

VUJIČIĆ KOLEKCIJA
srpska umetnost XX veka

Izdavač: Atoča
Beograd, 2009.

Za izdavača: Zoran Vujičić

Umetnički direktor: Aleksandra Lalić

Urednici edicije: Ješa Denegri i Miško Šuvaković

Recenzenti: dr Darko Štrajn (Ljubljana), dr Mirjana Veselinović-Hofman (Beograd),
dr Ješa Denegri (Beograd)

Urednici knjige: dr Aleš Erjavec i dr Miško Šuvaković

Autori tekstova: Jelena Arnautović, Bojana Cvejić, Đinhi Čoi, Nevena Daković, Jos de Mul,
Nikola Dedić, Dubravka Đurić, Aleš Erjavec, Ivana Ilić, Oleg Jeknić, Entoni Dž. Kaskardi, Katja
Kolšek, Lev Kreft, Ketrin Livr, Grejem Mekfi, Klif MakMahon, Ivana Miladinović, Tajrus Miler,
Jelena Novak, Radovan Popović, Lidija Prišing, Nika Radić, Sanela Radisavljević, Marivon
Sezon, Biljana Srečković, Miško Šuvaković, Gabriela Švitek, Polona Tratnik, Rašida B. Triki,
Ana Vujanović, Dejvin Zane Šou, Paula Zupanc, Ernest Ženko

Prevodi tekstova: Margarita Petrović, Biserka Rajčić, Maja Solar, Dragana Starčević

Stručna redakcija tekstova: dr Miško Šuvaković i Sanela Radisavljević

Tehnički urednik: Sanela Radisavljević

Korektura: Ivana Ilić i Sanela Radisavljević

Dizajn i prelom: Katarina Popović

Naslovna strana: Zdravko Joksimović, O čemu se ne može govoriti (detalj),
porcelan, 53 x 54 x 7 cm, 2003.

Štampa: Standard 2

Tiraž: 500 / prvo izdanje

Knjiga je realizovana kao istraživački projekat Grupe za teoriju umetnosti i medija
Interdisciplinarnih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu

Figure u pokretu Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti

Grupa autora*

Miško Šuvaković
i Aleš Erjavec (ur.)

* Jelena Arnautović, Bojana Cvejić, Đinhi Čoi, Nevena Daković, Jos de Mul, Nikola Dedić, Dubravka Đurić, Aleš Erjavec, Ivana Ilić, Oleg Jeknić, Entoni Dž. Kaskardi, Katja Kolšek, Lev Kreft, Ketrin Livr, Grejem Mekfi, Klif MakMahon, Ivana Miladinović, Tajrus Miler, Jelena Novak, Radovan Popović, Lidija Prišing, Nika Radić, Sanela Radisavljević, Marivon Sezon, Biljana Srečković, Miško Šuvaković, Gabriela Švitek, Polona Tratnik, Rašida B. Triki, Ana Vujanović, Dejvin Zane Šou, Paula Zupanc, Ernest Ženko

≡ VUJIČIĆ KOLEKCIJA / Beograd / 2009.

UVOD Miško Šuvaković i Aleš Erjavec: **Kratak tehnički uvod u knjigu *Figure u pokretu – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*****_7** Aleš Erjavec: **Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe****_11** Miško Šuvaković: **Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesetog veka****_21** **KONTRADIKCIJE MODERNIZMA** Jos de Mul: **Sigmund Frojd****_41** Ketrin Livr: **Anri Bergson****_55** Lev Kreft: **Benedeto Kroče****_65** Grejem Mekfi: **Robin Džordž Kolingvud****_87** Miško Šuvaković: **Martin Hajdeger****_100** Miško Šuvaković: **Ludvig Vitgenštajn****_123** **KRITIČKI/KRITIČNI MODERNIZAM** Entoni Dž. Kaskardi: **Hoze Ortega i Gaset****_145** Aleš Erjavec i Miško Šuvaković: **Đerđ Lukač****_159** Tajrus Miler: **Valter Benjamin****_174** Lev Kreft: **Herbert Markuze****_193** Tajrus Miler: **Teodor V. Adorno****_205** Gabriela Švitek: **Stefan Moravski****_236** **UMETNOST U POLJU TEORIJE** Ivana Miladinović: **Džon Kejdž****_255** Miško Šuvaković: **Situacionizam****_270** Miško Šuvaković: **Tel Quel****_282** Sanela Radisavljević: **Pjer Bulez****_296** Sanela Radisavljević: **Glen Guld****_309** Nika Radić: **Art&Language****_319** Dubravka Đurić: **Čarls Bernstin****_336** **PITANJA O GRANICAMA FILOZOFIJE I ESTETIKE** Biljana Srećković: **Vladimir Jankelevič****_357** Rašida B. Triki: **Žan-Pol Sartr****_373** Aleš Erjavec: **Moris**

Merlo-Ponti**_384** Marivon Sezon: **Mikel Difren****_395** Lidija Prišing: **Žak Lakan****_414** Jelena Novak: **Rolan Bart****_431** Rašida B. Triki: **Žil Delez****_446** Rašida B. Triki: **Mišel Fuko****_458** Rašida B. Triki: **Žak Derida****_469** **FEMINISTIČKE PLATFORME** Paula Zupanc: **Lus Irigaraj****_482** Paula Zupanc: **Julija Kristeva****_496** Ana Vujanović: **Džudit Batler****_511** **POSLE MODERNE: POSTMODERNA I KRITIKA POSTMODERNE** Polona Tratnik: **Artur Danto****_531** Ernest Ženko: **Fredrik Džejmson****_549** Nevena Daković: **Edvard V. Said****_564** Ernest Ženko: **Wolfgang Velš****_585** Klif MakMahon: **Teri Iglton****_601** Ivana Ilić: **Rodžer Skruton****_614** **IZVOĐENJE FILOZOFIJE I NOVA KRITIČKA TEORIJA** Dejvin Zane Šou: **Alen Badiju****_645** Katja Kolšek: **Žak Ransijer****_658** Katja Kolšek: **Đorđo Agamben****_678** Nikola Dedić: **Boris Grojs****_690** Bojana Cvejić: **Brajan Masumi****_704** Oleg Jeknić: **Mark B. Hansen****_721** Jelena Arnautović: **Nikola Burio****_740** **PRILOG: FILOZOFIJA VIZUELNOSTI** Radovan Popović: **Bečka škola istorije umetnosti****_759** Radovan Popović: **Alojz Rigl****_769** Đinhi Čoi: **Vizuelni formalizam****_795** Miško Šuvaković: **Nova istorija umetnosti****_815** Aleš Erjavec: **Vizuelna kultura, umetnost i vizuelne studije****_838** **APENDIKS** Biografije autorki/autora tekstova i prevoditeljki**_861** Indeks imena**_869**

Kratak tehnički uvod u knjigu *Figure u pokretu* – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti

: Miško Šuvaković i
Aleš Erjavec

Knjiga *Figure u pokretu – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti* je zbirka rasprava i eseja o zapadnim filozofima, estetičarima i teoretičarima dvadesetog i ranog dvadeset prvog veka. Zbirka je koncipirana i zamišljena kao detaljni problemski i kritički prikaz pojedinačnih autora i time kao pregled najvažnijih "pojava" i "događaja" u hibridnim i otvorenim *poljima* estetike, filozofije i teorije umetnosti, odnosno, kulture, društva i politike.

Prvi razlog za pripremanje ove zbirke bio je obiman projekat knjige *Istorija zapadne estetike* Kineske akademije društvenih nauka iz Pekinga. U tom projektu je učestvovalo nekoliko autorki i autora iz knjige *Figure u pokretu*: Jos de Mul, Ketrin Livr i Marivon Sezon, dok su članci nekih drugih (Lev Kreft, Grejem Mekfi, Entoni Dž. Kaskardi, Rašida B. Triki, Ernest Ženko, Klif MakMahon, Džinhi Čoi) zbog promene koncepta kineskog projekta objavljeni u kineskim časopisima. Urednik izbora bio je Aleš Erjavec. Kako je naznačeni "kineski" projekat samo delimično realizovan, Aleš Erjavec i Miško Šuvaković su preuredili i razvili koncepciju pregledne i problemske zbirke studija i rasprava sa namerom da ova knjiga bude uvodni i polazni udžbenik u studije o estetici, filozofiji i teoriji umetnosti za studente koji studiraju master i doktorske studije estetike, filozofije umetnosti, teorije umetnosti, teorije medija i teorije kulture. Učešće na projektu su uzeli novi saradnici, pre svega, nastavnici, te sadašnji i nekadašnji studenti sa Interdisciplinarnih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu, Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, te kulturalnih studija i postdiplomskog programa filozofije i teorije vizuelne kulture na Fakultetu za humanističke

studije Primorskog univerziteta u Kopru, kao i pisci po pozivu. Prvobitnoj ekipi su se priključili saradnici kao što su Gabriela Švitek, Ivana Miladinović, Sanela Radisavljević, Nika Radić, Dubravka Đurić, Biljana Srećković, Lidija Prišing, Jelena Novak, Ana Vujanović, Polona Tratnik, Nevena Daković, Ivana Ilić, Katja Kolšek, Nikola Dedić, Bojana Cvejić, Oleg Jeknić, Jelena Arnautović, Radovan Popović i Miško Šuvaković.

Knjiga *Figure u pokretu – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti* je zbirka rasprava i eseja o filozofima, estetičarima i teoretičarima dvadesetog i ranog dvadeset prvog veka strukturirana u osam celina:

Kontradikcije modernizma	Kritički/kritični modernizam	Umetnost u polju teorije	Pitanja o granicama filozofije i estetike
Frojd Bergson Kroče Kolingvud Hajdeger Vitgenštajn	Ortega i Gaset Lukač Benjamin Markuze Adorno Moravski	Kejdž Situacionizam <i>Tel Quel</i> Bulez Guld <i>A&L</i> Bernstin	Jankelevič Sartre Merlo-Ponti Difren Lakan Bart Delez Fuko Derida
Feminističke platforme	Posle moderne: postmoderna i kritika postmoderne	Izvođenje filozofije i nova kritička teorija	Prilog: Filozofija vizuelnosti
Irigaraj Kristeva Batler	Danto Džejmson Said Velš Iglton Skruton	Badiju Ransijer Agamben Grojs Masumi Hansen Burio	Bečka škola istorije umetnosti Rigl Vizuelni formalizam Nova istorija umetnosti Vizuelna kultura, umetnost i vizuelne studije

Prvi deo knjige se odnosi na "kontradikcije modernizma", a to znači na uspostavljanje i razvijanje filozofskih i estetičkih pitanja o granicama modernog pojma umetnosti, statusa umetničkog dela, uloge i funkcije subjekta modernosti, moderne metafizike, estetičke teorije i granica jezika.

Drugi deo knjige se odnosi na "kritički/kritični modernizam", a to znači na uspostavljanje i razvijanje moderne teorijski i kritički razvijane "levičarske" estetike, filozofije i teorije umetnosti, kulture i društva preusmeravane od moderne univer-

zalistički orijentisane metafizike ka kritičkim teoretizacijama aktuelnosti umetnosti, kulture i društva.

Treći deo knjige se odnosi na "umetnost u polju teorije", a to znači na izuzetnu pojavu u kulturama dvadesetog veka, tj. na premeštanja interesa teorijskog rada iz hijerarhijskih opštih i sigurnih polja znanja unutar estetike i filozofije u problemska i hibridna polja umetničkog rada kao "teorijskih praksi" i "praktičnih teorija".

Četvrti deo knjige se odnosi na teorijska "pitanja o granicama filozofije i estetike", zapravo, na karakterističan i uticajan *teorijski obrt* u francuskoj filozofiji od "tradicionalne" fenomenologije, hermeneutike i egzistencijalizma ka dinamičnim i otvorenim teorijama i teoretizacijama strukturalizma, te filozofskih i teorijskih praksi posle strukturalizma.

Peti deo knjige se odnosi na "feminističke platforme", a to znači na bitnu promenu *univerzalističke* estetike, filozofije i teorije umetnosti, kulture i društva u smeru rodni studija, ženskih studija, feminizma, studija identiteta i strategija/taktika preispitivanja filozofije, estetike i teorije *razlike*.

Šesti deo knjige se odnosi na "situaciju posle moderne" sa ukazivanjem na sasvim hibridne i pluralne pristupe u kojima se odigravaju "transfiguracije" estetike, filozofije i teorije umetnosti *kroz* preobražaj estetike u filozofsku kritiku umetnosti, preobražaj estetike u filozofiju kulture, uspostavljanje teoretizacija postkolonijalnih studija, razvoj postmoderne estetike i filozofije, te kritike postmoderne sa stanovišta aktivnog materijalizma ili pragmatičko-analitičke estetike.

Sedmi deo knjige se odnosi na aktuelnu kritički orijentisanu situaciju estetike, filozofije i teorije u epohi globalizma i tranzicije devedesetih godina dvadesetog veka i tokom prve decenije dvadeset prvog veka sa posebnim ukazivanjima na obnovu intersovanja za "novu" filozofiju i filozofsku estetičku teoriju, te za teorijski aktivizam, kritičku filozofiju novih medija i savremene umetnosti u epohi kulturalnih kontradikcija posle postmoderne.

Osmi deo knjige se odnosi na jedno izabrano i detaljno prorađeno područje – na područje "vizuelnosti" u opsegu od moderne istorije umetnosti Bečke škole preko kritika modernističkih formalizama i revizionističkih pristupa istoriji umetnosti te konstitutivnih zahvata u filozofiju vizuelne kulture i studije vizuelne kulture.

Ovako postavljena i razvijena zbirka studija i rasprava je nastala u sasvim specifičnoj "teorijskoj" atmosferi, tj. nastala je na specifičnoj platformi preobražaja smisla, statusa i funkcija estetike, filozofije i teorije umetnosti i kulture. Kritički i revizionistički preobražaj platformi estetike, filozofije i teorije umetnosti započeo je niz autora (Lev Kreft, Aleš Erjavec, Janez Strehovec, Nadežda Čačinović, Marina Gržinić, Ernest Ženko, Valentina Hribar, Bojana Kunst i kao čest gost Miško Šuvaković) okupljenih oko *Slovenačkog estetičkog društva* (*Slovensko društvo za estetiko*,

Ljubljana) dalekih osamdesetih i dramatičnih devedesetih godina dvadesetog veka. Kritički i revizionistički preobražaj, pre svega estetike, vodio je u smeru otvaranja filozofske estetike ka novim filozofskim i teorijskim studijama umetnosti, kulture, društva i medija u uslovima transformacije socijalističkog u tranzicijsko društvo, odnosno, postmoderne u globalnu epohu. Otvaranje estetike se odigralo kako u smeru razvijanja novih disciplinarnih ili interdisciplinarnih suočenja sa "aktuelnim svetom razlika", tako i uspostavljanjem novih epistemologija istraživanja – studiranja složene i mnogostruke savremenosti. Bio je to bitan čin otvaranja lokalnih estetika, jugoslovenske, tj. slovenačke i srpske, ka internacionalnim razmenama i saradnjama na brojnim konferencijama i kongresima *Internacionalnog udruženja za estetiku* (IAA – *International Association for Aesthetics*) tokom devedesetih godina i u prvoj deceniji novog veka.

Preorijentacije teorijskih praksi estetike i teorije umetnosti su se, zatim, realizovale u akademskom smislu pedagoškim i istraživačkim radom na Filozofskom fakultetu u Ljubljani (Lev Kreft i Valentina Hribar) i Filozofskom institutu Naučno-istraživačkog centra Slovenačke akademije nauke i umjetnosti u Ljubljani (Aleš Erjavec, Ernest Ženko), Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu (Mirjana Veselinović-Hofman, Miško Šuvaković), na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu (Nevena Daković, Milena Dragičević Šešić, Vesna Mikić, Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, Divna Vuksanović, Novica Milić, Miško Šuvaković), te na Fakultetu za humanističke studije Primorskog univerziteta u Kopru (Aleš Erjavec, Ernest Ženko, Polona Tratnik, Katja Kolšek).

- - -

Priredivači knjige *Figure u pokretu – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti* zahvaljuju se svim piscima tekstova na njihovoj nesebičnoj i dragocenoj saradnji u razmeni znanja.

Zahvaljuju se na izuzetnom, velikom i požrtvovanom prevodilačkom doprinosu Margareti Petrović, te na izuzetnim prevodima Biserki Rajčić, Dragani Starčević i Maji Solar.

Zahvaljuju se na pedantnom i stručnom tehničkom uređenju zbirke Saneli Radisavljević i na provokativnom dizajnu Katarini Popović.

Ove knjige svakako ne bi bilo bez izuzetne podrške Grupe za teoriju umetnosti i medija Interdisciplinarnih studija Univerziteta umetnosti i Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu gde su brojna istraživanja i tehnički rad na pripremi knjige omogućeni i izvedeni.

Knjiga se pojavljuje zahvaljujući izuzetnoj podršci izdavača Atoče iz Beograda, pre svega, gospodina Zorana Vujičića i, njegove saradnice, izvršne direktorke kolekcije Vujičić, Aleksandre Lalić.

Beograd – Ljubljana, 9. maj 2009. god.

KRATAK TEHNIČKI UVOD U KNJIGU

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ I ALEŠ ERJAVEC

FIGURE U POKRETU

Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe

: Aleš Erjavec

Često, kad govorimo o istorijskim periodima, naizgled haotični teorijski korpus diskursa teško možemo da uklopimo u jasno razgraničene vekove. Međutim, kada govorimo o estetici prošlog veka ovo nije slučaj, jer dvadeseti vek obrazuje relativno homogenu celinu: *Estetika* Benedeta Kročea (Benedetto Croce, 1866–1952), jedna od ključnih estetičkih teorija prošlog veka, začeta je 1900. godine. Poslednja godina dvadesetog veka, 2000. godina, nije tako određena, ali smo svedoci zanimljivog slučaja "oživljavanja estetike" u periodu kraja veka, što je tema – hipoteza koja je kasnije potvrđena i u knjizi koju je uredio autor ovog eseja.¹

Pre nego što otpočnemo da ispitujemo šta se dogodilo u ovih sto godina, dozvolite nam da prvo ukažemo na neke epistemološke i metodološke dvosmislice ovakvog pogleda, odnosno na pitanje o čemu u stvari raspravljamo? Da li je naš predmet, prema poznatoj razlici koju je uveo Vladislav Tartakjevič (Władysław Tatarkiewicz, 1886–1980), istorija izraza "estetika", ili je to njegov "pojam" i "koncept"?

Pokazaće se da su urednici odlučili da u ovu knjigu uvrste ne samo teorije koje izričito sebe nazivaju "estetičkim", nego i teorije koje iz različitih razloga strogo izbegavaju ovaj izraz. Većina autora o kojima se u ovoj knjizi govori, razumljivo, nalaže se između ove dve krajnosti.

Treba napraviti još jednu srodnu primedbu: uprkos namerama autora koji su se suprotstavljali upotrebi termina "estetika", takve teorije se danas – iako mož-

1 Aleš Erjavec (ed.), "Revival of aesthetics" (thematic issue), *Filozofski vestnik* vol. 28, no. 2, Ljubljana, 2007.

da još uvek sa određenom ogradom ili uz neka ograničenja – smatraju estetičkim teorijama.

Prvi primer bi bio Adorno (Theodor W. Adorno, 1903–1969), koji svoju filozofiju umetnosti nije odredio kao "estetiku" nego kao "estetičku teoriju". Njegovi razlozi su bili jasni: prema njegovim rečima,

Estetika filozofiji ispostavlja račun zbog činjenice da ju je akademski sistem sveo na *prostu* specijalizaciju.²

Slično tome, ali iz drugih razloga, pariski časopis *Tel Quel*, saradnik radikalne levice (i u izvesnoj meri maoistički), šezdesetih godina je žestoko osudio pojmove i izraze kao što su estetika, autor, umetnik, umetnost i umetničko delo, tvrdeći da književnik

nije "autor" koji potpisuje "umetničko delo", nego tekst koji potpisuje ime. [...] Ovo ime u isto vreme izražava oznaku proizvoda i društvenu odgovornost ovog proizvoda u određenom pravnom sistemu.³

Ovakva kritika grupe *Tel Quel* trebalo je iz političkih razloga da razori pojmove kao što su umetnost i stvaranje, zamenivši književnost (fikciju) "označiteljskom praksom" i "pisanjem" i tvrdeći da je pojam umetnika bio romantičarski ideološki konstrukt koji zamenjuje Boga i da bi iz istog razloga demistifikacija pojam umetničkog stvaralaštva trebalo da se zameni pojmom proizvodnje. Pobuna *Tel Quel*-a imala je mnogo zajedničkog sa kritikom francuske fenomenologije, u kojoj je "estetika" bila ključna kategorija. Stoga bi izgledalo da bi grupa *Tel Quel* (čija je članica u to vreme bila i Julija Kristeva /Юлия Кръстева, 1941–/) mogla da se uključi u knjigu posvećenu "estetici" samo uz stroga ograničenja. A ipak danas, četiri decenije kasnije, takvo uključivanje više ne izgleda kao pogrešna identifikacija.

Pitanje "estetike" dalje se komplikuje dvema dodatnim činjenicama.

Prva je da u svakom slučaju u dvadesetom veku estetika nije samo akademska disciplina koja potiče iz akademskih i obrazovnih zahteva univerziteta devetnaestog veka, nego i organizacijska aktivnost – aktivnost organizacija estetičara koji organizuju međunarodne skupove (kongrese ili konferencije) posvećene estetici još od 1913. godine. Najbrojnije i najstarije međunarodne organizacije posvećene estetici 1988. godine su se reorganizovale pod imenom Međunarodno udruženje za estetiku (International Association for Aesthetics). Pod njegovim okriljem organizuju se međunarodni kongresi estetike svake tri do četiri godine, od kojih se poslednji održao u Ankari (2007), dok je planirano da se sledeći (2010) održi u Pekingu.

Postoje i nacionalna društva za estetiku, kao što je Američko društvo za estetiku (American Society for Aesthetics) (sa oko tri hiljade članova), japansko (sa dve hiljade članova), kinesko (šest stotina članova) i slovenačko (šezdeset članova) –

2 Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, str. 262.

3 Jean-Louis Baudry, "Écriture, fiction, idéologie", *Théorie d'ensemble*, Tel Quel Seuil, Paris, 1968, str. 137.

od kojih svako organizuje konferencije, predavanja i ponekad objavljuje svoje stručne časopise. Da te aktivnosti nisu u opadanju dokazuje osnivanje Evropskog društva za estetiku novembra 2008. godine, kao i pripreme za osnivanje Mediteranske asocijacije za filozofiju kulture. Jasno, aktivnosti takvih profesionalnih društava ne utiču neposredno na sadržaj ili "suštinu" onoga što je estetika bila ili što jeste, ali utiču na "politike estetike" i svedoče da je estetika "*un enjeu*", nešto što je "u pitanju", jer nosi akademske, profesionalne, ideološke i ekonomske – pa i političke – odjeke i posledice.⁴

Tekuća globalizacija i transnacionalni karakter savremene kulture u širem smislu reči (uključujući estetiku) i iscrpljivanje nacionalnih granica nosi određene vidljive posledice za estetiku na međunarodnom organizacionom nivou. Međunarodna asocijacija za estetiku, na primer, gubi od svoje ranije važnosti jer je suštinski zasnovana na "nacionalnim" društvima za estetiku, što je uloga koja, zajedno sa nacionalnim državama, polako umanjuje njihov nacionalni i međunarodni značaj.

Druga i jednako važna činjenica je geografsko i kulturalno – da ne kažemo političko – mesto estetike. Estetika je evropski izum, čiji je termin ustanovio Aleksandar Baumgarten (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714–1762) u četvrtoj deceniji osamnaestog veka. Baumgarten je pod "estetikom" označio novu nauku, čija bi svrha bila sistematizacija nižih saznanjnih sposobnosti (*gnoseologia inferior*), to jest nauku o čulnom, nasuprot umnom saznanju. Imanuel Kant (Immanuel Kant, 1724–1804) estetiku je još uvek shvatao na isti način kao Baumgarten, ali su je nemački romantičari, a posebno Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831), tumačili kao filozofiju umetnosti. Otada je estetika ostala vezana za tri teme i oblasti: saznanje, umetnost i lepotu.

