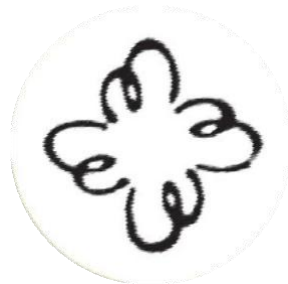


ЕСТЕТИКА И НОВИ МЕДИЈИ

Зборник радова



Естетичко друштво Србије

Београд, 2023.

Естетика и нови медији - 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

100

ISBN 978-86-81712-23-8

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

Реч уредника

Естетика као аутономна филозофска дисциплина формално је заснована у 18. веку од стране А. Г. Баумгартена, у чијем се фокусу налази испитивање чулности, уметности и лепоте. Формулацијом теме овогодишње конференције *Естетика и нови медији* желимо да проблемтизујемо, између осталог, управо и ова три предметна поља естетике – у ком погледу нови медији доводе до организације савременог *aisthesis*-а; на који начин савремена уметност и новије уметничке праксе (пре)обликују наслеђене појмове уметности; да ли доминантно медијски испосредован савремени свет доводи до другачијих идеја и појмова о лепоти, те и да ли је лепота и даље кључна естетичка категорија.

Други део наслова овогодишње теме конференције односи се на концепт нових медија. Овај појам схватамо имајући у виду Мановичеве тезе из дела *Језик нових медија*. Према Мановичу, нови медији настају стапањем два паралелна историјска тока – рачунарства и медијских технологија. Нови медији, отуда, представљају све медије чији се језик може превести у форму која може бити прочитана од стране рачунара. Другим речима, сви медији, чији се садржај може бити постављен у форми рачунарских података, могу се сматрати новим медијима.

Један од првих аутора који је довео у питање однос уметности и естетике имајући у виду прегршт могућности које доносе савремени медији јесте Валтер Бењамин. У делу *Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности*, Бењамин отвара питање о промени организације чулног опажања савременог човека, те и начину на који фотографија и филм као медији, али и као нове уметничке праксе, у битном смислу мењају улогу уметности у савременим заједницама. Ишчезнуће ауре из уметности, тврди Бењамин, доводи до неопходности поновног промишљања како самог појма уметности, тако и естетике као дисциплине за њену теоријску обраду.

Имајући у виду Бењаминове увиде, Адорно у оквирима критичке теорије разматра појам уметности у савременом капиталистичком свету. Насупрот производима популарне културе, која свој еликсир проналази у окружењу масовних медија данашњице, Адорно сматра да класична уметност и даље успева да опонира капиталистичком систему производње. Речју, према Адорну, мас медијска сфера популарне културе у оквирима капиталистичког друштва одузима негативну моћ својим производима, те изокреће просветитељске и романтичарске идеале културе у њихову супротност.

У чему се састоји улога медија у контексту уметности и естетике једно је од питања које отварамо предложеном темом. Да ли нови медији, који неоспорно проналазе своју улогу у савременим уметничким праксама, истовремено и подјармљују моћ уметности? На који начин омасовљено присуство медија

одређује позицију уметности у савременим друштвима?

Зборник почиње радом пленарног излагача са скупа *Естетика и нови медији*, др Немање Мићића. Мићић у раду *Непосредност прича: медији као наративни конструкти* полази од становишта које инсистира на препознавању наративне димензије сваког искуства. У том смислу, оно што би у традицији филозофије било схваћено као онтолошка „структура стварности“, у овом раду задобија битно језичку димензију. Мићићев рад је, разуме се, у значајној мери обележен деридијанским приступом: он се, на почетку, позива на Дериду и на његов чувени став да „не постоји ништа ван текста“. С друге стране, за њега су једнако битни и други аутори, пре свега Фуко и Делез, који указују на неесенцијални карактер представног мишљења које је посве доминантно. Мисаони трагови Ничеа и Бодријара су, према речима самог аутора, такође присутни. Нит која прожима све ове приступе, међутим, за Мићића представља филозофија прича Вилхелма Шапа. Уколико за Дериду „не постоји ништа ван текста“, утолико би се за Шапа могло рећи, према Мићићу, да „нема ничега ван приче“. У том смислу, овај рад, на трагу поменутог филозофа, настоји тако да третира и саму филозофију: она не успева да побегне од свог наративног карактера, те уколико историја филозофије представља низ прича, утолико не постоји могућност било каквој ауторитарној димензији. Развијајући поменута полазишта, Мићић у свом раду настоји да открије непосредност приче те прикаже медиј као наративни конструкт.

У раду *Чему уметници? (У доба вештачке интелигенције)* Адриана Дондо Зекић бави се упливом вештачке интелигенције у сферу уметности, нарочито имајући у виду Хајдегера разматрања појма технике. Дондо Зекић као полазиште за разматрања ових проблема узима конкретан и актуелан феномен: она анализира САГ-АФТРА (SAG AFTRA) штрајк уметника који је управо усмерен против поменутог уплива вештачке интелигенције. Могућност злоупотреба вештачке интелигенције у овој сфери јесте проблем који нарочито интересује ауторку која у раду настоји да понуди могуће одговоре на питање постављено у наслову. У раду *Уметност у ери нових медија: проблем трансмисије*, Милош Миладинов полази од Дебреовог разликовања комуникације и трансмисије. Разматрајући уметност из перспективе појма трансмисије, аутор примећује битне промене савремене уметности у односу на традицију, те настоји да одговори на питање на који је начин мас-медијски простор утицао на дате промене.

У раду *Бењамин и нови деветнаестовековни медији: новине и књижевност*, Лука Рудић анализира Бењаминове текстове који тематизују појаву новина и њен утицај на сферу уметности, те указује на својеврсно *ишчезавање приповедања* у савремености којем појава новина битно припомаже, али и на негативан утицај штампе и фељтона по књижевност у ширем смислу. Истраживање Младена Матића *Уметност као другост: неухватљиви и динамични дух нових медија* покушава да одговори на питање може ли се уопште повући оштра линија разграничења између уметности и медијалности,

те уметничког дела и медија. Не би ли понудио одговоре на дато питање, аутор полази од чувене Маклуанове тезе која изједначава медиј и поруку, те од Вирилиовог разумевања брзине која је схваћена као једна од суштинских карактеристика савремености.

Уредници

Др Уна Поповић

Милош Миладинов

Лука Рудић

НЕПОСРЕДНОСТ ПРИЧА: МЕДИЈИ КАО НАРАТИВНИ КОНСТРУКТИ

Апстракт: Основно полазиште овог истраживања лежи у препознавању наративне, односно, приповедне димензије сваког (језичког) искуства и догађања. Потпору тој идеји пружа, са једне стране, постструктуралистичко детектовање фундаменталне текстуалности, тј. примарно језичког карактера онога што би се у онтолошким расправама исказивало као „структура стварности“. Поред овог, превасходно деридијански мотивисаног становишта, носећи део главне конструкције рада једнако припада како фукоовски, тако и делезовски прожетом препознавању неесенцијалног карактера представног начина мишљења, које се показује као већински доминантно у готово свим сферама. Значајан рад како на утирању пута, тако и извођењу даљих консеквенци овог покушаја препознавања форми мишљења које иду с оне стране метафизичке бинарности и подвојености света на прави и патворени, дају мислиоци попут Ничеа и Бодријара. Ипак, везивно ткиво овим Ничеовим, Фукоовим, Делезовим, Деридиним и Бодријаровим разматрањима пружа постфеноменолошки настројена филозофија прича Вилхелма Шапа. Амалгам постструктурализма и постфеноменологије у овој констелацији пружа неке несвакидашње увиде. Један од њих се може уочити

и у начину на који третирамо филозофију као такву. Њен карактер се испоставља као једнако приповедан у својој суштини, што за консеквенцу има губљење ауторитарне ноте, на путу детектовања увида да у сваком тренутку имамо посла искључиво са чистим мноштвом контингентних прича. У том контексту, у овом раду се, између осталог, разматра статус медија и медијалности, односно, уобичајено разумљена посредничка улога која им се приписује. Детектовање непосредности прича, тј. медија као наративних конструкта, долази као могуће исходиште, испратимо ли до крајњих граница унутрашњу логику непрестано продукованих симулакрума/прича, путем разлике и понављања наратива.

Кључне речи: мноштво, контингенција, наратив, језик, прича, медији, разлика, понављање.

Једна од примарних мотивација овог истраживања лежи у покушају одговора на питање: какав би био карактер медија, уколико за полазиште узмемо постструктуралистичко акцентовање испољавања чисте језичности у сваком покушају полагања рачуна о структури стварности? Са друге стране, неопходне допуне овог питања долазе из правца у којем се тематизују симулакруми, као инстанце које је немогуће дистингвирати од тзв. „стварног света“. Тај платоновски покушај институисања истинског света и бића (*ontos on*) препознаје се као насилни чин, који се као главним оружјем

служи увођењем представног начина мишљења, а које почива на категоријама истине, идентитета, сличног, једнаког, итд. Другим речима, иницијално питање о томе какав би био статус медија се нужно проширује када поред наведене текстуалности/језичности сваког догађања, ствари допунимо увидом о непрестаној (хипер) продукцији симулакрума. Када на то додамо и постфеноменолошка истраживања Вилхелма Шапа, о причама/наративима као суштинским носиоцима сваког искуства, пред нама искрсава и конструише се знатно другачији вид третирања питања медија/медијалности.

Непосредност језика и прича

Уобичајени назори у покушају разумевања природе језика и језичности, најчешће су гравитирали ка одређивању његове посредничке функције. Тако је језик неретко схваћен као одраз, или израз мисли, преносник информација, алат за комуникацију, итд. Сваки од ових покушаја дефинисања тога шта јесте језик и каква је његова улога, углавном се позиционирао и остајао на оси човек-свест-језик. Тиме је језик имао карактер и статус посредника између ума и света. О томе каква је природа тог посредништва своју реч имала је свака готово свака епоха или покрет – од антике, преко средњег века, рационализма, емпиризма, романтизма, па све до данас. Наша полазишна тачка биће савремена филозофија језика, и то превасходно она која долази из постструктуралистичког миљеа, са једне стране, и постфеноменологије, са друге. Новум који савремена филозофија језика доноси спрам начина на који се

третира језик није само појачана рефлексивност спрема језика, уобличена у XX-вековном језичком обрату. Стављање више акцента на истраживања на пољу језика није уједно и гаранција да ће се језик третирати у битно другачијем смислу, полазећи даље од исцртане осе која човека поставља у центар, те у њега смешта прво свест, а затим консеквентно и језик. Ипак, ове две поменуте оријентације постструктурализма и постфеноменологије би за нас требало да поседују значајан теоријски оквир, који би био кадар да понуди радикално другачије полазиште и исходиште. Првенствено се то односи на увиђање фундаменталне језичности сваког могућег искуства, сажетог у чувеном Деридином прогласу да „нема ништа ван текста“ (*il n'y a pas de hors-texte*).¹ Овим је пољуљана позиција извесности градње смисла и референције, што би била „позиција која трага за осигуравањем идеје теорије као директног увида, теорије *eidōs*-а као непосредне презентности интелектуалног зора и мисли *logos*-а као слушања сопственог говорења“.² Непостојање вантекстуалног, односно, вањезичког поља као своје консеквенце има губљење свих оних чврстих темеља, на којима су се науке градиле: човек, свест, природа, култура, редом се испостављају као превасходно језички конструкти. То значи да у сваком тренутку на делу имамо првенствено *монолог језика са самим собом*, односно, *монолог*

¹ Derrida, J., *Of Grammatology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976., str. 158.

² Llewlyn, John, *Derrida on the Threshold of Sense*, The MacMillan Press LTD, Hampshire and London, 1986., str. 78-79.

као начин на који језик кроз човека говори сам са собом. У овом изразу препознајемо првенствено Новалисове речи, а потом и Хајдегеров став да је „језик темељ људског бића“.³ Стављање примата на језик у овом смислу одвешће ка даљој запитаности о дометима референцијалности, смисла, представног начина мишљења, те неким од основних онтолошких категорија, попут истине, идентитета, сличног, једнаког, на којима се представа фундира. Даљој скепси спрам устаљених инстанци у складу са којима започиње сваки вид поимања структуре стварности једнако кумују Фуко, Делез, Гатари, Бодријар. Међутим, име које никако не бисмо смели изоставити у овом набрајању је Ничеово, узимајући у обзир да његово XIX-вековно прегалаштво представља одлучујући подстицај како Дериди и Хајдегеру, тако и Фукоу, Делезу, и Бодријару. Ниче је тај који својим „филозофирањем чекићем“ уздрмава темеље сваког извесног и сигурног знања.

Упркос томе што Хајдегеров пројекат из његове позне фазе можемо окарактерисати као постфеноменолошки, за нас би амалгам угрубо скицираног постструктурализма и наведене постфеноменологије најпре долазио из кухиње Хусерловог докторанда из гетингешког периода, Вилхелма Шапа. Иако Шапова докторска дисертација припада ортодоксној феноменологији, његов каснији рад на пољу филозофије прича за нас представља неопходан коректив и додатак постструктуралистичком пледоајеу. Наиме, Шап није ништа

³ Хајдегер, М., *Пут ка језику*, у: *Мишљење и певање*, Федон, Београд, 2007., стр. 220.

мање радикалан у свом ставу од француских теоретичара, те свог савременика Хајдегера, по питању третирања односа језика и структуре стварности, уколико се уопште може радити о било каквом односу. На том трагу, једнако као што за Дериду „нема ништа ван текста“, за Шапа би се могло рећи да *нема ничег изван прича*.⁴

Филозофија прича: филозофија као медиј језика?

Сам поднаслов „филозофија прича“ изискује коментар двоструког кључа из којег се одељак може читати, од којих су оба крајње релевантна. Наиме, синтагма „филозофија прича“, сугерише да се ради о некаквом филозофирању о причама, што Шап, између осталих, несумњиво чини. Такође, филозофија је и она која прича, казује, приповеда. Шта она казује, приповеда, прича? Филозофија прича различите приче, где ваља изнова подвлачити њихову мноштвеност, али филозофија такође прича и приче о причама. Филозофија јесте мноштво различитих прича, које се продукују у складу са разликом и понављањем, на начин на који је Делез о томе говорио, у истоименој публикацији из 1968. Уколико је свака бинарна подела на истину и лаж, стварност и привид – од које западна метафизика и онтологија удахњују живот властитим наративима – суштински недостатна у свом покушају повлачења граница између ових категорија и инстанци, у ситуацији смо неопходног ревидирања начина на који мислимо.

⁴ Мићић, Н., *Наративни метод у савременој филозофији језика*, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 2019., стр. 123.

Овде је на делу процес онога што бисмо могли описати као непрестани рад језика на међусобним преиспитивањима наратива које у сваком моменту продукује. Најмања градивна јединица језика није фонема, реч, или реченица, како би то неке филозофије језика или лингвистика подразумевале, већ – прича. Међутим, ми никада немамо посла са *истим причама*. Чак и када присуствујемо причи која на први поглед делује, изгледа, или звучи као нешто што је раније испричано или чувено, у сваком тренутку морамо имати на уму *процесуалност* језика и непрестану флуидност, која подразумева у свакој ситуацији измену барем неког дела контекста у којем се причи присуствује и у ситуацији која је неодвојива од самог приповедања, тј. приповести. Смисао и референција су суштински наметљивог карактера, због тога што је заиста потребан један вид намета (који, опет, долази од стране неког наратива или наративне констелације) да би се ствари посматрале у неком кључу или мислиле из њега. Другачије речено, овим се подрива говор о есенцијама, природи ствари, непромењивој истини која лежи „тамо негде“ и чека да буде откривена. На тај начин смо ничеански увид о испрва логицизираном свету од стране нас самих, након чега се дивимо како је свет логички устројен, проширили тако да је наративна констелација из које се свет ишчитава и тумачи најпре институисана као водећа, да бисмо потом наставили за увек успешним одговорима и резултујућим одушевљењем као крунским доказом поверења у дату констелацију. Но, уколико су линије које раздвајају стварност и привид, истину и лаж, јаву

и сан суштински порозне или непостојеће, утолико је свака извесност искључиво наративно-језичко ткање које се на многоструке начине изриче, и то кроз разлику и понављање. Овај делезовски гест се препознаје као одлучујући за допуњавање теоријског оквира који инсистира на томе да је свака тврдња која претендује на аргумент постојања критеријума на основу којих се истина и лаж, привид и стварност, сан и јава могу одвојити, крајње непотпун. Али, овде се захтева опрезност: наиме, не због тога што би тај теоријски оквир метафизике и класичне онтологије био „неистинит“ или „лажан“ по себи, чиме би се на мала врата поново увукле све оне дихотомије и монохроматска виђења која и чине окосницу саме онтологије, већ због тога што се дâ уочити да је поменути теоријски оквир, тј. да су метафизика и онтологија као такве, ништа друго до изричај неке наративне констелације која у себи садржи мноштво прича. Другим речима, ова наративна констелација је само једна од могућих, ова стварност којој приписујемо те и те атрибуте, само је једна од могућих, ова прича, тј. ове приче за које тврдимо да су есенцијалне и истините, само су неке од могућих. Ограничити се на један начин виђења, тумачења и посматрања ствари подразумева затварање врата другим, коренито другачијим виђењима које друге наративне констелације доносе.

У контексту свега изреченог, испоставља се да филозофија као таква носи беџ медијалности, једнако као и било који други медиј у којем се језик, тј. приче испољавају. На такав начин, може се формирати став да је филозофија сама медиј језика,

односно, наратива. Уколико уважимо став о фундаменталној наративности сваког догађања и искуства, онда долази до извесне дозе нужног нивелисања различитих наратива, од којих ни једна „мања“ констелација, исцртана у лику различитих наука, не може претендовати на примат. Филозофија тако не полаже ексклузивно право на боље или темељитије разумевање ствари од, примера ради, књижевности или природних наука. Међутим, упркос условне пријемчивости овог егалитаризовања наука, оно што се може повући као консеквенца јесте указивање на медијалност, тј. посредничку улогу различитих културних продуката, било да се ради о филозофији, науци, или уметности. Са друге стране, уколико све постаје медиј језика, убрзо постаје јасно да медиј као такав нестаје. Уколико је све медиј, ништа више није медиј, поготово што више не постоји било шта што би стајало *изван* – језика, тј. прича. Језик и приче не посредују између људи и ствари, пошто приче на првом месту „доносе“ тј. изричу како људе, тако и ствари. Управо због тога је Шапу могуће да тврди да „човек није човек од крви и меса“,⁵ или Фукоу да примети „ишчезавање човека“.⁶

Филозофија прича: филозофија као чиста нарација?

Бити у штимунгу, сагласју са неком филозофијом значи

⁵ Schapp, W., *In Geschichten Verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*, Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main, 1985. (5. Auflage 2012.), str. 105.

⁶ Фуко, М., *Ријечи и ствари*, Нолит, Београд, 1971., стр. 359-362.

бити у конгруенцији са неком конкретном причом. Овај процес стапања прича (*Geschichtenverschmelzung*) упоредив је са гадамеровским херменеутичким кругом и стапањем хоризоната (*Horizontverschmelzung*), уз битну разлику да се овде не даје примат свесном субјекту, који улази у херменеутички круг са неким текстом. Из перспективе филозофије прича, субјективност би пре требало да буде схваћена као наративно чвориште, које црпи своје приче из наративног хоризонта једне епохе. Другим речима, као што је наговештено, језик није медиј преношења мисли, информација, говора, итд. Језик није у човеку, већ је човек то што јесте путем језика, односно, прича. Оне (приче) су означене као најмање градивне јединице језика, уместо речи или реченица (што би представљало уобичајене, а могли бисмо додати и вулгарне интерпретације језика, које најчешће долазе из лабораторија одређених лингвистичких анализа). Уколико желимо исправно да разумемо језик, тј. да му допустимо да нам се прикаже у аутентичнијем светлу; речју, да допустимо да нам се он покаже као чисто мноштво контингентних прича, онда га не можемо разматрати на такав начин, те сецирати га у некаквим квази-лабораторијским условима, не би ли се о њему нешто дознало. Пут, метод, стицања до језика и прича, иако се увек налазимо усред језика и прича, би требало да буде посве другачији. Због тога овде предлажемо оно што се може назвати „наративним методом“.⁷ Он подразумева другачија полазишта. Стога би, на трагу

⁷ Мићић, Н., *Нацрт наративног метода*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, 47(1), 285–297.

Вилхелма Шапа, најпре ваљало рећи да смо у приче непрестано *заплетени*.⁸ Међутим, како разумети ово заплитање? На овом месту подсећамо и на Фукоов рад на показивању *épistémè*, односно, епистемолошког поља, које одређује шта и како се у одређеној епохи може знати, мислити, говорити, мнети, итд. То значи да субјект нема аутономију каква му се неретко претпостављала. Субјект је нека врста деривата наратива/прича које су доминантне у једном историјском периоду. Ингеренције свесног субјекта тиме постају далеко мање него што је уобичајени филозофски говор о томе претпостављао, тврдио, или слутио. На том трагу, Делез идеје види као чисте мноштвености: „Такође, Идеје нису у односу са Фигуром као ставом свести, односно као темељем, већ су у односу са напуклим Ја неког расточеног Cogita, то јест универзалним *растемељењем* које одликује мишљење као способност у његовој трансцендентној примени“.⁹ Субјективност и човек као такав су несталне категорије управо због тога што се оне не могу ограничити на једну или више непромењивих, заувек важећих дефиниција, или пак прича. Приче се непрестано образују и творе нове приче, које себи узимају неке заједничке теме, сходно наративном хоризонту из којег исцрпљују своју генезу, али њихово понављање може бити само понављање разлике. Стога уочавамо природну сродност приче о причама како овде покушавамо да је испричамо и Делезовог, а потом и

⁸ Видети: Schapp, W., *In Geschichten Verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*, Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main, 1985. (5. Auflage 2012.)

⁹ Делез, Ж., *Разлика и понављање*, Федон, Београд, 2009., стр. 315.

Бодријаровог третирања симулакрума. Нестанком јасних граница између правог и патвореног света, истине и лажи, уједно нестаје и референција и смисао пледирања ка универзалној истини и поклапању ствари са интелектом. Структурализам и семиологија су даљим инсистирањем на платоновском проблему диференције натурализма и конвенционализма, те последичним стајањем на страну потоњег, додатно олабавили темеље тзв. „истине са великим и“. Не треба заборавити ни прагматистички импулс који је једнако акцендовао транзитивност те инстанце. Но, структуралистичким и семиолошким анализама, које су непрекидно потцртавале арбитрарност везе између означитеља и означеног, дошла је неопходна надопуна у лику постструктуралистичког неразликовања ових инстанци. Иза тзв. привида или маске не крије се нити право лице, нити нова маска, јер оперативна логика која раздваја истинске ликове од маски престаје да буде једина релевантна. Иза ове приче иде једино друга прича – било да се она саглашава са теоријским полазиштима и поставкама које су овде изнете, било да се са њом оштро сукобљава. Непрестано (хипер) продуковање симулакрума није ништа друго до увек трајућа генеза прича. Уколико има прича, има језика, и обрнуто. Али језик, прича, симулакрум не могу се овде подупрети стожером представног начина мишљења, у виду оног истог, идентичног, сличног и једног. Уколико пођемо тим путем да прича нешто представља, или уколико она нечему или нешто посредује, не одмичемо се од наративне констелације и хоризонта мишљења које је

инхерентно западној онтологији и метафизици. Стога, филозофија је чиста нарација, као и било који облик симулакрума, јер она не открива некакву истину о свету која би могла лежати ван „кôда“ који врши некакво кодирање света. Због тога Бодријар отвара публикацију „непостојећим“, „лажним“ цитатом Еклезијаста, према којем: „Симулакрум није никад оно што прикрива истину, него истина прикрива да је нема. Симулакрум је истинит“.¹⁰ За Делеза, управо представа је та која „допушта да умакне афирмисани свет разлике“.¹¹ На том трагу, задатак који је модерна филозофија себи поставила јесте преокретање платонизма,¹² али уз не само неизбежно, већ и *пожељно* задржавање многих његових својстава: „Проблем који прожима читаву Платонову филозофију, који управља његовом класификацијом наука, односно умећа, увек је да процени ривале, да одабере међу претендентима, да разлучи *ствар и њене симулакруме* у окриљу неког псеудо-рода, односно, неке велике врсте“.¹³ Попут младог Ничеа, како Фуко, тако и Делез ће одређену сламку спаса и барем парцијалну нит водиљу изван деспотских, ауторитарних наратива западне онтологије и њеним отелотворењима у позитивним наукама и државном апарату, потражити у уметничкој продукцији: модерна уметност и уметничко дело раскидају са облашћу представе, „да би постало ‚експеримент‘, трансцендентални емпиризам,

¹⁰ Бодријар, Ж., *Симулакруми и симулација*, Светови, Нови Сад, 1991., стр. 5.

