on art as an antidote to suffering, through Nietzsche's "pleasure born out of pain", to Heidegger's thought about experience in general or Barth's concept of punctum, it seems that experiencing a work of art is also experiencing pain. Starting from the thoughts of the mentioned authors, as well as other thinkers, we will try to understand when

and in what way the experience of art is painful, whereby we do not consider that experience to be negative, but potentially extremely fruitful when it comes to, first of all, experiencing and then interpreting art, but also alleviating the pain itself.

Keywords: experience, art, work of art, creation, pain, Aristotle, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Barthes.

**МЕРЛО-ПОНТИЈЕВА ФЕНОМЕНОЛОГИЈА:
ОД ИСКУСТВА УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА ДО
РЕДЕФИНИСАЊА ФИЛОЗОФИЈА**

Апстракт: У овом раду покушаћемо да оцртамо основе Мерло-Понтијеве феноменологије перцепције како бисмо сагледали специфичне позиције уметности и искуства уметничог дела. Сматрајући да је „опажени свет увек претпостављени темељ сваке рационалности, свих вредности и целокупног постојања“, Мерло-Понти је покушао да представи дескриптивну филозофију која ће сумирати чулне, афективне, моторичке и естетске капацитете перцепције. Деконструишући традиционално, модерно схватање перцепције као чулног афекта са акцентом на епистемологију, Мерло-Понти схвата перцепцију као услов могућности нашег битка-у-свету, што подразумева специфичан феноменолошки приступ и начин стварности. Као таква, тема нашег рада је испитивање улоге перцепције у уметности, са посебним освртом на сликарство Пола Сезана. Постављајући питање значаја уметности за целокупну филозофију Мерло-Понтија, у закључку ћемо препознати како позната мисао и концепт тела света (*chair du monde*) условљава потпуно нови начин разумевања уметности и филозофије.

²⁰⁰ goranvujkov97@gmail.com

Кључне речи: Мерло-Понти, уметност, филозофија, перцепција, искуство

УВОД

Између сликара и његовог модела поставља се један план, атмосфера. Тела виђена у простору су сва испунчена. (...) Техника неке уметности обухвата одређени језик и одређену логику.

Пол Сезан

Морис Мерло-Понти [*Maurice Merleau-Ponty*], француски феноменолог двадесетог века поставља филозофско пропитивање тема и концепата до тада филозофској традицији нимало непознати, те их у духу савремености деконструираше и редефинираше како би на другачији начин разумели стварност. Ослањајући се на Хусерлову феноменологију, односио се критички према модерној онтологији и епистемологији, пре свега картезијанској, али и читавој традицији западне метафизике. Традиционалној дуалистичкој проблематици душе/свести и тела, материје и форме, разум и чула, субјекта и објекта, покушао је да супротстави идејама перцепције, телом као субјект-објект, месом, видљивим и невидљивим, хијазмом и бројним другим. За Мерло-Понтија „перципирати не значи искушавати мноштво утисака који би са собом доводили сећања способна да их употпуне, то значи видети како из једне

констелације датости извире иманентан смисао, без којег није могуће никакво позивање на сећање.”²⁰¹ Другим речима, перцепција не сме бити схваћена у нововековном, епистемолошком смислу као функција спознавања света, као однос субјекта према њему наспрамна објективна стварност, већ као модус егзистенције човека, начин његовог бивствовања који је перцептивног карактера. Компаративно Хајдегеровом бриговном опходу ка бивствујућим, перцепција заузима сличну улогу, она је интенционалног карактера те изражава начин „како” егзистенција и човеков свет јесте. Човек је у том смислу перцептивно биће. Перцептивна свест, сматра Мерло-Понти, конституише свој објекат.²⁰²

Формирајући своју феноменологију на овој централној теми, Мерло-Понти у својим раним радовима, међу којима се издваја капитално дело *Феноменологија перцепције* поставља темељ за ново феноменолошко испитивање проблема које тадашња хусерлијанска мисао није довољно испитивала - проблем тела. Тело, као централни фокус његове мисли отвара поље могућности преко којих се јављају бројни проблеми који представљају предмет његове пажње. Тело, касније месо (света) бива место за једну нову онтологију којом Мерло-Понти обрађује теме језика, бивствујућег, перцепције, уметности. У свом позном раду, последњих година свог живота, Мерло-Понти се посветио проблемима уметности које постхумно бива објављено у делу *Видљиво и невидљиво*, међу којим

²⁰¹ Мерло-Понти. М., *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша - Свјетлост, Сарајево 1990. стр. 43.

²⁰² Исто, стр. 48.

најзначајнија места о проблему уметности јесу *Сезанова сумња, Око и дух, Посредни говор и гласови тишине*.

У овом раду, настојаћемо да посветимо пажњу његовој позној мисли те покушамо да осветлимо Мерло-Понтијеву мисао као једну феноменологију уметности, а која даје нов начин разумевања уметности, те повратно реконституише филозофску делатност као такву.

ФЕНОМЕНОЛОГИЈА ПЕРЦЕПЦИЈЕ

Esse est percipi.

Џорџ Баркли

Изазов „хватања искуства на делу” је уобичајено препознат као проблем за феноменолошку рефлексију. Овај проблем, према којем рефлексија нужно искривљује непосредно, проживљено искуство, доводи у питање саму могућност феноменологије у оној мери у којој феноменологија жели да опише суштинске карактеристике искуства какво јесте живљено искуство. Дуга традиција филозофске мисли базирала се на дуализму између објективног и субјективног где је човекова позиција понајчешће заузимала позиције субјекта првенствено у епистемолошком кључу. Ко такав, субјекат је са порастом интереса за теорију сазнања у модерном добу првенствено схваћен као епистемолошки субјекат. Нововековна филозофија у својој основи се фундира као једна широко

заснована епистемологија која за свој основ узима свест и проблематизује начине и могућности човековог спознавања света. Без обзира на филозофска усмерења дате епохе, можемо опазити заједничког чиниоца који обједињује сва филозофска стремљења модерности, а то је свест као основа спознаје и дуализам субјекта и објекта. Дато запажање можемо осмотрити кроз Хајдегерову разумевање модерног доба као „доба слике света”²⁰³. *Доба слике света*, истоимени есеј тридесетих година прошлог века, Хајдегер дефинише модерно доба као доба које је израсло из корена западне метафизике.