Estetika je, sa drugim "imperijalističkim" kulturalnim artefaktima i uticajima, dosegla do kontinenta, zemalja i kultura koje prethodno nisu posedovale ekvivalente zapadnog pojma estetike, koji najčešće pretpostavlja "bezinteresno" razmatranje umetnosti i lepote. Period prosvetiteljstva, romantizma, realizma i modernizma – periodi koji su posvećeni estetici i umetnosti – podudaraju se sa periodima kolonizacije i imperijalizma. Kantovsko tumačenje umetnosti je tako hegemonizovalo planetu.

Tokom širenja svetom estetika je sticala svoje posebne varijante. Dva možda najupečatljivija slučaja bili su Japan i Kina – dve zemlje i kulture koje su iz različitih razloga lako usvojile zapadne pojmove umetnosti i estetike, iako su ih u isto vreme u velikoj meri izmenile. U drugim slučajevima nekadašnjeg kolonijalnog sveta – posebno u Jugoistočnoj Aziji i Africi – novije estetike delile su sudbinu "umetnosti" i bile povezane sa njom: ona je podvrgnuta posebnom posmatranju od strane postkolonijalnih autora i kritičara, koji danas tvrde da su oba ova pojma zapadni izumi i zato nepodesni za određivanje artefakata i diskurzivnih praksi prethodno kolonizovanih sredina. Prema njihovom gledištu, te sredine ne bi trebalo samo da izgrade

4 Takav međunarodni kongres se održao 1980. godine u Dubrovniku i 1988. godine u Ljubljani.

svoje sopstvene kulturalne i umetničke arhive (suštinski nezavisne od vrednosti i normi koje su u prošlosti nudile kolonijalne sile), nego bi njihovi teoretičari trebalo da "provincijalizuju Evropu" i ponude sopstvene teorijske procene zavičajnih umetnosti i artefakata.

Estetika je tako bila, mada to više nije, evropski projekat, sa nemačkom, francuskom i anglo-američkom "filozofskom imperijom" kao glavnim hegemonim centrima.⁵ Ova razlika, koja je danas očigledno zastarela, bila je realnost tokom najmanje prve dve trećine prethodnog veka. Između druge polovine devetnaestog i kasnih sedamdesetih godina dvadesetog veka, kada su poststrukturalizam i postmodernizam započeli svoj mučan ulazak u anglo-američki akademski svet analitičke filozofije, komunikacije između britanske i francuske filozofije, ili, na primer, između nemačke i francuske, bilo je malo: Aleksandar Kožev (Alexandre Kojève, 1902–1968) – ruski emigrant i univerzitetski profesor filozofije – tridesetih godina dvadesetog veka je pariskim studentima filozofije (Sartre /Jean-Paul Sartre, 1905–1980/, na primer) predstavio Hegela.

Ono što je bilo istinito za filozofiju, bilo je istinito i za filozofsku estetiku: estetika koju su razvili hegelovski filozof Benedetto Croce, fenomenolog-formalista Nikolaj Hartman (Nikolai Hartmann, 1882–1950), marksista Đerđ Lukač (György Lukács, 1885–1971), fenomenolog Roman Ingarden (Roman Ingarden 1893–1970) itd. – do ranih šezdesetih sledila je epistemološku logiku lociranja estetike, obrazovanu u devetnaestom veku – prema nezaboravnim rečima Pola Valerija (Paul Valéry, 1871–1945) – "u krilu palate zvane filozofija". U kontinentalnoj Evropi, estetika je ostala filozofska disciplina (činjenica koju je kritikovao Adorno) i tako imala sličan status kao etika, gnoseologija (filozofija saznanja), filozofija prirode i ontologija. Estetika je bila deo zdanja sistematske filozofije. U nemačkoj filozofskoj imperiji, estetika se uglavnom smatrala filozofijom umetnosti (umetnosti u jednini); u francuskoj [imperiji] bila je praktikovana uglavnom kao niz filozofskih ili empirijskih diskursa o različitim umetnostima (Etjen Surio /Etienne Souriau, 1892–1979/), dok je u Velikoj Britaniji uglavnom bila tumačena kao teorija ili filozofija ukusa.

Danas su granice između tri filozofske imperije najvećim delom razrušene. Prve dve čine "kontinentalnu" filozofiju, iako je i ovaj pojam tokom proteklih deceniju ili dve gubio svoj raniji, privremen značaj.

Sporadni efekat ovakvog razvoja događaja je da su od strukturalizma (kasnih pedesetih i ranih šezdesetih godina) "nacionalne" filozofske imperije (i kulturalne teritorije) počele da se gase. Više ne možemo govoriti o "marksizmu", "egzistencijalizmu", a samo uslovno govorimo o "fenomenologiji".

5 U svom članku *Priča o četiri reči* (*The Story of Four Words*) savremeni kineski estetičar Gao Dianping (Gao Jianping, 1955–) otkriva kako određeni estetički koncepti nisu bili samo sa-
stavni deo kulturalnog i političkog preobražaja u Kini, utirući put otvaranju teorije i autonomije
umetnosti, nego su bili suštinski podsticaji takvih promena. Videti: Gao Jianping, "The Stories
of Four Words", iz Aleš Erjavec (ed.), "Revival of aesthetics" (thematic issue), *Filozofski vestnik*
vol. 28, no. 2, Ljubljana, 2007, str. 203–216.

Da bi se utvrdilo koje su bile vladajuće i značajne orijentacije ili struje i pristupi u estetici u prvoj polovini dvadesetog veka, dovoljno je pogledati dva istorijska pregleda iz tog perioda koja su čitale generacije studenata filozofije i estetike: *Istoriju estetike* (*History of Aesthetics*) Katarine E. Gilbert (Catherine E. Gilbert) i Helmuta Kuna (Helmut Kuhn) iz 1954. godine⁶ i *Savremenu estetiku* (*L'esthétique contemporaine*) Gvida Mompurga-Taljabuea (Guido Mompurgo-Tagliabue, 1907–1997) iz 1960. godine⁷.

Ove dve knjige o estetici su pokazale i pristup različitim estetičkim teorijama i njihovih autora tog vremena: "estetika" je u ovom kontekstu označavala proučavanje estetičkih teorija, što je bio epistemološki pristup vezan za dominaciju formalističke estetike, nasuprot hegelovskoj i posebno marksističkoj estetici koju je Mompurgo-Taljabue tiho uključio u svoju knjigu u jedanaestom poglavlju, pod naslovom "Umetnost zbog društva", gde je predstavio uglavnom teorije Raskina (John Ruskin, 1819–1900), Morisa (Charles W. Morris, 1903–1979), Djuia (John Dewey 1859–1952), Lenjina (Владимир Ильич Ленин, 1870–1924) i Lukača. Izvan tematizacija ove dve istorije estetike bile su pojave estetike u bivšoj Jugoslaviji, gde se razvio više "zapadni tip" marksističke teorije i estetike. Glavne reference jugoslovenske estetike tokom šezdesetih i sedamdesetih godina bili su nezvanični marksisti – autori Frankfurtske škole, rani Lukač, "antropološki" marksisti kao Karl Kosik (Karel Kosik, 1926–2003) i časopis *Praxis* (jugoslovensko izdanje: 1964–1974; internacionalna izdanja 1965–1973). Oko *Praxisa* su se okupljali brojni marksistički filozofi i sociolozi. U tom krugu su Ivan Foht (Ivan Focht, 1927–1992) i Danko Grlić (1923–1984) bili najznačajniji autori koji su pisali i predavali o estetici. U Beogradu je Milan Damjanović (1924–1994), koji nije bio povezan sa časopisom *Praxis*, bio najznačajnija figura u oblasti estetike.

Ono što su dve pomenute knjige Gilbert i Kuna te Taljabuea nudile bile su estetičke teorije ili različite filozofije umetnosti, ali su one često bile lišene odnosa prema umetničkim delima. Ovaj tip estetike kao svoj predmet proučavanja nije postavio umetnost u istorijskom ili aktuelnom smislu. Umetnost je tretirana kao nekakvo "skladište" primera koji bi mogli da posluže tek kao ilustracije za različite estetičke teorije. Umetnička dela su bila tek naznake apstrahovanog pojma "umetnosti" koja su sadržavala obeležja pripisana umetnosti od romantizma i koja su tako oštro kritikovana od strane grupe *Tel Quel*.

Razume se da su pojedinačni autori koji su bili predmet razmatranja u takvim knjigama uglavnom bili izuzetni stručnjaci za različite umetničke vrste od književnosti do muzike. Međutim pošto je cilj akademske estetičke teorije bio da ostane

6 Ovaj izraz je skovao Ričard Šusterman (Richard Shusterman, 1949–). Videti: Richard Shusterman, "Aesthetics Between Nationalism and Internationalism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 51, no. 2, Madison Wis., Spring 1993, str. 157–167.

7 Catherine Everett Gilbert and Helmut Kuhn, *A History of Aesthetics*, Indiana University Press, Bloomington, 1954. Prevod: Katarina Everet Gilbert & Helmut Kun, *Istorija estetike*, Kultura – Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo – Beograd, 1969.

na nivou apstrakcije, ovo je zahtevalo i apstraktni pristup umetnosti. Estetičari su tražili remek dela, uzorne radove koji bi neproblemski mogli da služe kao ilustrativni apstrahovani primeri za određenu estetičku teoriju.

"Estetika" je bila žrtva akademskog statusa i veličine: dok su mnogi autori koristili izraze kao "estetika", "estetike" ili "estetično", oni su obično izbegavali da svoju teoriju odrede kao potpuno razvijenu "estetiku". Ovo se smatralo isuviše apstraktnim, jer je moralo da obuhvati filozofsko razmatranje svih, ili većine, umetničkih vrsta. Sa druge strane, govoriti samo o "umetnosti" (*Kunst*) u jednini, u očima mnogih značilo je podleći najgorim formama metafizike, idealizma i konceptualne apstrakcije. "Umetnost" je bila reč kojom se olako baratalo, pri čemu se njen sadržaj gubio u njenim mnogim manifestacijama.

Ova tvrdnja bi možda trebalo da se ograniči na tri evropske filozofske "imperije", iako je i u Americi, posebno među analitičkim estetičarima, postojao takav apstrahovan pristup umetnosti. Razume se da je bilo izuzetaka. U Sjedinjenim Državama se može, kao na značajan izuzetak, ukazati na Artura Dantoa (Arthur C. Danto, 1924–), koji je izveo izuzetan podvig približavanja Hegela i analitičke tradicije – postižući ga izuzetnim tumačenjem modernističke umetnosti. U Francuskoj, Morris Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961), Žan-Pol Sartr i Žan-Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard, 1924–1998) svoje estetičke i filozofske poglede su čvrsto utemeljili na umetnosti i književnosti tog vremena. Slično tome, u Nemačkoj, Martin Hajdeger (Martin Heidegger, 1889–1976) sa svojom filozofskom analizom i predstavljanjem različitih umetničkih dela – koje je u najvećoj meri bilo filozofsko – ponudio je uvide u sadržaj i formu konkretnih umetničkih dela.

Moje je gledište da su uglavnom odeljci fenomenologije i marksizma bili prazna estetička teorijska apstrakcija. Prvi su koristili "umetnost" kao središnji objekt njihovog filozofskog razmatranja na neodređen i poetski način, dok su drugi – na primer, marksistički estetičar Anri Lefevr (Henri Lefebvre, 1901–1991) – težili da izgrade estetičke "sisteme" koji su istovremeno bili prazni i za konkretna tumačenja umetnosti beznačajni. Vredi pomenuti da su ove teorije, verovatno u skladu sa modernističkim kanonom, naglašavale književna i muzička dela na račun dela lepih umetnosti. Kada se raspravljalo o ovim drugim, ona su uglavnom bolje prolazila, jer su njihove analize i procene bile u većoj meri postavljene na empirijskom istraživanju i postojećoj tradiciji istorije umetnosti.

Veliki deo promena koje su se dogodile šezdesetih godina prošlog veka, prvo u kontinentalnoj Evropi a zatim i na američkoj zapadnoj obali, nastale su zahvaljujući strukturalizmu, koji nije započeo kao teorija ili filozofija, nego kao metod sposoban da "prodre" u sve oblasti humanističkih nauka i naruši granice među disciplinama. To je nehotice prouzrokovalo raspadanje prethodno oštro razdvojenih oblasti humanistike, pa čak i same filozofije, jer su pre toga ove druge samo u posebnim slučajevima – u kritičkoj teoriji Frankfurtske škole, na primer – namerno i delotvorno prevazišle disciplinarne podele. Ono što se pojavilo posle velikih i relativno homogenih filozofskih struja marksizma, egzistencijalizma i fenomenologije prve polovine

prošlog, dvadesetog veka, bile su filozofske i teorijske "škole": grupe filozofa bi se obrazovale oko određene filozofske figure, teorijske tradicije itd.⁸ – lakanovski psihoanalitičari u Ljubljani osamdesetih, na primer, ili merlo-pontijevska egzistencijalna fenomenologija na Nortvestern univerzitetu u Sjedinjenim Državama.

Ono što je strukturalizam postigao, bio je prelaz u mnogo više empirijsku oblast, gde su neodređene predstave "umetnosti" i "lepote" izgubile svoj prethodni značaj i esencijalističku jedinstvenost. Pošto je strukturalizam nastojao da bude "naučan", nasuprot fenomenologiji, te je vodio empirijskom istraživanju i bliskom čitanju "tekstova" i diskursa različitih vrsta, teorijski diskurs o umetnosti koji je nastajao nije više bio filozofski ili estetički u smislu apstraktnog teorijskog diskursa o umetnosti i lepoti. Dosetka američkog slikara apstraktnog ekspresionizma Barneta Njumana (Barnett Newman, 1905–1970)

Estetika je za umetnost ono što je ornitologija za ptice⁹

možda se još uvek mogla primenjivati, ali je estetika kao takva polako bila zamenjivana "drugom vrstom estetike", koja šezdesetih i sedamdesetih godina još uvek nije nosila to ime, ali je postojala pod različitim terminima, od semiotike, dekonstrukcije i marksizma, do psihoanalize itd. Ova estetika koja je nastajala i koja više nije postojala pod tim imenom, jer je izraz očigledno bio kontaminiran metafizičkim i esencijalističkim osnovama i zahtevima, označavala je mnoštvo načina na koje su se "teorija" i filozofsko razmatranje – označavajući prvenstveno samorefleksivni pristup – pružili prema umetnostima. Tako je estetika postojala kao pojam ali ne i kao termin, jer se za termin uglavnom smatralo da je ostatak prošlosti i da je nešto što treba odbaciti. Ova estetika kao pojam estetike pružila se prema umetnosti, ali da bi postala produktivna u tom ponovo uspostavljenom odnosu, morala je biti pluralna u mnogo većoj meri nego što je to bila estetika pod modernizmom. Ove estetike su se zatim uputile u različitim pravcima, proizilazeći iz filozofskih tradicija i struja, ili ih mešajući i sastavljajući u ono što će ubrzo biti nazvano "teorijom", a ne više "filozofijom" ili "filozofskom estetikom". Estetički pristupi su u jednoj krajnosti definisali umetnost na osnovu graničnih slučajeva. Dobar primer su rani spisi Artura Dantoa u kojima je razvio argumente za uključivanje Dišana (Marcel Duchamp, 1887–1968) ili Vorhola (Andy Warhol, 1928–1987) u okvir koji se naziva "umetnost". Granični slučajevi kao što su ovi pomogli su da se umetnost određenog perioda i tipa definiše u načelu. Druga krajnost bili su autori kao Valter Benjamin (Walter Benjamin, 1892–1940) koji je za života uglavnom bio zanemaran. Benjamina je često kritikovao Teodor Adorno, koji je sa oklevanjem podržao objavljivanje njegovog eseja *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*. Benjamin je stekao priznanje tek osamdesetih, sa nastupanjem postmodernizma. U ovim novim okolnostima, Benjaminov fragmentarni diskurs, posvećen svemu od Kafke (Franz Kafka, 1883–1924) i

8 O ovome videti: Aleš Erjavec, "Philosophy: National and International", *Metaphilosophy* vol. 28, no. 4, Oxford, October 1997, str. 329–345.

9 Citirano u: Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, str. x.

Bodlera (Charles Baudelaire, 1821–1867), do *flâneur* i reproduktibilnosti umetničkog dela, ne samo da je dobio priznanje, nego je očividno dotakao pitanja koja su mogla da budu beznačajna tridesetih, ali su postala suštinska osamdesetih godina dvadesetog veka. Mehanička reproduktibilnost umetnosti, aura, estetizacija politike, nova uloga filma u odnosu na njegovu masovnu publiku, fotografija, promenjen način ljudske percepcije – samo su neke od tema kojima se bavio Benjamin. Nijedna od njih se ne uklapa u kalup tradicionalne "estetike". Ove naglašeno fragmentarne teme kojima nedostaje homogen i sistemski okvir su u svakom pogledu suprotstavljene tradicionalnom akademskom diskursu, čiji je estetika bila sastavni deo.

Pokazalo se da je upravo ova fragmentarna estetika danas preovlađujuća forma estetičke teorije kao filozofije umetnosti, u ovom smislu upotpunjujući sličan "dekonstrukcionistički" ili delezovski tip teorijskog diskursa koji kritikuje granice između teorijskih disciplina i umetničkih vrsta. Baš kao što više ne postoje jasno određene umetničke vrste (slikarstvo, skulptura, arhitektura), tako više ne postoje ni posebne i jasno odvojene filozofske discipline. U ovom kontekstu, "estetika" označava obilje različitih teorijskih diskursa koji se često razilaze, od kojih svaki zadobija i zadržava legitimnost unutar svog sopstvenog okvira referenci. Ova situacija u estetici i filozofiji podseća na situaciju u umetnosti u još jednom pogledu, u pogledu pluralnosti: neko odobrava izvesne estetičke teorije i estetičke i filozofske trendove, dok drugi odobravaju neke druge. Svaka od ovih grupa obrazuje specifičan i relativno autonoman "teorijski svet" – baš kao i Danto/Dikijev (Georg Dickie, 1926–) – "svet umetnosti".

Estetika ima tendenciju da bude konzervativna disciplina, oblast i aktivnost. Estetičari su tek kasnih osamdesetih otkrili postmodernizam, iako je u to vreme postojao već čitavu deceniju, kao što su postojali i svi najvažniji spisi o postmodernizmu Čarlsa Dženksa (Charles Jencks, 1939–), Džejmsona (Fredric Jameson, 1934–) i Liotara. Razlog za nelagodu prema postmodernizmu među estetičarima verovatno ima veze sa činjenicom da je predstavljao novu paradigmu, te da tradicionalne forme i pristupi estetici kakve su promovisali Mörpurgo–Taljabue, Gilbert i Kun, više nisu mogli da se primenjuju. Estetici je trebala čitava decenija da se prilagodi ovom promenjenom "načinu ljudske čulne percepcije". U početku, jedino što je mogla bilo je da ponovo uđe u domen transcendentalnog, otpremivši Hegela u zaborav i uzdigavši kantovsku filozofiju i estetiku do izuzetnih visina – čak i više, jer ono što se ovom prilikom nudilo nije bila formalistička estetika kao što je bio slučaj na kraju devetnaestog i u ranom dvadesetom veku, nego relativnost ukusa i umetnosti. Umetnost je prestala da se dovodi u vezu sa istinom – kao kod Hajdegera gde je konačan cilj umetnosti bio da ponudi razotkrivenost ili kod Adorna gde je umetnost bila subverzivna upravo zbog napetosti između sadržaja i forme – i počela da postaje proizvođač značenja – ali značenja koje je bilo samo-proizvedeno i zato bez značaja za referencijalni svet, ili u referencijalnom svetu. Umetnost je bila uhvaćena u sopstvenoj autonomiji – u autonomiji kojoj je težila tokom dvadesetog veka. Postignuta autonomija sada se pokazala kao ponor između umetnosti i sveta: društva, politike, političkog...

Možda su na osnovu ovog otkrića klasične avangarde i njihove novije emanacije osamdesetih godina privukle posebnu pažnju – koju su zadržale do današnjeg dana. One imaju nečeg subverzivnog i estetskog u romantičarskom, Šelingovom (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1775–1854) smislu, u svom traganju za neograničenom slobodom avangardnih delovanja, delovanja koja negiraju individualnost i umetničku autonomiju i koja negiraju i odbacuju instituciju umetnosti. Sa avangardama se ostvaruje umetnički "trenutak" – beskrajni trenutak potpune slobode, koji nema na umu posledicu osim čistog delovanja. Osim toga, delovanja avangardi nemaju ništa sa istinom; ona su traganja koja nisu reprezentacije koje ukazuju na neku istinu, ili je otkrivaju kako su Hajdeger i Adorno očekivali od umetnosti, nego su kao delovanja istine po sebi. Ona ne predstavljaju nešto, već *jesu* proces, "trenutak" neke stvari. Avangarde suštinski premošćuju ponor između modernizma i postmodernizma, bivajući kod kuće i u jednom i u drugom i prevazilazeći podelu između njih. Tako možda nije iznenađenje što su osamdesete proizvele izvanredno zanimanje za klasične avangarde u celom svetu, zanimanje koje je započelo objavljivanjem studije Petera Birgera (Peter Bürger, 1936–) *Teorije avangarde* (1974).

Tek je kasnih osamdesetih i ranih devedesetih godina prošlog veka estetika dostigla konkurentne događaje u umetnosti. Pre toga, ranih osamdesetih, ona je težila da se dovede u vezu sa delima modernizma iz šezdesetih, dok je u stvari raspravljala o postmodernim delima osamdesetih. Naravno, pošto se njen okvir teorijske reference razlikovao od njenog aktuelnog umetničkog referenta, to jest, pošto je smatrala da govori o modernizmu dok se u stvari obraćala postmodernizmu, ali na modernističkim osnovama, rezultati su uopšte uzeli bili nezadovoljavajući. Prodor se dogodio kada je i estetika postala odgovorna mešavina različitih teorijskih diskursa, pri čemu je ono što ih je držalo na okupu u stvari bilo samo ime "estetika". Ovo je naravno značilo gubljenje sistemске forme estetike i otvaranje vrata normativnom relativizmu, ali je barem u to vreme – osamdesetih i devedesetih – takav gest izgledao kao oslobađajući čin.

Ako smo u prošlosti govorili o feminističkoj – Hilde Hajn (Hilde Hein, 1932–), Karolajn Korsmajer (Carolyn Korsmeyer), recepcijskoj – Robert Jaus (Robert Jaus, 1921–1997), psihoanalitičkoj – Didje Onzje (Didier Anzieu, 1923–1999) ili strukturalističkoj – Jan Mukašovski (Jan Mukašovský, 1891–1975) esteti, danas se ovi izrazi teško mogu primenjavati: savremene estetičke teorije su snopovi različitih teorijskih diskursa, sve češće sa različitim vlaknima teorijskih referenci.

Najnovije *forme* estetike verovatno su one koje prevazilaze kao oblast bavljenja umetnošću i pružaju se prema studijama kulture. Tako više ne govorimo, ili više ne govorimo samo, o estetici kao filozofiji umetnosti, nego i (kao o filozofiji) kulture. Moguća istorijska polazišna tačka za ovaj ogled bila bi knjiga *Filozofija simboličkih formi* (*Philosophy of Symbolic Forms*) (1923–1931) Ernesta Kasirera (Ernst Cassirer, 1874–1945). Ona danas postaje značajna, jer sve manje upućujemo na umetnost, a sve više na kulturu. Ili preciznije: sve vreme *govorimo* o umetnosti, ali u stvari *upućujemo* na kulturu, jer je kultura lišena normativnih kriterijuma, dok umetnost to nije.

Danas umetnost *jeste* sve što se tim imenom odredi, a ne nešto što je steklo svoj umetnički značaj na osnovu ove ili one estetske vrednosti. Ako je umetnost do te mere lišena tih kriterijuma, onda se ona u osnovi ne razlikuje od kulture.

Verovatno u ovoj oblasti leži budući zadatak estetike shvaćene kao filozofija umetnosti i kulture: kako prekoračiti liniju – koju je povukao Adorno, na primer – između umetnosti i kulture na ubedljiv i valjan način? Čini se da tekući pokušaji oživljavanja univerzalnog značaja umetnosti i estetike, na primer kod Alana Badioua (Alain Badiou, 1937–) ili Žaka Ransijera (Jacques Rancière, 1940–), nude samo ograničeno avangardno i romantičarsko tumačenje umetnosti. Iako univerzalistički, ovi pokušaji još nisu ponudili kriterijume koji bi prevazišli granice kantovskog entuzijazma.