¹¹ Делез, Ж., *Разлика и понављање*, Федон, Београд, 2009., стр. 101.

¹² Исто, стр. 106.

¹³ Исто, стр. 108-109.

односно наука о чулном“.¹⁴ Уметност трасира пут филозофији не-представног мишљења: „Када, томе насупрот, модерно уметничко дело развија своје пермутујуће низове и своје кружне структуре, оно филозофији трасира пут којим се представа може напустити“.¹⁵ Пример за ово Делезу су, између осталих, Џојс и Маларме, код којих је незанемарљив степен ангажованости на пољу показивања примата који језик недвосмислено поседује. Џојсово *Бдење Финегана* потврђује не само то, већ и проблем референцијалности и смисла. Зато не чуди да су у различитим уметничким праксама, од Русела, Артоа, Пруста, Лотреамона, Валерија, преко Џојса или Малармеа, постструктуралистички окарактерисани теоретичари редом тражили своје савезнике. Заједничко им је свима то што су покушали да границе устаљених модуса мишљења и бивствовања виде у већој мери као самонаметнуте. Са наше стране, додали бисмо да је то резултат насртљивог карактера наративног хоризонта који себе проглашава и институише као јединог легитимног, у име некакве истине и чињеница, које искључиво сам конфигурише. Сви остали наративи утишани су као мањински, неважни, непримерени и неодговарајући, јер се не конформирају доминантној логици. Због тога је једном платиновском „све је контемплација“ неопходна надопуна у виду приче о томе да је *све нарација*. По том узусу, мноштво контемплација које чине неко „ја“, преображава се у мноштво прича које чине неко „ја“,

¹⁴ Исто, стр. 102.

¹⁵ Исто, стр. 119-120.

од којих се ни за једну не може рећи да је она оригинарна, изворна, суштинска. Сећање и присећање функционишу по принципу понављања разлике, једнако као и садашњост која образује „материјал“ сваког будућег присећања. Другим речима, уколико деконструишемо репрезентацију и представни начин мишљења, више немамо посла са прошлошћу и присећањем као компонентом која се односи на оригинарну, фиксирану, утемељену садашњост, која је постала предмет сећања и прошлости; уместо тога, измицање темеља представи, и увидом да представа више није репрезент неке фиксиране стварности, долази до измештања, дислоцирања читаве међуигре која образује уобичајене представе времена, памћења, сећања. Али, темељ на којем долази до било каквог конституисања ових појмова и представа увек је саобразан са наративом који те спојнице (означитељ-означено, или пак укидање те дистинкције) доноси, сакрива, разоткрива. Језик(-)прича се транспонује по различитим нивоима и осама рефлексije, тако да у себи скупља и задржава многоструке модусе изрицања појмовности или непојмовности. Стога је неопходно и овде интервенисати кад год се наслути укидање чисте мноштвености прича: рецимо, када Делез нагиње на страну прошлости, искључујући или стављајући у други план садашњост или будућност, тиме се провоцира језик, односно, приче, да испоставе могућности неистинитости или недовољно јасне, концизне аргументације тог говора. Другим речима, језик се стара о својој слободи (која је ништа друго до слобода *покрета*, како је то Бергсон назначио) и проналази пукотине кроз које је

могуће остварење те слободе. Она не може бити запречена. Управо због тога никада немамо посла са *једном* причом:

Нема изворних и последњих одговора, односно решења – то су једино питања и проблеми – у корист неке маске [односно, *наратива*, прим. аут.] иза свих маски и неког премештања иза сваког места. Било би наивно веровати да се проблеми живота и смрти, љубави и разлике међу половима, могу исцрпети у њиховим научним решењима [...] иако та решења и те позиције нужно искрсавају.¹⁶

Вечито враћање наратива и наратив о вечитом враћању

Примарна интенција досадашњег текста/приче се донекле сажима у покушају креирања својеврсног синкретичког амалгама Делезове „квази-онтологије“ и филозофије прича, те на показивању да су мноштво и разлика ништа друго до мноштво и разлика наратива/симулакрума, као и да је сама онтологија прича ништа друго до још једна у низу прича. Иако Делез није неко за чије се име нужно везује једна разрађена филозофија језика,¹⁷ нити се у самој *Разлици и понављању* показује прегршт конкретних примера на којима се језик третира у свом аутентичнијем руху,¹⁸ сматрамо да оно што је

¹⁶ Исто, стр. 181-182.

¹⁷ Мићић, Н., *Делезова филозофија језика*, *Theoria* 66/2, Београд, 2023., стр. 31-54.

¹⁸ Примера ради, Делез тек пред крај *Разлике и понављања* адресира експлицитно питање језика. Он му даје одређени дигнитет, али језик ипак донекле схвата као медиј, као средство, на трагу ранијих „вулгарних“ одређења.

имплицирано његовим писањем даје више него оправдан повод да овде посебно апострофирамо Делезов значај. Ово би био један од кључних навода, за наше истраживање:

[У]колико више није могуће у систему несвесног установити поредак узастопности између низова, ако сви низови коегзистирају, није више могуће један сматрати изворним, а други изведеним, један моделом, а други копијом. [...] Када се две дивергентне приче развијају истовремено, немогуће је једној дати предност; то је случај када се каже да је све исто, али „све је исто“ каже се за разлику, каже се само за разлику између два. *Тако мала је унутрашња разлика између два низа, између две приче, једна не производи другу, једна не служи као модел оној другој, већ су сличност и идентитет само учинци функционисања те разлике која је изворна само у систему.*¹⁹

Међутим, упркос томе, постоји барем једна тачка конвергенције у овим Делезовим наводима, она која нам нуди другачији однос према језику, тј. она која дозвољава језику да се појави као прича: „Тачно је да други располаже средством којим даје реалност оним могућностима што их изражава, независно од развијања којим бисмо их ми подвргли. То средство је језик. Када их други изговара, речи дају реалност могућем као таквом; отуд је утемељење лажи уписано у сам језик. Управо улога коју језик има у зависности од вредности импликације, односно средишта увијања, дарује га моћима у системима са унутрашњим одјеком. Структура другог и одговарајућа функција језика заиста представљају испољавање ноумена, успон изражајних вредности, тенденцију ка интериоризацији разлике”. Делез, Ж., *Разлика и понављање*, Федон, Београд, 2009., стр. 420.

¹⁹ Исто, стр. 208.

На основу овог одломка, с правом се може тврдити да Делез и сам инкорпорира моменте ових спојева филозофије прича и постструктуралистичког третирања симулакрума, у свом писању. Када се не пренебрегне и чињеница да ове Делезове редове готово одмах прате запажања о вечитом враћању (док се у фусноти позива на Дериду и Бланшоа), онда нема сумње да је траг који пратимо више него оправдан: вечито враћање је „бестемељни закон тог система“; вечито враћање се препознаје као бестемељни темељ, као мишљење разлике, *différance*.²⁰

Треба додати и да се око вечитог враћања, као, условно и непрецизно речено, *једног наратива*, генерише мноштво различитих прича: Левитова, Хајдегерова, Делезова, Клосовског, Милер-Лаутера, и других. Свака од тих прича има тенденцију да се према властитом приповедању односи као према ономе које најприближније раскрива ту идеју, а заправо је реч о додавању нових приповедних слојева, тј. прича, које су као такве увек различите. Доследно праћење логике разлике и понављања ~~би требало да је одвело~~ могло је одвести и Делеза ка овом увиду. У прецртаном „би требало да је одвело“ и одлуци да уместо тога стоји „могло је одвести“, крије се један значајан аспект, који се тиче управо доследности праћења. То је само-рефлексивни моменат самог наратива, који препознаје властиту контингенцију, односно, уважава то да је, примера

²⁰ Колико год Делез током живота тврдио да нема његов пројекат нема превише додирних тачака са деридијанском деконструкцијом, јасно нам се показује да је природа те тврдње можда више мотивисана неким приватним разлозима.

ради, Делезова прича отишла у смеру у којем је отишла, те да се не нуди алтернативни сценарио или тачнија верзија те приче, јер је она свакако самостојећа, каква год да је. Прича има својеврсни монадолошки карактер, иако ову метафору треба узети са великом резервом.

На подлози до сада изреченог, Делезова дефиниција симулакрума/фантазма постаје транспарентнија: „Ти диференцијални системи у диспаратним низовима који одјекују, у тамном наговештају и присилној кретњи, називају се симулакрумима, или фантазмима”.²¹ Овим је успостављена релација вечитог враћања, симулакрума и приче: „Вечни се повратак односи само на симулакруме, на фантазме и чини да се само они враћају”.²² Другим речима, *приче се враћају као друге приче*. Потом Делез понавља логику разлике у вези са односом оригинала и копије, те релације према симулакруму. На тај начин је могуће показати како наративи производе слику и како је сам појам медијалности, посредовања, сагледан другачије из угла чисте разлике и симулакрума који производи мноштва наратива. У том смислу, понављамо, језик никада нема посредничку улогу, улогу медијатора између појма и речи, означеног и означитеља, већ је он сам у непрекидној само-производњи која увек испоставља и успоставља чисто мноштво и разлику наратива, који се вечно понављају, али не на основу логике Истога и Идентитета, већ као различити, никада исти наративи/приче. На трагу Шапа, зато је немогуће загазити у

²¹ Делез, Ж., *Разлика и понављање*, Федон, Београд, 2009., стр. 211.

²² Исто.

исту причу два пута. На тај начин је неутралисана, тачније, постала недовољна, класична западна онтологија и њена пирамидалност у смислу сагледавања *ontos on* као „истинског бића“. Не постоји извор/изворни појам, тј. изворни језик/реч, односно, изворна *прича*. Постоји вечно враћање језика себи самом кроз различите наративе/приче. То је мишљење с оне стране представе. Језик није медиј преношења мисли; језик није никакав медиј. Уколико је језик, утолико је прича. Разлика је у платонизму покушана да се подреди моћима Истога и Сличног.²³ Ипак, сам језик демонстрира своју чисту мноштвеност и наративност појављивањем у непрестаној разлици, која је разлика прича/наратива. Приче су увек различите, и не подлежу поменутиим моћима Истога и Сличног, осим на основу наратива који гаји ту навику и о себи се изражава на такав начин да тврди и захтева властиту темељност и оригинарност. Моћ те тврдње и тог захтева ипак није довољно снажна да заустави бујицу наратива који се показују у чистој мноштвености. Ако има неког захтева за аутентичношћу језика, он се испоставља као захтев за укидањем аутентичности и неаутентичности, оригинала и копије, бинарне расподеле света који вапи за нијансираним тоновима кадрим да избегну монохроматске представе. До сличног увида долазе постструктуралистички инклинирани аутори, једнако као и позни Хајдегер. И овде је можда упутно осврнути се на теоријску спону начина на који се мисли нихилизам, са једне, и симулакруми, са друге стране. У дијалогу

²³ Уп. исто, стр. 212.

су, примера ради, западна онтологија, Ниче, Делез, Дерида, Бодријар, Хајдегер, Вирилио. И одмах се формира једна прича, на основу наративне констелације коју филозофија извлачи на видело као једну од темељних. Међутим, она није по себи конститутивна. Варијације на тему овог дијалога су вишеструке. Једна од њих пише дијалог у платонистичком маниру, са поменутих главних протагонистима, те тражи неку врсту дијалектичког измирења. Друга прича испоставља рачун несводивости. Трећа денунцира учеснике и проглашава их вишком, баластом којег се треба ослободити. Четврта заузима позицију одбране једног, те истовременог одбацивања увида осталих, итд. Оно што се у сваком случају дешава јесте постварење приче у неком облику. Одговор на питање о томе да ли је Бодријар песимистичан мислилац, узимајући у обзир аргументе о својеврсном детерминизму симулакрума, тј. ненадвладивости система који се самокодире, укључујући ту и субјекте који у том смислу немају маневарски простор, јер им је сваки простор пружен, дат од стране метафизике кôда, тј. система – одговор на то питање у првом реду треба препознати као зависан од неког наратива, тј. приче. Шта нам то доноси? Пре свега, увид у то да је сваки вид детерминизма, као и индетерминизма, говора о фундаменталној слободи, или неслободи, под ингеренцијама језика, који своје правце рачвања, бујања, меандрирања, кретања, каткад успоставља ускогрудо, а каткад знатно шире. Језик доноси одређене одлуке, а за то се користи датим наративним констелацијама из којих црпи своју коерцитивну снагу. То препознајемо као аргументе у

прилог некој тези. Другим речима, препознавање чистог мноштва прича нам омогућује да на хоризонту наслутимо генезу нових наратива, који су, да подсетимо, увек у знаку разлике у односу на свој условни фундамент. Са друге стране, Фуко и Делез се, као контрапункт Бодријару, могу сагледати из визуре вишег степена оптимизма спрам могућности које увид о теорији као причи симулакрума доноси. Још једном, језик нас позива да размотримо саму ову тврдњу и запитамо се о томе који наратив доноси ову причу? Управо због тога су нам аутори попут Џојса или Борхеса важни: они на пољу онога што се не узима као у првом реду „филозофски говор“ сведоче о овој чистој мноштвености, те разлици и наративима.

Још једна у низу потврда савезничког пакта који се може склопити између теорије симулакрума и филозофије прича долази у виду Делезовог разумевања односа космоса и хаосмоса, кроз призму вечитог враћања. Делез у маниру минуциозног читаоца и коментатора повести западне онтологије препознаје код самог Платона антиплатонистичке елементе. О чему се ту ради? Наиме, Делез тврди да се крај Платоновог *Софиста* може тумачити кроз оптику тријумфа симулакрума, пођемо ли путем довођења у питање могућности разлучивања Сократа од софисте:

Симулакрум функционише на самоме себи пролазећи и изнова пролазећи кроз расредишњена средишта вечног повратка. Супротставити космос хаосу, као да је Круг био отисак трансцендентне Идеје која је у стању да наметне своју сличност побуњеној материји, није више

платоновски подухват. Потпуно је супротно, иманентни идентитет хаоса са космосом, биће у вечном повратку, другачије свијени круг. Платон је покушавао да дисциплинује вечни повратак правећи од њега учинак Идеја, то јест копију модела. Али у бесконачном кретању деградиране сличности, из копије у копију, стижемо до тачке у којој се све природно мења, у којој се сама копија преокреће у симулакрум, у којој сличност, духовно опонашање, најзад прави место понављању.²⁴

Делез овим гестом јуедно раскринкава и оно што би се могло подвести под *природно мишљење, универзално знање*, нешто што је непорециво, филозофску аксиоматику, ону разоружавајућу очигледност сажету изразом „то сви знају“, неко *sensus communis* које се претпоставља као увек важеће. Природа, истина, представа на тај начин су оно што би се могло окарактерисати као догматска, ортодоксна, морална слика. На трагу Ничеа, Делез жели да пође с оне стране уобичајеног мишљења Слике, које је мишљење представе, што би било мишљење Истине, Морала, Добра, а што је заузврат изједначено са филозофским мишљењем. Делез жели да мисли ослобођено од Слике и постулата; другим речима, оно мишљење које је у непрестаном започињању. Управо такве карактеристике је могуће приписати језику, тј. причама. На тај начин, мисао је суштински транзитивна и никада трансисторијска – одговор на питање суштине нечега (попут човека, живота, природе, света, космоса) може бити пружен

²⁴ Исто, стр. 214.

само у оквиру наративне констелације, тј. мњења које суштину испоручује у датом временском периоду. Тај „временски период“ су пресеци наративних хоризоната и констелација, које кроје све форме чулности, укључујући и простор и време. Вечито враћање, као вечито враћање језика самом себи, тј. причама и наративима, тако демонстрира захтевану могућност мишљења с оне стране слике, односно, представе. Расправљајући о интересантној размени писама Жака Ривијера и Антонина Артоа,²⁵ Делез се позива на Артоово трагање „за страшним открићем неког мишљења без слике и за освајањем новог права које се не да представити”.²⁶ Међутим, одмах у наставку, Делез показује можда и главни импулс постструктурализма, а то је да се опире бинарностима. Наиме, циљ не може бити пуко ротирање позиција једне слике мишљења другом сликом. Ирационално не долази напросто на место *ratio*-а. Лудило не замењује разум, као да је оно заправо одувек било нека прикривена истина ствари: „Није реч о томе да се догматској слици мишљења супротстави нека друга слика, преузета, на пример, од шизофреније”.²⁷ Ако шизофренија и говор лудила имају неку вредност, то је онда да нас подсети и подстакну на сумњу у кохезивни карактер језика, који се испољава на начин једног наративног хоризонта. Другим речима, шизофренија може бити тумачена као одраз пукотина које *ratio* није у стању да покрпи: „Пре је реч о томе да се

²⁵ Исто, стр. 244.

²⁶ Исто.

²⁷ Исто.

подсети да шизофренија није само људска чињеница, да је она могућност мишљења које се у том својству показује само у поништавању слике”.²⁸ Ово би било интересно контрастирати, допунити, упоредити са оним што Фуко, а касније и Дерида у преписци са Фукоом, говоре о лудилу. Укратко би се могло рећи да је Дерида онај који би да прати „лудог шеширцију”, не би ли деконструисао његов језик и препознао колико је, заправо, његова прича зависна од наративног хоризонта тобоже кохерентног, ненапуклог разума. Примерице, шизофреничар захтева да га не додирују јер ће се, у супротном, разбити, с обзиром да је уверен да је од стакла. Ту ваља препознати зависност његовог уверења/наратива од доминантних модуса мишљења. Јер, он јасно прати логичку структуру уобичајену за рационалност, колико год његов говор био окарактерисан као онај који више не послује са тзв. „здравим разумом“ (*sensus communis*): премиса је да је он од стакла, стакло је ломљиво, ерго, не треба други да га додирују. Али, вратимо се на Делеза – он јасно каже да *шизофренија није само људска чињеница*. Инстанца обухватније разумљеног језика се овде изискује. Управо на том нивоу шизофренија није само људска чињеница, већ чињеница језика који то мишљење, односно, такво наративно постварење и чини могућим.

На то се наслања питање тога шта уопште значи *грешити*, што долази увек из перспективе представног мишљења. Платонов *Теетет* узет је као парадигматичан у величању тог

²⁸ Исто, стр. 244-245.

успостављеног односа тачности и погрешке:²⁹ „Теетет је прва велика теорија заједничког чула, рекогниције и репрезентације, и грешке као корелата. [...] Грешка је негатив који се природно развија у хипотези *Cogitatio natura universalis*“.³⁰ Оно што Делез сматра да смо научили или што је требало да научимо од Ничеа јесте да је мишљење *креација*, а не воља за истином. То упућује на самоделатни карактер језика, који у чистом мноштву наратива препознаје себе као делатног. „Још једном“, понавља Делез, „за догматску слику постоје само *чињенице*“.³¹ Уколико за догматску слику постоје само чињенице и искази, готово да смо у исти мах позвани од стране филозофије прича да ово допунимо апострофирањем фундаменталне наративности и чисте мноштвености недогматског мишљења, које полази с оне стране представног. На тремеђи разматрања медија, комуникације и мишљења, неопходно је указати на непосредност прича, управо стога што се тиме одржава форма заједничког чула.³² Заједничко чуло није толико „заједничко“, односно, универзално, као што филозофија неретко претпоставља.

Поред овога, Делез на маестралан начин антиципира оно што је основа наративног метода – како у догматској, представној слици мишљења функционише механизам постављања питања и давања одговора. Подсећамо, иако Делез

²⁹ Исто, стр. 245.

³⁰ Исто, стр. 246.

³¹ Исто, стр. 246-247.

³² Исто, стр. 241.

нигде не помиње наративни хоризонт, нити акцентује језичку димензију динамике постављања проблема, питања, одговарања, може се наслутити значајна конвергенција:

Питање, дакле, изражава начин на који је неки проблем рашчлањен, уситњен, откривен у искуству и за свест, с обзиром на оне случајеве решења који се схватају као различити. Иако нам даје недовољну идеју, питање нам на тај начин доноси предосећај онога што рашчлањава. Смисао је у самом проблему. Смисао је успостављен у комплексној теми, али комплексна тема је тај скуп проблема и питања у односу на који ставови служе као елементи одговора и случај решења.³³

Ово је упоредиво са назором да је смисао (једнако колико и одсуство смисла, или бесмисао) у наративу/причи. Наратив/прича испоручује питања и одговоре. Наративни хоризонт маркира границе тих питања и одговора. Зато је могуће рећи да наука проналази у природи оно што је сама већ ставила у природу, односно, зато је могуће указати на културолошку условљеност сваког говора о природи и природном. Природа не постоји независно од наратива који је на овакав или онакав начин приказује, користећи се сликом мишљења коју проглашава за оригинарну и апсолутну, темељну. Делез показује первертираност останка у тој врсти односа према ауторитету догматске слике мишљења, рачуна који захтева тачност и нетачност решења, разоткривање истине и лажи, и у томе види својеврсну дечију игру коју не прерастамо:

³³ Исто, стр. 258-259.

Очигледни интерес друштвене предрасуде, која нас увек убеђује да решавамо проблеме који долазе од другде и која нас теши или забавља говорећи нам да смо победили уколико знамо одговор, јесте да нас задржи у дечијем узрасту: проблем је представљен као препрека, а онај ко одговара је попут Херкула. Такво је порекло гротескне слике културе која се налази у тестовима, у упутствима власти, у новинским конкурсима (у којима се свако убеђује да изабере према сопственом укусу, под условом да се тај укус поклапа са укусом свих). Будите оно што јесте, пошто се подразумева да то ја мора бити ја других.³⁴

Међутим, оно где долази до заокрета, односно, где се проналазе моменти мишљења без слике (представе), као контрапункт наведеном, јесу савремена уметност и књижевност. У њима се, упркос повременом преливању овог проблема успостављања динамике питања и одговора, тј. *input-output* логике, која прожима све сфере друштвености, ипак проналази довољно савезничког материјала који отворено кокетира са непредставним мишљењем. На концу бисмо могли да оквирно сумирамо шта Делезова мисао, филозофија, писање може, између осталог, да понуди. Она је кадра да покаже управо алтернативне видове мишљења, филозофирања, писања; неког језика који се на задржава на уобичајеним формама и не застаје у одређеном медију (јер медија, строго узевши, *нема*). Примера ради, књига/писање/текст не морају да буду само плошност слова и папира, да за себе прибављају дводимензионалност

³⁴ Исто, стр. 260-261.