Појам модерног доба даље се испитује његовим односом према појму „слике” (picture). Хајдегера „слика света“ више значи свет замишљен и схваћен као представа, то је систем који стоји испред субјекта наспрамно њему који ту врши активну функцију, у који све ствари припадају и све ствари стоје заједно. Оно што људске субјекте чини једнаким модерном човеку јесте њихова позиција усред ове слике, која постаје могућа захваљујући њиховој способности мерења и извршења, у циљу овладавања целином - субјекат са једне стране и њему наспрамна објективност.²⁰⁴

Овакав поглед на свет, карактеристичан за нововековну традицију, коју Хајдегер и филозофи после њега одређују као картезијанску. У настојању да се деструира²⁰⁵ постојећи слој метафизички конструисаног света, филозофи су, а за нас са

²⁰³ Хајдегер М., *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000 стр. 61

²⁰⁴ Исто. стр 61 - 72

²⁰⁵ Деструкција у Хајдегеровом смислу те речи.

фокусом на Мерло-Понтија, настојали да изнедре нова решења како би се човек и свет другачије поимали. Мерло-Понти, произилазећи из духа хусерлијанске и хајдегеријанске феноменологије нуди другачије разумевање човековог односа према свету, сазнању и себи самом који он дефинише као „перцепција”.

Наша перцепција објекта кроз све перспективе није пропозиционална, или јасно разграничена перцепција. То је пре двосмислена перцепција заснована на телесном примордијалном учешћу и разумевању света и значења која конституишу перцептуалну целину. Тек након што смо интегрисани у окружење како бисмо могли да спознамо објекте по себи, можемо да усмеримо пажњу ка појединачном објекту у том пејзажу како бисмо га дефинисали јасније. Супротно емпиристичкој и рационалистичкој епистемологији, изразито Локовој и Декартовој, Мерло-Понти одређујући дате мисли као емпиризам и идеализам наводећи како перцепција схваћена као предуслов сваког искуства мора бити разумљена као пререфлективна. Џон Лок, представник емпиристичког струјања *Огледима о људском разуму* истиче антирационалистичко разумевање сазнања по ком „нема ништа у искуству што претходно није било у чулима”.²⁰⁶ Познати аргумент *tabula rasa* заговара управо идеју да чулна датост преноси свако знање и чини основу знања, насупрот картезијанизму који постулира урођене принципе и идеје.

²⁰⁶Џ. Лок., *Огледи о људском разуму*, Култура, Београд 1961., стр. 24.

Мерло-Понти је желео да покаже да насупротив идеји која је водила традицију почевши са Џоном Локом, да „перцепција није узрочни производ атомских сензација”.²⁰⁷ Атомистичко-узрочна концепција је овековечена у одређеним психолошким струјама тог времена, посебно у бихевиоралним психологијама. Према Мерло-Понтију, перцепција има активну димензију, тако што је она примордијална отвореност ка свету (ка "Lebenswelt-у"). Сродно хусерлијанској традицији феноменологије и Хајдегеровој идеји „бачености”, Мерло-Понти формулише задати свет као већ отелотворени свет перцепције. Перцепција је у том смислу *conditio sine qua non* сваког искуства и могућности поседовања световности. Насупрот Хусерловој тези да је свака свест интенционалног карактера по којој је „свака свест, свест о нечему”, што сачињава разликовање чинова мисли (*noesis*) од интенционалних објеката мисли (*noema*).²⁰⁸ Последично наведеном, не постоји чиста свест, испражњена од садржаја, *tabula rasa*, нити урођени рационалитет у свести, већ само свест која је већ својом интенционалном структуром опредмећена.

Насупрот Хусерлу, Мерло-Понти постулирајући фундаментални карактер перцепције истиче празно место његове феноменологије - проблем тела. Тело као такво, не може се свести у потпуности ни на страну субјективности нити објективности. Како Мерло-Понти истиче оно се уједно јавља и

²⁰⁷ М. Мерло-Понти., *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша - Свјетлост, Загреб, стр. 44

²⁰⁸ Е. Хусерл, *Картезијанске медитације*, Младинска књига, Београд 1975. стр. 79.

као тело-субјект и као тело–објект.²⁰⁹ Тело бива разумљено као оваплоћена субјективност, интенционално елаборира ствари у оквиру увек присутног оквира света, користећи своје унапред свесно, препредикативно разумевање света. Ослањајући се и критикујући Хусерлову тезу о интенционалности свести, Мерло-Понти наводи да је свака свест перцептивна свест..²¹⁰ Самим тим, свест и тело као два неодвојива дела човека, у савременом тренутку неуронауком потврђено, деструира стару традицију дуалистичке подељености на тело и душу, односно свест. Сопствено тело и његова присутност, како запажа, није само једна од перцептивних ствари које сачињавају наш свет, већ „трајно стање искуства, саставни део перцептуалне отворености свету”.²¹¹

ТЕЛО КАО СИНТЕЗА ВЛАСТИТОГ БИТКА

*Моје тело је интенција! Моје тело је догађај! Моје тело
је исход!*

Гинтер Брус

Феноменолошки разумљена интенционалност тела као сопства, које заузима и опозива централну позицију свести, истовремено још једном доводи у питање ментализам

²⁰⁹ М. Мерло-Понти., *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша - Свјетлост, Загреб, стр. 93 - 97.

²¹⁰ М. Мерло-Понти., *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша - Свјетлост, Загреб, стр. 79.

²¹¹ М. Мерло-Понти., *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша - Свјетлост, Загреб, стр. 131.