Ono što treba da istražimo možda se više nalazi duž onoga što je Benjamin nazvao:

promenjen[im] način[om] ljudske čulne percepcije.¹⁰

Ako je Hegelovo doba za svoj umetnički ekvivalent i "kulturalnu dominantu" imalo romantičarsku poeziju, ako je Adornovo doba imalo atonalnu muziku i ekspresionizam, ako je Merlo-Ponti paradigmatički filozof slikarskog modernizma, ako je Benjamin postmoderni teoretičar umetnosti *avant la lettre* i ako je rana teorija Artura Dantoa filozofski ekvivalent konceptualne umetnosti i stoga filozofska refleksija, ko i šta zauzima to mesto danas? Koja će estetička teorija – koja filozofija umetnosti – biti teorijska refleksija savremene umetnosti koja je proizvedena i predstavljena, ali dosada ostala suštinski nedovoljno teoretizovana? Tvrdnja da nas aktuelna umetnost više ne zanima i da je sada sve kultura – pri čemu je kultura sinonimna sa kulturalnom industrijom – može biti donekle prenatrpana tvrdnja.

¹⁰ Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1968, str. 222.

Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesetog veka

: Miško Šuvaković

Estetika je, u osnovnom smislu, filozofska disciplina u čijem se kontekstu izučava čulna spoznaja, odnosno čuno lepo, čulne pojavnosti kulture i, svakako, umetnost u najširem smislu reči. U užem smislu estetikom se naziva: (1) opšta metajezička filozofska teorija, kojom se izučavaju čulna saznanja, vrednosne kategorije prosuđivanja i tradicijom određena područja estetskog – pre svega, lepo, (2) opšta metajezička filozofska orijentisana teorija, najčešće izvedena kao filozofija umetnosti, kojom se uspostavljaju i izvode protokoli izučavanja umetnički lepog, pojam i smisao umetnosti, odnosno teorije o umetnosti, tj. teorije o poetici, teoriji umetnika, kritici, istorijama umetnosti, sociologiji umetnosti, semiotici umetnosti, psihologiji umetnosti itd.; (3) skup pravila, oblika izražavanja, normi upotrebe umetničkih medija, vrednosti i ciljeva izražavanja i stvaranja koji su zajednički pripadnicima jednog stila, pokreta i grupe ili koje jedan umetnik razvija u okviru svog opusa. Zato se govori o estetici lirske apstrakcije koja je različita od estetike postslikarske apstrakcije ili estetike minimalne umetnosti. U likovnim umetnostima estetskim se naziva vizuelni, uže likovni, fenomen koji izaziva estetski učinak – na primer doživljaj lepog – ili koji zadovoljava kriterijume estetičke teorije. Estetičkim se nazivaju teorijske konstrukcije kojima se uspostavljaju analize filozofskog pojma "lepo", definišu estetski vrednosni kriterijumi, pravila, filozofske interpretacije umetničkog rada ili teorije umetnosti. Ako je umetničko stvaralaštvo prvostepeni umetnički jezik sveta umetnosti, onda je jezik kritike i teorije umetnosti drugostepeni jezik, metajezik o prvostepenim jezicima

umetnosti, a diskurs estetike je meta-metajezik ili N-to stepeni jezik, koji raspravlja o različitim oblicima izražavanja i komuniciranja u svetu, kulturi i istoriji umetnosti. Estetika se u odnosu na svoj objekt deli na:

1) *filozofsku estetiku*¹ koja se bavi opštim filozofskim pitanjima (pojmom lepog, moćima suđenja, jezicima estetičkih diskursa, pojmom umetnosti, pojmom stvaranja, smislom umetnosti), a ne posebnim problemima umetnosti ili lepog u kulturi i prirodi – primeri takve estetike su estetička teorija Imanuela Kanta² (Immanuel Kant, 1724–1804) i Nikolaja Hartmana³ (Nicolai Hartmann, 1882–1950);

2) *primenjenu estetiku*⁴ koja se bavi konkretnim tematizacijama pojma lepog u kulturi, umetnosti i prirodi, odnosno razvija se kroz specijalizirane estetičke studije umetničkih i kulturalnih disciplina: filozofija slikarstva, estetika filma, filozofija književnosti, ambijentalna estetika, estetika muzike.

Estetiku kao filozofsku disciplinu formulisao je nemački filozof Aleksandar Baumgarten⁵ (Alexander G. Baumgarten, 1714–1762) u osamnaestom veku. Estetika je zato, u pravom smislu reči, disciplina modernog doba i označava određivanje posebnog autonomnog područja spoznaje i doživljaja posle raspada "jedinственог хришћанског светоназора"⁶. Javlja se uporedno zasnivanju autonomnih područja i praksi etike, političke teorije, umetnosti i nauke u doba prosvetiteljstva.⁷ Baumgartenov pojam estetike je nastao kritičkom sintezom britanskog empirizma i nemačkog racionalizma sa namerom da se prevaziđe rascep između čulnog i sazajnog. Istorija filozofije i estetike je primarno evropski "problem",⁸ mada se pokazuje da se otvoreni pojam *estetike* može primeniti sinhronijski ili dijahronijski na sasvim različite evropske i vanevropske teorije, doktrine i filozofske modele o umetnosti. Tradicionalni

1 Oswald Hanfling (ed.), *Philosophical Aesthetics – an introduction*, Blackwell, Oxford UK, 1994; Clive Cazeux (ed.), *The Continental Aesthetics Reader*, Routledge, London, 2000.

2 Imanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991.

3 Nikolaj Hartman, *Estetika*, BIGZ, Beograd, 1979.

4 Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006.

5 Aleksandar Gotlib Baumgarten, *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, BIGZ, Beograd, 1985; Alexander Gottlieb Baumgarten, "Prolegomena to Aesthetica", iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (eds.), *Art in Theory – An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford – Cambridge Mass., 1993, str. 489–490.

6 Jürgen Habermas, "Modernity – An Incomplete Project", iz Hal Foster (ed.), *Postmodern culture*, Pluto Press, London, 1983, str. 9.

7 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dijalektika prosvetiteljstva – filozofijski fragmenti*, Veselin Masleša – Svetlost, Sarajevo, 1989; Mišel Fuko, "Šta je prosvetiteljstvo?", *Treći program RB* – a br. 102, Beograd, 1995, str. 232–244.

8 Danko Grlić, *Estetika II – Epoha estetike*, Naprijed, Zagreb, 1983; Danko Grlić, *Estetika III – Smrt estetskog*, Naprijed, Zagreb, 1978; Danko Grlić, *Estetika IV – S onu stranu estetike*, Naprijed, Zagreb, 1979.

estetički problemi⁹ su lepo, umetnost, ukus, estetski doživljaj i iskustvo, estetičko prosuđivanje vrednosti umetničkog dela, forma umetničkog dela, stvaralaštvo, mi-mezis, ekspresija.

Za predočavanje *estetike* dvadesetog veka, a to znači *estetike* u razdoblju od 1900. godine do početka dvadeset i prvog veka karakteristične su brojne hibridne estetičke škole, pojave ili sasvim individualne prakse, odnosno, individualna preusmerenja iz polja filozofske estetike u polja umetničkih ili kulturalnih teoretizacija. Ako se o devetnaestom veku može govoriti kao o "vremenu estetike", o dvadesetom veku se može govoriti kao o veku hibridnih teorija i teoretizacija. Na prelazu devetnaestog u dvadeseti vek je došlo do kritičnog razvoja metafizičke estetike u pronaučnu estetiku, na primer kod Robina Džordža Kolingvuda (Robin George Collingwood, 1889–1943) ili Benedeta Kročea (Benedetto Croce, 1866–1952): estetiku koja teži ka nauci u smislu pozitivne i opšte nauke o umetnosti kao kod Maksa Desoara¹⁰ (Max Dessoir, 1867–1947) ili estetičke komparativistike, tj. uporedne filozofske i naučne teorije o umetnostima kao kod Etjena Surioa¹¹ (Etienne Souriau, 1892–1979). Došlo je do zasnivanja složene fenomenološke i hermeneutičke naučne teorije o istoriji umetnosti i nauci o likovnim umetnostima u kontekstu *bečke škole istorije umetnosti* – na primer, bitna su istraživanja i rasprave Maksa Dvoržaka (Max Dvořák, 1874–1921), Alojza Rigla (Alois Riegl, 1858–1905), Hansa Zedlmajra (Hans Sedlmayr, 1896–1984) i dr.¹² Suprotnost bečkoj školi istorije umetnosti su, svakako, razvoji modernističkog formalizma među koje se mogu svrstati sasvim različiti autori od Hajnriha Velflina¹³ (Heinrich Wölfflin, 1864–1945) preko Lionela Venturija¹⁴ (Lionello Venturi, 1885–1961) do britanskih postimpresionističkih kritičara i estetičara kao što su Rodžer Fraj¹⁵ (Roger Fry, 1866–1934) i Klajv Bel¹⁶ (Clive Bell, 1881–1964). Radikalni antidiskurzivni – pa time bitno modernistički – perceptualizam je razradio na uticajan način Anri Bergson¹⁷ (Henry Bergson, 1859–1941).

Fenomenološka estetika se uspostavlja na analizi i raspravi estetskog fenomena, estetskog doživljaja i estetičke svesti. Fenomenološki opis, analiza i rasprava razlikuju se od običnog opisa, analize i rasprave time što zanemaruju egzistencijalna određenja stvari i objašnjenja običnog iskustva, usmeravanjem prema čistom

9 Vladislav Tatarkijevič, *Istorija šest pojmova: umetnost, lepo, forma, stvaralaštvo, podražavanje, estetski doživljaj*; dodatak: o savršenstvu, Nolit, Beograd, 1978. i Berys Gaut, Dominic Mciver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London, 2001.

10 Max Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1963.

11 Etjen Surio, *Odnos među umetnostima*, IP Svetlost, Sarajevo, 1958.

12 Snješka Knežević (ed.), *Bečka škola povijesti umjetnosti*, Barbat, Zagreb, 1999.

13 Hajnrih Velflin, *Osnovni pojmovi iz istorije umetnosti. Problemi razvitka stila u novijoj umetnosti*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1958.

14 Lionello Venturi, *Istorija umetničke kritike*, Kultura, Beograd, 1963.

15 Roger Fry, "Art and Life" (1917), iz *Vision and Design*, Chatto & Windus, London, 1920.

16 Clive Bell, *Art*, Chatto & Windus, London, 1913.

17 Anri Bergson, *Stvaralačka evolucija*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991.

estetskom fenomenu, tj., intencionalnom predmetu, sagledavajući njegovu bit. Vođeci fenomenološki filozofi i estetičari pored Martina Hajdegera¹⁸ (Martin Heidegger, 1889–1976), su Eugen Fink¹⁹ (1905–1975), Roman Ingarden²⁰ (Roman Witold Ingarden, 1893–1970), Moris Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961) i Mikel Difren²¹ (Mikel Dufrenne, 1910–1995).

Hermeneutička estetika se prema svom osnovnom zadatku bavi mogućnostima definisanja opšteg pojma umetničkog dela i primenama filozofskog diskursa tumačenja na "izvorno" razumevanje umetničkog dela ili tekstova o umetnosti. U izvedenom smislu, za hermeneutičare, estetika se mora utopiti u hermeneutiku da bi mogla pravilno proceniti iskustvo umetnosti. Filozofi hermeneutike su Hans Georg Gadamer²² (1900–2002) i Pol Riker²³ (Paul Ricoeur, 1913–2005).

Egzistencijalistička estetika se temelji na izučavanju, analizi i raspravi subjekta i subjektivnosti moderne epohe, tj. pitanja izražavanja, ekspresije, *jastva*, otuđenosti i ljudske egzistencijalne drame. Značajni predstavnici su Žan-Pol Sartr²⁴ (Jean-Paul Sartre, 1905–1980), Alber Kami²⁵ (Albert Camus, 1913–1960) i Moris Merlo-Ponti.²⁶

Formalistička estetika visokog modernizma je, zapravo, estetika likovnih umetnosti u kojoj se umetničko pokazuje kao zatvoreni autonomni sistem estetsko-umetničkih vrednosti koje se ostvaruju postizanjem čiste/same pikturalne vrednosti u slikarstvu ili čiste skulpturalne vrednosti u skulpturi. Važniji predstavnici teorije slikarskog formalizma su Klement Grinberg²⁷ (Clement Greenberg, 1909–1994) i Majkl Frid²⁸ (Michael Fried, 1939–).

Marksistička estetika se temelji na kritičkoj i, zatim, revolucionarnoj teoriji uslova i okolnosti u kojima umetničko delo nastaje, koje prikazuje i u kojima se doživljava i spoznaje kao umetnost sa bitnim društvenim funkcijama. Marksistička estetika je revolucionarni pristup umetničkom prikazivanju i doživljaju koji ističe

18 Martin Heidegger, *O biti umjetnosti – Izvor umjetničkog dela / čemu pjesnici*, IKP Mladost, Zagreb, 1959; Martin Heidegger, *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene delatnosti Omladine RK SOH, Zagreb, 1972.

19 Eugen Fink, *Oaza sreće: misli za jednu ontologiju igre*, Revija, Osijek, 1979; Eugen Fink, *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*, Nolit, Beograd, 1984.

20 Roman Ingarden, *Ontologija umetnosti*, Književna zajednica Novoga Sada, Novi Sad, 1991.

21 Mikel Difren, *Umjetnost i politika*, Svjetlost, Sarajevo, 1982.

22 Hans Georg Gadamer, *Istina i Metoda – Osnovi filozofske hermeneutike*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978; Hans Georg Gadamer, *Pohvala Teoriji – filozofski eseji*, Oktoih, Podgorica, 1996.

23 Paul Ricoeur, *Živa metafora*, GZH, Zagreb, 1981.

24 Žan Pol Sartr, *Biće i ništavilo*, Nolit, Beograd, 1984.

25 Alber Kami, *Mit o Sizifu*, Veselin Masleša – Svjetlost, Sarajevo 1987.

26 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.

27 Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961; Clement Greenberg, *Homemade Esthetics – Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

28 Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.

prednost akcije (rada i društvenog praksisa) nad estetskom kontemplacijom i estetičkom spoznajom. Značajni predstavnici su Đerđ Lukač²⁹ (Görgy Lukács, 1885–1971), Hoze Ortega i Gaset³⁰ (Jose Ortega y Gasset, 1883–1955), Teodor Adorno³¹ (Theodor W. Adorno, 1903–1969), Valter Benjamin³² (Walter Benjamin, 1892–1940), Herbert Markuze³³ (Herbert Marcuse, 1898–1979), Stefan Moravski³⁴ (Stefan Morawski, 1921–2004) i dr.

Analitička estetika je kritička metajezička teorija kojom se, pre svega, konceptualnim, logičkim, lingvističkim i semiotičkim pristupima izvode analize diskursa estetike, teorije umetnosti, kritike i žargona unutar svetova umetnosti. Za analitičke estetičare filozofska analiza je usmerena na jezike umetnosti, jezik umetničke kritike i jezike teorija o umetnostima. Vođeci predstavnici post-vitgenštajnovske³⁵ analitičke estetike su: Moris Vajc³⁶ (Morris Weitz, 1916–1981), Nelson Gudmen³⁷ (Nelson Goodman, 1906–1998), Džordž Diki³⁸ (George Dickie, 1926–), Artur Danto³⁹ (Arthur C. Danto, 1924–), Ričard Volhajm⁴⁰ (Richard Wollheim, 1923–2003), Džozef Margolis⁴¹ (Joseph Margolis, 1924–) i dr.

Estetika ili filozofija muzike se uspostavljala kao posebno područje unutar različitih škola i teorijskih praksi tokom dvadesetog veka. Estetika muzike se u svojim različitim "pojavnostima" ukazuje kao filozofija *modernog shvatanja* autonomije muzike. Estetika muzike se razvijala u širokom rasponu od ontologije Romana Ingardena⁴² i fenomenologije Vladimira Jankeleviča⁴³ (Vladimir Jankelevich, 1903–1985)

29 Đerđ Lukač, *Osobenost estetskog*, Nolit, Beograd, 1980.

30 Jose Ortega y Gasset, *Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1968.

31 Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.

32 Walter Benjamin, *Uz kritiku sile – Eseji*, Studentski centar sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1971; Walter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.

33 Herbert Marcuse, *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.

34 Stefan Moravski, *Predmet i metoda estetike*, Nolit, Beograd, 1974; Stefan Moravski, *Marksizam i estetika 1–2*, NIO Pobjeda, Titograd, 1980; Stefan Moravski, *Sumrak estetike*, Novi glas, Banja Luka, 1990.

35 Richard Shusterman (ed.), *Analytic Aesthetics*, Basil Blackwell, Oxford, 1989; Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.

36 Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", iz Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics* (treće izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 143–153.

37 Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti – Pristup teoriji simbola*, Kruzak, Zagreb, 2002.

38 George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca NY, 1974.

39 Arthur C. Danto, "The Artworld", Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics* (treće izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 154–167.

40 Ričard Volhajm, *Umetnost i njeni predmeti*, Clio, Beograd, 2002.

41 Joseph Margolis, *Art and Philosophy*, The Harvester Press, Brighton, 1980.

42 Roman Ingarden, *Ontologija umetnosti*, Književna zajednica Novoga Sada, Novi Sad, 1991.

43 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987.

preko kritičke teorije Teodora Adorna⁴⁴ do analitičke estetike Rodžera Skrutona⁴⁵ (Roger Scruton, 1944–), Pitera Kivija⁴⁶ (Peter Kivy) ili Stivena Dejvisa⁴⁷ (Stephen Davies).

Estetika teorije informacija je pronaučna u pozitivističkom smislu, a strukturalistički usmerena estetička teorija čiji je zadatak opisivanje, objašnjavanje i interpretiranje postupaka stvaranja, izgleda i procesa komunikacije u društvu, kulturi i umetnosti. pristupi zasnovani na teoriji informacija se bave komunikacijom umetničkog dela kao informacije, te komunikacijskim događajima estetičke informacije. Estetička teorija informacija se zasniva na strukturalističkim, statističkim, kibernetičkim, informatičkim i semiotičkim modelima analize. Predstavnici su: Umberto Eko⁴⁸ (Umberto Eco, 1932–), Maks Bense⁴⁹ (Max Bense, 1910–1990), Abraham Mol⁵⁰ (Abraham Moles, 1920–1992) i dr. Bliska teoriji informacija i lingvistici je semiotička estetika, ili formalistička filozofska teorija u kojoj se smatra da se umetničko delo može prikazati kao model ili poredak znakova kojima se uspostavljaju specifična estetska značenja i efekti. Vodeći opredstavnici su Čarls Moris⁵¹ (Charles W. Morris, 1903–1979), Jan Mukažovski⁵² (Jan Mukařovský, 1891–1975), Abraham Mol, Maks Bense, Umberto Eko,⁵³ Jurij Lotman⁵⁴ (Юрий Михайлович Лотман, 1922–1993) i dr.

Semiološka teorija ili semiološka interesovanja za estetiku su razvijeni i primenjeni stupanj semiotičke estetike. Razvoj semiotike je utemeljen na uverenju da umetničko delo nije završeni znakovni sistem nego tek *jedan tren u praksama označavanja* koje uspostavlja subjekt ili društvena grupa. Drugim rečima, semiološka estetika proučava društvene prakse proizvodnje i recepcije značenja u određenim kulturalnim ili istorijskim kontekstima. Predstavnici su Rolan Bart⁵⁵ (Roland Barthes, 1915–1980), Julija Kristeva (Юлия Кръстева, 1941–)⁵⁶, Lui Maren⁵⁷ (Louis Marin,

44 Richard Leppert (ed.), *Theodor W. Adorno: Essays on Music*, University of California Press, Berkeley, 2002.

45 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

46 Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition – Essays in the philosophy of music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

47 Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, Ithaca, 1994.

48 Umberto Eko (ed.), *Estetika i teorija informacija*, Prosveta, Beograd, 1977.

49 Max Bense, *Estetika*, Otokar Keršovani, Rijeka, 1978.

50 Max Bense i Abraham Moles (eds.), "Teorija informacija i nova estetika" (temat), *Bit international* br. 1, Zagreb, 1968.

51 Čarls Moris, *Osnove teorije o znacima*, BIGZ, Beograd, 1975.

52 Jan Mukažovski, *Struktura, funkcija, znak, vrednost – Ogladi iz estetike i poetike*, Nolit, Beograd, 1987.

53 Umberto Eko, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Minneapolis, 1979.

54 Jurij M. Lotman, *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, Institut za film, Beograd, 1976; Jurij Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976.

55 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms – Critical essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1991.

56 Julia Kristeva, *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980.

57 Louis Marin, *Etudes sémiologiques*, Klincksieck, Paris, 1971.

1931–1992), Žan-Lui Šefer⁵⁸ (Jean-Louis Schefer, 1938–), Norman Brajson⁵⁹ (Norman Bryson, 1949–), Mike Bal⁶⁰ (Mieke Bal, 1946–) i dr.

Izvan estetike i filozofskih kompetencija mišljenja o umetnosti, tokom dvadesetog veka su nastajale brojne individualne ili grupne prakse koje se vodile ka istraživanju umetnosti, te zasnivanju neizvesnih epistemologija umetnosti, unutar konkretnih umetničkih praksi. Nastajale su specifične prakse "teorije umetnika", zapravo, teorije koje su nastajale avangardističkim, neoavangardnim ili postavangardnim teoretizacijama umetnosti, subjekta umetnosti, objekta umetnosti, kulture i društva iz područja interesovanja umetnika. Reč je o "teorijskim praksama" unutar specifičnih konteksta eksperimentalne – avangardne, neoavangardne ili postavangardne – književnosti⁶¹, radikalnog i kritičkog modernističkog slikarstva⁶², postmoderne fotografije⁶³, avangardnog filma⁶⁴, nove i eksperimentalne muzike⁶⁵, eksperimentalnog teatra⁶⁶ ili neoavangardnog kulturalnog aktivizma⁶⁷. S druge strane, izvesni umetnici i umetničke grupe su težili ka kritici imanentnih i autonomnih praksi umetnosti ukazivanjem na izlazak iz prakse umetnosti⁶⁸ u polje otvorenih izvođenja teoretizacije unutar "graničnih teritorija"⁶⁹ umetnosti, kulture i društva⁷⁰.

Odvijao se, zatim, paradoksalan proces nastajanja ili grananja, odnosno, ukrštanja velikog broja estetičkih škola, pojava individualnog rada i kritike discipline estetike, odnosno dovršenja estetike kao teorijske discipline od sredine šezdesetih

58 Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Seuil, Paris, 1969.

59 Norman Bryson, *Vision and Painting – The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, London, 1983.

60 Mike Bal, *Naratologija*, Narodna knjiga, Beograd, 2000; Mike Bal, Norman Brajson, "Semiotika i istorija umetnosti (I)", *Prelom* br. 1, Beograd, 2001, str. 161–192 i Mike Bal, Norman Brajson, "Semiotika i istorija umetnosti (II)", *Prelom* br. 2–3, Beograd, 2002, str. 139–158.

61 Lawrence Alloway, *Network – Art and the Complex Present*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984.

62 Aleksandar Flaker (ed.), *Sovjetska književnost 1917–1932 – Manifesti i programi, književna kritika, nauka o književnosti*, Naprijed, Zagreb, 1967; Charles Bernstein (ed.), *The Politics of Poetic Form*, New York, Roof, 1990.

63 Troels Andersen (ed.), *Kazimir Malevich, Essays on Art 1915–1928, I–II*, Rapp and Whiting, London, 1969; Marc Devade, *Ecrits théoriques 1*, Lettres Modernes, Paris, 1989.

64 Victor Burgin, *The End of Art Theory/Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International INC, Atlantic Highlands, N. J., 1987.

65 Sergej M. Ajzenštajn, *Montaža atrakcija – Eseji o filmu*, Nolit, Beograd, 1964; Dušan Stojanović (ed.), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978.

66 John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Hanover, 1961; Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Pierre Boulez. Orientations – Collected Writings*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1986; Tim Page (ed.), *The Glenn Gould Reader*, Vintage Books, New York, 1990.

67 Anttonen Arto, *Pozorište i njegov dvojnik*, Prosveta, Beograd, 1971; Richard Schechner, *Performance Theory*, Routledge, New York – London, 1988.