простора и континуираног, линеарног времена у којем се реципирају. У текст се може дословно *сићи*, он се може разгледати изнутра; могу се видети и опипати његове квази-појмовности, те започети (оно увек већ започето започињање понављања разлике) игра асоцијација и дисоцијација у свету у којем се коцкице хаосмоса распоређују радикално другачије и не претпостављају увек неки *космос*. „Силазак” је у таквој констелацији неоптерећен било каквим спуштањем до извора, средине, центра; он једнако може бити тумачен и као „успон”, „пењање”, јер нам онтолошка пирамидалност и успињање до истинског бића (*ontos on*) више не мора служити као предложак за свако разумевање онога што се подводи и разумева под структуром стварности. Прича/нарратив о хаосмосу нуди силазак/успон, или долазак у другачију димензију. Но, како се силази у неки текст, мисао, како (и да ли) се она „види“? Не би се рекло да је могуће формулисати или понудити неки јасан метод. Једно од мноштвених бацања коцки хаосмоса нуди нешто што би се могло окарактерисати као „силазак у текст”. То је дословно силазак у језик, који нам сада нуди мноштво могућности – нпр. читање неког текста као неке врсте тродимензионалне мапе која је на располагању језику. Појмови искачу из своје дводимензионалности текста и присуствујемо њиховим метаморфозама, које није могуће увек предвидети. Оно што је могуће јесте некако их *тумачити*, што не значи ништа друго до тога да они продукују неко догађање. На такав начин је представни начин мишљења само једна од алтернатива. Појмови могу постати „зграде”, објекти, правилни

и мање правилни геометријски облици, свакодневне предметности. Мишљење може бити путовање кроз те пределе, где на сваком кораку искачу разнолики објекти и предметности које текст/језик/прича даје на располагање. А опет, ту се може дешавати и потпуна празнина, одсуство било каквог догађања те врсте. Другим речима, „класично” искуство читања, уско скопчано уз *sensus communis*, са свим својим карактеристикама и описима, није једини замисливи и активни модус језика. Ствари се у њему не исцрпљују, тј. у актуелној свести и актуелној представи. Управо у тој тачки је чвориште критике коју Делез упућује де Сосиру и Трубецкоју.³⁵ Разлика се не може свести на супротстављеност:

Када разлике тумачимо као негативне и у категорији супротстављености, зар нисмо већ на страни онога који слуша, чак и који је лоше чуо, који оклева између више могућих актуелних верзија, који покушава да се у њима “препозна” тако што утврђује супротности, који држи страну језика, а не страну онога који говори и који одређује смисао? Зар нисмо већ издали природу језичке игре, то јест смисао комбинаторике, императива, односно бацање језичких коцки, смисао који може да схвати – чују се Артоови узвици – само онај који говори у трансценденталној примени? Укратко, чини нам се да превођење разлике у супротстављености уопште није питање терминологије, односно конвенције, већ управо

³⁵ Исто, стр. 331.

суштине језика и лингвистичке Идеје.³⁶

Здрав разум је онај који „располаже временом“, онај што „исправља разлику“, он је „идеологија средњих класа“ и, поврх свега, здрав разум је онај који „осећање апсолута додаје делимичној истини”.³⁷ Другим речима, ниједан наратив није изворни, оригинарни, некакав *Ur-narativ (Ursprung)*. Оно са чиме имамо посла је непрекидни флукс прича, њихових преплитања, преговарања, асиметричних са-одношења, произвођења. Уколико утемељити увек значи утемељити представу,³⁸ утолико би у овом контексту квази-утемељење наратива/приче, тј. показивање крајње наративности сваког догађања и њихове чисте мноштвености, било истовремено и рас-темељење, односно, раскидање са постулирањем сваког утемељења као представе. Јер, несумњиво је тачно да језик у својим различитим причама има тенденцију да се држи представног мишљења. Међутим, то је само један наративни хоризонт и ускогрудо постављање логоцентризма скопчаног са представом као једином валидном формом мишљења. Јасно је да је и овај наратив исприповедан од стране језика, самом језику, на домаћем терену представног мишљења. Али, у њему су пукотине више него уочљиве и оне се не могу заувек игнорисати; неравнине и набори које језик ствара бујицом наратива и њиховом разликом и мноштвом се не могу више пеглати тако једноставно позивањем на нови темељ, тј. нову

³⁶ Исто, стр. 331-332.

³⁷ Исто, стр. 364.

³⁸ Исто, стр. 438.

представу. Представно мишљење мисли само себе и удара у зидине које само поставља. То је и основни разлог због којег Фуко *Речи и ствари* отвара анализом Веласкезових „Пратиља“.³⁹ Разлика и мноштво наратива узбуркавају наметнути квази-еквилибријум, екумену представе, која никада заправо не налази крајње уточиште. Наративни хоризонт једне епохе самог себе мотивише прохтевима да прекорачи форму мишљења која се показује суштински проблематичном у многобројним аспектима: сазнајно-теоријском, научном, друштвеном, културном, политичком. Свака од ових инстанци прожета је представним начином мишљења, а ствари, једноставно речено, не само да нису у међусобном штимунгу и да се непрестано производе нови потреси у виду крајње негативних реперкусија по свет као такав и покушај разумевања поменуте структуре стварности, него је на снази изричито *насиље* које је неодвојиво од не само недовољно остракизоване, већ у извесном смислу и слављене форме представног мишљења. Управо због тога су *насиље и метафизика* тешко раздвојиви, како то примећује и Дерида. Прозаични свет представе нема више много тога да понуди. И не само то, он живи од маскирања и претварања, али подређујући то маскирање и претварање идеји да постоји неки прави лик до којег се долази путевима које представа исцртава. Оно што упадљиво штрчи јесте увид да је такав вид бинарности узет као подлежећи свету, без осврта на разлику која плете мноштво приповести, од којих је бинарни свет и бинарна

³⁹ Уп. Фуко, М., *Рјечи и ствари*, Нолит, Београд, 1971., стр. 71-83.

логика само један и једна од опција.

Моћ наратива/прича лежи управо у овој својеврсној деконструкцији западне онтологије и овде видимо још један од екземплара како Делезово писање надахњује, те успева да инкорпорира и да буде истовремено инкорпорирано у једну филозофију прича. Јер, та филозофија прича је вишеструка: она је, како смо навели, и филозофија о причама, али довољно јасно сугерише и да филозофија сама по себи прича, односно, саопштава, говори, пише – путем прича и кроз приче. Због тога се само у брзоплетом закључку може тврдити да је филозофија медиј језика, тј. прича: „Можда је и највећи циљ уметности то да у игру истовремено уведе сва та понављања, заједно са њиховим различитим природама и различитим ритмовима, њиховим разилажењима и расредиштењима, да једне уметне у друге, да их увије у илузије да се ‚учинак‘ мења од случаја до случаја”.⁴⁰ Овде се сугерише управо мноштво наратива, тј. да сви ти наративи, укључујући и они формиран на крилима представног мишљења, имају своје место и свој легитимитет, али да је неопходно испитати то да ли су они темељни, односно, једини могући и да ли би требало да буду на врху хијерархијске лествице, која прописује шта је дозвољено приповедати, а шта не. У том погледу би, примера ради, Кафка био представник мањинске књижевности, или Е. Е. Камингс, Алфред Жари, Рејмон Русел, Џојс, и др. Укратко, сви наративи имају одређени легитимитет у склопу наративне констелације у којој се генеришу, и у складу са унутрашњим логикама и правилима

⁴⁰ Делез, Ж., *Разлика и понављање*, Федон, Београд, 2009., стр. 466.

која прописују. Сврха наративног метода, у спрези са Делезовим увидима овде, била би да покаже управо ту мноштвеност мишљења и унутрашњих логика. Не више корен, стабло, гране, већ ризоматске приповести, које немају један централни наратив постављен као апсолутни. Чак и када имамо доминантно наративно струјање у оквиру дате наративне констелације, то не значи да је запречен пут ка само-рефлексији језика о контингенцији тог наратива и његових даљих наративних гранања. Централна прича није и она која мора бити нужна, нити је њен унификујући карактер крунски доказ да би она требало да буде суверена, уз превласт над другим. Требало би да буде јасно, показивањем чистог мноштва и контингенције прича, то да је знак доминације, хијерархизације, деспотских режима владавине над другим наративима, нешто што ни на који начин не мора бити тумачено као оригинарна прича. Конкретније, то би значило да и ничеанска воља за моћ захтева претумачење, тј. захтева увид о властитој контингенцији. Због тога је наративни метод, односно, показивање фундаменталне наративности сваког догађања уско везано за ово *растемељење* о којем Делез неретко говори. Тај антифундационализам јесте одлика могућности постметафизичког мишљења. Наратив/нاراتивни метод од свега прави *уметност* у овом смислу – на тај начин се остварује сугерисано увођење уметности у свакодневни живот:

Уметност не опонаша, али то је најпре стога што она понавља, она понавља сва понављања у име неке унутрашње моћи (опонашање је копија, али уметност је

симулакрум, она копије преокреће у симулакруме). Али и најмеханичкије, најсвакодневније, најуобичајеније, најстереотипскије понављање проналази своје дело у уметничком делу, будући да је оно увек измештено у односу на друга понављања. Јер, не постоји други естетски проблем до проблема увођења уметности у свакодневни живот. Што се наш свакодневни живот чини стандардизованијим, стереотипнијим, потчињеним убрзаној репродукцији предмета потрошње, то му се уметност мора више додавати.⁴¹

У том погледу, и овај догађај, којем заједно присуствујемо, постаје одређено „уметничко дело”, самим гестом додавања „рама“ наративности – као када бисмо, у хартмановском маниру, стављањем рама за слике на неку прозаичну предметност начинили да се дистинкција иреалног и реалног оствари – али уз преко потребну интервенцију истовременог нивелисања слојева иреалног и реалног, који почивају на мишљењу идентитета и представе.

Стога, сви они наводи и тврдње у вези са Ничеовим вечитим враћањем би требало да буду третирани као одређене приповести, које припадају некој констелацији – никако као *права истина*. Разлика није *права истина* у односу на лаж представе и идентитетског мишљења. Да би се исправно разумела Разлика, треба/може се схватити као једна контингентна прича, изведена из мноштва које омогућује Разлика сама, која је ништа друго до језик-наратив-симулакрум.

⁴¹ Исто, стр. 466.

Понављање је понављање Разлике прича-језика – то значи да прича никада није иста, идентична оној већ испричаној. Ту се ствара *mise-en-abîme* ефекат, инвагинација. То како се разумеју Простор, Време, Природа, зависи од наративне констелације која испоручује дате приповести, у складу са унутрашњом логиком коју она креира. Уколико је она везана за представно мишљење, мишљење идентитета, њени наративи биће они који из чистог мноштва и контингенције бивају у стању да креирају наративе неке науке, приме ради. То управо значи да се они никако не могу узимати, посматрати, разумети као „лажни“ или „погрешни“. Они су само конгруентни са унутрашњом логиком централних наратива од којих долазе и ка којима гравитирају. Све што желимо овде да кажемо јесте да они нису *једини могући*, тј. да они не представљају Истину као такву, иако су креирани тако да им је Истина оно ка чему се крећу и што сматрају да постепено досежу. Али, исто тако, могуће је, управо уз помоћ наратива као што су Ничеови, Бергсонови, или Делезови, показати да не само да се ту приче не завршавају, већ оне могу бити посложене око радикално другачијих форми мишљења, односно, наративних констелација. Утркивање наратива за Истином учињено је неком „Природом ствари“ само на крилима убедљивости наративне констелације и представне форме мишљења која на томе инсистира. Али, могуће је замислити наративну констелацију у којој се приче креирају и формирају тако да им утркивање за неком „истином са великим и“ ни на који начин није тема. То значи, између осталог, мислити Разлику, као и Понављање, које је понављање

језика/прича, али увек као Разлике, односно, различитих прича. Вечито враћање је вечито враћање прича:

Вечито враћање није учинак Идентичног на свету који је постао сличан, он није спољашњи поредак наметнут хаосу света, вечито враћање је, напротив, унутрашњи идентитет света и хаоса, Хаосмос. И како би читалац могао да поверује да је Ниче вечитим враћањем подразумевао повратак Свега, Истога, Идентичног, Сличног и Једнаког, када је он био највећи критичар тих категорија? Како поверовати да је вечито враћање схватио као круг, када он своју „хипотезу“ супротставља свакој цикличној хипотези? Како поверовати да је упао у блутаву и лажну идеју неке *супротстављености* између кружног и праволинијског времена, античког и модерног времена?⁴²

За крај, на трагу онога што Делез каже о Ничеу и вечном враћању, да је само једна лака казна за оне који „не верују“ у вечно враћање, а то је живљење пролазног живота,⁴³ слично се може рећи и за неаутентично разумевање прича, језика и игнорисање њиховог непрестано продукујућег чистог мноштва – тамо где се ово не препознаје лежи својеврсна осуђеност на саглашавање са умногоне прозаичним, мунданим, али и потенцијално опасним, ауторитарним, причама. Оне перпетуирају обрасце мишљења који своје упориште умногоне

⁴² Исто, стр. 475.

⁴³ Исто, стр. 100.

проналазе у хијерархијским устројствима, творећи просторе неслободе. Са друге стране, увид у чисто мноштво и контингенцију прича заузврат може довести управо до укидања ових детерминанти (или квази-детерминанти) и остварења далеко вишег степена слободе.

Литература:

Derrida, J., *Of Grammatology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976.

Llewlyn, John, *Derrida on the Threshold of Sense*, The MacMillan Press LTD, Hampshire and London, 1986.

Schapp, W., *In Geschichten Verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*, Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main, 1985. (5. Auflage 2012.)

Бодријар, Ж., *Симулакруми и симулација*, Светови, Нови Сад, 1991.

Делез, Ж., *Разлика и понављање*, Федон, Београд, 2009.

Мићић, Н., *Делезова филозофија језика*, *Theoria* 66/2, Београд, 2023., стр. 31-54.

Мићић, Н., *Наративни метод у савременој филозофији језика*, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 2019.

Мићић, Н., *Нацрт наративног метода*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, 47(1), 285–297.

Фуко, М., *Ријечи и ствари*, Нолит, Београд, 1971.

Хајдегер, М., *Пут ка језику*, у: *Мишљење и певање*, Федон, Београд, 2007.

Nemanja Mičić

UDC 316.77:82.09

THE IMMEDIACY OF STORIES: THE MEDIA AS NARRATIVE CONSTRUCTS

Summary

The basic premise of this investigation lies in recognizing the narrative, i.e., the story-telling dimension of every (linguistical) experience and event. The backbone of this notion is, on the one side, sustained by the poststructuralist detection of fundamental textuality, or the language-bound character of what is usually regarded as the “structure of reality“, in various ontological disputes. Besides this mainly Derridian perspective, the supporting part of the main argument of the paper also belongs to the aspects of Foucauldian and Deleuzian thought, which is concerned with recognizing the inessential character of the representational mode of thinking, that dominates almost all spheres. The significant part of this journey of thinking beyond the usual forms of reasoning,

which lies on the far side of binary oppositions between the real and the artificial, instituted by Western metaphysics, is illuminated first of all by Nietzsche, and then also by Baudrillard, besides the aforementioned authors. However, the connective tissue to all of these considerations is set forth by the postphenomenologically inclined philosophy of stories by Wilhelm Schapp. The amalgam of poststructuralism and postphenomenology in this constellation can provide us with some peculiar angles and insights. One of those insights can be seen in the manner in which we treat philosophy as such. The character of philosophy reveals itself as essentially a story-telling one, and as a possible result of this comes shedding off the authoritarian note, once we realize that all we are ever dealing with is the pure multiplicity of contingent stories. Bearing all that in mind, this paper also investigates the status of media and mediality, i.e., their habitually understood mediatory function. Disclosure of the immediacy of stories and revealing their narrative construedness comes as a possible upshot if we are to follow to the very end the inner logic of perpetually produced simulacra/stories through difference and repetition.

Key words: multiplicity, contingency, narrative, language, story, media, difference, repetition.

ЧЕМУ УМЕТНИЦИ? (У ДОБА ВЕШТАЧКЕ ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ)

Апстракт: Наслов излагања изнова поставља питање у маниру оног Хелдерлиновог, па и Хајдегеровог питања „Чему песници?” Чини се да и ми живимо њихова оскудна времена такве запитаности јер сада су уметници махом усмерени на борбу против генерисане уметности. Циљ нам је да вештачку интелигенцију тачније њен продор у свет уметности и уметника испитамо уз помоћ Хајдегерових промишања о техници, а да савремено, наше, стање сагледамо у контексту актуелног САГ-АФТРА штрајка у који су уметници ступили, између осталог, управо због последица које трпе због све веће употребе вештачке интелигенције као и због неких будућих потенцијалних злоупотреба најсавременијих технологија, науштрб не само уметности, него и њихових личности као таквих. Када у овом смислу кажемо личност пре свега подразумевамо оно што би се можда најбоље превело као особеност или *likness*, при чему се спекулише о могућности да се заувек преузме особеност неког глумца и користи неограничено, а да је глумац за то плаћен као, на пример, за један ангажман. Ово са собом повлачи бројна питања и проблеме који можда могу да се обједине питањем: Чему уметници у доба вештачке интелигенције?

Кључне речи: Уметник, питање о техници, особеност, вештачка интелигенција, САГ-АФТРА штрајк, синтетички медији.

Поново питамо о техници

Питање постављено у наслову рада има општији карактер од можда очекиванијег питања када је реч о односу вештачке интелигенције и уметности, а то би било „чему уметници у доба уметности створене од стране вештачке интелигенције?“ Према ће бити осврта и на овај аспект проблема, то јест и на то шта се потенцијално дешава самој уметности, оно што је пре свега у фокусу јесте утицај вештачке интелигенције на уметнике, посебно у контексту до скоро актуелног штрајка сценариста⁴⁴ и глумаца окупљених у синдикатима *Screen Actors Guild* и *American Federation of Television and Radio Artists*. Ово питање је такође постављено готово исто као и питање о техници у двадесетом веку, када се управо због све већег напретка технологија као и због математизације стварности⁴⁵, због које је, хусерловски речено, она идеална, а не реална, питало о опасностима оваквог стања ствари. Бојазан од могућих последица испоставила се

⁴⁴ Сценаристи су први склопили договор али су за тему овог рада битни због утицаја потенцијалног утицаја вештачке интелигенције на само писање текстова.

⁴⁵ Ова проблематика је посебно истакнута у чувеном првом делу Хусерлове књиге *Криза европских наука и трансцедентална феноменологија* који је насловљен „Криза наука као израз радикалне животне кризе европског човека.“

оправданом јер када се све сведе на број лако је и човека свести на цифре, као што се десило у концентрационим логорима нацистичке Немачке. *Радикална животна криза* из које је све ово проистекло, ако узмемо у обзир експанзију двадесетпрвековне технологије, чини се да никада превазиђеном и никада дубљом. Хајдегер је у прошлом веку рекао: „Свуда смо приковани за технику и лишени слободе, било да је афирмишемо или негирамо.“⁴⁶ Исто мишљење важи и за наше време, иако смо свесни и позитивних и негативних страна које незаустављиви напредак технологија доноси⁴⁷, оно што је далеко важније јесте да будемо свесни саме технологије, онога што Хајдегер назива *суштином технике*, а да би се до тога дошло неопходно је поћи од два уврежена мишљења о техници. Човек је склон да је разумева или као средство или као људско дело. У првом случају испоставља се да техника није само средство, већ начин разоткривања и да тиме спада у домен истине.⁴⁸ У другом случају техника није пуко људско дело, „није нешто над чим човек господари, већ нешто што господари над човеком – што унапред условљава како начин његовог живота и поступања, тако и начин на који мисли о

⁴⁶ Хајдегер, М., „Питање о техници“, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999, стр. 9.

⁴⁷ Нико не може да порекне напредак технологије када је на пример медицина и лечење у питању или било шта што олакшава а не шкоди човеку, али са друге стране, неоспориво је то да, као и у двадесетом веку, последице нерелевантног и неопрезног одношења спрам технологија може да има велике последице.

⁴⁸ Хајдегер, М., „Питање о техници“, стр. 14.

свету и о себи самом.“⁴⁹ Хајдегер долази до појма по-ставља:

„По-ставље значи сакупљалачки чинилац оног постављања које човеку поставља захтев, то јест изазива га, да оно-стварно разоткрива као стање на начин испостављања. По-ставље значи начин разоткривања који влада у суштини модерне технике, а сам није ништа техничко.“⁵⁰

Када се техника разумева на овакав, суштински начин, јасно је колико површно одношење спрема ње може још више да угрози положај човека у односу на машину, а од угрожености свакако морамо поћи док не дођемо до онога што Хајдегер види као начин ношења са оваквим стањем ствари.

Уметност у доба синтетичких медија

Од новина, фотографије, телевизије и интернета као медија, наступило је доба савремености и *синтетичких медија*. „*Синтетички медији* су свеобухватни термин који описује било коју врсту садржаја, било да је видео, слика, текст или глас, који је делимично или у потпуности генерисан коришћењем вештачке интелигенције или машинског учења. Типови синтетичких медија могу да се крећу од музике писане вештачком интелигенцијом, генерисања текста као што је *OpenAI's ChatGPT*, компјутерски генерисаних слика (CGI), виртуелне стварности (VR), проширене стварности (AR) и

⁴⁹ Исто, стр. 19; Wright, K., „The place of the work of art in the age of technology”, стр. 255

⁵⁰ Исто, стр. 20.

синтезе гласа.⁵¹ Премда неки од наведених облика *синтетичких медија* могу имати корисну а не и штетну примену, јасно је неки наведени облици могу бити посебно проблематични и злоупотребљени. Посебан назив за манипулацију садржајима је *deepfake* који представља специфичан подскуп синтетичких медија који се фокусирају на манипулисање или мењање визуелних или слушних информација. Уобичајени пример употребе *deepfake-a* су видео снимци који замењују лице једне особе другом.⁵² Овај најпопуларнији вид *deepfake-a* уједно је најбољи пример до које мере може да иде злоупотреба синтетичких медија, те су се појављивали различити видео материјала познатих личности које говоре или раде оно што нису заиста говорили или радили. Оно што је посебно забрињавајуће јесте да иако постоје такозвани гличеви који омогућавају разликовање стварности и онога што је генерисано, приметно је да је сама вештачка интелигенција која стоји иза свега тога све напреднија и да је могуће да ће ти гличеви бити све неприметнији можда чак и потпуно неприметни што ће довести до укидања разлика на начин да нећемо бити у стању да разлучимо шта је реалност а шта генерисана реалност.

⁵¹Askari, J., „Deepfakes and Synthetic Media: What are they and how are techUK members taking steps to tackle misinformation and fraud”, <https://www.techuk.org/resource/synthetic-media-what-are-they-and-how-are-techuk-members-taking-steps-to-tackle-misinformation-and-fraud.html>, 5.12.2023; напомена: сви преводи са енглеског су слободни преводи ауторке текста.

⁵² Прилично је тешко наћи адекватан превод на наш језик, тако да ћемо овај појам задржавати у оригиналу на енглеском језику.