картезијанске метафизике. У Декартовом случају, свест као једна од две врсте супстанције заузима позицију индивидуалности и субјекта, док је са телом као и сваком другом материјалном основом другачије. Картезијански разумљена, свака телесна конституција и материја у основи је део исте рес ехтенса. Доводећи у питање метафизичке пропозиције, Мерло-Понти тело препознаје као центар искуства у оној мери у којој је оно основа наше субјективности и перцептивне могућности. Тако разумљено тело, оно превазилази оквире органски поиманог тела и прелази у просторе културног, које је на трагу Леви Строса већ испреплетено. Како наводи у *Феноменологији перцепције* „Ми никад не покрећемо своје објективно тело, већ своје феноменално тело, које је моћ за те и те регије света. Наше тело није ни у простору ни у времену, већ се оно наставља на простор и време. Оно постоји само преко нас у феноменалном смислу”²¹² Сама корпорална структура бића чини једну онтологију тела, касније у Видљивом и невидљивом дефинисана као „месо света” које чини екстензију наше примарне телесности и сачињава присутност света кроз тело-битак. Занимљиво, са оне стране наше телесне датост налази се објективна структура света која је, већ наглашено, телесног карактера. Мерло-Понти, поменути симптом света разумева као наставак односно „протезу” нашег тела, коју можемо разумети као „онтолошку протезу субјекта”. Крајње илустративно, Мерло-Понти наводи како „штап слепца престаје да буде “штап” у смислу објекта, јер га више не

²¹² М. Merlo-Ponti., *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša - Svjetlost, Sarajevo, 1990. str. 43.

перципира сам за себе већ тај вишак се трансформисао у осетилну зону, он повећава акциони радиус опипа, аналоган погледу. Навикнут сам на један шешир, ја један аутомобил или штап, значи инсталирати се у њих, учинти их учесницима у волумизацији нашег тела. Ширимо свој битак-у-свету, мењамо егзистенцију своји припајајући себи нове елементе.”²¹³

Складно феноменолошком разумевању тела и његовог односа спрам света, Мерло-Понти обрађује проблем простора као конститутивног момента његове мисли. Картезијанско поимање простора је превасходно научног карактера, односно примарно дефинисано кроз геометрију и геометријску методу у којој простор бива фундиран кроз дубину, ширину и висину. *Res extensa* као једна од супстанција поседује квалитете који се квантитативно могу изразити те такав приступ простору бива разумљен као његова есенцијална одлика. Мерло-Понти научни аспект простора ставља у други план истичући феноменалност простора, с тим да је оно примарна, предпредикативна схема нашег сусрета у свету. „Перцепција простора и перцепција ствари, просторност ствари и њен битак ствари не чине два различита проблема. То нас већ учи картезијанска и кантовска традиција. Али она расветљава перцепцију објекта перцепцијом простора, док нас искуство властитог тела учи да укоренењемо простор у егзистенцији. Бити тело, видели смо, значи бити везан за један одређени свет, а наше тело није понајприје у простору: оно припада простору (оно је просторово). Просторност тела је

²¹³ Merleau-Ponty M., *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša - Svjetlost, Sarajevo, 1990. str. 176.

распростирање његова битка тела, начин на који се реализује као тело”.²¹⁴ Као што видимо, Мерло-Понти простор (као и време) је у том смислу дат егзистенцијално, сходно искуству, а не кординатно и математички. У том смислу, телу као ни простору се не може приступити парцијално, већ у целини (гешалт). Како наводи „тело не може бити упоређено с физичким објектом, већ пре са делом уметности. У слици или у музичком комаду, идеја се не може приопштити друкчије неголи ширењем боја и звукова.” Самим тим, компаративно са уметничким делом, тело се само као целина обухватити. Део слике или део музичке композиције свој смисао задобија тако што је повезано са целином дела, оно нема парцијалитет.

На темељу наведене компарације тела и уметничког дела, видимо, корак у назад, да и перцепција налази своје место у датом дискурсу. У *Феноменологији перцепције* Мерло-Понти наводи да се перцепција не своди на индивидуалне фрагменте чулних сензација неког конкретног објекта већ да објекат свој перцептивни смисао задобија тек у односу на околину, у односу на своју, околосветску упућеност, Хајдегеровим речима речено. Описујући активност перцепције, Мерло-Понти пореди перцептивно искуство света са структуром рељефа који има главну димензију тј. дубину, која је према Мерло-Понтију од изразите важности за наше предпредикативно искуство света, и испупчење које се дефинише у датим удубљењима.²¹⁵

²¹⁴ Мерлеау-Понту М., *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша - Свјетлост, Сарајево, 1990. стр. 181.

²¹⁵ Мерлеау-Понту М., *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша - Свјетлост, Сарајево, 1990. стр. 42.

Карактеристично за сваки рељеф јесте међусобна упућеност елемента са његовом околином и позадином. Неки објекат и његова феноменалност задобија свој смисао тек у односу са остатком „рељефне” структуре света. Такозвани „интенционални лук” који са захвата перцепцијом је оно што се при перципирању неког феномена да опазити, а то је упућеност на његову околину.

Наведене одлике тела и перцепције увелико доводе у питање традиционалне метафизичке обрасце по којима се тело разумело ирационално, материјално и несвесно. Деконструишући традицију филозофске мисли Мерло-Понти показује како је тело свесно као што је свест телесна, две неодвојиве стране бића. Друга битна ствар која се појављује је његова тенденција ка креативизацији перцепције која је изразито компаративна уметничком раду, што ће бити предмет овог рада у наставку.

УМЕТНОСТ: ПЕРЦЕПЦИЈА, ЈЕЗИК, ВИДЉИВО И НЕВИДЉИВО

Сликати не значи понизно копирати оно што се гледа: то значи проникнути у склад између бројних односа, транспоновати их у сопствену гаму, развијајући је према некој новој и оригиналној логици.