68 Guy Debord, *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin doo, Zagreb, 1999.

69 Art&Language, *Art&Language: Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972.

70 Philippe Sollers, *Logiques, Collection "Tel Quel"*, Editions du Seuil, Paris, 1968.

godina dvadesetog veka. U tom kontekstu *kraj*⁷¹ ili *smrt estetike*⁷² označava dovršenje modernističkog koncepta autonomije umetnosti nastajanjem interdisciplinarnih i proteorijskih umetničkih pokreta.⁷³ Zatim, pojavu tendencija prekoračenja granica umetnosti, teorije umetnosti i estetike utopijskom sintezom umetnosti i njenih teorija, te života, etike i ideologije.⁷⁴ U okviru samih estetičkih teorija javlja se autokritika velikih aksioloških i interpretativnih sistema filozofije i estetike, odnosno dominacije relativističkog i antiesencijalističkog tumačenja estetike kao filozofije umetnosti i filozofije umetnosti kao praktične i operativne teorije umetnosti ili autokritike sistemskog metateorijskog mišljenja.⁷⁵

Postmodernistička estetika kao teorijski orijentisana sistemska filozofija ne postoji. Međutim, karakteristične su teorije umetnosti koje preuzimaju interpretativne metafunkcije filozofskog diskursa, odnosno, koje postaju kritike univerzalizma filozofskih diskursa kao kod istoričara umetnosti Čarlsa Herisona (Charles Harrison, 1942–), Donald Kaspita (Donald Kuspit, 1925–), Marselina Plejne (Marcelin Pleynet, 1933–) ili Akila Bonita Olive (Achile Bonito Olliva, 1939–), te autora⁷⁶ okupljenih oko američkog časopisa *October*. Izvesni filozofski pristupi izlaze iz "filozofskih žargona modernizma" i sprovode se kao otvorene kritičke i problemske rasprave pojedinih sasvim parcijalnih i fragmentarnih, tj. indeksiranih i mapiranih, kontradikcija umetnosti, kulture i društva, te čulnih doživljaja sveta kao kod Žan-Fransoa Liotara⁷⁷ (Jean-François Lyotard, 1924–1998), Volfganga Velša⁷⁸ (Wolfgang Welsch, 1946–), Đanija Vatima⁷⁹ (Gianni Vattimo, 1936–), Albrehta Velmera⁸⁰ (Albrecht Wellmer, 1933–), Petera Sloterdajka⁸¹ (Peter Sloterdijk, 1947–) ili Ričarda Rortija⁸² (Richard Rorty, 1931–2007). Za postmodernu situaciju su bitne filozofske

71 Patrick ffrench, Roland-François Lack (eds.), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998.

72 Đani Vattimo, *Kraj moderne*, Bratstvo i jedinstvo, Novi Sad, 1991.

73 Mario Kojić (ed.), "Umjetnost i filozofija" (temat), *Delo* br. 11–12, Beograd, 1990.

74 Patrick ffrench, *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960–1983)*, Clarendon Press, Oxford, 1995.

75 Herbert Marcuse, *Kraj utopije / Eseji o oslobođenju*, Stvarnost, Zagreb, 1978.

76 Arthur C. Danto, *Filozofija svakidašnjeg – Filozofija umejnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997; Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.

77 Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds.), *October. The Second Decade, 1986–1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge MA, 1997; David Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism – From Formalism to Beyond Postmodernism*, Praeger, Westport i London, 2002.

78 Claire Nouvet, Zrinka Stahuljak, Kent Still (eds.), *Minima Memoria – In the Wake of Jean-François Lyotard*, Stanford university Press, Stanford CA, 2007.

79 Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, SAGE Publications, London, 1997; Wolfgang Velš, *Naša postmoderna moderna*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2000.

80 Gianni Vattimo, *Čitanka*, AB, Zagreb, 2008.

81 Albreht Velmer, *Prilog dijalektici moderne i postmoderne – Kritika uma posle Adorna*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1987.

82 Peter Sloterdijk, *Tetovirani život*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991; Peter Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*, Globus, Zagreb, 1992.

strategije dekonstrukcije *diskursa metafizike*, pa u tom smislu i estetike, tj. estetika je poligon ili tekstualni prostor dekonstrukcije i arheologije značenja u istoriji filozofskog, književnog, pa, zatim i svakog drugog umetničkog ili kulturalnog pisma. Tu je reč, pre svega, o dekonstrukciji filozofske metafizike u delu Žaka Deride⁸³ (Jacques Derrida, 1930–2004) i Pola de Mana⁸⁴ (Paul de Man, 1919–1983). Pojam "paraestetike" je uveo teoretičar književnosti Dejvid Kerol⁸⁵ (David Carroll, 1944–) razvijajući strategije i taktike istraživanja i rasprave granica teorije o umetnosti i granica kulture, odnosno izvedeci rasprave modela prikazivanja smisla, značenja i vrednosti u postmodernističkim ili istorijskim sistemima jezičkih igara (*language games*). Kerolova rasprava je išla u smeru kritičke rasprave dela Fridriha Ničea (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900), Žan-Fransoa Liotara, Mišela Fukoa (Michel Foucault, 1926–1984) i Žaka Deride. Pod terminima "post-teorija", "postfilozofija" ili "postkritika"⁸⁶ razmatrane su pojedinačna izvođenja teatralizacije,⁸⁷ narativnog predočavanja teorije i estetizacije teorijskog govora⁸⁸ unutar filozofskog diskursa. Time su interpretativne i eskplanatorne funkcije estetičkog teksta izvedene kao književni erotizirani⁸⁹ i estetizirani diskurs. Ovim diskursom se demonstriraju filozofski principi ili estetski doživljaji teorijskog teksta u prelasku granice *praga* književnosti ili *praga* umetničkih produkcija. Svim ovim zahvatima je postmoderna estetika, s jedne strane obnovljena pokretanjem potencijalnosti "čulnog dejstva" ili estetizacije teorijskog diskursa, a sa druge strane je izvedena iz filozofskog građenja metateorije u područje singularnih, antiesencijalističkih i kritičnih teorija izvan sigurnih kontekstualnih identiteta tradicionalne humanističke zapadne estetike i filozofije.⁹⁰ Estetika⁹¹ kao singularizovana teorija je način predočavanja i interpretiranja jezičkih sistemskih i nesistemskih zastupanja telesnog, medijski efektnog i umetničkog u smislu *otvorenog dela*.

Paralelno postmodernoj teoriji nastajale su druge ili asimetrične kritičke teorije koje nisu imale određeni referentni status prema filozofiji, estetici ili teorijama umetnosti. Te teorijske prakse su najčešće bile određene "transatlantskim dijalogom"

83 Ričard Rorti, *Konsekvence pragmatizma*, Nolit, Beograd, 1992.

84 Jacques Derrida, *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976; Jacques Derrida, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978; Jacques Derrida, *Dissemination*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.

85 Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983; Paul de Man, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

86 David Carroll, *Paraesthetics – Foucault. Lyotard. Derrida*, Methuen, New York London, 1987.

87 Gregory Ulmer, "Predmet post-kritike", iz "Postmodernizam" (temat), *Republika* 10–12, Zagreb, 1985, str. 91–118; Achile Bonito Oliva, "Postkritika", iz "Postmodernizam" (temat), *Republika* 10–12, Zagreb, 1985, str. 254–260.

88 Peter Sloterdijk, *Mislilac na pozornici*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1990.

89 Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Éditions de minuit, Paris, 1974; Jean-François Lyotard, *Pacific Wall*, The Lapis Press, Venice CA, 1989.

90 Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975.

91 Luc Ferry, Alain Renaut, *French Philosophy of the Sixties – An Essay on Antihumanism*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1990.

između francuskog elitnog filozofsko-teorijskog eksperimenta šezdesetih i sedamdesetih godina i američkih recepcija poststrukturalizma pod imenom "nove teorije"⁹² u kontekstima *intelektualnih* tržišta unutar poznog kapitalizma.⁹³ U tom smislu, izvrsni filozofi ili teoretičari (Žak Derida, Žak Lakan /Jacques Lacan, 1901–1981/, Rolan Bart, Julija Kristeva, Mišel Fuko, Žil Delez /Gilles Deleuze, 1925–1995/, Feliks Gatari /Pierre-Félix Guattari, 1930–1992/, Žan-Fransoa Liotar, Žan Bodrijar /Jean Baudrillard, 1929–2007/), su pisali i govorili u međuprostorima između tradicionalnih disciplina stvarajući situacije ili, tačnije, hibridne teorijske *događaje*.⁹⁴ Njihov rad se u jednom trenutku od sredine sedamdesetih do kraja osamdesetih godina dvadesetog veka mogao tumačiti kao post-filozofski ili post-estetički, a, pri tome, kao pro-kulturalni interpretativni i produkcijski zahvat u polju fragmentiranih teorijskih izvođenja mogućnosti, potencijalnosti, ograničenja ili nemogućnosti individualnog, kolektivnog ili opšteg znanja.

Suočenje sa granicama teoretizacije je vodilo i ka pitanjima o uslovima različitih rodni (gender) ili rasnih, te, mnogostrukih drugih društvenih identiteta u aktuelnom svetu. Time je, na primer, postalo sasvim moguće pitanje: *Ko je žena?* Jedno takvo pitanje, neosporno, povlači druga pitanja: "Ko to pita?" ili "Odakle dolazi pitanje?" ili "Kome je upućeno pitanje?" ili "Od koga se očekuje odgovor?", odnosno, "Šta tim pitanjem hoće onaj ili ona koja pita?" itd... I, tada, kao da je pokrenuta neizvesna aparatura dekonstruisanja i rekonfigurisanja tradicionalnih protokola filozofije koji obećavaju univerzalnu platformu govora o filozofskim apstrakcijama. Kao da se postavlja problem prikazivanja i argumentovanja razloga za *pitanje o ženi* i *pitanje o načinu na koji žena jeste* u odnosu na određenu ili bilo koju filozofsku platformu. Pri tome, svaka velika tradicionalna platforma filozofije je postavljena protokolima koji procedure apstrahovanja izvode iz dominantnog i hegemonog pozicioniranja *muškarca koji misli* u uređenom svetu dominantnih heteroseksualnih struktura zapadnih društava. Privilegovanim protokolima o "muškarcu koji misli" unutar samorazumljivog heteroseksualnog sveta konfrontiraju se protokoli koji započinju od postavljanja problema "posebnosti žene" i od mogućnosti apstrahovanja u mišljenju koje *izvodi žena* na potencijalno asimetričnom odnosu prema apstrahovanom filozofskom muškarcu i njegovom projektu univerzalne "bez-rodne" filozofije.⁹⁵ Taj problem se postavlja kao pitanje koje sugerise odgovore u neodređenom rasponu od esencijalizma (sudbonosne granice anatomije i fiziologije za pol, pa time i rod /gender/) do antiesencijalizma (izvođenja relativne uloge roda, konstruisanja relativnih rodni uloga i funkcija). Ali, tada protokoli *ženske filozofije* ne samo da pokazuju mogućnost za drugačiju filozofiju od muške filozofije, već pokazuju da je

92 Jonathan Loesberg, *A Return to Aesthetics – Autonomy, Indifference, and Postmodernism*, Stanford University Press, Stanford CA, 2005.

93 Sylvère Lotringer, Sande Cohen (eds.), *French Theory in America*, Routledge, New York, 2001.

94 Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1992.

95 Françoise Proust, "Kaj je dogodek?", iz "Filozofija in njeni pogoji – Ob filozofiji Alaina Badioua" (temat), *Filozofski vestnik* sv. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 1998, str. 9–19.

svaka filozofija hibridna politika izvođenja protokola o zasnivanju filozofije u odnosu na društvenu borbu za ljudsko bivanje u svetu. U tom kontekstu su se pojavile sasvim različite teorijske prakse *feminističke estetike*,⁹⁶ ali i post-filozofski orijentisane različite hibridne teoretizacije subjekta i društva sa promenljivim i dinamičnim relacijama između feminističke teorije i aktivizma kod autorki kao što su Julia Kristeva,⁹⁷ Elen Siksu⁹⁸ (Hélène Cixous, 1937–), Lis Irigaraj⁹⁹ (Luce Irigaray, 1932–), Džudit Batler¹⁰⁰ (Judith Butler, 1956–) ili Dona Haravej¹⁰¹ (Donna Haraway, 1944–).

Još jedno bitno izmeštanje izvan stvarnih ili metafizičkih *granica filozofije i estetike* je ostvareno kretanjem ka *studijama kulture* u neodređenom dijapazonu od studija roda preko studija svakodnevice i studija popularne kulture do postkolonijalnih¹⁰² studija, balkanskih,¹⁰³ američkih ili britanskih kulturalnih studija, odnosno, studija masovnih medija.¹⁰⁴ Sa estetičke analize ili analize teorije umetnosti prešlo se, tokom sedamdesetih godina dvadesetog veka, na analizu *studija kulture* u trenutku kada se pažnja pomerila sa dela ili uzorka zastupanja na prakse kojima se kontekst reprezentuje u uspostavljanju *subjekta* kojim će biti zastupan *drugi* za kulturu, odnosno, kojim će kultura biti izvedena kao društveni tekst ili događaj. Važnost izvedenog konteksta je predočena kao bitna i funkcionalna instrumentalnost okružujuće prakse kojom se proizvodi predočivi *subjekt* i odnos subjekta i sveta, a to znači odnos društvenih *ideologija*.¹⁰⁵ Umetnička praksa i dela, visoke i popularne umetnosti, ne posmatraju se kao autonomni "svet umetnosti" unutar modernizma ili, tek, daleki odraz sveta izvan umetnosti, već kao *instrumenti praksi označavanja* unutar svakodnevnog življenja u sasvim određenom vremenskom i geografskom prostoru. Teorije koje su uspostavljene i ponuđene tumačenju te interpretiranju ovih platformi su identifikovane kao hibridne teorijske prakse *studija kulture*. Kulturalne studije (*cultural studies*) su novija akademska platforma proučavanja, tumačenja i rasprave kulture kao životnog događaja u svakodnevici.¹⁰⁶ Studije kulture su – za razliku od istorijskih

96 Françoise D'Eaubonne, "The Feminine and Philosophy", iz Christina Howells (ed.), *French Women Philosophers: A Contemporary Reader – Subjectivity, Identity, Alterity*, Routledge, London, 2004, str. 274–282.

97 *The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Feminism and Traditional Aesthetics* (temat), vol. 48, no. 4, Madison Wis., 1990.

98 Julia Kristeva, *Moći užasa – Ogled o zazorosti*, Naprijed, Zagreb, 1989.

99 Hélène Cixous, Susan Sellers (eds.), *The Hélène Cixous Reader*, Routledge, London, 2000.

100 Luce Irigaray, *Ja, ti, mi – za kulturu razlike*, Ženska infoteka, Zagreb, 1999.

101 Judith Butler, *Gender Trouble – Feminism and the subversion of the identity*, Routledge, New York, 1990.

102 Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women – The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, London, 1991.

103 Edward W. Said, *Orijentalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2000.

104 Marija Todorova, *Imaginarni Balkan, Čigoja – Biblioteka XX vek*, Beograd, 1999.

105 Daglas Kelner, *Medijska kultura*, Clio, Beograd, 2004.

106 Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books, London, 1971; Slavoj Žižek (ed.), *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995.

nauka ili teorija o kulturi kao što su antropologija, etnologija, književne studije, studije umetnosti, sociologija, sociologija kulture ili kulturologija – interdisciplinarna hibridna proučavanja kulture zasnovana na tri modela:

- 1) studije zasnovane na analizi kulturalnih produkcija, drugim rečima, proučavaju se kulturalni procesi u svakodnevnom životu;
- 2) studije zasnovane na analizi tekstualnih produkata, drugim rečima, proučavaju se rezultati ili efekti kulturalnih procesa koji su predloženi modelima teksta, i
- 3) studije živih, aktuelnih, kultura; drugim rečima, proučavaju se formacije, konteksti i institucije koje učestvuju u organizovanju i artikulisanju svakodnevnog života u savremenom svetu.

Studije kulture nisu razrađena i integrativna nauka ili filozofija o kulturi, već pre mnoštvo razlikujućih pozicija i protokola postavljenih na zajedničkoj platformi izučavanja kulture i primene znanja i uverenja izvedenih iz jezičkog obrta dvadesetog veka na analizu kulturalnih tekstova. Studije kulture se ne orijentišu ka univerzalnosti filozofije ili estetike, već ka pojedinačnosti aktivizma ili interventnog identifikovanja životnog intervala u aktuelnosti koja je uslovljena uticajima i dejstvom društvenih moći i hegemonija.

— — —

U nastavku ove uvodne rasprave biće reči o kontradikcijama u odnosima između "teorije", "filozofije" i "estetike", odnosno o kritičkim reagovanjima na filozofski obrt ili preuređenje polja znanja na početku dvadeset i prvog veka. Svako preuređenje izaziva izvesne probleme koje postavlja pred različite teorijske nazore: od filozofije preko nauka i teorije/a do različitih *plutajućih* žargona u sasvim različitim, često neuporedivim mikrosvetovima i mikroekologijama u savremenim kulturama. Svako preuređenje koje se tiče filozofije, nauka, teorija i žargona kulture je praksa koja ima interventne efekte na ono čime se bavi. Ti efekti nisu tek "semantičke vrednosti" tj. značenja u posredovanju "jezika", već i "događaji"¹⁰⁷ koji *jesu* sa svim potporama i otporima u nekom trenutku i prostoru, te uvek *jesu*, ako *jesu*, za nekoga.

U jednom trenutku u *samoj* filozofiji, ako je filozofija ikada bila *sama*, došlo je do prekida unutar bitne platforme zastupanja pojedinačnog znanja za univerzalno znanje i time do postavljanja pitanja ne samo o smislu filozofije (*Čemu filozofija?*),¹⁰⁸ već i o događajnim, diskurzivnim, ideološkim i fantazmatskim granicama filozofskog nasleđa i nesigurnim platformama koje se mogu naći u područjima u blizini ili daljini u odnosu na filozofiju.

107 Elaine Baldwin, Brian Longhurst, Greg Smith, Scott McCracken, Miles Osborn, "Introduction", iz *Introducing Cultural Studies*, University of Georgia Press, Athens, 2000, str. 3.

108 Françoise Proust, "Kaj je dogodek?", iz "Filozofija in njeni pogoji – Ob filozofiji Alaina Badioua" (temat), *Filozofski vestnik* sv.1, ZRC SAZU, Ljubljana, 1998, str. 9–19.

Kriza filozofije je, svakako, započela u *veku filozofije*. Započela je Marksovim (Karl Marx, 1818–1883) ukazivanjem na "bedu filozofije"¹⁰⁹ u svetu stvarne *ljudske bede* unutar kapitalističkog industrijskog društva eksploatacije. Započela je i Ničeovim grandioznim imanentno filozofskim neuspehom – pravim epistemološkim porazom pri pokušaju da izvede još jedan totalizujući filozofski sistem velikog i ozbiljnog mišljenja. Sa njim je po prvi put zamisao postignutog filozofskog nesupeha postala temelj preuređenja aktuelne i potencijalno buduće filozofije. Konačno, kriza filozofije je započela i kada je Frojd (Sigmund Freud, 1856–1939) postavio univerzalni diskurs o subjektu unutar ljudskog života; reč je o humanističkom diskursu koji je *prelazio* preko empirijskih polja biomedicinskih i kulturalno-društvenih hipoteza izvan profesionalne sigurnosti filozofskih paradigmi. Zatim, filozofija Martina Hajdegera krajem prve polovine veka bila je pokušaj iznalaženja suštinske potencijalnosti samo *još jednog bitnog koraka* za filozofiju sada i tu unutar, za njega, neprihvatljive modernosti.¹¹⁰ Taj *jedan korak za filozofiju* bio je pretpostavljen u konzervativnom smeru prizivanja i odazivanja na filozofske "izvorne" glasove unutar *košmara* velike zapadne tradicije mišljenja u metaforama, tj. metafizičkim figurama bitka, istine i subjekta. Ali, taj jedan korak bio je obeležen i konkretnim političkim neuspehom tradicionalistički i konzervativno orijentisanog modernog filozofa sa gotovo nihilističkom sumnjom u napredak. On je rekonstituisao svoje antimoderno "pravo na univerzalnu istinu" suočen sa moćima i događajima svetljude katastrofe – razornog totalizujućeg *vanrednog stanja* nacizma u Trećem rajhu.¹¹¹ Sasvim asimetrično u odnosu na Hajdegera stoji antifilozofski, u smislu čuvanja i negovanja tradicije zapadne samosvojne filozofije, zahvat Ludviga Vitgenštajna (Ludwiga Wittgenstena, 1889–1951) koji je u pojedinačnoj ispoljenoj ljudskoj drami pokušao da postavi bitna i osnovna pitanja – gotovo "diletantska" – pred sigurnošću filozofskog žargona i njegovog apstrahovanja u odnosu na pojedinačnu *životnu aktivnost*. Vitgenštajnova kritička i analitička *filozofija filozofije* je diletantska u tom smislu da on postavlja zdravorazumski i sa platformi svakodnevnog govora pitanja o *unutrašnjim poslovima* filozofije, koja učeni filozofi uobičajeno sa dostojanstvom svoje profesije ne postavljaju. Ovde se pod "diletantom" ne razume autodidakt ili posvećeni amater–ljubitelj, već filozof koji namerno i autorefleksivno pokazno krši "profesionalnu etiku" filozofiranja izlaskom iz normativnog/kanonskog žargona zapadne filozofije. Takav filozof postavlja "nepristojna pitanja" o osnovnom značenju reči i interventnim posledicama tih značenja na životnu aktivnost filozofa i filozofije kao društvene prakse. On je izvan *doxe* filozofa koji ne postavljaju ta osnovna pitanja kao bitna pitanja filozofije, već unutar razgrađenih mreža značenja i metoda filozofije grade narative ili modele

109 Josip Brkić (ed.), *Čemu još filozofija*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1982.

110 Karl Marx, *Beda filozofije: odgovor na filozofiju bede g. Proudthona*, Kultura, Beograd, 1946.

111 Vanja Sutlić, *Kako čitati Heideggera: uvod u problematsku razinu "Sein und Zeit"–a i okolnih spisa*, August Cesarec, Zagreb, 1989.

predočavanja misli. Njima je blizak diskurs filozofske hijerarhije moći. Reč je o kanonskoj prihvatljivosti žargona i konceptualne atmosfere "stabilnog" mišljenja unutar definisanih društvenih okvira. U tom smislu, veliki antifilozof bio je i Žak Lakan koji pribegava "baroknom" prolasku kroz sve filozofije na način, metaforično govoreći, "slona u staklarskoj radnji".¹¹² Ova metafora govori o autoru koji neudobnost u poretku značenja vidi kao svoj krunski zahvat u materijalnost besede koja je pod uplivom označiteljskog poretka, a to znači nesvesnog. Lakanov raskošni diletantizam je različit od Vitgenštajnovog puritanskog analitičkog rada na "besmislicama" filozofije, ali smisao je isti: uraditi nešto sa filozofijom na način koji njeni tradicionalni diskursi ne dopuštaju, odnosno žargonski okviru čine nemogućim. Za Lakana je to bilo pokretanje *relanosti nesvesnog* u svakom pa i filozofskom diskursu. Filozofski diskurs se, po njemu, mora suočiti sa svojom nosećom označiteljskom mrežom – sa strukturalnim principom determinacije koji izmiče nameri i volji filozofa da iskaže "to i to tu i tada" tj. teoretičar psihoanalize se suočava sa materijalnim poretkom besede koja pokazuje ono što izostavlja, potiskuje, prekriva ili poništava.