Када је у питању утицај синтетичких медија на уметничко стварање, мишљења су подељена, уметници махом сматрају да уметност генерисана од стране вештачке интелигенције није уметност, те су у знак протеста стављали на друштвене мреже натпис „STOP AI” изражавајући бригу како за сам интегритет уметности тако и за интегритет себе као уметника. Са друге стране, постоје мислиоци који сматрају да је то само нов вид уметности који се појављује, на сличан начин на који се фотографија јавила у односу на сликарство:

„Генеративни алати вештачке интелигенције, на први поглед, изгледа да у потпуности аутоматизују уметничку продукцију – утисак који одражава прошле случајеве када су традиционалисти гледали на нове технологије као на претњу 'самој уметности'. У ствари, ове технолошке промене нису указивале на „крај уметности“, већ имају много сложеније ефекте, преправљајући улоге и праксе стваралаца и мењајући естетику савремених медија. На пример, неки уметници из 19. века видели су долазак фотографије као претњу сликарству. Уместо да замени сликарство, међутим, фотографијана крају га је ослободила реализма, што је довело до импресионизма и покрета модерне уметности. С друге стране, портретна фотографија је у великој мери заменила портретно сликарство, што је довело до краткотрајног губитка посла међу портретистима и сликарима разгледница [4]. Многе друге историјске аналогije илустрју сличне трендове, са новом уметничком технологијом која изазива традиционалне стваралачке праксе док временом стварају нове жанрове

уметности.“⁵³

Међутим, уметници наравно не иду путем чисто симболичког отпора, као што је наведен један од примера на почетку овог поглавља, већ су и они текстом изразили свој став:

„... генеративни системи вештачке интелигенције, засновани на сликама, које у овом раду називамо генераторима слика, нису уметници. Овај аргумент износимо тако што прво утврђујемо да је уметност јединствено људски подухват, користећи перспективе из филозофије, уметности и естетике. Даље разматрамо како антропоморфизација генератора и њихово описивање као само „инспирисанима“ својим подацима, као што су уметници инспирисани другим уметницима, јесте не само погрешно него и штетно.“⁵⁴

Обе тезе се могу заступати и ваљано аргументовати, иако став о генерисаној уметности као уметности повлачи чак и неке правне проблеме у виду питања ауторства и ауторских права. Међутим, оно што не може бити ваљано аргументовано јесте злоупотреба вештачке интелигенције што јесте један од основних разлога зашто су сценаристи и глумци ступили у

⁵³ Epstein, Z., Hertzmann, A., Herman, L., Mahari, R., Frank, M., Groh, M., Schroeder, H., Smith, A., Akten, M., Fjeld, J., Farid, H., Leach, N., Pentland, A., Russakovsky, O., *Art and the science of generative AI: A deeper dive*, Science, Vol. 380, бр. 6650, 2023, стр. 2.

⁵⁴ Harry H. Jiang, Lauren Brown, Jessica Cheng, Mehtab Khan, Abhishek Gupta, Deja Workman, Alex Hanna, Johnathan Flowers, and Timnit Gebru. *AI Art and its Impact on Artists*. In Proceedings of the 2023 AAAI/ACM Conference on AI, Ethics, and Society (AIES '23). Association for Computing Machinery, New York, NY, USA, стр. 363.

штрајк, први те врсте од 1960. године јер од тада се није десило да протестују заједно сценаристи (*Writers Guild of America*) и глумци (*Screen Actors Guild*) од којих су потоњи ступили у штрајк у унији са *American Federation of Television and Radio Artists*.⁵⁵

„Наш глас и особеност су начин нашег преживљавања“

Разлога за овакав штрајк који је трајао од 14. јула до 9. новембра и који је „коштао“ 6.5 милијарди долара економију Јужне Калифорније,⁵⁶ било је много. Од захтева који се тичу основних средстава за живот, до радничких права па све до заштите од злоупотребе вештачке интелигенције када је у питању сфера глуме при чему су припадници САГ-АФТРА уније истицали да све сфере рада имају или ће тек имати проблеме ове врсте. Премда је читав штрајк изразито плодносан и важан за филозофско испитивање, за потребе овог рада, примат има ставка о вештачкој интелигенцији. Наиме, изнесена је идеја да се преузме *likness* глумца, вештачки генерише и да се вечно користи по потреби, а да глумац притом буде исплаћен један хонорар. Овако постављена ствар звучи

⁵⁵ Richwine L., and Chmielewski, D., „Hollywood actors to strike at midnight, join writers on picket lines“, <https://www.reuters.com/world/us/hollywood-actors-union-sets-strike-vote-thursday-talks-break-down-2023-07-13/>, 5.12.2023.

⁵⁶ Patten, D., D'Alessandro, A., „SAG-AFTRA & Studios Set More Contract Talks For Friday; “Cautious Optimism” Motto Of The Day“, <https://deadline.com/2023/10/actors-strike-talks-friday-optimism-1235584425/>, 5.12.2023.

прилично невероватно у смислу, ко би могао да прихвати такав захтев? Овине су нарочито погођени статисти и споредни глумци, а спорна су оба дела ове идеје и да се поседује нечије особеност и да се то исплати само хонораром за један радни дан. Нарочито у светлу чињенице да је један од основних разлога за штрајк била недовољна плаћеност глумаца. На овом месту је врло важно истаћи да се овде не подразумевају холивудски глумци, са такозваних „А листа“ који зарађују милионе долара, већ је реч о онима којима је глума начин преживљавања, а својим радом не могу да обезбеде управо то. Председница САГ-АФТРА уније, Френ Дрешер неколико пута је истицала да је оваквом (зло)употребом вештачке интелигенције угрожена „есенција бића“ глумаца, неко жели да може да поседује право на њихову личност. Усред штрајка је изашла епизода чувене дистопијске серије „Црно огледало“ у којој се приказује технолошка компанија која претвара живот жене у сапуницу користећи *deepfake* технологију. Прича те епизоде има невероватну сличност са проблемима који муче права глумаца и писаца. Френ се управо у контексту дате епизоде огласила и заједно са Данканом који је главни преговарач САГ-АФТРА уније, изнела у јавност већ поменут предлог, а који је дат од стране Алијансе филмских и телевизијских произвођача (АМРТР) при чему би позадински глумци били скенирани, надокнађени за једнодневну плату, а студио би добио потпуно власништво и трајна права коришћења над њиховим дигиталним ликовима, без било какву сагласност или даљу

накнаду.⁵⁷ Поред тога што је овај предлог сам по себи изразито проблематичан оно што би он могао даље да изазове, а о чему се већ неко време спекулише, чини се још страшнијим, а то је потпуна замена глумаца машинама. Оно што се истиче као посебно застрашујућа чињеница јесте не само да желе да их замене, већ да их замене самим њима који нису они. Док су и сценаристи били у штрајку неколико емисија је пробало да користи генерисане скрипте што се испоставило као трагично јер је разлика заиста била приметна у односу на сценарије писане од стране човека.⁵⁸ Проблем вештачке интелигенције, тачније, злоупотребе исте, иде руку под руку са експлоатацијом коју врше мултимилијардерски медијски конгломерати и њихове стриминг платформе, при чему се, на пример, платформа богата од репризирања неке старије популарне серије, а да глумци не добијају ништа од тога иако серија не би била то што јесте управо без њиховог рада на истој. На све то чини се да се усталила и идеја о узимању гласа и особености глумаца којима су то дословно средства за рад и преживљавање.

Међутим, глумци су овим штрајком успели да изборе много тога. „Сенатор Крис Кунс, сенатор Марша Блекбурн, сенатор Ејми Клобучар и сенатор Том Тилис су објавили *NO FAKES Act*, предложени закон којим се стварају нове и хитно потребне

⁵⁷ <https://www.thenews.com.pk/latest/1090451-black-mirror-episode-prefigured-hollywoods-ai-conflict>, 5.12.2023.

⁵⁸ Један од транспарената током штрајка је био „AI is not taking your dumb notes”, што се у контексту реченог чини као тачна порука упућена АМПП-у и медијским конгломератима.

заштите гласа и особености у доба генеративне вештачке интелигенције.“⁵⁹

Предлог нуди историјску федералну заштиту интелектуалне својине од злоупотребе извођења гласа и сличности у звучним снимцима и аудиовизуелним делима. Забрањује неовлашћено коришћење дигиталних реплика без информисаног пристанка појединаца који се реплицирају. Штрак је прекинут, а САГ-АФТРА је транспарентно окачила на свој веб-сајт драфт меморандума који на 129 страна регулише однос између САГ-АФТРА уније и АМППП.⁶⁰ У оквиру ког се додатно прецизирају и регулишу употребе вештачке интелигенције у филмској индустрији на начин да се глумци заштите.

Poiesis* насупрот *techne

„Где је опасност, ту расте и оно спасоносно“⁶¹, Хелдерлинов стих, који Хајдегер користи да наговести могућност превладавања техничког: “тако ће превладавање савременог техничког доба према Хајдегеру бити могуће тек уз помоћ уметности, којој, за разлику од технике – као и од филозофије – бивствовање јесте доступно као нескривено. Поиесис, тако, треба да замени техне: нови путеви филозофије за Хајдегера битно иду у суседству

⁵⁹ <https://www.sagaftra.org/sag-aftra-applauds-announcement-no-fakes-act>, 5.12.2023.

⁶⁰ https://www.thewrap.com/wp-content/uploads/2023/11/2023-SAG-AFTRA-TV-Theatrical-MOA_F.pdf, 5.12.2023.

⁶¹ Хајдегер, М. „Питање о техници“, стр. 32.

њеном са певањем.“⁶² С обзиром да је за певање⁶³ бивствовање нескривено, а „истина је истина бивствовања“⁶⁴ и онда се „појављује када себе поставља у дело“, како човек преплављен садржајима *техне*-а да присуствује догађању истине?

„Свака судбина разоткривања догађа се из допуштања и као допуштање. Јер, тек допуштање даје човеку онај удео у разоткривању који је потребан догађају разоткривања. Као онај који је тако потребан, човек је придодат догађају истине. Оно допушталачко, које на овај или онај начин упућује у разоткривање, јесте као такво спасоносно. Јер, оно спасоносно дозвољава човеку да посматра највише достојанство своје суштине и да га стекне. Достојанство се састоји у томе да се чува нескривеност и с њом пре свега скривеност целокупне суштине на овој земљи. Управо у по-стављу, које прети да одвуче човека у испостављање као наводно једини начин разоткривања, и да га тако изложи опасности да жртвује своје слободно биће, управо у тој највећој опасности појављује се најприснија, неразорива припадност човека оном допушталачком, под условом да ми са своје стране почнемо да обраћамо пажњу на суштину технике.“⁶⁵

Дакле да допустимо, али шта значи да обратимо пажњу на суштину технике? То значи да када је посматрамо треба да је

⁶² Поповић, У., „Питање о техници: Хајдегерово промишљање савремености“, Архе, вол.10, 2013, стр. 61-62.

⁶³ Певање као уметност уопште.

⁶⁴ Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 200, стр. 59.

⁶⁵ Хајдегер, М. „Питање о техници“, стр. 29-30.

посматрамо на начим суштине, а не инструмента јер све док је поимамо као оно инструментално до тада ће се јављати потреба да њоме господаримо, а као што је речено, човек никада није њен господар већ обратно. Суштаство технике је опасност у којој се налази и оно спасоносно, оно угрожава разоткривање, прети могућношћу да се целокупно разоткривање претвори у испостављање и да се све предочи само у нескривености стања.⁶⁶ Како се онда певање показује као спасоносно? У томе да „песнички станује човек на овој земљи.“⁶⁷ Хајдегер Хелдерлиновим стихом, разоткрива истину која себе ставља у дело. Све док је певања и мишљења испостављање не може да потпуно угрози разоткривање, иако му прети.

Литература:

Поповић, У., „Питање о техници: Хајдегерово промишљање савремености“, Архе, вол.10, 2013.

Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, у: Шумски путеви, Плато, Београд, 200, стр. 59.

Хајдегер, М., „Питање о техници“, у: Предавања и расправе, Плато, Београд, 1999.

Askari, J., „Deepfakes and Synthetic Media: What are they and how are techUK members taking steps to tackle misinformation and

⁶⁶ Исто, стр. 29-31.

⁶⁷ Исто, стр. 32.

fraud”, <https://www.techuk.org/resource/synthetic-media-what-are-they-and-how-are-techuk-members-taking-steps-to-tackle-misinformation-and-fraud.html>, 5.12.2023.

Epstein, Z., Hertzmann, A., Herman, L., Mahari, R., Frank, M., Groh, M., Schroeder, H., Smith, A., Akten, M., Fjeld, J., Farid, H., Leach, N., Pentland, A., Russakovsky, O., Art and the science of generative AI: A deeper dive, *Science*, Vol. 380, 6p. 6650, 2023.

Harry H. Jiang, Lauren Brown, Jessica Cheng, Mehtab Khan, Abhishek Gupta, Deja Workman, Alex Hanna, Johnathan Flowers, and Timnit Gebru. AI Art and its Impact on Artists. In Proceedings of the 2023 AAAI/ACM Conference on AI, Ethics, and Society (AIES '23). Association for Computing Machinery, New York, NY, USA, 2023.

Patten, D., D'Alessandro, A., „SAG-AFTRA & Studios Set More Contract Talks For Friday; “Cautious Optimism” Motto Of The Day“, <https://deadline.com/2023/10/actors-strike-talks-friday-optimism-1235584425/>, 5.12.2023.

Richwine L., and Chmielewski, D., „Hollywood actors to strike at midnight, join writers on picket lines“, <https://www.reuters.com/world/us/hollywood-actors-union-sets-strike-vote-thursday-talks-break-down-2023-07-13/>, 5.12.2023.

Wright, K., „The place of the work of art in the age of technology”, u: *Martin Heidegger:*

Critical Assesments, Volume II, ed. C. Macann, Routledge, 1992.

Извори:

<https://www.thenews.com.pk/latest/1090451-black-mirror-episode-prefigured-hollywoods-ai-conflict>, 5.12.2023.

<https://www.sagaftra.org/sag-aftra-applauds-announcement-no-fakes-act>, 5.12.2023.

https://www.thewrap.com/wp-content/uploads/2023/11/2023-SAG-AFTRA-TV-Theatrical-MOA_F.pdf, 5.12.2023.

Адриана Дондо Зекић

17.022.1

821.163.41-4

WHAT ARE ARTISTS FOR? (IN THE AGE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE)

Summary

The title of the presentation once again poses a question in the manner of Helderlin's, and even Heidegger's, question "Why poets?" It seems that we are also living their scarce times of such questioning because now artists are mostly focused on fighting against generated art. Our goal is to examine artificial intelligence, more precisely, its penetration into the world of art and artists with the help of Heidegger's reflections on technology, and to look at our current state in the context of the current SAG-AFTRA strike in which artists entered, among other things, precisely because of the

consequences they suffer due to the increasing use of artificial intelligence as well as due to some future potential abuses of the most modern technologies, to the detriment not only of art, but also of their personalities as such. When we say personality in this sense, we first of all mean what would perhaps be best translated as personality or likeness, in which there is speculation about the possibility of forever taking over the personality of an actor and using it indefinitely, and that the actor is paid for it like, for example, for one engagement. This brings with it numerous questions and problems that can perhaps be united by the question: What are artists for in the age of artificial intelligence?

Key words: Artist, The Question concerning Technology, singularity, artificial intelligence, SAG-AFTRA strike, synthetic media.

УМЕТНОСТ У ЕРИ НОВИХ МЕДИЈА: ПРОБЛЕМ ТРАНСМИСИЈЕ

Апстракт: У овом истраживању аутор испитује утицај савременог мас-медијског окружења на уметност и њену функцију у оквирима културе и њених институција. Аутор полази од основних претпоставки Дебреове медиологије, односно разликовања комуникације и трансмисије. Разматрајући феномен уметности кроз окно Дебреовог појма трансмисије, могу се приметити битне промене у савременој уметности у односу на традиционалну и то управо у погледу њеног трансмисивног карактера. На који начин масовни медији доприносе трансформацији уметности у савремености, једно је од кључних питања овог истраживања.

Кључне речи: Дебре, медији, музеј, трансмисија, уметност.

Увод

Анализирајући мисао Валтера Бењамина [Walter Benjamin] из његовог дела „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, може се недвосмислено закључити да је

свако настојање да се досегне и оформи аисторијски појам уметности унапред осуђен на пропаст. Пратећи Бењаминову анализу може се закључити да је људска перцепција у битном смислу повесно одређена, тј. како и сам Бењамин наводи: „Током већих историјских раздобља, са целокупним начином живота људске заједнице, мења се и начин њиховог чулног опажања. Начин на који се човеково чулно опажање организује – медијум, у којем се испуњава – није само природно, него и историјски условљен.“⁶⁸

Различите историјске форме човековог опажања, односно његове чулности, доводе и до битно различитих историјских форми уметности. Речју, човеков рад на околном свету мења и трансформише свет, а тако промењен свет онда повратно утиче и на човеково опажање и историјски га мења. Убрзани развој технологије и индустријализација света од краја осамнаестог века па до данашњих дана и емпиријски потврђује претходно изнету Бењаминову тезу. Сходно томе, и уметност као једна од човекових поуетичких делатности задобија властите трансформације током историје.

Према Бењамину, водећа појава која је узроковала велике промене у савременој уметности јесте присуство тада нових, а данас добро познатих и устаљених медија – фотографије и видео снимка, који су убрзо добили и своју уметничку форму у виду уметничке фотографије и филма. Иако овај Бењаминов

⁶⁸ Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011., стр. 252.

текст датира из тридесетих година прошлог века, можемо рећи да на готово визионарски начин предвиђа оно што се збиља и догодило у оквирима уметности у савремености. Речју, појава масовних медија, те и примена тих медија у уметничким праксама многоструко је променила начин на који савремени човек сусреће уметност: масовна доступност како традиционалних, тако и савремених уметничких дела, посредством медија постаје свакодневица савременог човека.

Имајући у виду ове Бењаминове тезе, можемо закључити да не постоји „вечан“ појам уметности који би на неапстрактан начин могао обухватити најразличитије уметничке праксе у један јединствени синтетички појам уметности. Штавише, при испитивању појма уметности, морамо имати у виду реалне повесне дисконтинуитете у погледу уметничких пракси, те бити прецизни с одређењима која изричемо. На истом трагу можемо закључити да уметност није никаква „слободно лебдећа“ форма, која је у потпуности изолована од других аспеката људске стварности. Напротив, уметност и уметничка дела увек већ су у односима са другим повесно-друштвеним факторима, те би свако насилно одвајање феномена уметности из ових релација довело до празног и надасве апстрактног појма уметности.

На трагу поменутих Бењаминових теза, у овом истраживању, настојаћемо да анализирамо утицај савремених медија на уметност из једног специфичног угла. Наиме, питање које желимо да поставимо јесте да ли услед мас-медијског окружења можемо говорити о кризи уметности као институције културе. Одговор на ово питање потражићемо имајући у виду

појам трансмисије Режиша Дебреа [Régis Debray], те и упуте Бориса Гројса [Boris Groys] у погледу институције музеја.

Уметност и трансмисија

У уводном поглављу нагласили смо да је централно питање овог истраживања питање о потенцијалној кризи уметности као институције културе у савременом свету. С тим у вези, дужни смо да објаснимо на шта тачно мислимо када помињемо потенцијалну кризу уметности.

На први поглед се може чинити да је готово апсурдно говорити о кризи уметности у двадесет и првом веку с обзиром на велику разнородност и распрострањеност различитих уметничких пракси. Штавише, у погледу продукције уметности, делује да је она заступљенија далеко више него у претходним раздобљима. Међутим, овде се не ради о кризи у том смислу, већ, како смо и нагласили, о потенцијалној кризи уметности *као институцији културе*. Речју, на трагу смисла Хегелове [Georg Wilhelm Friedrich Hegel] тезе о крају уметности⁶⁹ покушаћемо да разумемо ситуацију уметности у савремености.

Наиме, према Хегелу, уметност долази до свог краја управо у времену када он ту тезу изриче, тј. првом половином деветнаестог века. Под крајем уметности, пак, ту се не мисли „крај“ постојања уметничких пракси или губљење сваког интереса уметничке публике за њену рецепцију, већ пре на улогу и функцију уметности унутар заједнице. Сходно поставкама властитог филозофског система, Хегел тврди да

⁶⁹ Хегел, ГВФ, Естетика I, БИГЗ, Београд, 1986., стр. 104

апсолутни дух током повести задобија другачије форме властитог испољавања – за разлику од класичног периода где је уметност била место испољавања духа, ту функцију у средњем веку преузима религија, те потом наука и филозофија у модерности.

Имајући у виду Хегелову дијагнозу у погледу значаја уметности за заједницу, у овом истраживању настојимо да питање о релевантности уметности поново поставимо, али без идеалистичког предзнака, који је неизоставни моменат целокупног Хегеловог система и филозофског мишљења уопште. Речју, с обзиром на материјалне промене саме људске стварности у претходних неколико векова, те и поменутог савременог мас-медијског окружења, желимо да питамо да ли уметност у савремености остаје релеватни аспект културе или бива у потпуности увучена у медијску, а онда тиме и тржишну сферу. Уколико је одговор на поменуто питање потврдан, утолико поменута теза о кризи уметности као институцији културе добија на значају. Међутим, одговор на ово питање није једноставан, а један од корака које морамо предузети не би ли успело да на ово питање адекватно одговоримо, јесте расветљавање поменутог појма трансмисије Режиша Дебреа.

Појам трансмисије проналазимо у ширим оквирима Дебреове теорије медија, тј. он постаје један од централних појмова Дебреове *медиологије*. Иако нас на први поглед може заварати сам назив поменуте дисциплине, те навести да помислимо да је реч о науци о медијима, медиологија, пак, у свом средишту има феномен човека, који је захваћен из једног

специфичног угла – човек као преносилац, односно медијатор. У том смислу, ову дисциплину треба разумети као својеврсну допуну испитивања човека по угледу на блиске хуманистичке науке; Дебреовим речима: „После двовековних напора, данас прилично добро познајемо човека као биће које говори (лингвистика), жели (психоанализа), производи (економија), живи у групи (социологија), које управља или којим управљају (политичке науке), који учи или подучава (наука о образовању) и сл. Којом човековом „страном“ се бави медиологија? Иако оно што називамо „комуникацијом“ није искључено из медиолошких разматрања, медиологија се нарочито интересује за човека као преносица.“⁷⁰ Оваква перспектива гледања на човека у себе укључује и увиде других хуманистичких наука попут социологије, антропологије и других.

У том смислу, Дебреова наука медиологије започиње од испитивања човекове употребе једног од најстаријих медија – језика, те испитује на који начин долази до кретања и преноса информација. Осим појма комуникације, за који смо на основу претходног цитата могли закључити да припада домену медиологије, његов пандан – појам трансмисије – такође је један од централних појмова ове науке. Појам комуникације унутар Дебреове теорије маркира просторно кретање информације, односно она повезује „овде“ и „другде“.⁷¹ Појам трансмисије, с друге стране, настоји да обухвати кретање

⁷⁰ Дебре, Р., *Увод у медиологију*, Clío, Београд, 2000., стр. 12.

⁷¹ Исто, стр. 13.

информација кроз време, тј. она повезује „некад“ и „сад“.⁷² Дакле, појам трансмисије превасходно се односи на колективно памћење, односно пренос порука током низа различитих генерација, док се комуникације тиче кретања информација у конкретном тренутку, односно у садашњости.⁷³ Неки од облика комуникације, према Дебреу, јесу свакодневни разговори, необавезујући разговори о актуелностима и слично, док се трансмисивно преносе поруке које остају запамћене током дужих временских периода.

Комуникација, као тренутна размена порука у савремености се најчесталије одвија путем неког механичког средства, односно медија као што су телефон, радио, телевизија и др. Трансмисија, међутим, како наводи Дебре „не зависи од неког механичког, већ институционалног посредника међу људима.“⁷⁴ Дакле, у позадини трансмисије као њен услов могућности не налази се некакав механички изум, већ организација или институција попут цркве, библиотеке и других. Овако осмишљен појам трансмисије онда задобија и својеврсну антрополошку вредност, тј. како и Дебре примећује: „Ми смо једина животињска врста способна да, са колена на колена, пренесе не само облике понашања, већ и нове творевине.“⁷⁵ На пример, начин на који је организован чопор вукова идентичан је начину организације и од пре неколико

⁷² Исто.

⁷³ Исто.

⁷⁴ Исто, стр. 14.

⁷⁵ Исто, стр. 26.