Пол Сезан

У својој *Феноменологији перцепције*, Мерло-Понти је изјавио да се „права филозофија састоји од поновног учења да

се гледа на свет“.²¹⁶ Изговарајући ово, он је пре свега реаговао против преовлађујућег веровања у науци и аналитичке филозофије средине века да апстрактни, објективни поглед на свет који користи наука представља целовит, самодовољан поглед на стварност, као и реаговање против тенденција у западњачкој филозофији да јој придаје преувеличан значај. Мерло-Понти насупрот тадашњим научним струјањима и филозофским традицијама настоји да преузме модел уметничког разумевања перцепције и целокупног човековог непосредног односа са светом. У *Феноменологији перцепције* примећује како „Научити гледати боје значи стећи један одређени стил гледања, једну нову употребу властитог тела, значи обогатити и реорганизовати телесну схему. Систем моторичких моћи или перцептивних моћи, наше тело није објект за једно „мислим“: то је целина проживљених значења која иде према својој равнотежи.”²¹⁷ Преко оваквог става, Мерло-Понти читаву перцептивну одређеност света објашњава уметничким достигнући, превасходно Сезановим.²¹⁸

Верујући да су он и уметник ангажовани у истом пројекту, Мерло-Понти описује како Сезан је кроз шарене потезе киста могао да изрази оно чему је феноменологија могла само индиректно да покуша да приступи кроз филозофски језик: пререфлексивну перцепцију. У свом „Предговору” за

²¹⁶М. Мерло-Понти., *Видљиво и невидљиво*, Академска књига, Нови Сад, 2012. стр. 13.

²¹⁷М. Мерло-Понти., *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша - Свјетлост, Сарајево, 1990. стр 52.

²¹⁸М. Мерло-Понти., *Сезанова сумња*, Службени гласник, Београд 2016. стр 13.

Феноменологију перцепције, Мерло-Понти је писао о немогућности да се икада постигне потпуна феноменолошка *epoché*, или заграда природног става. Како се да приметити, темељна проблематика која изнедрова кроз читав Мерло-Понтијев рад је питање - како мапирати непосредно, живљено искуство? Испољавајући сумњу према Хусерловој методологији, анализи универзалних структура свести, Мерло-Понти се осврће проблемима перцепције, стила, геста и живљеног искуства. Наведене одлике његове феноменологије не настоје да пропитају никакву суштину, темељ, универзалност бића већ само начин на који се оно, у оној мери у којој је феномен, се појављује. Показујући приметну заинтересованост за културну и историјску условљеност наше перцепције, Мерло-Понти схвата да је наш однос према свету увек последица културних, природних, идеолошких и историјских ситуација које детерминишу како перцепцију тако и феномене на који начин ће се они јавити.²¹⁹ Како наводи у *Феноменологији перцепције*, „перцепције никада нису пасивна или неутрална чулна интуиција стимулације, али су увек „пригушени интенционалним луком’ који око нас пројектује нашу прошлост, нашу будућност, наше људско окружење, нашу физичку, идеолошку и моралну ситуацију“.²²⁰

Ипак, веровао је да је посредством боје (уместо филозофског језика) Сезан успео да прикаже преднаучну

²¹⁹ М. Мерло-Понти., *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша - Свјетлост, Сарајево, 1990. стр 227.

²²⁰ М. Мерло-Понти., *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша - Свјетлост, Сарајево, 1990. стр 227.

перцепцију видљивог. а разлику од филозофа чије се изрицање овог искуства мора борити са ризиком од искривљујући га пошто користи исте објективне представе које се користе у научном опису, сликар може да доведе до веће видљивости карактеристике тог искуства. Сама телесна експресивност која је основа нашег односа спрам света, у уметности је најинтимнија, док научни и филозофски дискурс представља посредне, заобилазне путеве вербалног језика и категоризујуће терминологије. Другим речима, уметник када ствара, ствара из себе самог иманентно. Сезан наводи како је уметнички стил и израз неодвојив од уметника, Мерло-Понти примећује како стил иманентан свакој перцепцији која сачињава нечије искуство. Обраћајући пажњу на стварни објекат, као и његов изглед нашим променљивим чулима, Сезан је приказао како, за гледаоца, свет већ постоји и треба настане као конфигурисани простор индивидуалних контура. У овоме, Мерло-Понти је веровао да уметник покушава да прикаже процес којим перцепција конструише значења из предмета или других људи из искуства.²²¹ Корисност уметничког геста је што је оно увек представљачко у оној мери да увек упућује на неко или нека значења, док је са перцепцијом као таквом другачије. Уметнички рад приказан у делу, феноменолошки је у мери у којој представља конкретно доживљен феномен, док богатство медијума које преноси дело отвара могућност мноштва релација ка свету и другим објектима.

²²¹ Emma C. Jerndal., *Merleau-Ponty on painting and the problem of reflection*, Department of Philosophy, Boston University, Boston, 2019. p. 9

У *Индиректном говору и гласовима тишине* Мерло-Понти, иако не спроводи директно филозофско истраживање сликарства, пропитује тачке и границе језика у којој мери се нешто може и треба разумети као језик који се „говори” и који нешто преноси. У том смислу, језиком се, у ширем смислу сматра свака експресија тела. Наведена експресивност као својеврсни телесни говорни чин, превазилази границе формално разумљеног језика, најчешће говорног и почиње да фигурира у свим местима друштва и културе, од плеса, преко визуелним уметности, музике, политике, друштвених форми и образаца.²²² Примарна поента да критички одговори на естетске теорије које је изнео Андре Малро у своја четири тома историје уметности и критике, Индиректни говор и гласови тишине, заједно са аргументима Жан Пол Сартра у *Шта је књижевност?*, феноменолошки ангажман са сликарством се ипак може уочити у широком распону дискусије о уметничким интервенцијама, институцијама, способности уметности да означава и концептима стила и маште у односу на уметност. С обзиром да је овде реч о Мерло-Понтнијевој тези да је сликарство појачање перцепције, сходно томе фокусира се на теме повезане са овим (иако његов есеј обухвата низ тема): однос стила према перцепцији и њено темељно преплитање са сликарством; Мерло-Понтијево уједињење машта и перцепција; и способност уметности (попут перцепције) да изразити значење гледаоцу (у поређењу са језиком).