Ali, krizom postmodernog liberalnog pluralizma nakon pada Berlinskog zida, odnosno dovršetka hladnog rata, te sa uspostavljanjem globalne politike i dominacije jedne supersile i jednog ekonomskog i biotehnološkog političkog poretka, ponovo je *isprovocirana* mogućnost za propitivanje "politike" i "političkog" kao bitnog odgovora na prividnu slabost ili odsutnost političkog u neoliberalnim prividno nepolitičkim tehnološkim praksama uređenja javnog i privatnog života.¹¹³ Sama politika je u neoliberalnom društvu postmoderne¹¹⁴ i, zatim, globalizma, dobila karakter tehnomenadžerske kulturalne prakse koja se izmešta iz globalnih društvenih temeljnih pitanja u pojedinačna kulturalna i umetnička delovanja u polju identiteta i prikazivanja unutar svakodnevice. Jedna cinička konstatacija može glasiti da je u epohi globalizma sve – misli se na kulturu i umetnost – politizovano osim same politike koja je depolitizovana.¹¹⁵ Zato je tokom devedesetih i početkom novog veka postalo bitno prizivanje i rekonstruisanje politike i političkog u odnosu na politiku kao oblik uređenja, vladanja, kontrole ili realizovanja društvenog u makrosmislu. Tog trenutka, "politika kao praksa unutar ili preko opšte društvenosti" pokazala je potrebu za metateorijom kao uređenjem singularnog naspram partikularnog u odnosu na univerzalno političko znanje i delanje, a tradicionalno metateorija politike je filozofija.¹¹⁶ Filozofski univerzalizam kao metateorija velike politike je upotrebljen kao interventni znak za kritiku antiesencijalizma i socijalnog konstruktivizma malih politika i mikroekologija u kulturi i umetnosti. Filozofskim univerzalizmom je time omogućeno postavljanje pitanja o

112 Martin Heidegger, *Rektorski govor*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.

113 Chantal Mouffe, *The Return of The Political*, Verso, London, 2005, str. 1.

114 Milorad Belančić, "Poststrukturalizam i povlačenje političkog", *Dijalog – časopis za filozofiju i društvenu teoriju* br. 1–2, Sarajevo, 2007, str. 55–66.

115 Jela Krečić, "Pogovor s filozofinjo Alenko Zupančič: Vse se politizira, ker se politika depolitizira", iz "Sobotna priloga", *Delo*, Ljubljana, 21. junija 2008, str. 24–25.

116 Alain Badiou, *Metapolitics*, Verso, London, 2006.

odgovornom delanju za društvenu intervenciju i rizik intervencije.¹¹⁷ Ovakav zahtev za opet–velikom–politizacijom na filozofskoj i interventnoj razini globalnih društvenih procesa desio se na različite načine kod ponekad neuporedivih i često konfrontiranih, pre svega, filozofa: Derida i novo čitanje Marksa,¹¹⁸ Šantal Muf (Chantal Mouffe, 1943–) i diskusija povratka političkog,¹¹⁹ Ernesto Laclau (Ernesto Laclau, 1935–) i teorija emancipacije u epohi postmoderne i globalizma,¹²⁰ Alen Badiju (Alain Badiou, 1937–) i "platonistički orijentisana" metapolitika i metaetika,¹²¹ Teri Iglton (Terry Eagleton, 1943–) i levičarska kritika hibridnih antiesencijalističkih i antiuniverzalističkih teorija postmoderne,¹²² Žak Ransijer (Jacques Rancière, 1940–)¹²³ i očuvanje tradicionalnog evropskog "aristotelovskog" filozofskog "političkog", Antonio Negri (Antonio Negri, 1933–) i Majkl Hart (Michael Hardt, 1960–)¹²⁴ i kritika globalne imperije u aktuelnosti, Đorđo Agamben (Giorgio Agamben, 1942–)¹²⁵ i rekonstrukcija velike filozofije sredstvima biopolitike, Paolo Virno¹²⁶ (1952–) i teoretizacija *ljudskog rada* u globalnom ili postfordističkom kapitalizmu, Brajan Masumi (Brian Massumi, 1956–)¹²⁷ i analiza novih medija na horizontu kritične društvenosti, Nikola Burio (Nicolas Bourriaud, 1965–) i politizacija same produkcije umetnosti kao kulturalne i društvene prakse ponude i potražnje "odnosa".

Izvesni filozofi su u tumačenju procesa integracije hibridnih i antiesencijalističkih teoretizacija u neoliberalni globalni sistem moći predložili, kao alternativu, potencijalnost opiranja univerzalistički postavljene filozofije globalnom tržišnom kapitalizmu. Reč je o filozofskom zahvatu koji je proistekao iz:

- sloma ili dezorijentacije tradicionalne levice i njene teorije i
- globalne dominacije "desnih", "neoliberalnih" ili "populističkih" diskursa

117 Milorad Belančić, "Poststrukturalizam i povlačenje političkog", *Dijalog* br. 1–2, Sarajevo, 2007, str. 55–66.

118 Jacques Derrida, *Sablasti Marxa – Stanje duga, rad tugovanja i nova internacionala*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002; Michael Spinker (ed.), *Jacques Derrida, Terry Eagleton, Frederic Jameson, Antonio Negri, et al. Ghostly Demarcations – A Symposium on Jacques Derrida's Spectres on Marx*, Verso, London, 2008.

119 Chantal Mouffe, *The Return of The Political*, Verso, London, 2005.

120 Ernesto Laclau, *Emancipation(s)*, Verso, London, 2007.

121 Alain Badiou, *Metapolitics*, Verso, London, 2006; Alain Badiou, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, Verso, London, 2001.

122 Terrey Eagleton, *Teorija i nakon nje*, Algoritam, Zagreb, 2005; i Terrey Eagleton, *Sveti teror*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2006.

123 Jacques Rancière, *Dis-agreement – politics and philosophy*, University of Minesota Press, Minneapolis, 1999; Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London, 2004.

124 Antonio Negri, Michael Hardt, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 2000.

125 Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, Stanford University Press, Stanford Cal, 1999.

126 Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude – For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Semiotext(e), New York, 2004.

127 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation (Post-Contemporary Interventions)*, Duke University Press, Durham, 2002.

- integracije "mekih" ili "slabih", odnosno "postfilozofskih" hibridnih teorija u neoliberalni sistem tehnokratske regulacije moći.

Takav zahvat je u teorijskom smislu značio filozofsko/teorijski zaokret od "jezičkog obrta" iz dvadesetog veka u "filozofiju događaja" na prelazu u novi vek. Sa novim filozofskim zahvatima u uspostavljanje polja filozofije ponovo se suočavamo sa tradicionalnim pitanjima estetike koja ne razume umetnost u njenoj savremenosti. Imanentno orijentisana filozofija će umetnost videti kao filozofski predloženo polje intenzionalnih "fiktionalnih entiteta"¹²⁸ oko kojih će graditi svoju raspravu sa nametom da dokaže filozofske ciljeve i potvrdi moć filozofije da postavi opštu razinu apstraktnog pojma umetnosti naspram konkretnosti i pragmatičnosti njene fragmentarne singularnosti, a često i partikularnosti. Jedan od fascinantnih procesa unutar filozofije je gubljenje umetnosti kao istorijskog ili geografskog objekta i njegovo rasplinjavanje u fiktionalnim entitetima (*de-re*) filozofske spekulacije. Dve knjige pisane u poslednjoj deceniji demonstrativno pokazuju ovaj problem, to su knjige Agambena *Ideja proze*¹²⁹ i Žaka Ransijera *Politika estetike*.¹³⁰

Može se zaključiti, zato, da teorija, estetika i filozofija nisu jednostavne suprotnosti – fatalni trougao – već sledeći nepravoverno, na primer Ransijera, režimi izvođenja teoretizacije koja se referentno postavlja prema različitim potencijalnim referentima (tradicijama, kontekstima, istorijama itd.). Drugim rečima, zahtev na pravo na filozofiju i zahtev na pravo na teoriju nisu jednostavna "prava" koja imaju svoju legitimnost, već složeni odnosi preuzimanja uloge i izvođenja režima koji nosi svoje legitimne ili nelegitimne materijalne, a to znači društvene, konsekvence između partikularnog antiesencijalizma i univerzalnog esencijalizma, odnosno opštih i posebnih ljudskih prava, proizvodnje i potrošnje smisla, autonomije i neautonomije umetnosti. Zato, reč je, ipak, o "izvođenju" čiji se registri događaju u polju koje nije homogeno, ma kako nazivali tu zamisao homogenosti: duh, klasa, materija, Bog/bog, pismo, zemlja, istina, ideja...

Moje razumevanje filozofskog, teorijskog ili estetičkog zadatka je, zato, možda ipak izvesno u ovom trenutku: u filozofiji se mora ići ka hibridnoj teoretizaciji, a hibridne teoretizacije moramo suočiti sa moćima koje filozofija uspostavlja na svojim retoričkim, teatralizovanim, žargonskim, analitičkim i sintetičkim platformama univerzalizma. Ovde je reč o borbi i *permanentnom vanrednom stanju* između teorije, estetike i filozofije u delezovskoj singularnosti koja po Vitgenštajnu ipak može da se nazove "životna aktivnost". Jer, da bi nešto bilo umetnost ono mora da se suoči sa sopstvenom autonomijom koja je ipak i uvek politički uspostavljena. Da bi neko prošao kroz klasnu borbu on mora prepoznati svoja rodna prava. Da bi se nešto

128 Art&Language, "De Legibus Naturae", *Studio International*, London, May 1971. Vid. Terry Atkinson, Michael Baldwin, "De Legibus Naturae", iz *Art&Language: Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972, str. 240–276.

129 Giorgio Agamben, *Ideja proze*, AGM, Zagreb, 2004.

130 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London, 2004.

predložilo kao univerzalan filozofski sud ono mora u besedi biti izvedeno kao užasavajuća i bolna, odnosno, ekstatička i uživalačka, te sasvim neutralna i gotovo anestezička, pojedinačnost događaja tu i tada.

UVOD Miško Šuvaković i Aleš Erjavec: **Kratak tehnički uvod u knjigu *Figure u pokretu – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti***₇ Aleš Erjavec: **Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe**₁₁ Miško Šuvaković: **Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesetog veka**₂₁ **KONTRADIKCIJE MODERNIZMA** Jos de Mul: **Sigmund Frojd**₄₁ Ketrin Livr: **Anri Bergson**₅₅ Lev Kreft: **Benedeto Kroče**₆₅ Grejem Mekfi: **Robin Džordž Kolingvud**₈₇ Miško Šuvaković: **Martin Hajdeger**₁₀₀ Miško Šuvaković: **Ludvig Vitgenštajn**₁₂₃ **KRITIČKI/KRITIČNI MODERNIZAM** Entoni Dž. Kaskardi: **Hoze Ortega i Gaset**₁₄₅ Aleš Erjavec i Miško Šuvaković: **Đerđ Lukač**₁₅₉ Tajrus Miler: **Valter Benjamin**₁₇₄ Lev Kreft: **Herbert Markuze**₁₉₃ Tajrus Miler: **Teodor V. Adorno**₂₀₅ Gabriela Švitek: **Stefan Moravski**₂₃₆ **UMETNOST U POLJU TEORIJE** Ivana Miladinović: **Džon Kejdž**₂₅₅ Miško Šuvaković: **Situacionizam**₂₇₀ Miško Šuvaković: **Tel Quel**₂₈₂ Sanela Radisavljević: **Pjer Bulez**₂₉₆ Sanela Radisavljević: **Glen Guld**₃₀₉ Nika Radić: **Art&Language**₃₁₉ Dubravka Đurić: **Čarls Bernstin**₃₃₆ **PITANJA O GRANICAMA FILOZOFIJE I ESTETIKE** Biljana Srečković: **Vladimir Jankelevič**₃₅₇ Rašida B. Triki: **Žan-Pol Sartr**₃₇₃ Aleš Erjavec: **Moris**

Merlo-Ponti₃₈₄ Marivon Sezon: **Mikel Difren**₃₉₅ Lidija Prišing: **Žak Lakan**₄₁₄ Jelena Novak: **Rolan Bart**₄₃₁ Rašida B. Triki: **Žil Delez**₄₄₆ Rašida B. Triki: **Mišel Fuko**₄₅₈ Rašida B. Triki: **Žak Derida**₄₆₉ **FEMINISTIČKE PLATFORME** Paula Zupanc: **Lus Irigaraj**₄₈₂ Paula Zupanc: **Julija Kristeva**₄₉₆ Ana Vujanović: **Džudit Batler**₅₁₁ **POSLE MODERNE: POSTMODERNA I KRITIKA POSTMODERNE** Polona Tratnik: **Artur Danto**₅₃₁ Ernest Ženko: **Fredrik Džejmson**₅₄₉ Nevena Daković: **Edvard V. Said**₅₆₄ Ernest Ženko: **Wolfgang Velš**₅₈₅ Klif MakMahon: **Teri Iglton**₆₀₁ Ivana Ilić: **Rodžer Skruton**₆₁₄ **IZVOĐENJE FILOZOFIJE I NOVA KRITIČKA TEORIJA** Dejvin Zane Šou: **Alen Badiju**₆₄₅ Katja Kolšek: **Žak Ransijer**₆₅₈ Katja Kolšek: **Đorđo Agamben**₆₇₈ Nikola Dedić: **Boris Grojs**₆₉₀ Bojana Cvejić: **Brajan Masumi**₇₀₄ Oleg Jeknić: **Mark B. Hansen**₇₂₁ Jelena Arnautović: **Nikola Burio**₇₄₀ **PRILOG: FILOZOFIJA VIZUELNOSTI** Radovan Popović: **Bečka škola istorije umetnosti**₇₅₉ Radovan Popović: **Alojz Rigl**₇₆₉ Đinhi Čoi: **Vizuelni formalizam**₇₉₅ Miško Šuvaković: **Nova istorija umetnosti**₈₁₅ Aleš Erjavec: **Vizuelna kultura, umetnost i vizuelne studije**₈₃₈ **APENDIKS** Biografije autorki/autora tekstova i prevoditeljki₈₆₁ Indeks imena₈₆₉



**Sigmund
FROJD**

**Estetika
nesvesnog**

: Jos de Mul

Uvod

Sigmund Frojd (Sigmund Freud, 1856–1939), jevrejski psihijatar i osnivač psihoanalize, koji je živio, studirao i radio u Beču od 1860. do 1938. godine, u velikoj meri je uticao na poglede na čovečanstvo i kulturu u dvadesetom veku. Iako u najstrožem smislu nije bio filozof estetike, njegovo delo je zaslužilo mesto u retrospektivi estetike dvadesetog veka. Kao prvo, psihoanaliza ima jasnu filozofsku dimenziju. Njen bitan koncept – “nesvesno” – koji proizlazi iz filozofije devetnaestog veka, igrao je značajnu ulogu u romantičarskoj estetici Šelinga (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775–1854) i Ničea (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900).¹ Drugo, psihoanaliza je ostavila nesumnjiv trag na filozofiju dvadesetog veka, naročito na filozofiju umetnosti. Kritička teorija (Adorno /Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, 1903–1969/, Markuze /Herbert Marcuse, 1898–1979/, Habermas /Jürgen Habermas, 1929–/), egzistencijalizam (Sartre /Jean-Paul Sartre, 1905–1980/), hermeneutika (Riker /Paul Ricoeur, 1913–2005/), (neo)strukturalistička semiotika (Bart /Roland Barthes, 1915–1980/, Kristeva /Юлия Кръстева, 1941–/) i dekonstrukcija (Derida /Jacques Derrida, 1930–2004/), pod dubokim su uticajem Frojdovog dela. Ono je uticalo i na mnoge

¹ Odo Marquard, “Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des Neunzehnten Jahrhunderts”, iz *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1982, str. 85–106.

umetnike. Nadrealisti su, na primer, svoje automatsko pismo i slikarstvo (*écriture i peinture automatique*) delimično izveli iz Frojdove teorije nesvesnog i često se pozivali, na manje ili više ironičan način – da se podsetimo samo na Salvadora Dalija (Salvador Dali, 1904–1989) i Magrita (René Magritte, 1898–1967) – na obiman arsenal frojdovskih simbola.

Iako je psihoanalitičko shvatanje umetnosti proizvelo značajan uticaj na savremenu filozofiju umetnosti, ovaj uticaj je daleko od toga da je neosporan. Modernu estetiku obeležava autonomija umetničkog dela. Frojdu estetiku, naprotiv, karakteriše njena izuzetno redukcioniistička priroda. Kritičari kažu da psihoanalitički pristup ništa ne govori o samom umetničkom delu, zato što se ono shvata samo kao simptom unutrašnjih osećanja umetnika. Kada Frojd govori o umetničkim delima, on to uglavnom čini sa namerom da se otkrije ova ili ona umetnikova infantilna želja ili "ostatak" Edipovog kompleksa. S pravom možemo da sumnjamo u estetički značaj takvih tumačenja. Štaviše, sam Frojd je često primećivao da njegova psihoanalitička tumačenja umetničkih dela ne pretenduju na potpunu estetiku. Ona su prvenstveno psihoanalitičke studije slučaja i njihova neposredna važnost za estetiku ostaje ograničena na određene elemente, posebno na estetiku produkcije.

Osim toga, Frojd se u svojim estetičkim spisima u velikoj meri ograničavao na *sadržaj* umetničkih dela, dok je pitanja *forme* gotovo potpuno ostavljao po strani. Zato ne iznenađuje što je uglavnom koristio primere iz književnosti i figurativne vizuelne umetnosti. Frojd nije poklanjao nikakvu pažnju nefigurativnoj vizuelnoj umetnosti, muzici i plesu. Štaviše, njegov estetski ukus je bio daleko od progresivnog. Iako se tokom boravka u Parizu već sreo sa impresionizmom, smatrao je da je nemoguće prihvatiti ove i kasnije manifestacije moderne umetnosti.

Kada se ovo ima u vidu, upadljivo je kako se psihoanaliza pokazala kao tako značajna inspiracija za estetiku dvadesetog veka. Bliže razmatranje, međutim, pokazuje da se estetičari inspirisani Frojdom često ne bave tekstem koji se izričito bavi umetnošću, nego tekstovima koji se tiču psihoanalitičke (meta)teorije i terapije, da bi potom njihove koncepte uveli u svoje estetičke teorije. Oni pokazuju da se psihoanalitički koncepti, kao što su "kondenzacija", "premeštanje", "fetišizam" i "prelazni objekt", mogu korisno upotrebiti u osvetljavanju proizvodnje, recepcije, pa čak i forme umetničkog dela, bez otklizavanja u bilo koju formu redukcionizma.

U ovom članku će biti objašnjena Frojdova estetička teorija koja će, tamo gde je to potrebno, biti propraćena kritičkim komentarom. Pošto je njegova estetika u tesnoj međuzavisnosti sa drugim elementima psihoanalitičke teorije, neizbežno je uvođenje u raspravu izvesnog broja osnovnih koncepata ove teorije. Posle kratkog pregleda Frojdovih estetičkih spisa razmatraću polazne tačke njegove estetike, na osnovu dve temeljne pretpostavke psihoanalize – onipotencije nesvesnog i onipotencije seksualnosti. Zatim ću ponuditi konkretnu ilustraciju u obliku diskusije o jednoj od Frojdovih estetičkih studija slučaja: "Jedna uspomena iz detinjstva Leonarda da Vinčija", (*Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*). Na kraju ću ukratko sažeti svoje objašnjenje i analizu.

Frojdovi estetički spisi

Frojdovi spisi u kojima umetnost igra značajnu ulogu mogu se grubo podeliti u četiri grupe. Prva se sastoji od serije tekstova u kojima se određena estetička kategorija podvrgava analizi. U ovu grupu spadaju spisi: "Dasetka i njen odnos prema nesvesnom" (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905), gde Frojd analizira komično/humorno; "Psihoteična osoba na sceni" (*Psychopathische Personen auf der Bühne*, 1942), gde posmatra teatarsku iluziju; i "Grozno" (*Das Unheimliche*, 1919), gde analizira (delimično estetsko) iskustvo groze.

Drugu grupu čine tekstovi u kojima su od središnjeg značaja psihološki motivi kreativnog procesa. Frojd ih ponekad opisuje opštim izrazima, kao u "Pesnik i fantazija" (*Der Dichter und das Phantasieren*, 1908) i u tekstovima koji su poznati kao "meta-psihološki"; ali on češće analizira motive koji leže u osnovi konkretnog umetničkog dela, kao u "Jedna uspomena iz detinjstva Leonarda da Vinčija" (1910) i "Sećanja na detinjstvo iz poezije i istine" (*Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit*, 1917).

Treća grupa se sastoji od tekstova u kojima Frojd psihoanalitički tumači fiktionalnu figuru, na primer, ličnost iz romana. Najznačajniji primer u ovoj grupi je "Sumanutost i snovi u Gradivi V. Jensena" (*Der Wahn und die Träume in W. Jensen "Gradiva"*, 1907).

Četvrtu grupu obrazuju tekstovi u kojima Frojd koristi umetnička dela da bi razvio posebne psihoanalitičke pojmove. Najpoznatiji primer je nesumnjivo *Tumačenje snova* (*Die Traumdeutung*, 1900), gde se kompleks kojim infantilni seksualni razvoj dostiže svoje privremeno razrešenje tumači na osnovu glavne ličnosti u Sofoklovom (*Σοφοκλῆς*, 496?–406? p. n. e.) *Kralju Edipu*. Strogo govoreći, tekstovi u ovoj grupi nisu estetički, ali pokazuju da je umetnost bila značajan izvor inspiracije za Frojda.

Psihoanalitički pristup umetnosti

Kod Frojda koncept "psihoanalize" ima više od jednog značenja, te se odnosi: 1) na specifičan *metod interpretacije* psihičkog procesa, 2) na *terapiju* neurotskih poremećaja i 3) na *teoriju* koja sistematizuje zaključke ovog tumačenja i terapije.² Teorija koja se razvila na osnovu psihoanalitičkog tumačenja i terapije prosuđuje o procesima koji se odvijaju "iza" svesti. Zbog njene spekulativne prirode, Frojd ovu teoriju naziva *metapsihologijom*.³

U studiji *Uvod u psihoanalizu* (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1916–17) Frojd tvrdi da psihoanaliza leži na osnovi dve temeljne, a "neprijatne" pretpostavke, bez kojih ni psihoanalitičko tumačenje, ni psihoanalitička terapija

2 Sigmund Frojd, "Analitička terapija", iz *Uvod u psihoanalizu*, Matica srpska, Novi Sad, 1981, str. 420–434.

3 Sigmund Frojd, "Analitička terapija", str. 420–434.

ne bi bili mogući. One zbog ovoga imaju centralnu ulogu u metapsihologiji. On započinje sa pretpostavkom:

Prva od ovih neprijatnih tvrdnji psihoanalize kaže da su duševni procesi sami po sebi nesvesni, a da su, od celog duševnog života, svesni samo pojedini akti i delovi.⁴

Druga je:

Ovaj drugi stav, naime, koji psihoanaliza objavljuje kao jedan od svojih rezultata, sadrži tvrđenje da nagoni, koji se u užem kao i u širem smislu mogu označiti kao seksualni, igraju, kao uzroci nervnih i duševnih bolesti, neobično veliku ulogu, koja do sada nije procenjena po svojoj vrednosti. Štaviše, da ti seksualni nagoni imaju uдела, koje ne treba potcenjivati, u najvišim kulturnim, umetničkim i socijalnim tvorevinama ljudskog duha.⁵

Ove dve pretpostavke već nagoveštavaju polaznu tačku psihoanalitičke estetike. Psihoanalitička estetika umetničke tvorevine tumači preko psiholoških motiva, uzimajući pri tom u obzir činjenicu da su ovi motivi i bihevioralna značenja do izvesne mere nesvesni i po svojoj prirodi seksualni. Da bi se razumelo Frojdovo dalje razrađivanje ove tačke, neophodno je detaljnije razmotriti ove pretpostavke.

Nesvesno i svesno: princip zadovoljstva i princip realnosti

U Frojdovoj teoriji "nesvesno" ima dva značenja. Prvo, ono nagoveštava ono čega (više) nismo svesni, ali čega možemo (ponovo) postati svesni u svakom trenutku:

Poreklo jednog simptoma rastavlja se, dakle, na utiske koji su došli spolja, koji su nekad morali biti svesni pa su, možda, posle zaborava, postali nesvesni. A svrha simptoma, njegova težnja, uvek je jedan endopsihički proces, koji je najpre možda bio svestan, ali isto tako možda nikada nije bio svestan, ostajući odvajkada u nesvesnome.⁶

Iako u deskriptivnom smislu nesvesna, ova misao može postati svesna ili uvedena u svesno u svakom trenutku. I ovde je Frojd radije govorio o *pre-svesnom* umesto o nesvesnom. On, međutim, smatra da postoje i nesvesne misli koje nikada ne postaju svesne na direktan način i njih određuje kao *nesvesne*. Frojd je smatrao da terapijska praksa pokazuje da su ove pretpostavke, uprkos njihovoj nesvesnoj prirodi, ipak aktivne u našem mišljenju, ponašanju i umetničkom stvaralaštvu.

4 Sigmund Frojd, *Metapsihologija (eseji, samostalno i pojedinačno objavljeni u periodu od 1913. do 1917. godine)*, Mond, Beograd, 1996.