хиљада година, док за начин човекове организације заједнице и начина живота уопште не бисмо могли исто да тврдимо. Управо је трансмисивно кретање информације оно што омогућава континуитет историје, те уједно и зашто ниједна генерација човека не почиње од имагинарног нултог почетка. Дакле, можемо закључити да је трансмисивни вид преноса порука један од кључних аспеката човека као таквог, те да због њеног постојања можемо говорити о цивилизацији какву познајемо данас.

Процес трансмисије састоји се од три нужна момента: покретачке снаге, формалног или материјалног изума и друштвене институције.⁷⁶ Дакле, једино уколико постоје сва три поменута чиниоца, трансмисија постаје могућом. Међутим, како примећује Дебре, савремено мас-медијско окружење доводи до својеврсне кризе трансмисије, тј. како се наводи у тексту: „Свеприсутност мас-медија обезвређује исцрпљене гласове историчности. Захваљујући мас-медијима везе између *овде* и *другде* постају видљивије и очигледније него оне између *пре* и *после*... наши поседи се увећавају, наш календар сужава; видокруг постаје све ужи, дубина времена нестаје; сналазимо се боље на мрежи него у хронологији.“⁷⁷

Након увиода о проблемима трансмисије у савременом свету, Дебре своју анализу наставља у правцу испитивања различитих облика трансмисије и њеног односа с мас-медијским окружењем. За потребе овог истраживања, појам

⁷⁶ Исто, стр. 16.

⁷⁷ Исто.

трансмисије искористићемо имајући у виду трансмисивни карактер уметности. Другим речима, на трагу Дебреа, желимо да поставимо питање шта се данас догађа с уметношћу као институцијом културе, тј. уколико је трансмисија као таква у кризи, да ли то онда важи и за трансмисивни карактер уметности?

С обзиром на поменуте кључне моменте трансмисивног процеса – покретачка снага, формални или материјални изум и друштвена институција – поставља се питање како се они могу применити на феномен уметности. Покретачку снагу уметности недвосмислено чине сами уметници; формални или материјални изум у оквирима уметности јесу уметничка дела, док друштвена институција која се налази „у позадини“ и која је задужена за чување дела јесте музеј. С обзиром на широку распрострањеност уметничких дела, што сведочи и о изврсној продукцији уметника, остаје да сагледамо институцију музеја, као трећи моменат трансмисивног процеса уметности. Шта је музеј данас, те на који начин ова институција (не)одолева свеопштој кризи трансмисије питања су којима ћемо се бавити у наредном поглављу.

Музеј уметности и савремено мас-медијско окружење

У претходном делу рада говорили о савременој ситуацији у контексту присуства масовних медија, те и начину на који медији обликују човекову стварност. Закључак до кога смо дошли на трагу Дебреове *медиологије* јесте да савремени свет и мас-медијско окружење доводе до кризе трансмисивних процеса

у савременим заједницама. Након тога, постављамо питање да ли та општа дијагноза о кризи трансмисије утиче и на трансмисивни аспект уметности, тј. да ли институција уметничког музеја, а онда и сама уметност, овим путем губе сопствену културну релевантност? Како бисмо на ово питање одговорили, осврнућемо се на неколико Гројсових теза о музеју у савременом медијски испосредованом свету.

Једна од првих критика уметничког музеја као етаблиране институције за излагање уметничких дела упућена је од стране самих уметника, тј. у програмима и манифестима авангардних покрета из деветнаестог и двадесетог века. Њихови захтеви могу се сумирати као критика традиционалне уметности и радикалан захтев за битно другачијом улогом уметности у савременим заједницама. Другим речима, циљ авангарди била је целокупна промена уметности као институције, која је остала одвојена од сфере живота.⁷⁸ Сходно томе, напуштање институције музеја усмерило би уметност ка будућности, док музеји, из перспективе ових уметника, функционишу као својеврсни резервоари прошлости, коју настоје да очувају.⁷⁹ Уметнички захтеви авангарде, отуда, траже отклон од традиције и прошлости уопште, те самим тим и музеј као наслеђена уметничка институција такође треба да буде превладана.

Дистанцирање од музеја омогућило би брисање граница

⁷⁸ Bürger, P., *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1974., p. 49.

између онога уметничког и животног, односно, сама уметност би требало да буде једна од кључних покретних снага за промене у савременим друштвима. Овај захтев авангарди не огледа се у усмеревању уметности ка конкретном политичком ангажману, већ пре у радикалној промени улоге уметности – уместо да описују свет, покрети авангарде стремили су ка начинима да се свет трансформише. Због тога, захтев за напуштањем музеја показује у потпуности усклађеним са ширим оквирима ових покрета – да би се свет на овај начин променио, недовољно је уметност држати у оквирима граница музеја, већ је неопходно да се она интегрише у праксе свакодневног живота.

Анализирајући концепт музеја у савременом мас-медијском окружењу, Гројс примећује следеће: „Са свих страна чује се захтев за прекорачењем институцијских граница музеја, њиховим деконструисањем или једноставно уклањањем, како би се сувремена умјетност, без ограничења, наметнула стварном животу.“⁸⁰ Дакле, оно што је некада био нов и радикалан став авангардних покрета у погледу институције музеја постало је устаљено становиште у савременим уметничким правцима и пројектима. Међутим, и поред овакве духовне климе, музеј је „преживео“, те остао једна од кључних институција уметности у савремености. Сходно томе, поставља се питање чему музеј данас, тј. да ли авангардни захтеви за

⁸⁰ Гројс, Б., „Музеји у доба масновних медија“, у: *Учинити ствари видљивима. Стратегије сувремене умјетности*, Музеј сувреме умјетности, Загреб, 2006., стр. 76.

његовим укидањем остају релевантни и за наш повесни тренутак.

Наиме, како Гројс тврди: „Контекст, значење и функција позива за укидањем музејског сустава доживјели су темељну промјену од времена авангарде, премда се на први поглед стил и интонација њихових формулација чини тако познатима.“⁸¹ Промена контекста, на коју алудира Гројс у поменутом цитату, односи се на еволуцију музеја од времена када су авангардни покрети тражили његово укидање па до данашњих дана. Речју, за време авангарде, музеј *de facto* јесте био израз владајућих норми и укуса, против којих су ови уметнички покрети дилази глас. Међутим, музеј данас, како Гројс наводи, губи ову нормативну функцију, коју преузимају савремени мас-медији: „За велик дио јавности сада појам умјетности стварају рекламе, МТВ, видео игре и холивудски блокбастери“.⁸² Дакле, за разлику од периода авангарде, када је музеј уметности представљао израз друштвеног укуса, односно оно место које је стварало естетске норме, савремени музеј је ту улогу „препустио“ тржино оријентисаној медијској сфери.

На први поглед, може се чинити да напуштање музеја и интеграција уметности у слободно тржиште заправо ослобађа уметност од унапред прописаних норми, међутим, с обзиром на начин функционисања целокупне културне индустрије, то дефинитивно није случај. Културна индустрија није место „слободе“ уметника, већ она функционише на готово исти

⁸¹ Исто, 76.

⁸² Исто, 77.

начин као и друге индустрије, што значи да је њене водеће вредности и циљеви усмерени на остваривање профита, односно продаји властитих производа.⁸³ Сходно томе, гледајући натраг на захтеве авангарде за напуштање музеја и продор уметности у живот можемо закључити да не само да се нису остварили, већ да, заједно с другим аспектима човековог свакодневног живота, постају место репродукције постојећих друштвених односа. Другим речима, уметност препуштена медијском тржишту остаје у стању неслободе, тј. бива подвргнута законима и нужностима функционисања слободног тржишта. У таквом окружењу, циљ и крајња сврха бављења уметношћу постаје профит, који се задобија констатним стварањем „новог“ и „актуелног“, а не задавање нових естетских норми, прекорачавање устаљених граница, осмишљање нових уметничких форми и сл.

Имајући у виду ову несумњиву међусобну припадност сфере уметности и тржишне сфере, поставља се питање о улози музеја у оваквом окружењу. С обзиром да је медијска сфера преузела некадашњу нормативну улогу музеја, делује да је музеј изгубио културни значај који је некада имао, те да самим тим постаје сувишан. Међутим, то дефинитивно није случај – музеј, за разлику од медијске сфере, и даље представља место колективног сећања, односно повесног памћења.⁸⁴ Речју,

⁸³ Адорно, Т., Хоркхајмер, М., *Дијалектика просвјетитељства*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1989., стр. 129.

⁸⁴ Гројс, Б., „Музеји у доба масновних медија“, у: *Учинити ствари видљивима. Стратегије сувремене умјетности*, Музеј сувремене умјетности, Загреб, 2006., стр. 84.

уколико живимо у свету хиперпродукције „новог“, утолико медијска логика онеомогућава јасно разликовање између онога што је старо и онога што је *заиста* ново. У медијској сфери, све што је иоле „ново“ врло брзо постаје „старо“ услед убрзане хиперпродукције медијског садржаја. У том смислу, овакво функцисање медијске сфере много је ближе смењивању модних „трендова“ него разграничавању различитих естетских израза. Оваква немогућност јасног разликовања и успостављања дисконтинуитета између старог и новог нешто је на чему почива рад музеја. Музеј се у том контексту показује као оаза повесног памћења, у којој је могуће направити разлику између различитих уметничких праваца, естетских норми и сл. Другим речима, укидање и напуштање уметничких музеја сасвим сигурно би убрзао процес нестанка трансмисивног карактера уметности, те би сваки покушај уметничког стварања унапред био уклопљен у постојеће тржишне и медијске законитости. Осим претходно наведеног, важно је напоменути да музеј данас и даље може имати битну улогу у формирању укуса и неговању естетских вредности. Иако музеј више нема нормативну снагу коју је некада имао, а коју сада поседују медији, он и даље испоставља естетске норме, чиме се супротставља владајућем мас-медијски успостављеном укусу.

С обзиром на све претходно речено, можемо закључити да би укидање институције уметничког музеја и препуштање уметности искључиво мас-медијском окружењу довело до ишчезнућа њеног трансмисивног карактера. Начин естетског нормирања институције музеја битно је другачији од медијске

логике због чега он постаје животни еликсир уметности у савремености. Другим речима, уништење музеја као институције довело би и до уништења трансмисивног карактера уметности, те би самим тим укинуло њену културну релевантност. Стога, уметност (још увек) мора остати у границама музеја.

Литература:

Адорно, Т., Хоркхајмер, М., *Дијалектика просвјетитељства*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1989.

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

Гројс, Б., „Музеји у доба масовних медија“, у: *Учинити ствари видљивима. Стратегије сувремене умјетности*, Музеј сувремене умјетности, Загреб, 2006.

Дебре, Р., *Увод у медиологију*, Слио, Београд, 2000.

Хегел, ГВФ, *Естетика I*, БИГЗ, Београд, 1986.

Bürger, P., *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1974.

ART IN THE ERA OF NEW MEDIA: THE PROBLEM OF TRANSMISSION

Summary

In this research, the author examines the influence of the contemporary mass media environment on art and its function within the framework of culture and its institutions. The author starts from the basic assumptions of Debray's mediology, i.e. the distinction between communication and transmission. Examining the phenomenon of art through the lens of Debray's notion of transmission, one can notice important changes in contemporary art in relation to traditional art, precisely in terms of its transmissive character. How mass media contribute to the transformation of art in modern times is one of the key questions of this research.

Key words: Debray, media, museum, transmission, art.

БЕЊАМИН И НОВИ ДЕВЕТНАЕСТОВЕКОВНИ МЕДИЈИ: НОВИНЕ И КЊИЖЕВНОСТ

Апстракт: У овом раду бавићемо се односом нових медија и уметности у делу Валтера Бењамина из нешто мање уобичајене перспективе. Наиме, анализираћемо одломке у којима Бењамин говори о новинарству, те о вези појаве и масовне продукције новина са уметношћу. У том смислу, посебну пажњу ћемо усмерити на његов есеј *Приповедач*. Анализираћемо однос уметности приповедања у односу на појаву романа и новина. Роман, судећи по Бењамину, у доброј мери утиче на процес ишчезнућа приче и приповедања. Покушаћемо да покажемо, на Бењаминовом трагу, како доминација дискурса новинарства, с друге стране, утиче на укидање приче и приповедања, али и романа и романописца.

Кључне речи: приповедање, роман, новине, Бењамин, приповедач.

УВОД

Постоји извесна реторика приликом говора о Валтеру Бењамину (Walter Benjamin) и његовој филозофији медија – наиме, најчешће се полази од његових чувених разматрања деветнаестовековних и двадесетовековних медија који ће, према њему, битно обликовати чулност савременог човека –

полази се од појаве филма и фотографије. За то је, разуме се, превасходно заслужан његов најутицајнији есеј *Уметничко дело у раздобљу своје техничке репродуктивности* из 1935.-1936. године, који разматрајући појаву фотографије и филма најављује чувено изчезавање ауре⁸⁵. Поред тога, фото-апарат и фотографија су тематизовани у најразличитијим уломцима Бењаминових дела. Најпознатија места су свакако есеј *Мала историја фотографије* те пасаж о фотографији из *Пројекта аркаде*⁸⁶. У овом раду, наиме, покушаћемо да изневеримо поменути реторику: о филму и фотографији говорићемо тек спорадично и у компарацији. С друге стране, овај рад подразумеваће покушај да се говори о Бењаминовом разумевању појаве штампе и новина.

Сам Бењамин, већ у првој реченици *Мале историје фотографије* даје путоказ: „Магла полегла по првим корацима фотографије није баш ни тако густа попут оне која покрива почетак штампарства.”⁸⁷ О тој магли и о штампарству је Бењамин, себи својствено, фрагментарно и тек на моменте, говорио у разним есејима. Познатија места су есеј о Љескову (Никола́ њ Семёнович Леско́в), *Приповедач: разматрања уз дело Николаја Љескова, Париз Другог Царства код Бодлера*, као и његов други есеј о Бодлеру, *О неким мотивима код*

⁸⁵ Benjamin V., “Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti”, u *Izabrana dela 1*, Službeni glasnik, Beograd, 2011., стр. 250.

⁸⁶ Benjamin W., *The Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1999. стр. 671.-692.

⁸⁷ Benjamin V., “Mala istorija fotografije”, u *O fotografiji i umetnosti* (ur. Jovica Aćin), Kulturni centar Beograda, Beograd, 2006., стр. 13.

Бодлера. Поред тога, Бењамин се дотицао питања штампе и у свом тексту из 1931., објављеном у либералном часопису *Frankfurter Zeitung*⁸⁸, а посвећеном аустријском сатиричару Карлу Краусу (Karl Kraus). Такође, у есеју о *Аутору као произвођачу* те у кратком одломку *Новине* Бењамин говори о новим штампаним медијима. Имајући у виду чињеницу да је тема појаве штампе и новина, те потоњи утицај те појаве на књижевност, у доброј мери избегла око коментатора, оставши прилично неопаженом, нарочито у поређењу са анализом филма и фотографије⁸⁹, у овом раду понудићемо преглед Бењаминових увида не бисмо ли утврдили јаснији Бењаминов став према штампи и новинама, али и према питању нових медија уопште.

Анализа процеса ишчезнућа ауре из *Уметничког дела* отворила је бројне контроверзе: често се говори да Бењамин тај процес види искључиво позитивно, нарочито у контексту закључних реченица поменутог есеја. Другим речима, могућност техничке репродукције уметности види се као отварање простора за потпуну и демистификовану политизацију уметничког дела. Данко Грлић (Данко Грлић) у једној од ретких југословенских студија о Бењамину упућује управо дату критику сматрајући да се ради о „(...) потцијењивању негативитета техничког и прецијењивању

⁸⁸ Kang J., *Walter Benjamin and the new Media: The Spectacle of Modernity*, Polity Press, Cambridge, 2014., str. 50.

⁸⁹ Berret C., “Walter Benjamin and the Question of Print in Media History”, u *Journal of Communication Inquiry* 0(0), Sage Publications, 2017., str. 2.

нових техничких медија“⁹⁰. Сличну критику, међутим, много раније, имао је Адорно (Theodor W. Adorno) који у пријатељском писму Бењамину замера недостатак дијалектике у случају разматрања аутономног ументичког дела⁹¹. Експлицитнији и детаљније разрађен приговор Адорно ће упутити у свом есеју из 1938. године *О фетичком карактеру у музици и о регресији слушања*, у којем ће управо настојати да укаже на негативитет техничког и техничких медија о којој је поменути *праксисовац* писао, и то управо у контексту производње уметности. Имајући у виду све наведено, наш задатак биће да укажемо на другачији Бењаминов поглед када је у питању штампа. Другим речима, он не говори напросто о добрим или лошим феноменима када је у питању технички испосредована производња. Напротив, показаће се, технички посредована производња уметности може производити различите друштвено-политичке ефекте и у погледу на те ефекте Бењамин настоји ту производњу да мисли.

Новине, прича и роман

Разматрајући дело Николаја Љескова, Бењамин жели да о њему говори као о приповедачу⁹². Штавише, Љесков је, према аутору, један од последњих приповедача – имајући у виду управо то да се у савремености дешава процес опадања и

⁹⁰ Grlić D., *Misaona avantura Waltera Benjamina*, Globus, Zagreb, 1984., str. 59.

⁹¹ Benjamin W., Adorno T.W., *The Complete Correspondence: 1928. – 1940.* (ed. by Henri Lonitz), Polity Press, Cambridge, 1999., str. 128.

⁹² Benjamin W., “Приповједач: разматрања уз djelo Nikolaja Ljeskova”, u *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986., стр. 166.

испаривања приповедачке способности као и приче уопште. „Као да нам је одузета способност која нам се чинила неотуђивом, најсигурнија међу сигурнима. Наиме, способност размене искустава.“⁹³ Другим речима, вештина приповедања крије се у вербалном преношењу искустава, туђих или сопствених. Та вештина, за Бењамина, несумњиво има карактер уметности, и то оне „рукотворне“⁹⁴: у том смислу, дешава се нестајање једне специфичне уметничке форме. Међутим, за тај процес је најдиректније одговорна појава за коју се овај рад суштински интересује: за појаву масовне штампе и појаву новина.

Наиме, Бењамин констатује да је „(...) на попршту један нови облик приопћавања“, и тај облик који почиње да потискује уметност причања „(...) јест информација.“⁹⁵ Дискурс информације је продукт успона новинарства, и у том смислу Бењамин наводи да је утемељивач листа *Фигаро* инсистирао на томе да је његовим читаоцима далеко битнији пожар у околини него ли каква револуција у Мадриду⁹⁶. Другим речима, информација не трпи даљину и непрозирност – она тежи да буде јасна. „Информација, међутим, захтијева брзу провјерљивост. Ту је најважније да се она појави 'за себе и по себи разумљива'“.⁹⁷ С друге стране, прича најчешће долази из даљине, туђих времена и земаља, и она не мора бити фактички

⁹³ Исто.

⁹⁴ Исто, стр. 173.

⁹⁵ Исто, стр. 170.

⁹⁶ Исто, стр. 173.

⁹⁷ Исто, стр. 171.

проверљива. Приповедач, својом уметношћу, причу чини још интересантнијом и поучнијом. За њену поуку, међутим, није пресудно то да ли се заиста одиграла тачно онако како приповедач приповеда, она преноси искуство и без обзира на реално подударане приче са неком стварношћу. Док новинска информација намеће објашњење, прича жели потпуно супротно: „Наиме, пола је умијећа приповиједања у томе да се у причу пригодом препричавања не уносе објашњења. Љесков је мајстор у томе (...) Остављено му (читаоцу) је на вољу да ствари послаже како их разумије, па тиме оно што је исприповиједано постиже распон титрања који информацији недостаје.“⁹⁸ Различита препричавања приче, дакле, остављају велики распон могућности различитим интерпретацијама које су двоструке: интерпретатор је приповедач подједнако као и слушалац. Приповедање, тако, чува свој колективни карактер, за разлику од других индивидуалистичких форми комуникације: слушалац и приповедач „асимиљују искуства“, тај процес међусобног обогаћивања искуства могућ је само у заједници⁹⁹. „Истовремено, прича више не може бити понављана и реинтерпретирана заувек. Она губи свој прави наративни карактер, конститутиван за њен живот кроз векове. Са нивоа „естетичке истине“, она пада на ниво дискурзивне истине.“¹⁰⁰ Причање прича, са друге стране, захтева и једно

⁹⁸ Исто.

⁹⁹ Kang J., *Walter Benjamin and the new Media: The Spectacle of Modernity*, стр. 29. [превео аутор] [све цитате са енглеског језика у овом раду превео је аутор]

¹⁰⁰ Rochlitz R., *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*, The Guilford Press, New York, 1996., стр. 191.

специфично стање опуштености: „Ако је сан врхунац тјелесне опуштености, досада је врхунац духовне. Досада је птица из сна, која носи јаје искуства“¹⁰¹. Досада је, дакле, услов за причање али и за заинтересовано слушање. Тај услов је, према Бењамину, већ у његово време у градовима немогуће задовољити, а и у селима све ређе¹⁰². Урбани убрзани живот, на место посвећеног слушања те потоњег домишљања, промишљања и маштања, лагодно ставља готову, већ заокружену и интерпретирану, кратку информацију. Око те информације нема ничег тајанственог – масовно је умножена штампом и доступна свима путем новина.

Прича и приповедач, међутим, према Бењамину, имају још једног битног конкурента који долази из уметничке сфере: „Појава романа почетком новог вијека најранији је знак процеса којему на крају стоји пропаст приповијетке“¹⁰³. Појава романа, међутим, најдиректније је, поново, везана за могућност техничке репродукције текста – да би роман поплавио језичко поље било је неопходно откриће штампе¹⁰⁴. Роман најављује коначну победу индивидуалног искуства у односу на колективно које је заступљено у приповедачкој уметности: “Из наслова низа познатих европских романа – *Дон Кихот*, *Том Цонс*, *Дејвид Коперфилд*, *Џејн Ејр*, *Незнани Цуд*, *Ана Карењина*, *Мадам Бовари*, *Чича Горио*, поменимо само неке –

¹⁰¹ Benjamin W., *Приповједач: разматрања уз djelo Nikolaja Ljeskova*, стр. 172.

¹⁰² Исто

¹⁰³ Исто, стр. 169.

¹⁰⁴ Исто

види се да роман раног модерног периода привилегује индивидуалност, рефлектујући изолацију приватног искуства¹⁰⁵. Разуме се, нису само имена романа доказ у прилог Бењаминовим тезама. Наиме, приповедач црпи своје искуство како из властитог, тако и из туђег искуства. Штавише, једном испричана прича постаје искуство препуно корисних савета свима онима који су је чули – а та искуства постају грађа за нову причу. С друге стране, „(...) рађаоница романа јест индивидуум у својој осами, који се о својој најважнијој заокупљености више не може изразити егземпларно, сам је неупућен и не зна дати никаква савјета“¹⁰⁶. Док прича свој ауторитет црпи из традиције и временски удаљених историјских догађаја¹⁰⁷, романописац нема никакву нарочиту везу са традицијом: он је „(...) приватна особа, која више није везана за друге припаднике заједнице колективним везама, већ кроз све комплексније и рационализоване апарате социјализације и комуникације“¹⁰⁸. У том смислу Бењамин

¹⁰⁵ Kang J., *Walter Benjamin and the new Media: The Spectacle of Modernity*, стр. 36.

¹⁰⁶ Benjamin W., *Приповедач: разматрања уз djelo Nikolaja Ljeskova*, стр. 169.-170.

¹⁰⁷ Веома интересантан детаљ је и то да у *Приповедачу* Бењамин назива Херодота првим приповедачем код Грка (Видети: Benjamin W., *Приповедач: разматрања уз djelo Nikolaja Ljeskova*, стр. 171.-172.) У том смислу, испоставља се да је *отац историје* уједно и *отац приповедања*. С друге стране, Бењамин приповедање несумњиво држи за врсту уметности, па се у том смислу може још једном отворити интересантно питање филозофије историје и природи историографије. Имајући у виду оквире овог рада, то ћемо овде оставити само као могућу идеју за истраживање.