²²² М. Мерло-Понти., *Око и дух*, Библиотека Зодијак, 1968. стр. 32.

Изразито важна тема за читав његов филозофски ангажман, а поготово у рефлексијама о уметности је проблем стила. Мерло-Понти истиче да Малро проблематично користи концепт стила у оба веома индивидуалистичка смисла, у томе што овај други пише да је то пројекција уметникове идиосинкратије имагинације, а истовремено у објективном, готово метафизичком смислу, у томе што повезује стил са супрастилском снагом, изразом онога што он назива „Духом века“. За обоје, стил почиње чим било која особа сагледа свет, организујући се то у значење. Мерло-Понти помиње како су Малроови најбољи одломци они у којима он говори о томе како „перцепција већ стилизује”.²²³ За Мерло-Понтија, стил почиње „чим одређени елементи света преузму вредност димензија на које од тада везујемо све остало и у чијим језиком их изражавамо”.²²⁴ Теза да стилизовање садржано у сваком чину перцепције, Мерло-Понти прихвата са критичком опаском да перцепција не стилизује стварности и објекте који су нам дати, већ су нам они дати тек кроз стил и стилизовање. Можемо закључити на темељу реченог, као прво да је перцепција као таква креативног карактера, што иде у прилог компарацији са уметничким радом, а друго да објективност као таква није дата као нешто наспрамно, неутрално, што се перцепцијом стилизује, већ је оно кроз стилизовање дато и већ модификовано као

²²³ T. Mandt Larsen, *Merleau-Ponty and the other world of painting*, Journal for British society for phenomenology, 2003. p 46.

²²⁴ Babette Babich., *Merleau-Ponty's Hermeneutic Reflections on Certainty and Place: Science and Art*, Springer International Publishing, 2017. p. 201.

такво. Овакав стил код Мерло-Понтија дубоко погађа могућности трансцедентализма у феноменологији, универзалне тачке субјекта који заузима „мета” позицију, већ је реч само о гесту и стилу кроз који се тај гест јавља. Наведени аргументи јасно упућују на Мерло-Понтијеве фасцинације Сезаном, али и начелно уметничким изразом као нов пут филозофског промишљања.

Одбацујући било објективно или субјективно тумачење перцепције, Мерло-Понти преформулише појам стила, сходно свом третману појма у *Феноменологији перцепције*, те стил и у крајњем перцепцију доживљава као интерсубјективну појаву. Оно је нешто што се дешава у искуству које делимо са другима у свету, а ипак нешто посебно за сваког појединца и персонификовано од њега, које нити су свесни нити могу да знају али могу да препознају ретроспективно. Самим тим, стил и стилизовање себе и света перцепцијом и кроз перцепцију, Мерло-Понти оставља могућност аутентичности сваког субјекта и свачијег искуства. Узимајући пример уметника, Мерло-Понти пише да је уметников стил му је једнако недоступан као и лице било ког појединца као и свакодневни гестови.

Међутим, оно што је посебно код уметника јесте да он или може да сажима и изрази свој стваралачки телесни сусрет са светом у нешто трајније од тренутака искуства, на пример, у папиру, платну, глини, односно неком конкретном медијуму. Сходно томе, уметничко дело може да „открије“ свет гледаоцу на нов начин. Ово је повезано са горе наведеним разликовање примарног и секундарног начина изражавања. У естетски

доживљај, гледаочев уобичајени систем категорија значења су прекинути и проширени кроз способност уметничког дела да открије нова значења. Способност уметника да изрази или открије ново значење већ је било речи у *Сезановој сумњи*; уметничко дело артикулише свој посебан израз, отварање до хоризонта интерпретативних могућности за публику или гледаоца резултат је да је значење уметничког дела једнако одређено реакција публике као на оригинално стваралаштво уметника. За Мерло-Понтија, то значи да слика даје израз „тихи” домен пререфлексивних телесних односа и ангажмана. Слично Лајбницовим монадама, уметничко дело је као један од монада које су специфичне и свака за себе посебна, док је у исто време огледало универзума.²²⁵

Сходно природи перцепције која није перманентна, већ контингентне природе, промењива при сваком новом искушавању света, оно повратно обликује и феномене и њихову феноменалност. На темељу тога, Мерло-Понти наводи у *Видљивом и невидљивом* да „филозофија није одраз претходне истине, већ, као уметност, актуализација истине“, „одраз морамо сматрати креативном операцијом која и сама учествује у фактичности нерелектованог“.²²⁶ Раније наведена опасност феноменологије да искриви аутеничностнепосредног, живљеног искуства кроз трансцеденталну анализу или феноменолошку редукцију, овом идејном позицијом, Мерло-

²²⁵ Г.В. Лајбниц., *Монадологија*, Ейдос, Врњачка Бања, 2002. стр. 23.

²²⁶ М. Мерло-Понти., *Видљиво и невидљиво*, Академска књига, Нови Сад, 2012. стр. 187..

Понти сугерише да уметност пружа модел за рефлексивну методу.

На темељу амбивалентне природе перцепције, Мерло-Понти наводи „рекао је да лице треба да буде насликано као објекат, и, како је чувено тврдио Амброаз Волар, Сезан му је једном викнуо да „седи као јабука” док је сликао свој портрет. Није тражио да сними копију свог објекта како би се могло појавити на фотографији. Заиста, много од онога што је тражио нису биле ствари које би, на пример, странцу биле видљиве једним погледом; него је настојао да на свом платну представи своје разумевање своје теме кроз упознавање.”²²⁷ Из сличног разлога, импресионизам, према Мерло-Понтијевим и Сезановим погледима, тражи погрешну врсту реализма. Врста реализма који су постигли импресионисти је врста редуктивног натурализма који не успева да ухвати како су ствари заправо дате у перцепцији. Начин на који видимо ствари није само као тачке светлости. Уместо тога, видимо експресивне квалитете ствари. „Уметничка логика” Сезана по којој је увек чекао да модел оде како би сликао портрет, мапирајући сећања и импресије искушене кроз интеракцију са портретисаним, говори о структури саме перцепције, као контингентне и условљене претходним искуством, сећањем и ситуацијом.