5 Sigmund Frojd, "Uvod", iz *Uvod u psihoanalizu*, Matica srpska, Novi Sad, 1981, str. 17.

6 Sigmund Frojd, "Uvod", str. 18.

Frojd je smatrao da svesno i pre-svesno s jedne strane, i nesvesno s druge strane, obeležavaju različiti procesi. On mehanizme nesvesnog označava kao *primarne procese*, a mehanizme pre-svesnog i svesnog kao *sekundarne procese*. On smatra da su primarni procesi nesvesnog, genetski gledano, najstariji i da ih obeležava *princip zadovoljstva*.⁷

Frojd je mislio da su naši snovi i sklonost ka sanjarenju pokazatelji postojanja ovih primarnih procesa. Za nesvesno je karakteristično da se unutrašnje i spoljašnje potrebe zadovoljavaju na halucinatoran način. Kada se, na primer, javi osećaj gladi, on se od strane nesvesnog namiruje zamišljanjem nečega što će ga ukloniti. Međutim, problem sa ovom imaginarnom formom zadovoljenja je u tome što ono stvarno ne uklanja bol od gladi. Psiha će zato pre ili kasnije ponovo morati da se suoči sa realnošću. *Princip realnosti* će neizbežno nadvladati princip zadovoljstva. Psiha mora odlučiti da uvede odnose prema spoljašnjem svetu i da se prema njemu menja:

Ako pred sobom imamo nesvesne želje, dovedene do njihovog poslednjeg i najistinitijeg izraza, moramo svakako reći da je *psihička realnost*, nesumnjivo, naročita forma egzistencije, koja se ne sme zameniti sa *materijalnom* realnošću.⁸

Ovaj prelaz, prema Frojdu, ima ozbiljne posledice po psihi. Osim osećanja zadovoljstva i bola, razvijaju se se i čulna percepcija i procesi mišljenja. Ovo mišljenje dopire u svest samo sa pojavom jezika. Samo se tada stvara svest.⁹

Nesvesne reprezentacije stvari postaju pre-svesne i mogu preći u svesno samo kada se povežu sa rečima.

Frojd je smatrao da prelaz od principa zadovoljstva ka principu realnosti ne treba shvatiti kao razaranje principa zadovoljstva. Zaista se događa obrnuto: princip realnosti čini princip zadovoljstva bezbednim. Princip realnosti osigurava privremeno odlaganje zadovoljstva i štiti ga na duže staze. Reprezentacije, koje slede princip zadovoljstva i koje nose sa sobom opasnost od kasnijeg većeg bola, sada su potisnute u nesvesno. Međutim, prelaz od principa zadovoljstva ka principu realnosti se ne događa na isti egzemplaran način u celokupnom opsegu naših instikata. Instinkti koje Frojd određuje kao ego instinkte (instinkte koji služe samoodržanju individue, kao što su glad i žeđ) brzo se dovode pod kontrolu principa realnosti; međutim, kontrolisanje seksualnih instikata (onih koji služe očuvanju vrste) je problematičnije. Problemi potiskivanja seksualnih instikata, prema Frojdu, ukazuju na opštu tendenciju ljudske psihe da se drži principa zadovoljstva. Frojd je ovu primarnu aktivnost mišljenja u sekundarnim procesima uporedio sa Jeloustounskim parkom; to jest sa

7 Sigmund Frojd, "Fiksiranje za traumu – Nesvesno", iz *Uvod u psihoanalizu*, Matica srpska, Novi Sad, 1981, str. 266.

8 Sigmund Frojd, "Nesvesno i svest – Realnost", iz *Tumačenje snova II – O snu*, Matica srpska, Novi Sad, 1981, str. 264–265.

9 Sigmund Frojd, "Nesvesno i svest – Realnost", str. 270.

prirodnim parkom u urbanizovanoj kulturi. Ukazao je da ovo fantaziranje započinje sa dečjom igrom, a da kasnije dnevno-sanjarenje narasta do toga da podržava realne objekte.¹⁰

Fantazija i sanjarenje se, baš kao i san, mogu tumačiti kao kompromis između nesvesnog i svesnog. Ranije sam naznačio da izvesne misli nikada ne prodiru u svesno, jer je obuzdavanje (*repression*) koje one podstiču isuviše jako. Frojd, međutim, smatra da je sasvim moguće da takve misli zaobiđu cenzuru svesti, ako se pojave u prerušenju u formi. Njegova najopsežnija analiza ovog procesa je izneta u studiji *Tumačenje snova* (*Die Traumdeutung*, 1900). San je, prema Frojdovom gledištu, kompromis između nesvesne želje i pre-svesne cenzure. Kamufležu, koja je neophodna da se prođe cenzura, omogućava specifična priroda primarnih procesa. Ovi procesi se između ostalog karakterišu kondenzacijom, premeštanjem, vizualizacijom i simbolizacijom. *Kondenzacija* podrazumeva da se, u nesvesnom, u jednu sliku može sabrati nekoliko reprezentacija. U snu se, na primer, jedna osoba može sastojati od osobina nekoliko osoba. Nesvesna slika je tako naddeterminisana, ona je spoj više značenja, kojima je zbog kondenzacije onemogućen neposredan uvid. *Premeštanje* podrazumeva da se psihička vrednost jedne reprezentacije može premestiti na drugu reprezentaciju, koja je sa prvom asocijativno povezana. Štaviše, kao što je Frojd, sa osvrtnom na Ničea, izrazio u *Tumačenju snova*, ovo znači:

... psihičku promenu vrednosti tog materijala.¹¹

Na primer, u snu se agresivna osećanja koja se gaje prema nekoj osobi mogu izraziti razbijanjem objekta koji je asocijativno povezan sa tom osobom. Mehanizam *vizualizacije* dozvoljava da se apstraktna misao izrazi konkretnom slikom. Izvesni *simboli* koji se prenose kroz kulturalnu istoriju (Frojd je pretpostavljao da su deo kolektivnog nesvesnog) često se uzimaju da bi kamuflirali latentne nesvesne želje. Pošto primarni procesi tesno sarađuju, stvorene slike je izuzetno teško dešifrovati. Zahvaljujući kamuflaži od strane primarnih procesa, nesvesne misli mogu prodrati u svesno, ali je značenje reprezentacija koje su ušle u svest teško shvatiti. Zbog ovoga ih je Frojd upoređio sa rebusom:

Ako je tako, onda se u procesu stvaranja sna zbiva *prenošenje* i *pomeranje psihičkih inteziteta* pojedinih elemenata i kao posledica toga pojavljuje se razlika između teksta sadržine sna i misli sna.¹²

Hermeneutičko tumačenje može rekonstruisati latentne nesvesne želje ili strahove dešifrovanjem kompromisnih formacija kao što su snovi, nesvesne jezičke omaške, šale ili neurotski simptomi.

Došavši do ove tačke, Frojd iznosi primedbu koja poput niti povezuje gotovo sve njegove spise o umetnosti. On kaže da se i umetnost može shvatiti kao

10 Sigmund Freud, *Gesammelte Werke VIII*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1968, str. 233.

11 Sigmund Freud, *Gesammelte Werke VIII*, str. 235.

12 Sigmund Freud, "Osvrt na mogućnost predstavljanja", iz *Tumačenje snova*, Matica srpska, Novi Sad, 1981, str. 340.

kompromis između nesvesnih želja i svesne cenzure, ili, drugim rečima, između principa zadovoljstva i principa realnosti. On u vezi sa ovim govori o *sublimaciji*,¹³ gde su nesvesne želje iskorišćene da proizvedu kulturalno prihvatljive proizvode. Upadljivo je kako se Frojd ovde tesno vezuje za romantičarsku estetiku, koja se zasniva na ideji da umetnost može da pomiri antitezu između prirode i razuma. Takođe je upadljivo da Frojd ne sledi romantičarsku estetiku u njenom veličanju umetnosti, već da zauzima u neku ruku staložen stav ukazujući da umetnost usklađuje oba principa, prirode i razuma, na svojstven način. Umetnik je osoba koja se okreće od realnosti, gde ne uspeva da ostvari svoje ljudske kontakte i seksualne želje, te ih preusmerava u imaginativni život. Međutim, on pronalazi i put povratka iz sveta imaginacije u realnost zahvaljujući svom stvaralačkom talentu.¹⁴ Umetnik ostaje poštovan kao junak ili ljubavnik u realnosti, kao što je bio u fantaziji – on može ovo doseći, pošto i drugi ljudi osećaju sličan prekid sa realnošću i teže da uspostave kompenzaciju principa želje pomoću principa realnosti.¹⁵

Frojd dalje primećuje da umetnik manje ili slabije potiskuje od drugih ljudi. Drugim rečima, umetnici svoju umetničku moć imaginacije duguju izvesnoj toleranciji u odnosu na nesvesne fantazije.

Ovde želim da iznesem tri primedbe koje su neophodne za razumevanje Frojdove estetike. Prvo, važno je napomenuti da je umetničko delo, kao kompromis uporediv sa snom, isto tako pod kontrolom primarnih mehanizama kondenzacije, premeštanja i vizualizacije. Drugo, ovo znači da prilikom tumačenja umetničkih dela možemo iskoristiti psihoanalitičke metode da bismo rešili slične "rebus". Ali moramo imati na umu da, za razliku od rebusa, zbog naddeterminisanosti kompromisnih formi, nijedno tumačenje nije konačno. Značenje kompromisnih formi je doslovno neiscrpno. Ovo je takođe značajna lekcija za psihoanalitički inspirisano tumačenje umetničkog dela. Stalno moramo biti na oprezu da svoje tumačenje ne shvatimo kao konačno. Treća tačka je sa ovim tesno povezana. Frojd ima sklonost – ranije sam ovo nazvao drugom pretpostavkom psihoanalize – da trag nesvesne želje na kraju isprati natrag do seksualnih instinkata. Ovo ne bi trebalo da iznenađuje, jer, prema Frojdu, seksualni instinkti najduže ostaju pod kontrolom principa zadovoljstva. On je smatrao da se ovo odnosi i na umetnička dela.¹⁶

Neizvesno je da li je ova isključiva posvećenost seksualnim instinktima plodotvorna za psihoanalitičku estetiku. Ovome ću se ponovo vratiti na kraju ovog teksta. Sada ću se podrobije pozabaviti drugom pretpostavkom, koja se tiče omnipotencije seksualnosti.

13 Sigmund Freud, "Rad pomeranja", iz *Tumačenje snova*, Matica srpska, Novi Sad, 1981, str. 311.

14 Sigmund Freud, „Jedna uspomena iz detinjstva Leonarda da Vinčija“, iz *kulture i umetnosti*, Matica srpska, Novi Sad, 1979, str. 194.

15 Sigmund Freud, *Gesammelte Werke VIII*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1968, str. 236.

16 Sigmund Freud, *Gesammelte Werke VIII*, str. 237.

Izvor Nila: Primarnost seksualnosti

Terapijski rad sa histeričnim pacijentima u poslednjim decenijama devetnaestog veka odveo je Frojda na trag njegove teorije seksualnosti. On je simptome histeričnih pacijenata takođe tumačio kao kompromisnu formu između nesvesnih želja i svesne cenzure. Viktorijanski seksualni moral je oko 1900. godine jedva dozvoljavao ženama seksualni doživljaj u braku. U to vreme jedini izbor dobro vaspitanih žena bio je između neostvarenih čežnji, bračne nevernosti i povlačenja u neurozu. Prema Frojdu, traumatični doživljaj leži u osnovi svakog oblika histerije. Pošto seksualni tabui nisu dozvoljavali normalnu odšku ove traume, ona bi se rešavala mehanizmom premeštanja u simptome histerije. Terapijski tretman histeričnih pacijenata doneo je Frojdu dva uvida koji su bili od najvećeg značaja za razvoj psihoanalize.

Prvo, Frojd je svoju terapiju razvio u obliku "lečenja pričom" – ništa se ne događa u psihoanalitičkom tretmanu osim razmene reči.¹⁷

Lekovita priroda terapije leži u činjenici da se na osnovu tumačenja neurotskih simptoma pacijent vodi natrag do traumatskog događaja koji je u osnovi neuroze. Svest o traumatskom događaju omogućava emocionalno olakšanje, koga nije bilo u vreme traume, što je dovelo do neuroze. Drugi značajan uvid do kojeg je Frojd došao je da, po njemu, seksualni doživljaj u ranoj mladosti leži u osnovi svih neuroza. "Otkrio je", kako kaže, "izvor Nila". Manje je važno da li se taj doživljaj zaista dogodio ili je u pitanju samo fantazija.

Ovo poslednje otkriće odvelo je Frojda istraživanju rane dečje seksualnosti. Ovde ću samo kratko razmotriti jednu od krucijalnih tema njegove teorije seksualnosti – Edipov kompleks – jer je on u središtu njegove studije o Leonardu da Vinčiju (Leonardo da Vinci, 1452–1519) o kojoj ću govoriti kasnije. Frojd je pošao od stanovišta da dete ima snažna seksualna osećanja i želje u ranom dobu. Ovo se ogleda, između ostalog, u detetovoj velikoj (seksualnoj) ljubopitljivosti. Posle prolaska kroz oralnu i analnu fazu, u kojoj su seksualna osećanja vezana za usta i anus, oko četvrte godine počinje da se razvija genitalna seksualnost. Dok su prva dva stadijuma u velikoj meri auto-erotična, seksualna osećanja u genitalnoj fazi su usmerena na druge ljude. Prema Frojdu, ovo je obično roditelj suprotnog pola. Imajući u vidu Frojduvu studiju o Leonardu da Vinčiju, o kome će biti reči kasnije, ovde ću se ograničiti na maskulinu varijantu.

Prema Frojdu, kada dečak usmeri svoja seksualna osećanja prema majci, on doživljava oca kao moćnog, čak vrhovnog suparnika. Dete se plaši da će ga otac odvojiti od majke i zbog toga gaji (nesvesne) ubilačke želje prema njemu. Prema Frojdom gledištu, strah od oca često uzima oblik *straha od kastracije*. To što dečak zna da devojčice nemaju falus, navešće ga da zaključi da ga je uklonio otac.¹⁸ Dečak dolazi do ove pretpostavke zbog gubitka zadovoljstva koje je njegovo telo doživljavalo u oralnoj i analnoj fazi, u formi apstinencije od majčine dojke i izbacivanja sadržaja creva. Pod

17 Sigmund Frojd, "Jedna uspomena iz detinjstva Leonarda da Vinčija", *Iz kulture i umetnosti*, Matica srpska, Novi Sad, 1979, str. 188.

18 Sigmund Freud, *Gesammelte Werke XI*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1968, str. 9.

uticajem straha od kastracije, dečak će se odreći svog polaganja prava na majku, pri čemu se anksioznost gubi. U Edipovom kompleksu, prema Frojdom gledištu, zakon oca je internalizovan u obliku savesti:

Nad-ja je za nas predstavnik svih moralnih ograničenja, zastupnik težnje za usavršavanjem, ukratko, ono što nam je postalo psiho-loški shvatljivo od takozvanog "višeg" u čovečijem životu.¹⁹

Dete tada ulazi u fazu latencije, u kojoj seksualnost ne igra veliku ulogu. Seksualnost ponovo izbija u prvi plan tek u pubertetu.

Ako se Edipov kompleks ne prevaziđe na ovaj način, u kasnijem životu se javljaju različiti psihički problemi. Kada oralna i analna seksualnost ostanu dominantne u daljem razvoju seksualnosti, mogu se javiti različite seksualne perversije. Kada je potiskivanje snažnije od perverzih tendencija, mogu se javiti neuroze. Frojd je na osnovu ovoga neuroze smatrao za negativne perversije. Sublimaciju, perversiju i neurozu nije smatrao kao međusobno isključujuće – one se mogu javiti u svim mogućim kombinacijama te su povezane sa umetničkom sublimacijom.²⁰

Primer: Frojdova analiza dela Leonarda da Vinčija

U svetlu ovoga možemo se pozabaviti reprezentativnom studijom slučaja: "Jedna uspomena iz detinjstva Leonarda da Vinčija" (*Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*) iz 1910. godine. Ono što odmah pada u oči – a to se odnosi i na sve druge Frojdove studije – je majstorski književni stil kojim Frojd predstavlja svoju analizu. On nije bez razloga ovu studiju nazvao "psihoanalitičkim romanom".

Ovde Frojd analizira karakter Leonarda da Vinčija na osnovu nekoliko zabeleženih sećanja na njegovu mladost, dnevnčkih beležaka i njegovih dela – *Mona Lize* i *Madone sa detetom* i *Sv. Anom*, naslikanih u prvoj deceniji šesnaestog veka. Frojd svoju studiju započinje skicom Leonardovog karaktera na osnovu informacija koje su mu bile dostupne.

Kao prvu osobinu ovog renesansnog čoveka Frojd ističe fascinantno odnosa između umetnika i naučnika. Leonardo se ne smatra samo jednim od najvećih umetnika u tradiciji zapadnog slikarstva, nego je zbog svoje naučničke radoznalosti i pronicljivosti poznat i kao "italijanski Faust". Imajući u vidu njegove naučne eksperimente, Leonardo se može smatrati prethodnikom Bejkona (Francis Bacon, 1561–1626) i Kopernika (Nicolaus Copernicus, 1473–1543). Frojd je primetio da je u toku života kod Leonarda primetan jasan pomak od umetnosti prema nauci. Upadljiv je i Leonardov skeptični odnos prema religiji i sekularnim autoritetima. Frojd ukazuje i na sporost sa kojom je izvodio svoj vizuelni rad. Na primer, on je na čuvenom portretu

19 Sigmund Frojd, "Raščlanjavanje psihičke ličnosti", iz *Autobiografija / Nova predavanja*, Matica srpska, Novi Sad, 1981, str. 156.

20 Sigmund Freud, *Gesammelte Werke V*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1968, str. 41.

Mona Lize, iako relativno malom, radio više od četiri godine (1503–1507). Leonardo je mnoge slike ostavljao nezavršenim. Poslednja osobina Leonardove ličnosti na koju Frojd obraća veliku pažnju je njegova jaka odbojnost prema ljudskoj seksualnosti. Postoje različiti pokazatelji da je bio naklonjen homoseksualnosti. Kao slikarski đak je jednom prilikom bio optužen za tada zabranjen homoseksualan odnos, a kasnije je u životu često koristio usluge jednog mladog čoveka koji je kao model stekao sumnjivu reputaciju. Leonardo se okružio mladim đacima, koji nisu uvek bili odabrani prema umetničkom talentu i o kojima je brinuo kao majka. Međutim, nema dokaza da su ovi odnosi bili nešto više od platonskih prijateljstava.

Uzimajući u obzir polazišnu tačku psihoanalize, ne čudi što u ovoj studiji Frojd posebno naglašava Leonardovu ranu mladost. Leonardo je rođen u Vinčiju, kao plod vanbračne veze. Njegova majka Katerina je poticala iz skromne sredine, dok je njegov otac bio ugledni advokat. Zbog velike razlike u društvenom položaju brak nije dolazio u obzir. Prema Frojdu, Leonarda je prvih pet godina odgajala majka, dok ga nije preuzeo otac, koji se u međuvremenu oženio drugom ženom i čiji je brak ostao bez dece. Frojd na osnovu ovoga postavlja hipotezu da je Leonardo prošao kroz Edipov kompleks na neuobičajen način. Seksualne želje i radoznalost koje doživljava svako dete u njegovom slučaju nisu odvele u perversiju ili neurozu, već u neobično uspešnu umetničku i naučnu sublimaciju. Frojd nalazi izvestan broj perversnih i neurotičnih crta u Leonardovom karakteru (prema njegovom gledištu, Leonardo se u ovome nije razlikovao od prosečne osobe), ali je čitav njegov život bio upravo primer uspešnog umetnika.

U jednom od Leonardovih naučnih tekstova, raspravi o letu kraguja, Frojd vidi važan ključ za rešavanje zagonetke Leonardovog ranog razvoja. Leonardo je na jednom mestu prekinuo svoju raspravu o kraguju sećanjem iz mladosti:

Koliko mi je poznato, Leonardo je u svojim naučnim spisima jedan jedini put pomenuo detalj iz mladosti. Na jednom mestu gde raspravlja o letu kraguja, Leonardo naglo prekida izlaganje da bi sledio uspomenu iz vrlo ranog detinjstva koja u njemu oživljava: "Čini mi se da mi je još ranije bilo predodređeno da se temeljno pozabavim kragujem, jer mi pada na pamet jedno sasvim rano sećanje, dok sam još ležao u kolenjima, da je neki kraguj sleteo k meni, otvorio mi svojim repom usta i više puta me tim repom udario po usnama."²¹

Bez obzira da li se ovo zaista dogodilo ili je to bila fantazija, Frojd smatra da je kristalno jasno da se ovo mladalačko sećanje tiče homoseksualne fantazije uzimanja muškog uda u usta. On misli da se poreklo te fantazije mora potražiti u oralnoj fazi psihoseksualnog razvoja, u kojoj najveće moguće zadovoljstvo leži u sisanju majčine dojke. Frojd je ovo tumačenje potkrepio etimologijom reči "Mund" (kraguj) i

21 Sigmund Frojd, "Jedna uspomena iz detinjstva Leonarda da Vinčija", *Iz kulture i umetnosti*, Matica srpska, Novi Sad, 1979, str. 128.

u simboličkoj vrednosti reprezentacije tog stvorenja. Prema Frojdu, stari Egipćani su reč "majka" pisali hijeroglifom kraguja, i reč se izgovarala kao "Mut". On je smatrao da verovatno nije slučajnost da postoji podudarnost sa nemačkom reči "Mutter", koja znači majka. Egipćani su isto tako obožavali boginju majku koja je predstavljana sa glavom kraguja. U srednjem veku se kraguj ponovo smatrao ženskim stvorenjem, što se pokazuje u verovanju da postoje samo ženke koje oplođuje vetar. U religijskim tekstovima iz srednjeg veka, za koje je Frojd smatrao da su učenom Leonardu gotovo sigurno bili poznati, ovaj neobičan aseksualni metod razmnožavanja se redovno citirao kao dokaz mogućnosti bezgrešnog začeća. Prema Frojdovom gledištu, fantazija o kraguju izražava činjenicu da je u ranom detinjstvu Leonardo imao isto iskustvo kao mladi kraguj, da je bio dete bez oca.

To što u Leonardovoj fantaziji kraguj ima falus prema Frojdu ilustruje činjenicu da mala deca pretpostavljaju da majka takođe ima falus. Ova pretpostavka igra značajnu ulogu u Frojdovoj teoriji Edipovog kompleksa. Kada je "mali" Edip prvi put otkrio da majka nema falus, kod njega se pojavio strah da je falus nešto što otac može za kaznu oduzeti. Ovaj strah od kastracije proizveo je udaljavanje deteta od majke i priznavanje autoriteta oca. Međutim, uzimajući u obzir da ovde nije bilo prisutnog oca, Leonardo nije patio od straha od kastracije. To je značilo da nije morao da se izmakne od želje za majkom, ali i da nije razvio duboko poštovanje prema autoritetu. Još jedna posledica odsustva oca bila je da se Leonardo nije mogao identifikovati sa njim, već je majku uzeo kao uzor.

Ovo je prema Frojdovom gledištu moglo da objasni njegov kasniji homoseksualni izbor mladih dečaka. U svojoj identifikaciji sa majkom, Leonardo se identifikovao i sa njenom ljubavlju i brigom za sina. Frojd je video moguću potvrdu ovog tumačenja u upadljivom načinu na koji je Leonardo vodio svoje finansije. Iako se nije mnogo brinuo oko novca i uglavnom ga bezbrižno trošio, on je uredno unosio u dnevnik male troškove oko svojih učenika. I kada je njegova voljena majka umrla, u svoj dnevnik nije zapisao emotivni bol, već se ograničio na krajnje detaljno unošenje troškova njene raskošne sahrane. Frojd je smatrao da se ovo tiče ranije spomenutog nesvesnog mehanizma premeštanja. Erotska osećanja, koja je Leonardo gajio prema svojoj majci i "svojim dečacima", pod uticajem kontrolišućih i internalizovanih društvenih tabua pronašla su za cenzuru prihvatljiv izraz u hladnim novčanim kalkulacijama. One su formirale kompromis između želje koja se nije mogla ostvariti i društvene cenzure.

Frojd na ovom mestu uvodi u raspravu o dve slike. Od Leonarda je bio naručen portret plemkinje Mona Lize od Đokonda 1503. godine. On je bio dirnut njenim osmehom, koji ga je (nesvesno) podsetio na majku. Njegova opsednutost ovim osmehom ogledala se u tome što je na slici intenzivno radio četiri godine.²² Kada je napustio Firencu da bi se nastanio u Parizu, poneo je sa sobom sliku, nesposoban da se rastane od nje. Tamo ju je kasnije kupio njegov pokrovitelj Fransoa I za Luvr.