¹⁰⁸ Bruck J., “Becket, Benjamin and the Modern Crisis in Communication”, у *New*

наводи да је читалац романа увек сам, док се онај који је изложен причи, чак и уколико је не слуша већ је чита, увек је већ у друштву. Радња романа, насупрот томе, најчешће прати психологију средњекласног појединца. У том смислу, Бењамин наводи да роман не читамо у жељи да стекнемо поуку и искуство интерпретирајући поменути психологију, напротив: „То што читатеља привлачи роману јест нада да ће се властити зимогрозни живот огријати на смрти о којој чита“¹⁰⁹.

За анализу односа приче и романа, Бењамин ће у *Приповедачу* пронаћи инспирацију у Лукачевом (György Lukács) делу *Теорија романа* из 1920. године. Лукач, у поменутом делу, слично Бењамину, супроставља трагедију епским облицима у које спада и роман¹¹⁰. Роман, наиме, одликује извесна самоћа: „Јунак се сусреће са друштвом и његовим законима као са нечим што га више не обавезује“¹¹¹. Друштво тако постаје нешто у потпуности спољашње: друштвена правила и норме, економски односи не конституишу пресудно јунака романа. Систем вредности заједнице постаје фосил¹¹², док је јунак самодовољан. Доминација романа у којем доминира описивана поетика, за Лукача, одражава кризу буржоаског друштва у

German Critique, No. 26., Critical Theory of Modernity, Duke University Press, 1982., стр., 164.

¹⁰⁹ Benjamin W., *Приповједач: разматрања уз djelo Nikolaja Ljeskova*, стр. 180.

¹¹⁰ Имајући у виду контекст и оквире овог рада, без обзира на несумњиви значај Лукачеве студије поменућемо само тезу која је битна Бењамину.

¹¹¹ Good G., “Review essay: ‘Lukacs’ Theory of the Novel”, у *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 6., No. 2., 1973., стр. 177.

¹¹² Исто, стр. 178.

целини. У том смислу, анализирајући честе мотиве кроз које се прича романа креће, он овај жанр карактерише фразом коју ће Бењамин наћи инспиративном: роман подразумева трансценденталну безавичајност. „Јер злочин и лудило су објективације трансценденталне безавичајности, безавичајности чина у људском поретку друштвених односа и безавичајности душе у нормативном поретку натперсоналног система вриједности.¹¹³ Јунак романа, у том смислу, потпуно је усамљен: третира се као биће настало изван друштвеног контекста, те су онда и гранична понашања попут лудила или злочина изоловани чинови субјекта који води некакве психолошке борбе. У том смислу ће, питање које је, за обојицу поменутих аутора буржоаско, без друштва-завичаја и симптоматично за роман – питање о смислу живота – код Бењамина бити супростављено са питањем приповедане приче: „Овдје 'смисао живота' – ондје 'морал приче': тим се лозинкама сучељују роман и прича, и на њима је могуће прочитати посве различите повијесне индексе стања тих умјетничких облика.“¹¹⁴ „Морал приче“ тако је укоренењен у традицији и има историјску димензију. Прича, у том смислу, препричава Бењамин, има бескрајне могућности препричавања и реинтерпретација. Насупрот томе, роман тежи да има крај: крај му је својствен у строжем смислу неголи било којој причи¹¹⁵. „И заправо нема

¹¹³ Lukács G., *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*, Svjetlost, Sarajevo, 1990., стр. 49.

¹¹⁴ Benjamin W., *Приповједач: разматрања уз djelo Nikolaja Ljeskova*, стр. 179.

¹¹⁵ Исто

ниједне приповијетке у којој се не би могло поставити питање: А што је било даље? Роман се напротив не може надати ни најмањем кораку преко оне границе на којо читатеља, не би ли он у слутњи себи предочио смисао живота, позива тиме што испод странице напише 'Крај'.¹¹⁶

Судећи према анализираном Бењаминовом есеју, дакле, једна специфична ументичка форма од значаја за сам живот, нестаје. Појава и доминација романа почела је да потискује уметност приповедања, док су новине и *дискурс информације* њима својствен, задали коначан ударац *приповедачу*. Појава романа али и новина као нових медија саопштавања, структурно је везана за нову техничку могућност: штампу. Канг (Jaeho Kang) анализу овог техничког аспекта савремених феномена, које на Бењаминовом трагу покушавамо мисаоно обухватити, види као пресудно битну. Наиме, он Лукачеву критику романа и капиталистичке културе назива „помало романтичном“: „Лукачев романтични поглед посвећује мало критичке пажње материјалним условима урушавања темеља буржоаских начина комуникације.“¹¹⁷ Насупрот томе, Бењамин настоји да открије производне услове неопходне за појаву нових медија саопштавања који ће битно утицати и на уметност. У том смислу, у наставку овог рада, настојаћемо да детаљније размотримо места на којима се у Бењаминовом раду види назначена веза.

¹¹⁶ Исто

¹¹⁷ Kang J., *Walter Benjamin and the new Media: The Spectacle of Modernity*, стр. 37.

Ишчезавање романа и нови медији саопштавања

О односу романа, али и шире књижевне и интелектуалне сцене, и појаве новинарства, Бењамин говори у свом есеју *Париз Другог Царства код Бодлера*. У датом есеју Бењамин расправља о различитим фигурама карактеристичним за 19. век: то су боем, доколичар (*flaneur*), проститутка... У расправи о доколичару, Бењамин примећује нове уметничке форме и нове начин издавања романа. „У вези са овим променама деветнаестог века, књижевни живот у Паризу је такође почео да се мења, гравитирајући ка 'периодикама'. Ове промене су у основи биле повезане са опадањем јавне сфере...“¹¹⁸ Реч је, наиме, о фељтону: о периодичним издањима делова текста. У тренутку у којем писац покушаваше да се снађе у 19. веку, он је већ ухваћен у оно што Бењамин назива „панорамском књижевношћу“¹¹⁹. Одлика те књижевности јесте фрагментарност – то су појединачне скице „(...) које као да својом анегдотском одјећом опонашају пластично прочеље оних панорама, а информативним фундусом истодобно њихову широко распрострањену позадину“¹²⁰. Крајњи израз те врсте књижевности јесте она књижевност која се објављује у фељтону. Таква књижевност, према Бењамину, представља комодификацију књижевног живота – појава штампе али и

¹¹⁸ Kang J., “The Ur-History of Media Space: Walter Benjamin and the Information Industry in Nineteenth-Century Paris”, у *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol. 22, No. 2, Springer, 2009., стр. 236.-237.

¹¹⁹ Benjamin V., “Pariz Drugog Carstva u Baudelairea”, у *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986., стр. 43.

¹²⁰ Исто

тржишни услови у којима настаје, разуме се, неопходни су предуслови за такву појаву. Пресудно искуство уметничког дела које таква књижевност нуди јесте искуство шока¹²¹, искуство поремећеног колективног погледа¹²². Имајући у виду раније помињани „информацијски фондус“ који прати фељтон, Бењамин закључује да се и чин куповине књиге све више поистовећује са куповином новина. У том смислу, купити књигу значи купити информације: „(...) у новинама, читалачко искуство је све мање 'читање' приче и све више куповина потрошача“¹²³. С друге стране, фељтон и књижевност која се купује уз новине мењају и књигу као производ. Наиме, „физиологије“ о којима Бењамин говори су „(...) неупадљиви свешчићи џепног формата.“¹²⁴ Сам њихов изглед је у директној вези са њиховом друштвеном функцијом. За разлику од књиге која је некада представљала скуп предмет пун вредности, она постаје најобичнији предмет и роба која се купује на улици. Од „извора мудрости“, књига постаје препозната инструмент забаве, трошења времена али и средство за продубљивање друштвених односа¹²⁵. Потпуно излагање књижевности тржити

¹²¹ О искуству шока у савремености Бењамин пише и у свом другом чувеном есеју посвећеном Бодлеру – *О неким мотивима код Бодлера*.

¹²² Kang J., *The Ur-History of Media Space: Walter Benjamin and the Information Industry in Nineteenth-Century Paris*, стр. 238.

¹²³ Исто, стр. 239.

¹²⁴ Benjamin V., *Pariz Drugog Carstva u Baudelairea, y Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986., стр. 43.

¹²⁵ Kang J., *The Ur-History of Media Space: Walter Benjamin and the Information Industry in Nineteenth-Century Paris*, стр. 239.

путем „новинске књижевности“ имало је и друге последице: путем џепних издања књига постаје профана ствар доступна масама на улици. Међутим, маса у овом контексту не значи демократизацију уметности те некакав просветитељски идеал у којем ће масе на улици напосто образовати с обзиром на то да им је књига постала доступном. Напротив, маса је у овом контексту азил¹²⁶. О маси као о азилу Бењамин пише расправљајући о још једној појави која се управо путем фељтона раширила унутар културног живота Париза: то је појава детективског романа. Наиме, у самој суштини детективске приче налази се маса – то је азил који „(...)асоцијална човјека штити његових прогонитеља“¹²⁷. У маси нико не мора да црвени пред другима¹²⁸, с обзиром на то да се у маси нико ни не познаје, те тако маса постаје савршено место потпуне приватности.

Спој новинарства и књижевности доводи и до тога да конзументи све више купују поменути књижевна дела. Тржишним законима, описује Бењамин, уредили су писање тако да је с обзиром на већу потражњу писање постало уносније: накнада за написани ред у фељтону порасла је. „Како су се хонорари који се плаћају сарадницима фељтона повећавали, на пример, достижући два франка по реду, 'аутори би често писали што је могуће више дијалога како би имали користи од

¹²⁶ Benjamin V., *Pariz Drugog Carstva u Baudelairea*, стр. 48.

¹²⁷ Исто

¹²⁸ Исто

празних места у редовима"¹²⁹. У том смислу, слава је за писца постала обавезна: бити писцем је значило бити доступним. Другим речима, књижевност која се није масовно производила из перспективе ока јавности које је постало једини судија, та књижевност није ни постојала. Све ово, закључује Канг на Бењаминовом трагу, доводи до нестајања писца и смрти романописца¹³⁰. Бењамин се, у том смислу, враћа Бодлеру и његовом упоређивању писања са „проституцијом душе“¹³¹, речи се продају туђем ужитку за новац, бао као што ти чини и проституисано тело. Допринос ових Бењаминових анализа, сведочи Канг, управо је у томе што се књижевност и уметност до краја демистификује и еманципује од традиционалних схватања која би подразумевала какву уметничку и креативну генијалност: таква схватања су, уколико се у обзир узме пишчева позиција на тржишту, напросто смешна.¹³²

Искуство читања, међутим, на још једном нивоу постаје другачије. Текстови који излазе у серијама стварају нову врсту читаоца – оног расејаног и без концентрације¹³³. У сличном ставу истрајавао је Бењамин и у кратком, већ помињаном, одломку из *Пројекта Аркаде* у којем је тематизовао новине. Наиме, читање новина ствара читаоца који не уме да се

¹²⁹ Kang J., *The Ur-History of Media Space: Walter Benjamin and the Information Industry in Nineteenth-Century Paris*, стр. 239.

¹³⁰ Исто.

¹³¹ Benjamin V., *Pariz Drugog Carstva u Baudelairea*, стр. 61.

¹³² Kang J., *The Ur-History of Media Space: Walter Benjamin and the Information Industry in Nineteenth-Century Paris*, стр. 240.

¹³³ Исто, 238.

сконцентрише: „непажња је стање ума читаоца новина“¹³⁴. У том смислу је и читалац фелтона расејан – он није нити у стању да прати роман у својој целости, без обзира на све помињане карактеристике романа из претходног поглавља. Исто тако, новине онемогућавају било какву целовитост знања. „Тако се наука и белетристика, критика и књижевна продукција, култура и политика, распадају у неред и губе сваку везу једна са другом.“¹³⁵

Завршна реч

Узевши у обзир све наведено, новине, изум деветнаестовековног капитализма, чини се, умногоне утичу на уметничке форме и праксе¹³⁶. „Бењаминови списи о дезинтеграцији буржоаске културе илуструју како је интелектуални рад постао потпуно потчињен индустрији информација током Другог Француског Царства од 1852. до 1870. године, током царског бонапартистичког режима Наполеона III, што је довело до колапса књижевног поља.“¹³⁷

¹³⁴ Benjamin W., “The Newspaper”, у *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2008., стр., 359.

¹³⁵ Исто.

¹³⁶ Поред овога, Бењамин се у *Париз Другог Царства код Бодлера* посебно бави и утицајем новинарства на фигуру *доколичара*. Ишчезнуће писца у целости је аналогно ишчезнућу *доколичара*. С обзиром на то да у овом раду немамо претензију да анализирамо поменућу фигуру, имајући у виду тему и оквире овог рада, ово интересантно место остављамо само као напомену.

¹³⁷ Kang J., *Walter Benjamin and the new Media: The Spectacle of Modernity*, стр. 41.

Другим речима, савез техничког напретка и тржишних услова производње текста довео је до изумирања традиционалних форми писања. Књижевност тако постаје подређена рекламама и новинским информацијама. Све то доводи до „смрти романописца“ те све мањем значају романа. С друге стране, роман је, поново с обзиром на појаву штампе и могућност јефтиног и масовног штампања текста, одвећ био конкурентом још традиционалнијој форми уметности – приповедању. Коначном доминацијом новина као новог медија саопштавања, уметност причања прича у потпуности губи своје место.

Из свих наведених анализа, чини се, јасно је да је нестајање приповедања негативно због богатства интерпретација које прича, са свим могућим препричавањима, нуди. Осврнућемо се укратко, ипак, на још једну последицу описиваних процеса на Бењаминовом трагу, и то у контексту односа индивудалног и колективног. Приповедање подразумева заједницу – онога који прича и оних који слушају. У том смислу, подређивање приче роману доводи до усамљености, како романописца тако и његовог читаоца. Када су новине у питању, Бењамин помиње такозвано „булеварско новинарство“: док су новине биле скупе и сматране луксузом, оне су се читале у кафићима. У том смислу, причање прича још увек у потпуности није нестало – новински чланци коментарисали су се и препричавали¹³⁸. Међутим, након смањења трошкова претплате на новине, пораст рекламирања

¹³⁸ Kang J., *The Ur-History of Media Space: Walter Benjamin and the Information Industry in Nineteenth-Century Paris*, стр. 237.

те све већег значаја фељтона, (...) „булеварско новинарство изгубило је свој монопол.“¹³⁹ Информације су постале доступне свима, и вести постају објављене врло убрзо након догађаја. У том смислу, читалац постаје још атомизованији, те потреба за било каквом интерпретацијом или накнадним препричавањем приче постаје излишна. Управо због тога, изложеност огромном броју информација ни у ком случају не подразумева разумевање. Напротив, новинске информације у својој растројености и неповезаности, без обзира на њихов кванитет, не нуде разумевање света коју нуди једна испричана прича. У том смислу, чини се, могуће је разумети чувену Бењаминову тезу из *Искуства и сиромаштва* да смо у савремености осиромашили (саопштивим) искуством: „Заправо (признајмо), наше сиромаштво у погледу искуства није сиромаштво на приватном нивоу, то је сиромаштво људског искуства уопште“¹⁴⁰.

На концу, имајући у виду уводне реченице овог рада, можемо закључити да нови медији те могућност техничке репродуктивности уметности за Бењамина нису искључиво позитивни феномени где би он потцењивао негативитет тих појава. Напротив, његов чувени есеј о уметности из 1935.- 1936. завршава се отварањем двају потпуно супростављених могућности које отвара ишчезнуће *ауре*: „Таква је, ето,

¹³⁹ Исто.

¹⁴⁰ Benjamin W., “Experience and poverty”, у *Selected Writings*, vol 2., part 2., The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1999., стр. 732.

естетизација политике коју подјарује фашизам. Комунизам му одговара политизацијом уметности.¹⁴¹ Укидање *ауре* тако демистификује уметничко дело, али су могуће политичке консеквенце тог процеса у потпуности супростављене. Исто тако, и нови медији информација у одређеним консталацијама могу служити укидању пракси и уметничких форми које су квалитетније према својим могућностима интерпретације. У том смислу, новине, у консталацији капитализма, укидају роман и причу, на тај начин укидајући искуство.

Литература:

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

Benjamin W., *The Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1999.

Benjamin W., “Experience and poverty”, у *Selected Writings*, vol 2., part 2., The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1999.

Benjamin W., “The Newspaper”, у *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2008.

Benjamin V., “Pariz Drugog Carstva u Baudelairea”, у *Estetički*

¹⁴¹ Benjamin V., *Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti*, стр. 285.

ogledi, Školska knjiga, Zagreb, 1986.

Benjamin W., “Pripovjedač: razmatranja uz djelo Nikolaja Ljeskova”, u *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986.

Benjamin V., “Mala istorija fotografije”, u *O fotografiji i umetnosti* (ur. Jovica Aćin), Kulturni centar Beograda, Beograd, 2006.

Benjamin V., “Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti”, u *Izabrana dela 1*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.

Berret C., *Walter Benjamin and the Question of Print in Media History*, u *Journal of Communication Inquiry* 0(0), Sage Publications, 2017.

Bruck J., “Becket, Benjamin and the Modern Crisis in Communication”, y *New German Critique*, No. 26., *Critical Theory of Modernity*, Duke University Press, 1982.

Good G., “Review essay: ‘Lukacs’ Theory of the Novel”, y *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 6., No. 2., 1973.

Grić D., *Misaona avantura Waltera Benjamina*, Globus, Zagreb, 1984.

Kang J., “The Ur-History of Media Space: Walter Benjamin and the Information Industry in Nineteenth-Century Paris”, y *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol. 22, No. 2, Springer, 2009.

Kang J., *Walter Benjamin and the new Media: The Spectacle of Modernity*, Polity Press, Cambridge, 2014.

Lukács G., *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*, Svjetlost, Sarajevo, 1990.

Rochlitz R., *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*, The Guilford Press, New York, 1996.

Luka Rudić

1 Benjamin W.:070

BENJAMIN AND NEW 19TH CENTURY MEDIA: NEWSPAPERS AND LITERATURE

Summary

In this paper, we will analyze the relationship between new media and art in Walter Benjamin's work, from a slightly less common perspective. We will analyze the passages in which Benjamin writes about newspapers and about the relation between mass production of newspapers and art. In this sense, we will focus special attention on his essay *The Storyteller*. Relationship between art of storytelling and emergence of novels and newspapers will be the most interesting topic for us. We will try to show, following Benjamin, that dominance of the discourse of journalism affects the decline of the story and storytelling, but also affects the decline of the novel and the novelist in 19th century.

Key words: storytelling, novel, newspapers, Benjamin, storyteller.

УМЕТНОСТ КАО ДРУГОСТ: НЕУХВАТЉИВИ И ДИНАМИЧНИ ДУХ НОВИХ МЕДИЈА

Апстракт: Аутор ће настојати да покаже врло уску повезаност између чулности, уметности и лепоте, а у контексту нових медија. Користећи се Маклуановом чувеном крилатицом “Медиј је порука” у дословном смислу, аутор ће покушати да разуме развитак уметности у кораку са временом, али пре свега у кораку са развитком медија. Другим речима, да ли у контексту брзине, како нам предочава и Пол Вирилио можемо да говоримо и о самим уметничким делима, а с обзиром на то да је брзина *de facto* једно од кључних оличења савремености. Теза у којој на неки начин редукујемо уметност на медиј или медиј на уметност повлачи са собом друга питања као што су на пример питања саме перцепције, а одатле и чулности, где ћемо обухватити Бергсона и Хусерла, али и Бењамина. На крају, поставља се кључно питање, то је питање о КАКО уметничког дела. Да ли у попречном пресеку овог времена који нам нуде Ниче или постмодернисти, а који није претерано светлог карактера, уопште можемо или треба да правимо оштру разлику између уметности и медијалности, те уметничког дела и медија?

Кључне речи: уметност, брзина, Маклуан, медији, перцепција, Вирилио, другост, савременост.

Уместо увода: мислити неухватљивост?

Мислити неухватљивост! То је захтев овог истраживања. Ипак, треба бити искрен и опрезан. Сви ћемо се сложити да мислити неухватљивост звучи потпуно бесмислено и апсурдно, а ипак је то темељни захтев. Теза коју заступамо и коју ћемо као Аријаднину нит слепо пратити ипак можда и није толико мрачна. Другим речима, уколико, не само прихватимо неухватљивост, већ допустимо да је она заправо оно одређујуће, да је динамика и вечна промена оно што се показује фундаменталним у стварности, поглед почиње да се мења; иста она Аријаднина нит више не представља за нас излаз на крају лавиринта или Минотаура који чека да нам загорча живот, не, тада све што постаје важно јесте сама та нит, сам тај пут који се можда и никад не завршава.

Суштинско питање јесте како то медији могу да буду неухватљиви. Поготово када говоримо о *новим медијима* јер и те како можемо да сведочимо о томе шта су то медији. Самим тим што можемо да кажемо шта су медији, ми смо их већ ухватили у мрежу, већ смо их одредили. Овде није питање да ли смо ми ти који одређују шта медији јесу или пак сама одредивост долази из погледа медија и медијалности. То се свакако не испоставља као небитно, само није одређујуће за поглед који медије перципира као неухватљиве. Да ли „се они сами хватају“ па нам испостављају сопствену суштину или смо пак ми ти који их хватамо, калупимо по нашим нахођењима и потребама не мења могућност и валидност приступа који тражимо.

У погледу на традицију, бар Западног, мишљења, неухватљивост, а са тим и некохерентност, несистематичност и сл. третирали су се као проблеми, као ствари које морамо превазићи. Банално речено, уколико немамо некакву зграду појмова која сеже од темеља па навише, немогуће је да доспемо у некакву доминатну струју која има могућност да буде гласна. Другим речима, уколико је мишљење фрагментарно, можда чак и асоцијативно, бива одбачено. Треба бити искрен и рећи да није свака традиционална мисао претендовала на систем *per se*, али такође треба нагласити да је свака тежила некаквом утемељењу. Мисао којом се ми водимо у овом раду баш претендује на друго од тога, претендује на некакву безтемељност.

Идеја којом се можемо послужити јесте заправо већ позната. Вечита расправа о томе да ли је Деридина (фр. Jacques Derrida) деконструкција метод или анти-метод или уопште спада у сферу методологије нам овде неће претерано користити, па не можемо ни рећи да ћемо деконструкцију, као један својеврстан гест, користити у практичном смислу. Ипак, један од начина на који Деридина одређује (не дефинише) деконструкцију нам може помоћи да схватимо шта мислимо под динамиком и неодредивошћу. „Деконструкција се не може ограничити на некакву неутрализацију: она треба, двоструким гестом, двоструком науком, двоструким писањем, да практикује једно *преокретање* класичне опозиције и једно опште *премештање* система. (...) Деконструкција се не састоји од преласка са једног појма на други већ од преокретања и

премештања како неког појмовног тако и непојмовног поретка око којег се артикулише.¹⁴² Оно што је нама важно овде јесте, као што смо већ и напоменули, да деконструкцију не узимамо методолошки као некакав начин на који тумачимо медије, већ да схватимо да начин на који Дериде овде објашњава неке од карактеристика деконструкције јесте истовремено и начин да захватимо нове медије. Другим речима, деконструкција се не може ограничити, нити сме, на неутрализацију јер у моменту када се неки појам, или идеја, или концепт неутрализује он на неки начин постаје и натурализован: неутрализација значи, на крају крајева, заобилажење самих проблема, те самим тим и задржавање тих проблема у самој сржи ствари. У том смислу ми сасвим сигурно можемо да кажемо да деконструкција није деструкција у појмовном смислу; није нам тенденција да тај појам лишимо свега што он поседује, фактички да га деструирамо, а у том смислу неутрализујемо и тиме не добијемо ништа, већ је тенденција управо супротна: тај појам мора, са свим својим карактеристикама управити против себе самог. Уколико се зауставимо на набрајању медија, односно, ако хоћете, на набрајању онога што медији јесу или нису, ми ништа друго не радимо него лутамо од једног до другог појма, потпуно изгубљени. Парадоксално, у одређењу медија ми губимо копчу са оним шта медији јесу. Оно што нам је потребно јесте да на неограничено много начина преврнемо поредак око којег су медији артикулисани. Унутар таквог превртања поретка медији

¹⁴² Derrida, J., *Margins of Philosophy*, The Harvester Press, The University of Chicago, 1982, str. 329.