Стил као индивидуални гест сваког појединца, сваког бића, атмосфере, начина на који се бивствујуће појављује кроз перцепцију, Мерло-Понти описује примером Сезановог

²²⁷ Emma C. Jerndal., *Merleau-Ponty on painting and the problem of reflection*, Department of Philosophy, Boston University, Boston, 2019. p. 12

сликања портрета. Захватање искустава других људи, Мерло-Понти сугерише да је у питању хватање стила те особе, што је „карактеристичан начин појављивања” који се може одмах препознати у перцепцији, али се не може у потпуности појмити.²²⁸ Оно што је укључено у портретисање особе, каже Мерло-Понти, није сликање „само „жене” или „несрећне жене” или „израђивача шешира”, већ ће „[ту] такође бити симбол начина насељавање света, опхођење према њему и тумачење по њеном лицу, одевању, окретности геста и инерцији тела - укратко, амблеми одређеног односа према бићу”.²²⁹ Овај „амблем” односа према бићу је оно што Мерло-Понти подразумева под стиллом.

Али шта је са историјским тренутком перцепције уметника? Ако је стил уметника једнак „кохерентној деформацији” норми перцепције и/или представљања (или изражавања), сигурно би њена или његова историјска ситуација, која неизбежно има као полазну тачку историјски специфичне, али променљиве перцептивне и уметничке норме, сигурно допринети (ако не и одредити) врсту стила који је уметник способан да развије? „Перцепција класичних сликара“, каже Мерло-Понти, „већ је зависила од њихове културе, а наша култура још увек може дати облик нашој перцепцији видљивог”.²³⁰

²²⁸ O. Bert., *Merleau-Ponty and painting*, Centre for Advanced Studies, University of Port Elizabeth, South Africa, p. 140.

²²⁹ M. Merlo-Ponti., *Vidljivo i nevidljivo*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2012. str. 24.

²³⁰O. Bert., *Merleau-Ponty and painting*, Centre for Advanced Studies, University of Port Elizabeth, South Africa, p. 142.

Демонстрирани пример перцепције стила, Мерло-Понти назива „кохерентном деформацијом”. Мерло-Понти хвали сликаре, посебно Сезана, који представљају начине на које жива перцепција није геометријска перспектива. Визуелна перцепција привидне величине објекта (нпр. месец на хоризонту насупрот високом небо), његов облик (нпр. плоча нагнута под углом која се види као различити елиптични до кружни облици), константност привидне величине кроз промене кретања и удаљености од нас (нпр. воз који се види како се приближава, а не постаје све већи) није еквивалентно неком објективном мерењу, односно оним што подразумевамо под објективно. Када је онда реч о сликарству које истражује искуство, таква изобличења нису само похвална већ и неопходна. Тек на тај начин стилизација стварности или ти боље речено, задобијање стварности кроз стил формира такозвану „кохерентну деформацију”. Сезанове слике се такође карактеристично поигравају са изобличењем боја и обриса који доприносе осећају чврстоћу предмета и хоризонтални карактер нашег опажања истих. На пример, *Јабукама и поморанцама* (око 1899.), Сезан замагљује границе између комада воћа преливајући њихове боје једна у другу. Такође воће је обојено да изгледа као право воће, Мерло-Понти наглашава како Сезанова употреба вишеструких и замагљени обриси служе као одбацивање геометријске перспективе зарад приказивању предрефлексивног искуства оног виђеног. Контура објекта замишљена као линија која окружује објекат не припада видљивом свету, говори Мерло-Понти, већ је део геометрије.

Ако неко оцрта облик јабуке непрекидном линијом, прави се предмет од облик, док је контура пре идеална граница према којој се стране јабуке повлаче у дубину. Како Мерло-Понти опомиње, ствари су „ривали у мом видном пољу“, а сликарство бива константна опомена и подсећање на који начин перцепција функционише.

УМЕТНОСТ И ФИЛОЗОФИЈА: ПРЕКЛАПАЊЕ ГРАНИЦА

Честа критика коју можемо да приметимо у Мерло-Понтијевој феноменологији сликарства је усмерена на његов теоријски рад који се односи само на визуелни домен перцепције, а самим тим и на визуелне уметности. У наставку ћемо видети колико Мерло-Понтијева теорија, иако из његовог угла понајпре везана за уметности сликарства (поред бројних Сезан, Кле и Веласкез), превазилази те оквире и односи се на уметност као такву. Још значајније, приметимо у којој мери његова теорија фигурира у домену савремене уметности, мултимедијалних пракси, инсталација и перформанса што оповргава наше сумње на темељу поменуте критике.

Сходно идеји „перцептивног дијалога“ које Мерло-Понти уводи а који треба да објасни интеракцију, хијазам између перципирајућег и перципираног које је увек преливено једно са другим, исто модел промишљања се да применити и на рефлексивне о сликарству и уметности. Чини се да је добро место

за почетак Мерло-Понтијев фокусирати се на „дијалог” који произилази из перцепција света уметника. После свега, ако сликарство данас има легитимитет, оно дели са осталим визуелним уметностима је та „укорењеност“ у перцепцији – не у смисао за темељ, али херменеутички (у Гадамеровом смислу, као отворени реципроцитет између перципијента и перципираног), где је на крају немогуће је рећи где се перцепција завршава и почиње сликање (или друга уметност).