22 Sigmund Frojd, "Jedna uspomena iz detinjstva Leonarda da Vinčija", str. 161.

Prema Frojdu, Mona Lizin zagonetni osmeh se pojavljivao u velikom broju Leonardovih kasnijih slika. On opširno raspravlja o slici *Madona sa detetom i Sv. Anom* i o skicama napravljenim za tu sliku. I ovde smo dirnuti istim blaženim osmehom, obavijenim velom tajne. Na ovoj slici je Isus na krilu između majke i Svete Ane. Upadljiva osobina ove slike je da je Leonardo predstavio majku i ćerku približno iste starosti. U stvari, prema Frojdu, ovo je slika samog Leonarda između majke i maćehe. Isto tako je upadljivo – čak i više nego u prethodnim studijama – što je tela ovih žena teško odvojiti. Kao da su obe majke sažete u jednu osobu. Frojd upućuje na studiju istoričara umetnosti Oskara Pfistera (Oskar Pfister, 1873–1956), koji je tvrdio da vidi konturu kraguja u oblicima Marijine odeće. Najupadljivija stvar je rep kraguja,

[...] samo je Leonardo mogao da izmisli fantaziju o kraguju. U ovu sliku je unesena sinteza njegovog detinjstva; detalji slike mogu se objasniti najbližim utiscima iz Leonardovog života.²³

Zaključak Frojdove analize slika *Mona Liza* i *Madona sa detetom i Sv. Anom*

glasi:

Kada je Leonardo u svojim zrelim godinama ponovo sreo onaj osmeh blaženog ushićenja kakav je nekada titrao na usnama njegove majke dok ga je milovala, on je već davno postao žrtvom unutrašnjeg sputavanja, koje mu je branilo da ikada više zaželi takve nežnosti sa ženskih usana. Ali on je postao slikar i zato se trudio da taj osmeh oživi kičicom, poklanjajući ga svim svojim slikama, bilo da ih je sam slikao, bilo da su ih naslikali njegovi učenici pod njegovim rukovođenjem, slikama kao što su: Leda, Sveti Jovan, Bahus.²⁴

Frojd je mislio da može da objasni izvestan broj drugih, ranije pomenutih Leonardovih osobina, na osnovu njegovog ranog odnosa sa ocem. Prema Frojdu, jedna od posledica činjenice da je Leonarda u presudnim godinama života podizala samo majka, bila je to što nije mogao da se identifikuje sa ocem – ili bolje rečeno, što je mogao da se identifikuje samo negativno. U Leonardovom slučaju, ovo je imalo i povoljan i nepovoljan uticaj na njegov kasniji razvoj. Nepovoljan uticaj se ogleda u tome što je Leonardo mnoge svoje slike – što će reći svoju duhovnu *decu* (opet se bavimo premeštanjem) – ostavio nezavršene, baš kao što je i njega otac prerano napustio. Povoljan uticaj je posebno izražen u njegovom naučnom radu. Pošto se Leonardo nije pozitivno identifikovao sa svojim ocem, on ga nije internalizovao kao moralni autoritet. To je, prema Frojdu, objašnjenje njegovog nedostatka poštovanja prema autoritetu uopšte. U vreme kada je nauka bila obeležena nepobitnim autoritetom crkve i klasičnih filozofa kao što je Aristotel (Αριστοτέλης, 384–322 p. n. e.), Leonardo se od svojih savremenika izdvojio neprihvatanjem bilo čega što bi drugi rekli, osim istina koje su se zasnivale na njegovom sopstvenom naučnom istraživanju. On nije bio spreman da rizikuje život otvorenim razmetanjem skepticizmom, ali njegovi dnevnici svedoče o njegovom neobično kritičnom stavu prema sekularnim i religioznim vlastima.

23 Sigmund Frojd, "Jedna uspomena iz detinjstva Leonarda da Vinčija", str. 166.

24 Sigmund Frojd, "Jedna uspomena iz detinjstva Leonarda da Vinčija" str. 171.

Naučnička radoznalost koja je odlikovala Leonarda može se, prema Frojdu, konačno razumeti kao sublimacija njegove infantilne seksualne radoznalosti. Frojd je video nagoveštaj ovoga u Leonardovim gotovo opsesivnim pokušajima da napravi mašinu koja bi mogla da leti. Ovo je tumačio kao simbol Leonardove želje za seksualnom moći.

Zaključak: nekoliko kritičkih primedbi

U zaključku ovog izlaganja Frojdove koncepcije skrivenih korena umetničkih moći reprezentacije, želim da iznesem nekoliko kritičkih primedbi. Čak i ako prihvatimo spekulativnu prirodu mnogih od Frojdovih spisa, njegovim estetičkim tekstovima se i dalje moraju upućivati brojne zamerke.

Prvo, u njegovim tumačenjima se ponekad susrećemo sa činjeničnim nepreciznostima. "Bolna" greška u studiji o Leonardu je što je italijansku reč "nibio", koja znači "dečji zmaj", Frojd preveo kao "lešinar, orlušina" tj. "kraguj" (*Geier*). Ne treba ni spominjati da ovo znači da iscrpna etimološka i simbolička interpretacija motiva ptice značajno gubi od svoje snage. Još je bolnija činjenica da je istraživanje pokazalo da Leonardo nije živeo nekoliko godina sa svojom biološkom majkom pre nego što je prihvaćen u očevu porodicu, nego samo nekoliko meseci. Ovo znači da je celokupna rasprava o razvoju Leonardove duboke veze sa majkom u ranom detinjstvu izgrađena na živom pesku. Činjenica da je ovaj biografski podatak bio poznat u Frojdovo vreme je neke kritičare navela da ga optuže da je "ekonomičan sa istinom", što je bio prekor koji mu je stalno upućivan u odnosu na njegove terapijske studije slučajeva. Prema ovim kritičarima, umesto da nam ponudi "naučnu fantastiku", Frojd je nauku pretvorio u fikciju.

Imajući ovo u vidu, mora da se napomene da polazišne tačke psihoanalize ne dozvoljavaju da se lako povuče jasna linija između činjenice i fikcije. Iako se svako tumačenje izlaže opasnosti od *hineininterpretieren*, ovde to igra važniju ulogu nego na drugim mestima, jer se u psihoanalitičkim tumačenjima bavimo silama i željama koje su *po pravilu* nesvesne. A ipak, Frojdovo tumačenje umetnosti, uprkos činjeničnim nepreciznostima i dalekosežnim spekulacijama, nesumnjivo doprinosi našem konceptu fenomena "umetnosti".

Ostaje pitanje koliki je estetički značaj Frojdovih spisa o umetnosti. Čini se jasno da je zbog biografskog pristupa, koji je u velikoj meri ograničen na doživljaje iz ranog detinjstva umetnika, neizbežno ograničen i ovaj značaj. Moje je gledište, međutim, da, ukoliko bi se ovom biografskom pristupu porekao svaki značaj, to bi značilo ograničenu orijentaciju autonomije umetničkog dela. Ono što psihoanalitička tumačenja umetničkih dela čini posebno jasnim je egzistencijalni značaj estetske reprezentacije. Ona pokazuju da je veliki zadatak umetnosti da pomiri naše želje sa često gorkom realnošću života.

Kao što sam u uvodu napomenuo, Frojd nam je ostavio konceptualan sistem koji se plodotvorno može primeniti na analizu umetničkih dela, a da ne odvede neizbežno u redukcionizam, koji sam Frojd nije uvek uspevao da izbegne. Ovo poslednje je,

prema mom gledištu, najproblematičniji aspekt Frojdovog pristupa. Uprkos mnoštvu različitih staza, njegova estetička razmišljanja na kraju uvek vode ka "izvoru Nila", ka infantilnoj seksualnosti. Ne želeći ni za trenutak da dovedem u sumnju važnost seksualnosti u ljudskom životu, svejedno bi moglo da se kaže da je izvoditi sve impulse i želje iz nje isuviše redukcionistički. Praveći od seksualnosti "transcendentalno označeno" i dodajući je metafizičkoj tradiciji, Frojd obezvređuje nadodređenost značenja, koju je on sam tako ubedljivo iskazao.

Prevod s engleskog
Margarita Petrović

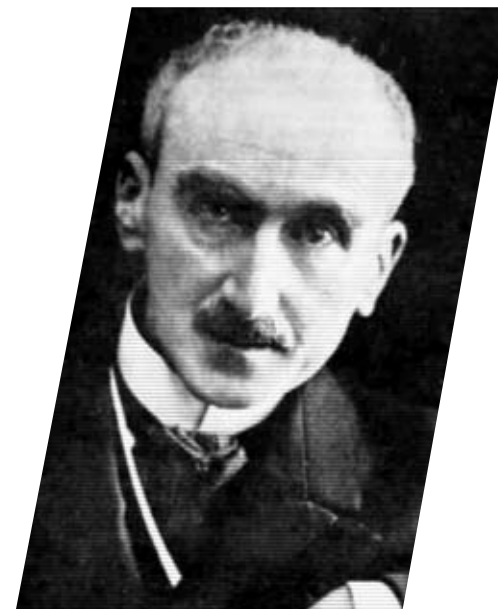
Literatura:

- Sigmund Freud, *Gesammelte Werke I–XVIII*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1968.
Sigmund Frojd, *Iz kulture i umetnosti*, Matica srpska, Novi Sad, 1979.
Sigmund Frojd, *Autobiografija / Nova predavanja za uvođenje u psihoanalizu*, Matica srpska, Novi Sad, 1981.
Sigmund Frojd, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, Matica srpska, Novi Sad, 1981.
Sigmund Frojd, *O seksualnoj teoriji / Totem i tabu*, Matica srpska, Novi Sad, 1981.
Sigmund Frojd, *Psihopatologija svakodnevnog života*, Matica srpska, Novi Sad, 1981.
Sigmund Frojd, *Tumačenje snova 1*, Matica srpska, Novi Sad, 1981.
Sigmund Frojd, *Tumačenje snova 2*, Matica srpska, Novi Sad, 1981.
Sigmund Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, Matica srpska, Novi Sad, 1981.
Sigmund Frojd, *Psihoanaliza i telepatija i drugi ogledi*, Grafos, Beograd, 1987.
Sigmund Frojd, *Nelagodnost u kulturi*, Rad, Beograd, 1988.
Sigmund Frojd, *One strane principa zadovoljstva*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
Sigmund Freud, *The Freud Reader*, W.W. Norton & Co, New York, 1995.
Sigmund Freud, *Writings on Art and Literature*, Stanford University Press, Stanford, 1997.
Sigmund Freud, *The Uncanny*, The Penguin, London, 2003.
"Frojd i savremenost" (temat), *Kultura* br. 57–58, Beograd, 1982.
"Frojdovsko polje" (temat), *Treći program RB-a* br. 68, Beograd, 1986.
Vilhelm Jansen, *Gradiiva*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1992.
Obrad Savić (ed.), *Filozofsko čitanje Frojda*, IICSSO Srbije, Beograd, 1988.

SIGMUND FROJD

JOS DE MUL

FIGURE U POKRETU



Anri
BERGSON

Estetika

: Ketrin Livr

U Bergsonovoj (Henri Bergson, 1859–1941) estetici ima dosta anomalija, a najneobičnija je ta što on, iako umetnost vidi kao jedno od osnovnih sredstava kojima se otkriva realnost, nikada nije razvio potpunu estetiku. U svojoj knjizi *Smeh: esej o značenju komičnog* (*Le Rire : Essai sur la Signification du Comique*)¹ Bergson daje najdetaljnije objašnjenje uloge umetnosti na samo dvanaest stranica teksta. Možda se Bergsonove ideje o umetnosti uglavnom zanemaruju upravo zbog nedostatka jedne orijentisane studije. T. E. Ulm² (Thomas Ernest Hulme, 1883–1917) je jedini značajan mislilac koji se ovim pitanjem uopšte pozabavio, ali, kao što će kasnije biti ukratko objašnjeno, on Bergsona tumači pogrešno.

Bergsonov doprinos predmetu estetike može se razumeti samo iz šireg tumačenja njegove filozofije. Dok je sam Bergson smatrao da se rad svakog filozofa može svesti na jedan "beskrajno jednostavan" uvid³, njegov sopstveni "jednostavan" uvid upućuje na posebnu prirodu konkretnog iskustva, sa posebnim usredsređenjem na njegovu suštinsku pokretljivost i originalnost.⁴ Prema Eriku Metjuzu (Eric Matthews, 1969–), ovo Bergsona određuje kao fenomenologa:

1 Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la Signification du Comique*, F. Alcan, Paris, 1900.

2 T. E. Hulme, "Bergson Theory of Art", iz *Speculations: Essays on Humanism and Philosophy of Art*, Routledge and Kegan, London, 1987, (1924).

3 O Bergsonovom predavanju "Filozofska intuicija" iz 1911. godine je raspravljao Džon Mularki (John Mullarky) u uvodu za svoju studiju *The New Bergson*, Manchester University Press, Manchester, 1999, str. 3.

4 Henri Bergson, *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*, NIP Mladost, Beograd, 1978.

Bergsona bismo mogli da posmatramo kao fenomenologa, iako to nije nalepnica koju je on sebi stavio. Pod ovim podrazumevam da on filozofiju nije posmatrao kao konstrukciju eksplanatornih teorija, nego kao pokušaj da se od teoretizovanja *udalji* kako bi se usredsredio na najčistiji mogući *opis načina na koji trenutno doživljavamo svet*.⁵

Bergson najpre kritikuje ono što su po njegovom mišljenju ograničenja svake teorijske rasprave o realnosti a koja se mogu primetiti u naučnim disciplinama i matematičari. Ta ograničenja se odslikavaju u našem svakodnevnom ulasku u svet i nastojanju da se racionalizuje iskustvo. Za Bergsona je problem u tome što nas teoretizovanje na ovaj način uvek odvaja od suštinske prirode iskustva, jer njegov jedinstven karakter prenosi generalizovanim formama. Osnovna suprotnost intuitivnog iskustva i apstraktnog mišljenja o kojima on ovde govori očigledno je bila deo kulturalne mitologije još od stare Grčke, u obličju dva boga: Apolona (koji predstavlja racionalni i apstraktni poredak) i Dionisa (koji prenosi prirodu spontanog, življenog iskustva). Bergsonov doprinos je u tome što je precizno odvojio prirodu konkretnog iskustva *vis-à-vis* naše teorijske percepcije sveta.

Prema Bergsonu, naše iskustvo je, pre svega, dinamičko. Kada govori o esencijalnom kontinuitetu i pokretljivosti života, njega interesuje čulni doživljaj aktivnosti – kakav je osećaj leteti, igrati ili kretati se. Da bi dospeo do suštine kretanja, Bergson prvo kritikuje nauku, primećujući:

Nauka je, uostalom, sklona da u tom pogledu učvršćuje iluziju zdravog razuma.⁶

Prema Bergsonu, neuspeh naučnih teorija je u tome što ne mogu da se bave promenljivošću kretanja raspravljajući o kretanju samo preko pređenog prostora. Uprkos kritici nauke, on osnažuje njenu praktičnu svrhu: doslovno imobilizujući ono što se kreće, nauka dozvoljava čoveku da sa lakoćom posmatra svet:

Po nužnosti se izražavamo rečima, a najčešće mislimo u prostoru. Jezik, drugačije govoreći, traži da između naših misli utvrdimo iste čiste i jasne distinkcije, isti diskontinuitet kao između materijalnih predmeta.⁷

Za Bergsona nije samo nauka ta koja stvara ovu konfuziju; on isto tako posmatra i čuvene Zenonove (Zenon iz Eleje /Ζήνων ο Ελεάτης/ oko 490–430 p. n. e.) paradokse;⁸ najpoznatiji je priča o trci između kornjače i Ahila prerusenog u zeca, koja pokazuje da atletski bog, koliko god brzo trčao, nikada neće prestići tromu kornjaču, jer ona zadržava svoju prednost. Bergson pokazuje da se ovaj paradoks pojavljuje i kada se misli o pokretu kao o sabiranju beskonačnog broja nepokretnih

5 Eric Matthews, "Bergson's Concept of a Person", iz *The New Bergson*, Manchester University Press, Manchester, 1999, str. 118–119.

6 Anri Bergson, *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*, NIP Mladost, Beograd, 1978, str. 15.

7 Anri Bergson, *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*, str. 3.

8 Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris, peto izdanje, 1997, (1896), str. 213–215.

tačaka. U slučaju kornjače i zeca, ovo podrazumeva da kad se kornjači jednom da prednost, Ahil je nikada neće stići, jer svaki put kad prevale prethodnu razdaljinu između njih, kornjača je napredovala još malo, stvarajući novi razmak, koliko god da je zanemarljivo mali.

Bergson tvrdi da je ovakvo teoretizovanje ili generalizovanje neizbežni deo svakodnevnog života i razmišlja o uobičajenom načinu na koji se odnosimo prema vremenu i kretanju. Na primer, prema Bergsonu, "časovničko vreme" predstavlja vreme (koje je iskustvo trajanja /*durée*/) kao niz uzastopnih nepokretnih tačaka:

Kada, na bročanicu sata, pogledom sledim kretanje kazaljke koje odgovara oscilacijama klatna, ja ne merim trajanje, kao što bi se pomislilo; ograničavam se samo na to da brojim istovremenost, što je nešto sasvim drugo.⁹

Bergson potvrđuje da merenje vremena putem časovnika ima svoju praktičnu svrhu, jer daje zajedničku referentnu tačku, ali ga pri tom razlikuje od onoga što naziva realnim vremenom, ili trajanjem (*durée*).

Bergson predstavlja drugačiji način na koji doživljavamo vreme:

Ako hoću da spravim čašu zašećerene vode, ma šta da činim, ja moram čekati da se šećer rastopi. Ova mala činjenica puna je pouka. Jer, vreme što imam da čekam nije više ono matematičko vreme koje bi se i tako primenjivalo duž cele istorije materijalnog sveta, baš kad bi i bila odjedanput raširena u prostor. Ono se poklapa sa mojim nestrpljenjem, to jest sa izvesnim delom moga trajanja, koje se ne isteže niti skuplja po volji. Ono nije više mišljeno, ono je življeno.¹⁰

Bergson učvršćuje implicitni kontinuitet doživljenog vremena upućujući na proces starenja. Opet, on ukazuje na tendenciju da se starenje konceptualizuje i predstavi kao niz izolovanih razdoblja. I zaista, o starenju govorimo "preko" godina ili životnih doba (rano detinjstvo, detinjstvo, mladost, odraslo doba, zrelost i starost). A ipak, za Bergsona, ovo su apstrakcije; starenje je, kako on kaže, "proces starenja".¹¹

Bergsonov koncept "trajanja" deluje kao vrsta tekuće, življene istorije tako da ne možemo reći kada se nešto završava ili počinje. U stvarnosti ništa od toga ne započinje i ne završava se, već je prisutno jedno u drugome.¹²

Ova sposobnost trajanja objašnjava kako prošla iskustva mogu da utiču i da zaista odrede naše buduće ponašanje. Za Bergsona ona isto tako osigurava istinski stvaralački i jedinstveni karakter realnosti. Ovo usredsređivanje na jedinstvenost uvodi još jedan deo Bergsonovog shvatanja iskustva. Može se učiniti da Bergson,

9 Anri Bergson, *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*, NIP Mladost, Beograd, 1978, str. 52.

10 Anri Bergson, *Stvaralačka evolucija*, IK Zorana Stojanovića – Dobra vest, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1991, preveo Filip Medić, str. 13–14.

11 Anri Bergson, *Stvaralačka evolucija*, str. 17.

12 Henri Bergson, "Introduction à métaphysique", *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, 1903, str. 5.

dajući prednost individualnosti, jednostavno priznaje subjektivan glas; međutim, to nije slučaj. On potcenjuje dvojstvo između subjekta i objekta, koje sa ličnim postupka kao da je partikularizovana instanca generalizovanog primera. Nudeći novu perspektivu, Bergson kaže da zdravorazumsko prihvatanje ideje o nepostojanoj prirodi kod dece i primitivnih ljudi¹³ nije čin slobodnog tumačenja, nego uslov trajnog sopstva (našeg trajanja */durée/*), koje je u neprestanom procesu razvijanja i jedinstveno u svakom trenutku svoje egzistencije. Tako su, prema Bergsonu, svaka emocija ili doživljaj specifični za osobu (određeni njenom jedinstvenom istorijom), ali isto tako i za njeno vreme (što znači da mu se osoba nikada ne može vratiti). Bergson ovo pokazuje u sledećoj ilustraciji:

Udišem miris ruže, i najednom mi u pamćenje naviru zbrkane uspomene iz detinjstva. U stvari, ta sećanja nisu izazvana mirisom ruže: ja ih mirišem u samom mirisu; za mene je miris sve to. Drugi će ga drugačije osetiti. — Uvek je to isti miris, reći ćete, ali spojen sa različitim mislima. — Pristajem i da se tako izrazite; ali, ne zaboravite da ste najpre iz raznih utisaka, koje ruže ostavljaju na svakog od nas, odstranili ono što je u njima osobeno, zadržali ste samo njihov objektivni vid, to što u mirisu ruže pripada svakome (*domaine commun*) i, najposle, prostoru.¹⁴

Prema Bergsonu, mi obično ne primećujemo ovu jedinstvenost, jer je, da ponovimo, naša sklonost da uopštavamo svoja osećanja i upućujemo na nespecifična stanja bića kao što su ljubav, mržnja i tako dalje, obrazac koji se osnažuje preko jezika. Bergson objašnjava:

Tako i svako od nas voli i mrzi na svoj način, i ta ljubav, ta mržnja odražavaju čitavu ličnost. Jezik, međutim, označava ta stanja istim rečima kod svih ljudi; zato on može da fiksira samo objektivni i bezlični vid ljubavi, mržnje i hiljada osećanja što potresaju dušu.¹⁵

Prednost "objektifikovanja" našeg iskustva je u tome što nam dopušta da delujemo kao društvena bića i da saopštavamo svoje potrebe i, zaista, želje; ali je rezultat da se

Mi krećemo između opštosti i simbola [...] ospoljenja stvari i ospoljenja nas samih.¹⁶

U studiji *Ogled o neposrednim činjenicama svesti* (*Essai sur les données immédiates de la conscience*) Bergson napada determinističku psihologiju, koja podržava ovo objektivno gledište i ne uspeva da uđe u suštinu i jedinstvenost ličnosti.¹⁷

13 Anri Bergson, *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*, NIP Mladost, Beograd, 1978, str. 99.

14 Anri Bergson, *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*, str. 78.

15 Anri Bergson, *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*, str. 79.

16 Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la Signification du Comique*, F. Alcan, Paris, 1900, str. 154.

17 Videti naročito treće poglavlje "O organizaciji stanja svesti. Sloboda", iz *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*, NIP Mladost, Beograd, 1978, str. 67–110.

U suštini, Bergson sam stvara osnovni problem u odnosu na to kako da saopšti prirodu iskustva kada izričito kritikuje najprihvaćenije forme objašnjenja (od nauke do običnog jezika):

Opis, istorija i analiza me ostavljaju ovde u relativnom [...] ¹⁸

Važno je kontekstualizovati ove ograde, koje su već bile deo estetike simbolizma, koje je izrekao slavni pesnik Stefan Malarne (Stéphane Mallarmé, 1842–1898) rečima:

Imenovati jedan objekt, znači dokinuti četvrtinu uživanja u pesmi.¹⁹

Kao i Malarne, a zapravo dalje podstičući simbolistički program, Bergson vidi umetnički jezik kao poseban način komunikacije koji može da prođe u realnost;²⁰ na primer, u narednim redovima Bergson opisuje kako fikcionalni karakter ima isto individualno prisustvo kao i realna osoba.

Ništa nije tako jedinstveno kao lik Hamleta. On može da odslikava nekog stvarnog muškarca u nekim aspektima, ali sasvim je jasno da to nije ono što nas najviše zanima. Ono što nas najviše zanima je to da je on živi univerzalni lik. Samo u ovom smislu on je univerzalno istinit. Isto važi za sve produkte umetnosti. Svako umetničko delo je jedinstveno, te ako nosi žig genijalnosti, ono će biti prihvaćeno od svih.²¹

Čitajući Bergsonova rasuta upućivanja na umetnost, vidimo da on u stvari smatra da se razotkrivajuća uloga umetnosti zasniva na dva posebna kvaliteta. Prvo, on ističe umetnički jezik kao izražajni oblik komunikacije koji može da odrazi realnost, i drugo, vidi umetnika kao vizionara — kao osobu koja intuitivno otkriva suštinske kvalitete života koji obično ostaju neprimećeni. Bilo kojim pravcem da krene, svrha umetnosti je da prenese originalnu i dinamičku prirodu iskustva.