постају неухватљиви, а самим тим они коначно добијају своје одређење! Деконструкцију смо узели само као један погодан пример за приступ нашем тумачењу медија, може нам послужити и неки други пример подједнако. Готово исто ћемо добити уколико узмемо за пример Деридин приступ метафори или *Белој митологији*, на крају дана разлике ни нема! „Метафизика - бела митологија која скупља и рефлектује културу Запада: бели човек узима сопствену индоевропску митологију, свој *logos*, то јест *mythos* властитог идиома, као универзални образац за оно што он још сме да назове Разум. (...) Арист (једна омашка као да је направљена у речи *Арист*), заговорник метафизике, *излази* најзад, решен да више не води дијалог са некоректним играчем. (...) Бела митологија - метафизика избрисала је у себи самој бајковиту позорницу на којој је створена и која остаје поред тога делотворна, подстицајна, уписана, белим мастилом као невидљиви и прекривени нацрт у палимсесту.“¹⁴³ Оно што се показује у овом Деридином осврту на Полифила, а што је необично важно за нас, јесте заправо дубока онтолошка структура која је експлицитно или имплицитно део Западног мишљења, а то је *pars pro toto*. Суштински моменат у којем се идеја оног локалног на један тирански начин успоставља као оно универзално представља темељ Западне мисли. Такав вид успостављања несумњиво јесте само једна метафора. Оно што са собом носи овакво резоновање јесте заправо занемаривање оног локалног.

¹⁴³ Дериди, Ж., *Бела митологија*, Братство-јединство, Нови Сад, 1990, стр. 13-14.

Читава полемика коју Дерида овде води нама је важна само због једне ствари, а то је претендовање на тумачење медија и медијалности као нечег што није статично, као нечег што није одредиво. Другим речима, на који код начин ми покушамо да одредимо медије ми губимо копчу са стварношћу и претпостављамо да у темељу лежи некаква идеја која на крају крајева и одређује медијалност саму. Наша полазишна тачка јесте да по први пут медије видимо као нешто што је неухватљиво и динамично. Уколико пристанемо медије гледати кроз наочаре *pars pro toto* односа према стварности, задовољићемо се већ традиционалним посматрањем медија, па онда за нове медије нема ни простора. Нови медији, у том смислу, не представљају само техничко-технолошки напредак већ представљају и рефлексију једне нове парадигме стварности: круг или спирала пре, овде су неизоставни. На крају дана, неухватљивост медија се не схвата као проблем, већ као фактицитет; неразрешивост више не претендује на разрешење већ у својој неразрешивости налази свој почетак, своју базу. Медији онда постају и остају један чвор чије нам одређење стално измиче, стално је на дистанци, па одатле онда и неухватљивост.

Ново лице стварног: брзина *versus* убрзање

Када говоримо о измицању, кашњењу ми увек говоримо о некаквој дистанци, тачка А, или у овом случају **Ми**, је овде, на овом месту и сада, у овом тренутку, а тачка Б, или у овом случају **Медији**, је тамо. Ми наравно све време покушавамо да

ухватимо ту тачку Б, али нам она непрестано измиче па смо све време на дистанци. Да бисмо што боље разумели ову дистанцу и оно што желимо да представимо са истом, морамо пре тога да дамо дијагнозу човека у садашњости. Другим речима, морамо да кажемо какве импликације носи то креирање дистанце која истовремено није афирмисана.

Оно што се испоставља као дијагноза савремености јесте управо то неафирмисње дистанце. Другим речима, показује се да, након просвећења о идеји да је наступила *смрт Бога*, та идеја колико год одзвањала у главама савремених људи истовремено је остала негде да лебди у ваздуху. „Пошто је Буда умро још вековима су показивали његову сенку у једној пећини — огромну језиву сенку. Бог је мртав: али тако каква је природа људи, можда ће још миленијумима постојати пећине у којима ће се показивати његова сенка. — А ми — ми морамо победити још и његову сенку!“¹⁴⁴ Уколико ћемо да говоримо Ничеовим (нем. Friedrich Nietzsche) речима, ми јесмо свесни смрти Бога, па ми смо га убили! Али оно чега нисмо свесни јесте да Његову слику и даље приказујемо на пећинама зидова света. Другим речима, свесни смо неухватљивости, некакве идеје у којој нема центра, али истовремено некаквом виртуелном центру, некаквој пројекцији тог истог центра, ми и даље тежимо. С тим у вези дешава се нешто непредвиђено, а истовремено неизбежно; феномен брзине се сам по себи успоставља по први пут не као некаква акциденција, већ као нужни темељ на који се ослања виртуелна слика дистанце. У тренуцима када брзина

¹⁴⁴ Ниче, Ф., *Весела наука*, Дерета, Београд, 2015, аф. 108.

постана *fundamentum* она нужно прераста у убрзање.

Да је савремена епоха схваћена као епоха убрзања није никаква новотарија. Многи аутори су говорили о томе како је брзина *par excellence* савремен феномен. Од Бергсона (фр. Henri Bergson) па све до постмодерне. Фуко (фр. Michel Foucault), француски аутор који је и назвао савремену епоху епохом убрзања, ће експлицитно показати примере у којима се убрзање практично примењује; не само то, већ ће отворено приказати и какве то последице са собом носи. „Систем узајамног поучавања у школама, додуше уз примену других средстава, био је такође уређен као апарат за што боље коришћење времена; његова организација омогућавала је да се измени линеарни и сукцесивни карактер учитељеве наставе (...) ритам који су одређивали знаци, звиждуци и наредбе свима је наметао временске норме чија је сврха била да се убрза процес учења, али уједно и да се ђаци подуче брзини као једној од врлина; 'једини циљ ових наредби је... да се деца навикну да хитро и добро извршавају исте операције, да се помоћу такве брзине максимално смањи губитак времена приликом преласка с једне операције на другу”¹⁴⁵ Фуко нам жели рећи такође да је, између осталог, ово један од примера ефекта подчињавања, те да се креира један објекат који преузима функцију механичког тела, а који претендује на дисциплинску перфекцију.¹⁴⁶ Оно што је нама без икакве сумње важно, јесте

¹⁴⁵ Фуко, М., *Надзирати и кажњавати – настанак затвора*, ИКЗС, Сремски Карловци/Нови Сад, 1997, стр. 150.

¹⁴⁶ Ибид.

да увидимо да је наша епоха свој „пасивни однос“ према брзини потпуно заокренула и довела брзину на један базични, фундаментални ниво. Другим речима, убрзање је почетак и крај. Ми смо претходно напоменули наш суд о томе због чега је убрзање на „узвишеном нивоу“, али није згорег да поменемо опет: дакле, историјски гледано где год је било говора о дистанци, морало је бити говора о некаквом кретању, а самим тим и о брзини. Другим речима, брзина није по себи самој нов феномен наше стварности, али се по први пут догађа да је она алфа и омега мишљења, стварања, живљења. У моменту када она постане управо то, алфа и омега свега, онда аутоматски добијамо ефекат убрзања, како је то Фуко добро и приметио. Уколико прихватимо чињеницу да су медији неухватљиви, а самим тим ни да стварност нема некакав конкретан *fundamentum*, а да истовремено иста та стварност то не рефлектује и афирмише, онда добијамо бесомучно трчање за нечим што ни не постоји; што више трчимо за тим темељом којег нема, та *идеја* темеља све брже измиче, а од нас се онда захтева да се све више убрзавамо.

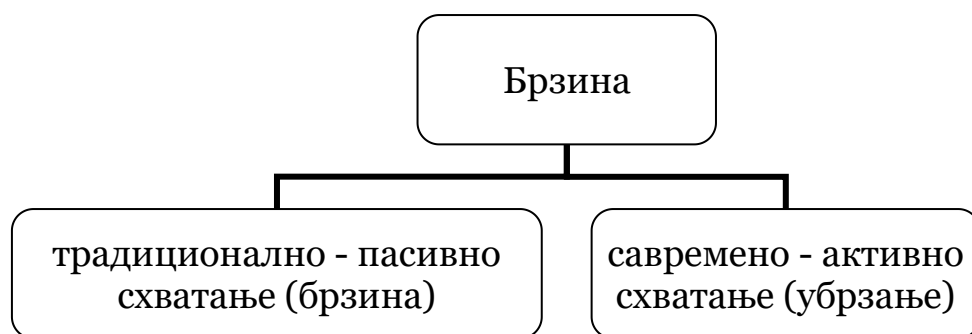


Схема 1: традиционално и савремено схватање брзине

Уколико се осврнемо на Схему 1 можда ће нам бити јасније какву разлику смо хтели да успоставимо. Дакле, уколико брзину схватимо као саставни део свега што има некакву дистанцу, некакав просторни или временски моменат, онда томе одговара традиционално или пасивно схватање брзине. Ако бисмо ипак брзину схватили тако што бисмо се примарно на њу осврнули, тако што бисмо њој дали повлашћено место у односу на оно што су у традицији били Бог или бивствовање, онда ћемо добити убрзање. Другим речима, модел мишљења се није променио претерано, променио се само наш фокус. Брзина је ту, али начин на који је гледамо постаје потпуно другачији. Наша „неафирмација“ нове парадигме која претендује на неухватљивост, а истовремено свест о томе да она постоји тера нас на константно убрзање јер све што нам је преостало у односу између две тачке јесте брзина сама и наша виртуелна пројекција циља који је непостојећи. Ако хоћете, свесни смо парадигме неухватљивости, али и даље функционишемо на *темељима* мишљења система.

„Особина времена је да тече; већ протекло време је прошлост и ми називамо садашњошћу тренутак у коме оно тече. Али овде није у питању математички тренутак. Несумњиво да постоји идеална садашњост, чисто схваћена, недељива граница која би одвајала прошлост од будућности. Али стварна, конкретна, преживљена стварност, она о којој говорим кад говорим о мојој садашњој перцепцији, она заузима на нужан начин извесно трајање. Где се налази ово трајање? Је ли оно с ове или оне стране математичке тачке коју ја одређујем

идеално кад мислим на садашњи тренутак? Сасвим је очигледно да се она налази једновремено и с ове и с оне стране и оно што називам „моја садашњост“ залази једновремено и у моју прошлост и у моју будућност. (...) Треба, дакле, да психолошко стање које ја називам „моја садашњост“ буде једновремено перцепција непосредне прошлости и одређивање непосредне будућности.“¹⁴⁷ У овом дужем цитату Анрија Бергсона видимо једно од раних концепција и разликовања времена од трајања, али и њихову коегзистенцију. Дакле, као што видимо, појам трајања Бергсон примарно везује за „моју садашњост“, дакле, за некакав лични, унутрашњи моменат. Нешто касније ћемо се усресредити на сам појам трајања и критику коју је Бергсон због тог истог појма, можда неправедно, претрпео. Оно пак што нам је важно да извучемо одавде јесте да само време тече, креће се, можемо рећи има брзину. Дакле, већ код Бергсона видимо да само размишљање о времену нас, потпуно здраворазумски, нужно води до размишљања о брзини. Онај важнији тренутак је други део прве реченице у којем Бергсон каже да је протекло време прошлост, а садашњост тренутак у коме прошлост исписује саму себе. Шта се догађа уколико брзину исписивања прошлости, односно садашњост, убрзамо двоструко више? Да ли прошлост може да испрати саму себе? Да ли можемо да се стационарамо унутар те идеалне садашњости на коју Бергсон реферише? Услови се заиста мењају, поготово уколико се узме у обзир да за Бергсона

¹⁴⁷ Бергсон, А., *Материја и меморија*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1927, стр. 137.

трајање није само унутрашње време.¹⁴⁸ Другим речима, шта се догађа, када увидимо да „идеја истовремености и садашњости има и коначну последицу”¹⁴⁹. Наша прошлост дакако коегзистира са садашњошћу.¹⁵⁰ С тим у вези, намеће се теза која се тиче наше епохе, како ју је Фуко назвао, епохе убрзања, а она изражава скепсу спрам људске могућности да обухвати повећања брзине. „трајање није само у искуству, већ и у свему другом у природи. Заиста, трајање је *sine qua non* искуства јер је трајање општије стање.”¹⁵¹ Необично је важно да покажемо две ствари које се појављују у овом цитату. Прва, очигледна, јесте још једна потврда онога што је Делез (фр. Gilles Deleuze) приметио, а то је заправо чињеница да се трајање не задржава само у искуству. Поред трајања за то би нам био потребан и интуитивни метод, али с обзиром да ово није апологија Бергсона нити се рад бави директно Бергсоновом филозофијом,

¹⁴⁸ Жил Делез се осврће посебно на полемику о томе да ли је Бергсон остао затворен само унутар себе и све време говорио о некаквим унутрашњим моментима када је говорио о трајању. „Бергсон је на изванредан начин еволуирао током читавог опуса. (...) трајање му се чинило све мање сводиво на психолошко искуство, да би уместо тога постало варијабилна суштина ствари, чинећи тему за једну комплексну онтологију. (...) Апсолут је разлика, али разлика са два лица, разлика у ступњу и разлика у врсти.“ Делез, Ж., *Бергсонизам*, Народна књига, Београд, 2001, стр. 28. Сама фраза коју Делез овде представља као „варијабилна суштина ствари“ говори нам већ о томе да је Бергсон претендовао на једну својеврсну динамику у стварности.

¹⁴⁹ Ибид., стр. 53.

¹⁵⁰ Ибид.

¹⁵¹ Flórez, J.A., “*Durée and Temporality: A Defense of Bergson’s Conception of Time*”, *Discusiones Filosóficas*, Jun.-Dic, 2015, стр. 54.

тај део нам није од суштинске важности. Друга ствар, за нас много важнија, јесте ово *само*. Трајање није само у искуству, али јесте и у искуству, а на то се надовезује да је само трајање „есенција“ искуства. Ако прихватимо да је трајање заправо суштински важно за искуство, фактички одређујуће за искуство, а истовремено признамо да је „трајање у бити памћење, свест, слобода; (...) свест и слобода, јер је најпре памћење“¹⁵² онда несумњиво *плављењем* надражаја, константним *филовањем* нашег искуства, непрестаним *убрзањем*, ми осиромашујемо искуство. Другим речима, губимо могућност да памтимо све оно што нас „искуствено афицира“. Можемо рећи да је одговор на сва претходно постављена питања негативан, можда чак мрачан и пророчки; наше искуство бива поремећено константним бесциљним убрзањем. Шта се дешава када се све двоструко убрза? Па онда имамо двоструко сиромашније искуство. Изгубили смо Бергсонов *durée*.

Наравно, Бергсон није једини који је говорио о *осиромашеном искуству*. Сама тако написана реченица нас отворено позива да запливамо у есеје Валтера Бењамин (нем. Walter Benjamin). Један краћи есеј који Бењамин пише 1933. на

¹⁵² Делез, Ж., *Бергсонизам*, Народна књига, Београд, 2001, стр. 44. Трајање ипак није *само* банално памћење, ситуација је нешто комплекснија од тога. „Постоје, дакле, два сећања – или два нераздвојива аспекта памћења – памћење-сећање и памћење-стежање (Упитамо ли се шта је у крајњој линији основа овог двојства у трајању, без сумње ћемо га наћи у кретању (...) а којим се „садашњост“ што траје, дели у сваком „тренутку“ у два правца, првом усмереном и раширеном ка прошлости, дугом контактираном, али према будућности)“ . Исто, стр. 44-45.

Ибици, назван је баш тако: *Искусство и сиромаштво*. Овај немачки аутор врло једноставно, својим живописним језиком, почиње од одређења искуства. Он га одређује као „оно што су старији одувек преносили млађима. Језгровито, са ауторитетом година, у пословицама“¹⁵³. Пар реченица након одређења искуства, Бењамин говори да није чудно то што су се повратници из првог светског рата вратили потпуно „обогаленог“ искуства.¹⁵⁴ Наравно, тај губитак вредности искуства номинално нема везе са убрзањем о којем је све време реч у овом раду, али треба бити опрезан и ступати полако. Колико год иницијално не повезивали суд овог немачког филозофа са нашом, претходно изнетом тезом, чини се да ту има много више конекција него што изгледа. Бењамин ће, с пуним правом, говорити о проблему, односно хорору искуства тих људи, како он и сам каже: „искусство је изгубило на вредности, и то у оној генерацији која је између 1914–1918. морала да прође кроз једно од најстрашнијих искустава у светској историји.“¹⁵⁵ Дакле, свакако да је катастрофа утицала директно на искуства повратника, али шта је довело до размера те исте катастрофе? Можда, убрзање? Ми свакако немамо намеру да кривимо развитак технологије по себи за било коју катастрофу, али формално гледано, поставља се питање шта се заправо крије иза коришћења те исте технологије и технике. Да

¹⁵³ Бењамин, В., *Искусство и сиромаштво*, Анархистичка библиотека, Београд, 2016, стр. 21.

¹⁵⁴ Ибид.

¹⁵⁵ Ибид.

ли заиста можемо говорити о проблему убрзања у контексту развитка технике и технологије? Да ли можемо да говоримо о занемаривању вредности или изостанку било какве етике у активном константном прогресу који диктира дух капитализма.¹⁵⁶ Тешко је говорити о етици у контексту ратова, поготову уколико се директно осврнемо на оно што Бењамин говори у свом есеју. Но, поставља се кључно питање за нас, шта се догодило па је довело до онога што називамо *искуствено сиромаштво*? Оно што је важно нагласити јесте заправо то да искуствено сиромаштво или осиромашено искуство не значи нужно, или готово уопште, недостатак искуства, сасвим супротно, може значити и претрпаност фрагментарним искуствима. „Са овим страховитим технолошким развојем, човечанство је погодило сасвим ново сиромаштво. Тој беди одговара кошмарно обиље идеја, које је донео повратак астрологије и мудрости јоге, хришћанске науке и хиромантије, вегетаријанизма и гностицизма, схоластике и спиритизма, који су се раширили међу људима, тачније, потпуно их преплавили.“¹⁵⁷ И заиста, оно на шта Бењамин ставља фокус

¹⁵⁶ наведена теза тиче се чистог и апсолутног прогреса који налаже хиперпродукција. Другим речима, то значи да је, не само примарни, већ и једини фокус на повећању квантитета производа. „тежња ка максималној продуктивности, веома упрошћено речено значи: уколико више произведемо, било чега – утолико боље. Привредни успех неке земље мери се повећањем целокупне производње; исто тако и успех неког предузећа.“ Фром, Е., *Револуција наде*, Графос, Београд, 1978, стр. 45.

¹⁵⁷ Бењамин, В., *Искуство и сиромаштво*, Анархистичка библиотека, Београд, 2016, стр. 22.

јесте квантитет идеја, „кошмарно обиље“ како он каже, а са друге стране, потпуно парадоксално, развирак технологије, а у корак са тим и науке, донео је раст „анти-научних“ погледа на свет. Поново, суштинска идеја није у томе да говоримо како је технологија по себи лоша или добра, већ пре да видимо шта таква бујица напретка, или пре *поплава*¹⁵⁸, са собом носи. Интересантно је да константно убрзање, те самим тим и константна тежња за „још“ или „више“ нас тера да имамо мање јер наше амбиције постају превисоке. Како би и сам Бењамин рекао, човек живи живот Микија Мауса који је пун различитих чуда који надмашују чуда које технологија приређује, па се чак и спрда са њима.¹⁵⁹

Можемо закључити, уколико дамо мало слободе себи да не будемо потпуно прецизни, да је „лично време“ савременом

¹⁵⁸ Арнолд Гелен (нем. A. Gehlen), један од припадника струје филозофске антропологије, нам сугерише, кроз критику Шелерове (нем. Scheler) „отворености према свету“, да то са собом носи одређене негативне импликације и да човек мора радити на свом растерећењу. То се сасвим сигурно може применити и на тезу коју заступамо овде, а то јесте на неки начин *поплава надражаја*. „отвореност према свијету у основи [је] *оптерећење*. Човјек подлијеже једној посве неживотињској *поплави надражаја*, „*несврховитом*“ мноштву надирућих утисака, које он, према томе, има да савлада. Наспрам њега не стоји околни свијет инстинктивно приближене подјеле значења, већ свијет – изречено тачно негативно: *поље изненађења* непредвидљивих структура које се морају прерадити (...) човјек се мора сопственим средствима и самосвојно *растеретити*.” Gehlen, A., *Џовјек – његова природа и његов положај у свијету*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990, стр. 36.

¹⁵⁹ Бењамин, В., *Искусство и сиромаштво*, Анархистичка библиотека, Београд, 2016, стр. 28.

човеку потпуно одузето. Под тим личним временом мислимо само на људску могућност да буде са самим собом, у некаквој можда самоизолацији, а да притом не мора да се врати у природу. Другим речима, мислимо на то да човек мора да оде да би дошао. Уколико лично време више није у рукама *индивидуа*, да ли и даље можемо да говоримо о индивидуалности? Можемо да, попут Пруста (фр. Marcel Proust), трагамо за *изгубљеним временом*, али како? Уколико ми немамо простора чак ни да се сећамо. “Носилац украса (орнаментa) је маса а не народ [Volk], јер кад год људи формирају фигуре, ове потоње не лебде у ваздуху већ настају из заједнице. Струја органског живота извире из ових заједничких група — које деле заједничку судбину — својим украсима, обдарујући ове украсе магијском силом и оптерећујући их значењем до те мере да се не могу свести на чисти склоп линија. (...) Они који су се повукли из заједнице и себе сматрају јединственим личностима са својим индивидуалним душама такође остају неуспешни када је у питању формирање ових нових шаблона. (...) Изградња здања зависи од величине камења и њиховог броја. Маса је та која је овде запослена. Само као делови масе, не као појединци који верују да су формиран изнутра, људи постају делићи фигуре. Орнамент је сам себи циљ.”¹⁶⁰ Необично важно је овде истаћи разлику коју Кракауер (нем. Siegfried Kracauer) наглашава, а то је између масе и народа. Ако смо помислили да то личи на Ничеово одређење „морала стада“, нисмо се преварили, чини се да Кракауер

¹⁶⁰ Kracauer, S., *The Mass Ornament*, Harvard University Press, USA, 1995, стр. 76.

одатле црпи овакво разликовање. Фундаментални фокус на тој разлици јесте, чини се, аутентичност, уколико говоримо о народу, а супротно, неаутентичност, уколико говоримо о маси. Такође, по Кракауеру, очигледно нико није изузетак, није довољно само да се повучемо и да тиме ставимо тачку и мислимо да смо аутентични. Идеја је пре, чини се, критика неаутентичности, односно стада. Овај моменат у којем се само баналним изласком из заједнице покушава „изаћи из масе“ је важан зато што нам имплицира савремене моделе „велнес културе“ на које и сам Бењамин реферише.¹⁶¹ Другим речима, морамо бити део заједнице коју покушавамо да критикујемо, све друго је „гурање проблема под тепих“; а на крају крајева, питање је да ли је уопште и могуће изаћи из саме заједнице. Орнамент или украс је савршен пример неаутентичности због своје репетиције и самосврховитости можда маса и стадо, нико није изузетак, зашто орнамент, како се формира маса и шта значи да је орнамент сам себи циљ. Као што знамо, а на шта и Кракауер реферише, махом су орнаменти „линије без краја“. Идеја коју нам Кракауер испоставља, ми тумачимо на начин на који „орнаментација друштва“, односно креирање масе, то ради помоћу апсолутног убрзања о којем смо говорили све време.