Оно што му омогућава његов нагласак на перцептивном дијалогу између уметника и света јесте да избегне превише лаку, уверљиву разлику између класичног сликарства и модерног сликарства у смислу репрезентације насупрот изразу (уметност повратка субјекту). Уместо тога, Мерло-Понти тврди да се „ниједна вредна слика никада није састојала од једноставног представљања“.²³¹ Чак је и Малро приметио да је појам модерног сликарства као „креативног израза” био више новина за јавност него за уметнике о којима је реч – ови други су, другим речима, одувек знали да у уметности сваке епохе постоји стваралачки, трансформациони моменат, и то такозвано „класично сликарство“, са циљем да се свет прикаже по одређеним канонима тачности, није било изузетак. Шта Мерло-Понти мисли када каже да „наша култура још увек може дати облик нашој перцепцији видљивог“? Има ли разлога за сумњу да не може? Чини се да такав закључак следи из Малроове карактеризације модерне уметности као „повратка

²³¹ М. Мерло-Понти., *Сезанова сумња*, Службени гласник, Београд 2016. стр 13.

субјективности“, а самим тим и као уметности „изражавања“ која се, имплицитно, не може схватити као уметност рођена из перцептивне размене или дијалога између уметника и света. Мерло-Понти верује да модерна уметност (у ствари, уметност сваке епохе), ништа мање од класичне уметности, произилази из перцептивног односа уметника са светом. Овај однос између уметника, уметничког дела и света је неизбежно контингентан, чак и сигуран простор перспективе, сам по себи је „изум“ (а не „тајна техника за имитирање стварности која је као таква дата свим људима“), подлеже непредвиђеним околностима.²³²

Наглашено питање наше епохе, наше перцептивне усмерености ка свету, те на крају уметности у свету перцепције налази свој одговор у раду бројних уметника савремености. У том смислу, са стране савремене уметничке праксе можемо раздвојити два приступа: савремене уметничке обрасце који својим постојањем потврђују Мерло-Понтијеву теорију без наглашене интенције ка истој; са друге стране, формиране уметничке праксе које се директно позивају на Мерло-Понтијеву мисао настојећи да проблематизују питање тела, простора, перцепције итд. Са порастом интереса за испитивање различитих медијума и начина на који се они односе спрам уметничке интервенције, уметници су у домену скулптуре, сликарства, архитектуре, перформанса и других форми уметности почели да доводе у питање саму човекову телесну присутност и начин на који се то разуме. Примера ради,

²³²O. Bert., *Merleau-Ponty and painting*, Centre for Advanced Studies, University of Port Elizabeth, South Africa, p. 144.

ументички рад Марине Абрамовић био би јасан показатељ на који начин уметник данас користи своје лично тело, сада имплицитно, у корист спровођења неке идеје и стејтмента. Тело сада наменски постаје не посредник у изведби уметничког дела, већ прелази посредни праг уметничке интервенције те испоставља ситуацију којим се кроз уметност решавају политичке, социјалне, еколошке и филозофске теме. Пол Сезан је изјавио како уметничко дело и уметник никада не могу да се одвоје један од другог, јер је ово директан израз истог. Мерло-Понти, вероватно на трагу Сезана, подстакнут је да размишља у истом правцу где говори да је медијум уметности појачање перцепције и начин експресије наше телесне датости.

Са друге стране, када говоримо о пољу уметности и упливу Мерло-Понтијеве теорије у исто, пре свега, значајно је нагласити да претходно наведена критика о лимитираности Мерло-Понтијеве теорије на визуелне уметности, где видимо да није случај када се говори о савременој скулптури, инсталацији и архитектури. Јохани Паласма (Johani Pallasmaa), фински архитекта под утицајем Мерло-Понтија реконструира поимање архитектонског поља сматрајући да се архитектура перципира милтисензорно. Својом књигом *The Eyes and the Skin* Паласма говори о архитектури као седмочулној појави. Супротстављајући се традицији архитектуре и фиозофије која је визуелно и чуло вида (*theoria*/ виђење) стављало у фокус као примарно и основно, развија теорију да је архитектура апроприација свих чула оједном. Архитектонска схема последично бива продужење наших чула, пројекција наше телесности, где

визуелно никад није само визуелно, већ као такво нужно и тактилно. Овде свакако видимо да феноменолошка традиција Мерло-Понтија прелази и улази у домен архитектуре и уметности којим се покушавају решити једни од основних проблема перцепције и искуства уметничког дела.²³³

У домену скулптуре, Ричард Сера (Richard Serra) се својим монументалним скулптурама интересује за топологију простора, времена и кретања. Инспириран јапанским вртоваима, Сера почиње да пропитује искуство простора које се може задобити само шетањем. Овај мотив Сера користи у свом скулпторском раду, конструишући концептуални простор својим скулптурама, настојећи да, на трагу Мерло-Понтија приупита како простор поимати егзистенцијално, а не геометријски. Јасна опаска Мерло-Понтијеве мисли о простору се примећује у његовим скулптурским решењима.

За крај приказа филозофског утицаја на уметност данас згодно је представити теоријски рад Микелсена (Asmund Navsteen-Mikkelsen). Архитекта и цртач, мултимедијални уметник своје теоријско дело о умености представља књигом *Не-филозофија и савремена уметност* којом доводи у питање бројне савремене проблеме са којим се сусреће уметник, проблематизујући однос теорије и праксе, интердисциплинарности, савремености и естетике. Микелсен подстакнут Мерло-Понтијевим позним радом, поред бројних тема које заокупирају самог Мерло-Понтија наводи идеју „не-

²³³ J.Pallasmaa., *The eyes of the skin. Architecture and the senses*. Wiley Academy, 2005. p 17.

филозофије” коју налазимо у Видљивом и невидљивом. Микелсен, инспирисан овим подухватом настоји да савремену уметничку праксу еманципује од традиционалним естетичких категорија и одређења шта то уметност јесте и може бити. Ослањајући се тематику Мерло-Понтијевог рада, филозофски проматра проблем филозофије као такве и уметности са друге стране. Комбиновајући радове и идеје савремених концептуалних уметника и филозофа 20. века кроз мисаону оптику Мерло-Понтија Микелсен тврди да стање уметности данас мора нужно да заузме позицију не-филозофије. Не-филозофија би у том смислу била онај слободни простор делања који мора нужно да мапира и одреди непосредно, живљено искуство, које не трпи никакве преводе и форматизације.²³⁴ Као такво, искуство бива основни предмет и фокус не-филозофа, према Микелсену.

ЗАКЉУЧАК

Живот постају идеје, и идеје се враћају животу, свака је ухваћена у вртлог у којем он најприје улаже само мјерљиви улог, вођен оним што је рекао и шта му је одговорено, вођен својом мишљу чији он више није једини мислилац.

Морис Мерло-Понти

²³⁴А.Х. Микелсен, *Не-филозофија и савремена уметност*, Група за концептуалну политику, Нови Сад, 2018. стр. 23.

Можемо се питати, уколико овај вид уметничке деконструкције филозофије и филозофске деконструкције уметности стоји, како разумети позицију филозофије и филозофа данас са једне стране и уметности и уметника са друге? Да ли у мору уметничких пракси, теоријских остварења, интердисциплинарних достигнућа можемо оправдано разграничавати филозофију и уметности, теорију и праксу, мисао и дело? Како иза свега тога пронаћи „месо ствари”, како би то Мерло-Понти говорио? И да ли након свих ових достигнућа, можемо изнедрити начин да говоримо о непосредном, живљеном искуству, како су то настојали уметници и филозофи попут Мерло-Понтија.

Овај рад за задатак имао је да, пре свега представи основне идеје филозофије Мерло-Понтија, прикаже феноменолошки разумљену перцепцију као начин човековог егзистирања у свету, проблематизује концепт тела као једне нове онтологије и на крају преиспита које естетичке подухвате дата теорија обухвата. На темељу тога, постављена питања овим радом постављена су проблемски као искушење једног новог начина мишљења и могућности преиспитивања устаљених образаца под које препознајемо филозофију и уметност.

ЛИТЕРАТУРА:

М. Мерло-Понти., Феноменологија перцепције, Веселин Маслеша - Свјетлост, Сарајево 1990.

М. Мерло-Понти., Видљиво и невидљиво, Академска књига, Нови Сад, 2012.

М. Мерло-Понти., Сезанова сумња, Службени гласник, Београд 2016.

М. Мерло-Понти., Око и дух, Библиотека Зодијак, 1968.

Хајдегер М., Шумски путеви, Плато, Београд, 2000.

Ц. Лок., Огледи о људском разуму, Култура, Београд 1961.

Г.В. Лајбниц., Монадологија, Еидос, Врњачка Бања, 2002.

Е. Хусерл, Картезијанске медитације, Младинска књига, Београд 1975.

А.Х. Микелсен, Не-филозофија и савремена уметност, Група за концептуалну политику, Нови Сад, 2018.

J.Pallasmaa., *The eyes of the skin. Architecture and the senses.* Wiley Academy, 2005.

Emma C. Jerndal., *Merleau-Ponty on painting and the problem of reflection,* Department of Philosophy, Boston University, Boston, 2019.

T. Mandt Larsen, *Merleau-Ponty and the other world of painting,* Journal for British society for phenomenology, 2003.

Babette Babich., *Merleau-Ponty's Hermeneutic Reflections on Certainty and Place: Science and Art,* Springer International Publishing, 2017.

O. Bert., *Merleau-Ponty and painting,* Centre for Advanced Studies, University of Port Elizabeth, South Africa

Merleau-Ponty's Phenomenology: From the Experience of Art to Redefinition of Philosophy

Summary

In this paper, we will try to outline the basics of Merleau-Ponty's phenomenology of perception in order to see the specific positions of art and experience of work of art. Considering that "the perceived world is always the presupposed foundation of all rationality, all values and all existence", Merleau-Ponty tried to present a descriptive philosophy that will summarize the sensory, affective, motor and aesthetic capacities of perception. Deconstructing the traditional, modern understanding of perception as sensory affect with an emphasis on epistemology, Merleau-Ponty understands perception as a condition of the possibility of our being-in-the-world, which implies a specific phenomenological approach and way of reality. As such, the topic of our work is examining the role of perception in art, with an emphasis on Paul Cezanne's painting. Recognizing the importance of art for the entire philosophy of Merleau-Ponty, in conclusion, we will increase how the known thought and concept of the flesh of the world (*la chair du monde*) conditions a whole new way of understanding art and philosophy.

Keywords: art, Merleau-Ponty, philosophy, perception, experience.

Садржај

Реч уредника.....3

Искуство уметничког дела

Стеван Брадић - Језички рад: Произвођење естетске и финансијске вредности9

Лука Рудић - Бењамин и Адорно о искуству уметничког дела.....56

Милош Миладинов - Фудбал и *Catharsis* 101

Катарина Грковић, Зорица Матош - Искуство уметничког дела кроз продукцију аутопортрета..... 116

Адриана Дондо - Искуство уметничког дела као искуство бола ... 144

Горан Вујков - Мерло - Понтијева феноменологија: од искуства уметности до редефенисања филозофије168

CIP - Каталогизација у публикацији

Библиотека Матице српске, Нови Сад

7(082)

КОНФЕРЕНЦИЈА "Искуство уметничког дела" (2022 ; Нови Сад)

Искуство уметничког дела : зборник радова / [уредници Уна Поповић, Милош Миладинов, Лука Рудић]. - Београд : Естетичко друштво Србије, 2022 (Буковац : Duo design). - 204 стр. ; 21 cm

Податак о манифестацији преузет из публикације "Књига резимеа / Конференција 'Искуство уметничког дела'". - Тираж 80. - Стр. 3-8: Реч уредника / Уна Поповић, Милош Миладинов, Лука Рудић. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Резиме на енгл. језику уз сваки рад.

ISBN 978-86-81712-16-0

а) Уметност - Зборници

COBISS.SR-ID 83645961