¹⁶¹ Проле говори, у контексту Бењаминовог есеја *Искусство и сиромаштво*, о парадоксу критике, односно о апорији у коју је критика заправо запала, а коју је Бењамин препознао, ми бисмо додали и Кракауер. „Да ли нам Бењаминова скица указује на парадокс према којем је критика, која је без остатка обавила свој задатак, заправо постала превише успешна, па је самим тим нехотично укинула саму себе.“ Проле, Д., *Појаве одсутног*, ИКЗС, Сремски Карловци/Нови Сад, 2016, стр. 44.

Уколико немам времена за себе, уколико је моје лично време заузето, уколико морам пребрзо да живим, мој излаз је у маси: најједноставније решење у недостатку *трајања*. Тако сви играмо улогу само украса који јесу сами себи циљ. То се дешава на нивоу државе и образовања, како нам је то и сам Фром (нем. Erich Fromm). нагласио: „Принцип сталне и неограничене акцелерације не влада само индустријском производњом. Систем васпитања подвргава се истом критеријуму: уколико је више апсолвената на колеџима, утолико боље.“¹⁶²

Све нам претходно на неки начин указује на очигледно присуство и импликације убрзања. Видели смо да са собом убрзање, на неки начин, доноси и сумрак критике што свакако не изненађује, поготово када говоримо о прихватању лакшег пута, а у недостатку времена да креирамо свој пут. Другим речима, осуђени смо на некакву преестаблираност, лишени слободе, као лутке на канапима. Сад нам све ово може личити на неку дистопију, као да смо закључани у Орвеловом (енг. George Orwell) свету, као људи који немају могућност да се побуне, да кажу не. То је улога масе, између осталог.

Кључни моменат који се да упоредити јесте неопозива сличност у читавом свом сјају између Бењаминове анализе повратника из првог светског рата и савремено конзумента медија креираних под велом новог онтолошког *fundamentuma: fundamentuma* убрзања. С једне стране имамо потпуно фрагментирано искуство људи који су преживели невероватан степен катастрофе, а у којем је Бењамин видео, како Проле

¹⁶² Фром, Е., *Револуција наде*, Графос, Београд, 1978, стр. 45.

каже, онтолошку поставку савремености¹⁶³, док са друге стране, на крилима убрзања имамо непобитну рестрикцију свести. Другим речима, искуство конзумента нових медија (превасходно друштвених мрежа) неодољиво подсећа на искуство повратника из Првог светског рата. Унутар такве тезе ми не меримо ко је од њих (савремени конзумент друштвених мрежа или повратник из Првог светског рата) видео више катастрофе, већ меримо последице које је оно виђено оставило на субјект. Притом, оно што се показује ту иде у два смера. Први се тиче онога што се у савремености назива *визуелним смећем*. Сама реч имплицира у чему је ствар, ствар је понајвише у томе да смо преплављени визуелним информацијама, сликама, да будемо прецизнији, проблем који се јавља одатле јесте чињеница да, као и код обичног смећа, готово је немогуће све разврстати, структурирати тако да знамо шта је за отпад, а шта не. Јавља се једна својеврсна конверзија, која је свакако нестабилна, из смећа у култивисане слике.¹⁶⁴ У том смислу онда само смеће постаје база, постаје основица за све потоње. Визуално смеће креира једну слику отуђења која, као тако отуђена мења своју примарну локацију. Депонија са периферије долази у центар града, а „смеће као једно отуђење може да се акумулира у подсвести, да се складишти у меморијским ресурсима, да се умножава у подрумима и

¹⁶³ Проле, Д., *Појаве одсутног*, ИКЗС, Сремски Карловци/Нови Сад, 2016, стр. 44.

¹⁶⁴ Latypova, A., Lenkevich, A., Kolesnikova, D., & Ocheretyany, K., „Study of Visual Garbage as Visual Ecology Perspective“, *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 4(2), 2022, стр. 156.

таванима или да буде отелотворење уметничке праксе“.¹⁶⁵ Прича о визуелном смећу се и те како појављује експлицитно на пољу друштвених мрежа. Учесници рата, ти јадни људи, несумњиво имају нагомилано своје визуелно поље неописивим хаосом. Оно пак што нас занима јесте како се то огледа на терену друштвених мрежа. Оно што је примарно афицирано, подједнако као и код поменутих ветерана, јесте немогућност удубљивања, односно својеврсни поремећај пажње, што је директно повезано са фрагментарним искуством, а одатле и фрагментарном перцепцијом.¹⁶⁶ Такав однос друштвених мрежа и наше пажње је рефлектован и на саме друштвене мреже. Другим речима, рестрикција наше пажње огледа се у рестрикцији трајања садржаја на друштвеним мрежама. *Јутјуб (Youtube)* има максималну дужину видео снимака од дванаест сати, можда као и једна од најстаријих платформи данас познатих. Како друштвене мреже напредују и само трајање видеа бива све мање и мање. Пример *фејсбука (Facebook)* нам одмах показује ту разлику, односно, на фејсбуку трајање једног видео снимка максимално може бити четири сата¹⁶⁷, док

¹⁶⁵ Ибид.

¹⁶⁶ Неколико истраживања нам говори о овом потпуно савременом феномену. Проблем који се јавља јесте немогућност индивидуе да се удуби у било шта на дуже стазе, што повратно има утицаја на индивидуин живот. Нека истраживања чак говоре да раст АДХД-а међу младима директно одговара, како бисмо ми то назвали, „феномену убрзања“. Hari, J., „Your attention didn't collapse. It was stolen“, <https://www.theguardian.com/science/2022/jan/02/attention-span-focus-screens-apps-smartphones-social-media>, 02.12.2023.

¹⁶⁷ Упор. Facebook јавни подаци: <https://www.facebook.com/business/m/one->

трајање на *инстаграму (Instagram)* зависи од тога да ли се поседује верификовани или неверификовани налог, односно зависи од тога колико платите. Сами снимци на инстаграму трају између десет минута (неверификовани налози) до шездесет минута (верификовани). У етар је пуштена релативно нова друштвена мрежа која је померила границе рестрикције трајања и која понајвише сведочи о феномену убрзања. Говоримо о *тиктоку (TikTok)* наравно. Данас, дужина видеа на тиктоку максимално може бити десет минута, ипак треба напоменути да је идеја са којом је започео тикток била да дужина снимака не прелази шездесет секунди. Након што је тикток пружио краткотрајне видео могућности, у свој систем то је прочитао и инстаграм када је представио *reels*, а који функционишу на истом принципу као и видео снимци на тиктоку, до шездесет секунди.¹⁶⁸ Врло је једноставно уочити континуитет опадања трајања видео материјала на друштвеним мрежама. Не само то, већ попут инстаграма који је након појављивања тиктока морао у свој систем да угради *reels*, то исто су урадили и фејсбук, али и јутјуб. Све велике компаније који се баве друштвеним мрежама и које их фактичке производе, схватиле су да краткотрајни снимци убирају огромну популарност. У том смислу видимо заправо да је кратки видео дошао у *мејнстрим*.

Други смер у којем аналогича између савремених мрежа и повратника из Првог светског рата иде циља на ирелеватност

[sheeters/video-requirements](#), 03.12.2023.

¹⁶⁸Упор. <https://sproutsocial.com/insights/instagram-reels-vs-tik-tok/>, 03.12.2023.

садржаја. Маршал Маклуан (енг. Marshall McLuhan) нам својом чувеном крилатицом да је *медиј порука* заиста даје један потпуно нов поглед на стварност. Погледати ствари тако да их примарно не одређује садржај већ оне саме је заиста један нови приступ. Оно што нам овај канадски филозоф нуди јесте могућност да видимо да садржај није од пресудног значаја, уколико желимо да испратимо рестрикцију пажње. „Са становишта начина на које је машина изменила наше узајамне односе и наше односе према самима себи, ни најмање није било важно да ли је производила кукурузне пахуљице или кадилаке.“¹⁶⁹ Дакле, чини се да је ирелевантно какав садржај конзумирамо уколико га конзумирамо кроз шприц убрзања. Да ли ми проводимо време гледајући снимке на тиктоку или конзумирамо било који други садржај на исти начин то подједнако може деловати на осиромашење нашег искуства. Неке од примера затичемо у свакодневном животу, попут тражења конкретних кључних речи у текстовима користећи се *претрагом* на рачунару. Још један податак је изузетно занимљив. *Нетфликс (Netflix)* поседује листу популарности онога што нуди на својој платформи, а коју, како сами кажу у секцији „методологија“, ажурирају сваке суботе и у којој су сабрани како серије тако и филмови на глобалном плану. Интересантно је да већ неко време листу од десет најгледанијих „ствари“ на нетфликсу сачињавају серије, док филмови падају у

¹⁶⁹ Маклуан, М., *Познавање општила – човекових продужетака*, Просвета, Београд, 1971, стр. 41.

други план.¹⁷⁰ Част изузецима, филмови увек спадају у други план у односу на серије.

Наша тенденција уопште није да дајемо некакав вредносни суд, да говоримо како је ово лоше или добро, већ да направимо одређени попречни пресек стварности. Другим речима, брзина сама, као феномен, није ни добра ни лоша, она само јесте. У том смислу ми заиста можемо наћи и негативне и позитивне ситуације у којима се брзина испоставља. Вирилио (фр. Paul Virilio) нам говори о једном војнику који је морао да порази, односно убије своје противнике који су пуцали из топова, једини начин да то уради јесте био тренутак када су они пунили своје топове, он је морао да искористи тренутак, да буде брз иначе ће умрети. „Брзина је време сачувано у најапсолутнијем смислу те речи, пошто је постало људско Време директно отргнуто од Смрти.”¹⁷¹ Једина ствар о којој можемо слободно закључити јесте та да је брзина *farmakon*, како отров тако и лек, а како смо претходно приказали на схеми, зависи од фокуса. Оно о чему морамо да говоримо и никако не смемо да престанемо јесте брзина као јукстапозиција. „Када Бергсон тврди: *дух је ствар која траје*, могли бисмо додати: наше трајање је оно што мисли, што осећа, што види. Први производ наше свести била би њена сопствена брзина која онда постаје каузална идеја. Идеја пре идеје. Тако се сад уопштено сматра да су наша сећања мултидимензионална, да је

¹⁷⁰Упор. <https://www.netflix.com/tudum/top10/most-popular/tv>, 03.12.2023.

Листа је ажурирана последњи пут 26.11.2023.

¹⁷¹ Virilio, P., *Speed and politics*, Semiotext(e), Los Angeles, 2007, str. 46.

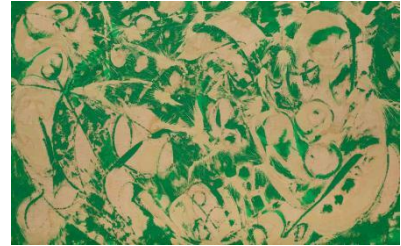
мисао један трансфер, једно преношење (метафора) у дословном смислу речи.¹⁷²

Преокретање и другост: уметност у епохи убрзања

Наша склоност да прихватимо претходне тезе које реферишу на некакво осиромашење искуства даје нам могућност да уметничка дела или читаве уметничке правце настале у епохи убрзања тумачимо из перспективе на такав начин или бар из те перспективе.

С обзиром на то да смо говорили визуелном смећу, а можда је и најлакше предочити, ми ћемо примарно говорити о примерима из визуелне уметности. Три феномена се истичу као необично занимљива, иако сасвим сигурно можемо додати и неке друге: апстрактни експресионизам, Дишан (фр. Marcel Duchamp) са својим редимејдом и минимализам. Сва три „правца“ нам говоре на различите, својеврсне, начине о убрзању. За пример апстрактног експресионизма узели смо три слике, троје различитих аутора: Марк Ротко (енг. Mark Rothko), Вилем де Кунинг (хол. Willem de Kooning) и Ли Краснер (енг. Lee Krasner). Троје аутора које припадају истом правцу, али на потпуно различите начине. Оно пак што их повезује ми можемо директно везивати са претходним о чему смо говорили, са феноменом убрзања.

¹⁷² Вирилио, П., *Машине визије*, Светови, Нови Сад, 1993, стр. 10.



Слика 1: Ротко М.,
Наранџасто и жуто

Слика 2: де Куининг, В.,
Композиција

Слика 3: Краснер Л.,
Сирена

Кључни моменти који се нижу један за другим, који се осипају након свега што смо рекли, које увиђамо на овим примера су некохерентност, несистематичност, фрагментарност, ако хоћете, неухватљивост. Ово не говоримо као негативне карактеристике или позитивне, већ као једноставно карактеристике ових примера у односу на претходна уметничка дела. Наравно, то не значи да је апстрактни експресионизам укинуо претходне правце који су претендовали на јасност, кохерентност, можда чак и систематичност, али значи да је остављен простор за нешто што пре нисмо видели. Другим речима, не значи да су сви старији уметнички правци просто истиснути из доминатног дискурса, али у неком смилсу значи да су добили другачију улогу, да је уметност, а са тим и уметничко дело редефинисано. Уколико бисмо били смели, могли бисмо чак и рећи да је „преапстрактна“ уметност добила артифицијелну улогу, на неки начин чисто музејски карактер. Ми се и даље дивимо да Винчијевим сликама у Лувру, али када говоримо о доминатним гласовима данас, сасвим сигурно то нису исти гласови који

говоре на начин на који је да Винчи говорио. Наравно да је дух времена од суштинског значаја, па тиме можемо и рећи да је нормално да имамо нову струју уметника и уметничких дела са „новим временом“. Међутим, то се никако не коси са свим што смо рекли: епоха убрзања креира уметност убрзања. Ипак, опрезно ступајмо. С једне стране наравно да можемо рећи да је апстрактни експресионизам дете епохе убрзања па да као и та епоха и функционише; немогућност да се удубимо услед недостатка времена не даје нам могућност да се изразимо систематски, кохерентно, структурално уређено. Објекат нам бежи, а ми, субјекти, га јуримо. Ипак, с друге стране можемо рећи да је управо апстрактни експресионизам покушај да се избацимо из истог колосека преко ког нас воз савремености гази. Другим речима, шта ако је апстрактни експресионизам, ничеанским језиком речено, савршен начин коришћења традиције против саме традиције. Иако би било интуитивно да реч традиција заменимо неком другом у контексту савремених уметничких праваца ми то нећемо урадити. Разлог томе је управо тај што епоха убрзања по себи, како је и Проле рекао, испуњава сан традиције, на један својеврсан начин, доведавши критику до свог максимума, дајући јој максимални статус. Како смо претходно и рекли, према Пролу, такав поступак садржи парадокс у којем се управо то испуњење критичког сна завршава укидањем критике. Тако и овде, чини се да окретање традиције против традиције саме истовремено представља и њено испуњење и укидање. Такво разумевање нам у потпуности иде у прилог у оном смислу у којем креирање дистанце све

време претендује истовремено на њеном укидању и креирању. Уколико се жеља оствари она се аутоматски и укида. Или са почетка рада, уколико одредимо ШТА медија истовремено их и губимо. У контексту апстрактног експресионизма, сама идеја фрагментарности, некохерентности, неухватљивости се заиста да тумачити као једна побуна против убрзања креирана у истоименој епохи. Начин на који бисмо то требали да разумемо је поменут на почетку рада: мислити неухватљивост значи и афирмисати је. Другим речима, промена парадигме захтева и ауто-критику. Ми морамо не само да прихватимо парадигму савремености која претендује на афоризам, на фрагментарност и мишљење с оне стране система, истовремено ми морамо спрам себе да имамо трансформишући однос који се наслања на фрагментарност. Афирмација фрагментарности не завршава се регистравању њеног постојања већ се састоји у апсолутној отворености спрам ње, те живљења по „постулатима“ које она диктира. Чини се да апстрактни експресионизам одговара отворености спрам фрагментарности стварног.

Дишанов концепт „редимејда“ представља једну својеврсну побуну против убрзања, али овај пут на начин на који показује експлицитно како су медији потпуно секундарни, те самим тим представља једну нову парадигму. „Редимејд је одвојен од свог уобичајеног контекста и употребне вредности и поново представљен у контексту света уметности. Ово нас подстиче да се са објектом сусрећемо на другачији начин. Писоар на који се наилази у мушком тоалету је једноставна ствар утилитарне чињенице; онај кога се сретне у галерији

постаје фокус за посматрање, размишљање, дискусију, уважавање и/или осуђивање.¹⁷³

Минимализам нам поново даје могућност да га тумачимо као недостатак времена за детаље, као проблем који је рођен из концепта епохе убрзања. Ипак, дозвољава нам и потпуно другачији приступ који је приступ побуне, као што је био случај и са апстрактним експресионизмом.

*

Сама неодредивост медија се перципира и у односу спрам стварности, што јако лепо можемо видети код Бодријара у тексту *Рат у заливу се није догодио*, ако и ту прихватимо тезу о неодвојивости медија и уметности (јер уметност се често види као бег од стварног, оно што ми овде питамо јесте: реците нам где је стварно?) онда ћемо сасвим сигурно моћи да Деридину тезу о томе да је први други привидно ишчупамо из метафизичког контекста, и налепимо је у контекст уметност и медија. Видимо да се полазећи феномен увек успоставља као другост оног другог. На тај начин, медиј је огледало уметности и уметност је огледало медија. Оно што се пре испоставило јесте то да у савремености медиј јесте неухватљив, неодредив, а да је то судбина и саме уметности. Зато је уметност увек другост медија, а медиј другост уметности. На крају крајева, трајање се

¹⁷³Cramer, C., Grant, K., „Dada Readymades“, <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/dada-and-surrealism/dada2/a/dada-readymades>, 03.12.2023.

не прелази него се испоставља да простора између тачке А и тачке Б ни нема. Убрзање *de facto* јесте одлика савремености и то је неизбежно, али да ли уопште треба покушавати избећи тако нешто? „Револуционар постиже свој идеалан облик не у месту производње, већ на улици, где на тренутак престаје да буде зупчаник у техничкој машинерији него сам постаје мотор (машина напада), другим речима, постаје произвођач брзине.“¹⁷⁴ Чини се да брзина нема вредносну одредницу те да се аргумент који нам даје Вирилио усмерава ка питању: „ко држи полуге моћи?“, односно да ли су оне расклимане у савременом поретку или не. Један од начина таквог расклимавања може бити уметност која јесте произведена у епохи убрзања, али можда као уметност која представља један побуњенички акт користећи све елементе које епоха убрзања има да понуди. Да ли нам брзина може помоћи да победимо убрзање? То остаје да видимо.

Литература:

Бењамин, В., *Искусство и сиромаштво*, Анархистичка библиотека, Београд, 2016.

Бергсон, А., *Материја и меморија*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1927.

Делез, Ж., *Бергсонизам*, Народна књига, Београд, 2001.

¹⁷⁴ Virilio, P., *Speed and politics*, Semiotext(e), Los Angeles, 2007, str. 29.

Derrida, J., *Margins of Philosophy*, The Harvester Press , The University of Chicago, 1982.

Дерида, Ж., *Бела митологија*, Братство-јединство, Нови Сад, 1990.

Flórez, J.A., “Durée and Temporality: A Defense of Bergson’s Conception of Time”, *Discusiones Filosóficas*, Jun.-Dic, 2015.

Фром, Е., *Революција наде*, Графос, Београд, 1978.

Фуко, М., *Надзирати и кажњавати – настанак затвора*, ИКЗС, Сремски Карловци/Нови Сад, 1997.

Gehlen, A., *Љовек – његова природа и његов положај у свијету*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990.

Kracauer, S., *The Mass Ornament*, Harvard University Press, USA, 1995.

Latypova, A., Lenkevich, A., Kolesnikova, D., & Ocheretyany, K., „Study of Visual Garbage as Visual Ecology Perspective“, *Galactica Media: Journal of Media Studies*, 4(2), 2022.

Маклуан, М., *Познавање општила – човекових продужетака*, Просвета, Београд, 1971.

Ниче, Ф., *Весела наука*, Дерета, Београд, 2015.

Проле, Д., *Појаве одсутног*, ИКЗС, Сремски Карловци/Нови Сад, 2016.

Вирилио, П., *Машине визије*, Светови, Нови Сад, 1993.

Virilio, P., *Speed and politics*, Semiotext(e), Los Angeles, 2007.

Cramer, C., Grant, K., „Dada Readymades“, <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/dada-and-surrealism/dada2/a/dada-readymades>, 03.12.2023.

Hari, J., „Your attention didn't collapse. It was stolen“, <https://www.theguardian.com/science/2022/jan/02/attention-span-focus-screens-apps-smartphones-social-media>, 02.12.2023.

Остале коришћене интернет странице:

<https://www.facebook.com/business/m/one-sheeters/video-requirements>, 03.12.2023.

<https://www.netflix.com/tudum/top10/most-popular/tv>,
03.12.2023.

<https://sproutsocial.com/insights/instagram-reels-vs-tik-tok/>,
03.12.2023.

Сликe:

Слика 1: <https://www.markrothko.org/orange-and-tan/>,
03.12.2023.

Слика 2: <https://www.guggenheim.org/artwork/992>, 03.12.2023.

Слика 3: <https://www.artsy.net/artwork/lee-krasner-siren>,
03.12.2023.

ART AS OTHERNESS: THE ELUSIVE AND DYNAMIC SPIRIT OF NEW MEDIA

Summary

The author will try to show a very close connection between sensuality, art and beauty, and in the context of new media. Using McLuhan's famous catchphrase "The medium is the message" in the literal sense, the author will try to understand the development of art in step with time, but above all in step with the development of media. In other words, in the context of speed, as presented by Paul Virilio, can we also talk about the works of art themselves, considering that speed is de facto one of the key embodiments of modernity. The thesis in which we somehow reduce art to medium or medium to art brings with it other questions such as, for example, questions of perception itself, and hence of sensibility, where we will include Bergson and Husserl, but also Benjamin. Finally, a key question arises, that is the question of the HOW of the artwork. In the cross-section of this age offered to us by Nietzsche or the postmodernists, which is not overly bright, can we or should we make a sharp distinction between art and mediality, and artwork and media?

Key words: art, speed, McLuhan, media, perception, Virilio, otherness, modernity.

Садржај

Реч уредника3

Естетика и нови медији

**Немања Мићић - Непосредност прича: медији као
наративни конструкти 8**

**Адриана Дондо Зекић - Чему уметници? (у доба
вештачке интелигенције) 48**

**Милош Миладинов – Уметност у ери нових медија:
проблем трансмисије 64**

**Лука Рудић - Бењамин и нови деветанестовековни
медији: новине и књижевност80**

**Младен Матић - Уметност као другост: неухватљиви и
динамични дух нових медија101**

БЕЛЕШКЕ/NOTES:

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

111.852:316.774(082)

КОНФЕРЕНЦИЈА "Естетика и нови медији" (2023 ; Београд)

Естетика и нови медији : зборник радова / [уредници Уна Поповић, Милош Миладинов, Лука Рудић]. - Београд : Естетичко друштво Србије, 2023 (Буковац : Duo design). - 136 стр. : илустр. ; 21 cm

Податак о манифестацији преузет из публикације "Књига резимеа / Конференција 'Естетика и нови медији'". - Тираж 100. - Стр. 3-7: 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 978-86-81712-23-8

а) Естетика - Нови медији - Зборници

COBISS.SR-ID 133741577