Iako je koncept dinamizma u središtu svih Bergsonovih tekstova, njegova estetika se uglavnom usredsređuje na način na koji umetnost prenosi jedinstveni kvalitet iskustva koji se obično ne primećuje. Zaista, Bergson definiše umetnički izraz samo kao ličan i individualan:

Iz rečenog sledi da je umetnost uvek individualna. Zato se slikar usredsređuje na odeću, to je ono što on vidi na određenom mestu, određenog dana, u određenom trenutku, sa bojama koje neće videti nanovo. Ono što pesnik označava je njegovo stanje duše, samo njegovo, koje nikada više neće biti takvo. Ono što dramatičar stavlja ispred nas, to su sekvence duše, to je živa šuma osećanja i događaja [...].²²

18 Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris, peto izdanje, 1997, (1896), str. 2.

19 Stéphane Mallarmé, "Enquête sur l'évolution littéraire" (entre Stéphane Mallarmé et Jules Huret) prvi put predstavio Žil Ure (Jules Huret) 3. marta — 5. jula 1891. godine u *l'Echo de Paris*, ponovo objavljeno u: Dietmar Schwartz (ed.), *Les Interviews de Mallarmé*, Éditions Ides et Calendes, Paris, 1995, str. 30.

20 O odnosu između Bergsona i simbolističke misli videti: Robert Grogin, *The Bergsonian Controversy in France 1900–1914*, University of Calgary, Calgary, 1988.

21 Henri Bergson, *Le Rire: Essai sur la Signification du Comique*, F. Alcan, Paris, 1900, str. 166.

22 Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la Signification du Comique*, str. 165.

Ulm ističe Bergsonovu ideju da se umetnost može smatrati za "pokušaj [...] da se emocije izdignu iz bezličnog" i ponovo uhvati originalnost iskustva.²³ Međutim, kao što je spomenuto, Ulm zamenjuje središnje bergsonovske pojmove. On pogrešno tvrdi da estetsko iskustvo prema Bergsonovom mišljenju operiše pojačavanjem ili uvećavanjem normalnog doživljaja:

U običnom životu, dati objekat primećujem, recimo, sa intenzitetom dva. Umetnik ovo shvata kao intenzitet četiri i tim naglašavanjem čini da ga shvatim sa istim intenzitetom [...]. U tom smislu se može reći da umetnost prenosi život.²⁴

On razvija ovu misao tvrdnjom da umetnost nastupa

[...] dodavanjem izvesne vrste prisnih potankosti.²⁵

Međutim, da ponovimo, za Bergsona se lično nikada ne dodaje opštem; ono odražava određeno stanje bića (naših doživljavajućih sopstava). Štaviše, prednost umetnosti je, prema Bergsonu, u tome što je ona poseban način komunikacije, a ne ulepšavanje našeg običnog jezika zasnovanog na konceptima.

U knjizi *Le Rire* Bergson istražuje na koji je način jedinstvenost implicitni deo strukture umetničkog dela. On ističe tip formalizma, gde umetnikovo shvatanje forme (ili kako on kaže "Boja za boju, oblik za oblik, kao što se primaju jedni za druge, a ne za njega [...]".²⁶) rezultira osobitim poretom koji odražava jedinstvenu prirodu iskustva. Bergson takođe razmatra na koji se način jedinstvenost određuje angažovanjem umetnika, gde će svaka ekspresija neizostavno preneti jedinstven trenutak u umetnikovom emocionalnom biću:

[...] videćemo da osećanja i misli koje nam umetnik sugerise izražavaju i sažimaju jedan više ili manje znatan deo njegove istorije.²⁷

Bergson propušta da vidi suštinski kvalitet umetnosti koji osigurava odražavanje jedinstvenosti, a to je neposrednost umetničkog dela. Ovo znači da je jedinstveni trenutak umetnikovog života reprezentovan u fizičkom mediju koji je odvojen od daljeg odvijanja njegovog životnog iskustva, što ovaj trenutak njegovog života čini besmrtnim.

Bergsonovo uzdizanje forme: "Boja za boju, forma za formu"²⁸ nagoveštava paralele sa formalističkom tradicijom Klementa Grinberga (Clement Greenberg, 1909–1994). Zaista, Grinberg raspoznaje ista svojstva u slikarstvu: boju i formu. Ali, kao što je poznato, za formalističku tradiciju formalna umetnost je suštinski

23 T. E. Hulme, "Bergson Theory of Art", iz *Speculations: Essays on Humanism and Philosophy of Art*, Routledge and Kegan, London, 1987, (1924), str. 165

24 T. E. Hulme, "Bergson Theory of Art", str. 168.

25 T. E. Hulme, "Bergson Theory of Art", str. 165.

26 Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la Signification du Comique*, F. Alcan, Paris, 1900, str. 155.

27 Anri Bergson, *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*, NIP Mladost, Beograd, 1978, str. 14.

28 Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la Signification du Comique*, F. Alcan, Paris, 1900, str. 155.

apstraktna, nagoveštavajući autonomnu oblast izvan realnog sveta. Grinberg, na primer, uznosi muziku zbog njene

apsolutne prirode, njene udaljenosti od imitacije, njene potpune uronjenosti u sam fizički kvalitet svog medija.²⁹

Za Bergsona je, sa druge strane, forma suštinski smisljena, ona je jedinstveni poredak koji prenosi "dečiji i primitivni karakter"³⁰ iskustva. Stoga, u Bergsonovoj šemi, forma otkriva realnost.

Zaista, Bergson izričito daje prednost umetnosti u odnosu na uobičajenu percepciju:

Možda je teškoća koju pričinjava njegovo definisanje pre svega u tome što se smatra da lepote prirode prethode lepotama umetnosti: umetnički postupci su, onda, samo sredstva pomoću kojih umetnik izražava lepo, a srž lepog ostaje zagonetna.³¹

On dalje razvija ovu misao:

Šta je objekt umetnosti? Može li stvarnost doći u direktni kontakt sa čulima i svešču, možemo li doći u neposredno jedinstvo sa stvarima i sa nama samima? Verovatno bi tada umetnost bila beskorisna, odnosno, pre bi trebalo da smo mi svi umetnici, da bi naša duša kontinualno vibrirala u savršenom saglasju sa prirodom.³²

Bergson govori o ushićenju³³ otkrovenja. Ovaj osećaj ekstaze implicira ekspresiju unutrašnjeg bića, koju Bergson isto tako vidi kao radostan čin, koji nas miri sa našom suštinskom naravi. Ovakva pozitivna značenja protivreče postojećoj karakterizaciji ekspresionističke umetnosti (umetnosti za koju se smatra da ističe naš emotivni život), koja se postojano opisuje kao ekstremna i jeziva.³⁴

29 Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", *Partisan Review* vol. 7, no. 4, New York, 1940, str. 296–310.

30 Anri Bergson, *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*, NIP Mladost, Beograd, 1978, str. 99.

31 Anri Bergson, *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*, str. 12.

32 Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la Signification du Comique*, F. Alcan, Paris, 1900, str. 154.

33 Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la Signification du Comique*, str. 161.

34 Pošto se o ekspresionizmu najviše raspravlja u odnosu na nemački ekspresionizam (koji je ekstreman i prilično nasilan po svojoj prirodi), istoričari su bili skloni da ovaj pokret opišu strogo njegovim izrazima. Na primer, Šulamit Ber (Shulamith Behr) tvrdi: "Ekspresionistička umetnost se odmah prepoznaje. Nerealne boje, izobličenost i često tehnike koje na slikama Kirhnera (Kirchner), Šmita-Rotlufa (Schmidt-Rottluff) i Pehštajna (Pechstein) izgledaju primitivne; bizarni uglovi kamere, preteći *chiaroscuro* i groteskna izobličenja, deformisani prizori u filmovima kao što je Vineov (Wiene) *Kabinet doktora Kaligarija*; ekstremne dramatične situacije i izmučena mentalna stanja protagonista Šenbergovog (Schoenberg) *Iščekivanja* i Bergovog (Berg) *Voceka* – poseduju sirov emocionalni intenzitet koji ova dela odmah identifikuje kao ekspresionistička.", iz Shulamith Behr, David Fanning and Douglas Jarma (eds.), *Expressionism Re-Assessed*, Manchester University Press, Manchester, 1993, str. 1.

Kao što je ranije pomenuto, Bergson je daleko neodređeniji u odnosu na način na koji bi umetnost trebalo da saopštava dinamizam: on nam daje svega nekoliko preglednih odeljaka, a i oni su "rasuti" u različitim tekstovima. U početku, Bergson se usredsređuje na ekspresivnu prirodu umetnosti, identifikujući forme koje projektuju ili ograničavaju aktivnost. On izričito odbacuje fragmentovane forme zbog prekidanja kontinuiteta koji je u dinamizmu implicitan:

Iskidanim pokretima nedostaje ljupkost jer je svaki od njih dovoljan sam sebi i ne najavljuje one koji će uslediti.³⁵

Prateći istu liniju mišljenja, on kritikuje i geometrijski jezik, tvrdeći da njegov strogi poredak stvara zastoj. Ovo očigledno ima značaja za futurizam i kubizam: i futurizam i kubizam koriste geometrijske forme, pokret je isprekidan, a ipak se predstavljaju kao da odražavaju bergsonovsko trajanje.³⁶ Zanimljivo je da Bergson nije video srodnost između svojih ideja i estetike ovih pravaca.³⁷ On ceni sasvim drugu formu u umetnosti:

Ljupkost više voli krive od izlomljenih linija pošto krivulja menja pravac u svakom trenutku a svaki novi pravac je naznačen u onome koji mu je prethodio.³⁸

Za Bergsona, jednostavna, kontinuirana kriva linija, bez zastoja ili prekida, otepljuje osobinu realnog vremena.

Bergson takođe razmatra mogućnost da se dinamizam saopšti putem realnog dinamičkog iskustva i u ovom scenariju umetnost ne deluje kao mnogo više od podstreka, pošto je prvenstvo dato narednoj aktivnosti. U knjizi *Materija i memorija* (*Matière et mémoire*) Bergson prvi put nagoveštava pojam dinamičkog iskustva, usredsređujući se na aktivnost crtanja:

Možemo zapaziti dva načina crtanja. U prvom načinu crtanja postavlja se na papir određeni broj tačaka, te se onda povezuju. Pri tome se stalno proverava sličnost između crteža i objekta. Ovo je, kao što je poznato, crtanje "tačka po tačka". Naš uobičajen način crtanja je sasvim drugačiji. Crtamo kontinualnom linijom, posle gledanja u model ili mišljenja o modelu.³⁹

Prema tome, Bergson identifikuje ova dva metoda sa svoje dve realnosti: "crtanje tačka po tačka" tvrdi on, metod je afazičnog pacijenta kome nedostaju odre-

35 Anri Bergson, *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*, NIP Mladost, Beograd, 1978, str. 11.

36 Videti, na primer, Mark Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, Chichester, 1993.

37 Kada je Bergson pročitao Mecingerov (Jean Metzinger, 1883–1956) tekst *Kubizam i tradicija* iz 1911. godine, nije video srodnost između tog teksta i svoje filozofije. Kritikovao je, u stvari, njegov analitički pristup, rekavši: "[Esej] je veoma zanimljiv, zar ne, kao teorija? [...] [a ipak, u njemu] teorija prethodi stvaranju". Uporedi: Mark Antliff, *The Relevance of Bergson: Creative Intuition, Fauvism and Cubism*, PhD thesis, Yale University, 1990, str. 1.

38 Anri Bergson, *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*, NIP Mladost, Beograd, 1978, str. 11–12.

39 Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris, peto izdanje, 1997, (1896), str. 106.

đene funkcije i koji zato što je nesposoban da aktivira memoriju, ima samo površnu percepciju sveta. Suprotno tome, zdrave individue povlače neprekinute linije, koje odražavaju normalni tok memorije, izražavajući tako impuls trajanja (*durée*) u procesu koji se odvija.

U ovoj tvrdnji Bergson je zainteresovan da ilustruje memoriju u njenom funkcionisanju, a ne da ilustruje neko pitanje vezano za umetnost; on međutim u ovom procesu zaista ukazuje na veoma različitu koncepciju umetnosti – na onu koja daje prednost iskustvenom umetničkom procesu. Pojam umetnosti kao procesa postao je središnji za modernu umetnost, koja često ističe aktivnost koja je spoljašnja u odnosu na umetnički rad, ukazujući ili na umetnikov kreativni proces (koji prevazilazi životni vek rada implicirajući prethodni život rada) ili uključivanjem gledaoca u vrstu performansa (koji identifikuje naknadni život rada u nastavljenom iskustvu gledaoca). Ova ideja performansa naknadno potvrđuje Bergsonovu tezu da se dinamizam prirode može shvatiti jedino kroz aktuelno iskustvo.

Bergson ovu poslednju mogućnost ne razmatra dublje; on je dao svega nekoliko naznaka da razmišlja ovom linijom. U knjizi *Le Rire* Bergson u jednom trenutku ističe umetnost kao dinamičko iskustvo.⁴⁰

Isto tako, kada raspravlja o značaju krive linije, Bergson sugerise da nije samo forma ta koja pruža zadovoljstvo, već da ga u većoj meri daje fizičko iskustvo odvijanja vremena koju ona nagoveštava; Bergson objašnjava:

Opazaj lakoće kretanja ovde se dakle utapa u zadovoljstvo time da se na neki način zaustavi hod vremena i budućnost održi u sadašnjosti.⁴¹

Sagledane u celini, Bergsonove tvrdnje o umetnosti postavljaju opšti program za "bergsonovsku" umetnost, iako konkretno može da se pokaže samo njegovo shvatanje originalnosti. Bergsonova estetika sigurno ne nudi *ready-made* teoriju za umetnike i sigurno je da su umetnici i teoretičari njegovog vremena uglavnom konstruisali sopstvene estetike zasnovane na Bergsonovim opštim tezama, što očigledno ostavlja mnogo mesta interpretaciji. Pri svemu tome, Bergsonov stav definiše središnja pitanja za "bergsonovsku" umetnost: dinamizam i originalnost. On isto tako zamišlja dva posebna načina komunikacije: prvi se oslanja na ekspresivnost umetnosti i odražava ideje bića sugestivnim simbolima kao što je kriva linija, dok drugi koristi umetnost da bi pokrenuo realno iskustvo.

Ove dve vrste ekspresije zapravo odražavaju relativni značaj koji umetnost ima u Bergsonovoj tezi. U prvoj opciji, u kojoj umetnost deluje kao izražajni jezik, umetnost igra odlučujuću ulogu u otkrivanju Bergsonove realnosti, pošto njena otkrivajuća moć leži u posebnoj strukturi njenog jezika. U drugoj opciji, međutim, umetnost deluje kao katalizator, ohrabrujući gledaoca da intuitivno odgovori i neposredno iskusi prirodu realnosti. Kako Bergson uvodi intuiciju kao osnovu umetnosti,

40 Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la Signification du Comique*, F. Alcan, Paris, 1900, str. 160–161.

41 Anri Bergson, *Ogledi o neposrednim činjenicama svesti*, NIP Mladost, Beograd, 1978, str. 11.

konačni značaj umetnosti dolazi u pitanje: prvobitno, umetnost ima određenu moć, pošto Bergson predstavlja intuiciju kao umetničko saosećanje, smatrajući umetnika nekom vrstom genijalne figure sa jedinstvenim darom da "podigne [...] zastor"⁴². Međutim, čak i ovde se uspešno estetsko iskustvo još uvek oslanja na gledaoca, koji intuitivno ponovo doživljava originalni ritam. U kasnijim Bergsonovim tekstovima uloga umetnosti postepeno iščezava, pošto Bergson potvrđuje intuiciju kao univerzalan metod kojim čovek neposredno doživljava dinamičku i originalnu prirodu realnosti.

Ambivalentna uloga koju umetnost igra u Bergsonovoj tezi ukazuje na činjenicu da ovaj filozof nikada nije definisao obuhvatnu estetiku. Njegove reference i kratka studija u knjizi *Le Rire*, nagoveštavaju radikalne mogućnosti za umetnost, ali one nisu potpuno razvijene. Štaviše, kako Bergson razvija svoj pojam intuicije, tako umetnost postaje sve beznačajnija. Pri svemu tome, Bergson razvija zanimljivu poziciju za umetnost, gde ona prenosi našu dinamičku, iskustvenu realnost.

Prevod s engleskog
Margarita Petrović

Literatura:

Anri Bergson, *Materija i memorija: ogledi o odnosu tela i duha*, IK Geca Kon, Beograd, 1927.

Anri Bergson, *Stvaralačka evolucija*, Kosmos, Beograd, 1932.

Anri Bergson, *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*, NIP Mladost, Beograd, 1978.

Anri Bergson, *Stvaralačka evolucija*, IK Zorana Stojanovića – Dobra vest, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1991.

Anri Bergson, *Duša i telo: Predavanje*, Lapis, Beograd, 1994.

Anri Bergson, *Smeh: esej o značenju komičnog*, Lapis, Beograd, 1995.

Žil Delez, Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995.

Žil Delez, *Pokretne slike*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998.

Žil Delez, *Bergsonizam*, Narodna knjiga, Beograd, 2001.

Stanislav Vinaver, *Problemi nove estetike – Bergsonovo učenje o ritmu ... Na Bergsonovom času*, Narodna knjiga, Beograd, 2002.

42 Henri Bergson, *Le Rire : Essai sur la Signification du Comique*, F. Alcan, Paris, 1900, str. 159.



Benedeto KROČE

: Lev Kreft

Biografija

Benedeto Kroče (Benedetto Croce, 1866–1952) rođen je u Peskaseroliju, od oca Paskvala i majke Lujze Sipari kao treće dete; prvo dvoje je umrlo u ranom detinjstvu (prvorođeni brat je prvi poneo ime Benedeto). Kasnije je rođeno još četvoro dece, ali su samo brat Alfonso i sestra Marija preživeli. Porodica je živela u Napulju, ali se preselila u majčino rodno mesto Peskaseroli, da bi daleko od epidemije kolere koja je besnela u gradu dočekala Benedetovo rođenje.

Kročeovi su bili imućna porodica koja je svom sinu pružila sve pogodnosti buržoaskog porodičnog obrazovanja, uz interesovanje za istoriju, knjige i književnost. Benedeto je odrastao daleko od briga, u mirnoj i sigurnoj atmosferi. Ovaj običan život se završio zemljotresom jula 1883. godine, u kome su poginuli njegovi roditelji i sestra Marija, dok je on sam jedva izbegao smrt; brat Alfonso u to vreme nije bio sa njima. Sledećih nekoliko "melanholičnih godina", kako ih naziva u svojoj autobiografiji, Benedeto se osećao usamljenim. Izgubio je religiozno osećanje i čak razmišljao o samoubistvu. Možda je sve to, uz činjenicu da je bio rastrzan između čisto eruditskih bibliofilskih studija i filozofije, doprinelo ranoj odluci da prekine formalne studije, napusti univerzitet i započne sopstvenu zamisao. Benedetu i Alfonsu, kao jedinim porodičnim naslednicima, novac je doneo nezavisnost. Benedeto je očigledno smatrao da će mu dobro doći i potpuna sloboda od akademskih studija. Kao što je ranije napomenuto, ova rana životna kriza dovela je do temeljne odluke:

[...] da razmotrim život kao ozbiljan problem, kao problem koji treba rešiti; te sam započeo sa jednostavnim kultivisanjem svog duha u filozofiji.¹

Prvo je počeo da se bavi istorijom Napulja, čitanjem kritike umetnosti i teorije De Sanktisa (Francesco De Sanctis, 1817–1883) i razmenjivao je različita gledišta sa Antoniom Labriolom (Antonio Labriola, 1843–1904), hegelovcem koji je kasnije postao marksista. Pošto je odlučio da univerzitetske studije i akademska karijera nisu ono što želi, počeo je sa sprovođenjem sopstvenog istraživanja živeći "la vita di un vecchio"². Nezadovoljan istoriografijom i njenim metodama i u potrazi za rešenjem metodologije istorijske naracije, Kroče se približio filozofiji i estetici. Kao rezultat se pojavio tekst *Istorija svedena pod opšti koncept umetnosti* (1893), u kome je izložio ideju da je istorija umetnički diskurs iz oblasti nekonceptualnog znanja, kada da uhvati individualnu istorijsku pojavu. Tada je odlučio da napusti usamljenički život i uđe u "una vita più intensa"³. Govori se da nije bio naročito vešt u javnim nastupima, ni u predavanjima ni u raspravama. Bio je to čovek koji se najbolje osećao za pisaćim stolom. Ali kada je jednom pronašao smisao svog života i teorijskih studija, posvetio mu se bez kolebanja. Odluka za intenzivnijim načinom života značila je da će se baviti aktuelnostima na intelektualan način, u javnom prostoru. I to je činio do kraja života. Bavio se studijama italijanske istorije koja je postala praksa stvaranja italijanske nacije. Bavio se proučavanjem svetske civilizacije i kulture i istraživanjem napetosti i prekida unutar modernosti. Radio je na estetičkoj teoriji i kritici umetnosti. Bavio se izučavanjem recepcije velikih umetničkih dela uvažavajući sposobnosti svih ljudskih stvorenja. Bavio se sistematskom filozofijom, te jačanjem ljudske duhovne sposobnosti kao jedine osobine kojom izgrađujemo svoj svet; i živio je intelektualni, javni, čak i politički, izuzetno aktivan život. Da bi pronašao platformu za taj intelektualni stav, u početku je nakratko prihvatio Marksa (Karl Marx, 1818–1883) i marksizam, ali je i kasnije, kada ga je kritikovao, uvek priznavao značaj ekonomije kao praktične i pre-moralne aktivnosti. Politika je za njega bila deo tog praktičnog, a ipak i dalje duhovnog stava, tako da je objavio da pripada "un liberalismo e radicalismo democratico"⁴. Njegovo prijateljstvo sa Đovanijem Đentileom (Giovanni Gentile, 1875–1944) je počelo poslednjih godina devetnaestog veka, kada su zajedno odavali poštovanje italijanskim misliocima iz prošlosti, uvereni da duhovni idealizam može biti rešenje za sve filozofske i praktične probleme i kada su izgradili svoje kritičke pristupe Hegelovoj (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831) filozofiji Duha (koji su se kasnije pokazali kao potpuno različiti).

Benedeto Kroče je počeo da radi na svojoj knjizi *Estetica* od 1898. godine, koju je prvo predstavio u obliku predavanja na Academia Pontiniana, a zatim i

1 Benedetto Croce, *Memorie della mia vita*, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli, 1966, str.13.

2 Benedetto Croce, *Memorie della mia vita*, str. 15.

3 Benedetto Croce, *Memorie della mia vita*, str. 17.

4 Benedetto Croce, *Memorie della mia vita*, str. 21.

u štampanoj formi kao *Estetica kao nauka o izrazu i opšta lingvistika* (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1902). Njegova sistematična filozofija *Filozofija kao nauka o duhu* (*Filosofia come scienza dello spirito*) od koje je *Estetica* (*Estetica*) prvi tom, uključuje i knjige *Logika kao nauka o čistom mišljenju* (*Logica come scienza del concetto puro*, 1909), *Filozofija iskustva. Ekonomija i etika* (*Filosofia della pratica. Economia ed etica*, 1909) i *Teorija i istorija istoriografije* (*Teoria e storia della storiografia*, 1917).

Možda je najpopularniji uvod u Kročeve estetičke poglede, izložen u kratkoj i jasnoj formi, njegova *L'estetica in nuce* iz 1928. godine, koja se pojavila kao članak o estetici u *Enciklopediji Britanici* (*Encyclopaedia Britannica*).⁵

Ušavši u javni život, Benedeto Kroče je 1903. godine osnovao čuveni časopis *La critica*. Godine 1910. postao je član Senata. U vladi od 1920 do 1921. godine bio je sekretar za obrazovanje. Za vreme svog otpora fašizmu, koji je bio potpuno intelektualne vrste, (zbog čega ga je Gramši /Antonio Gramsci, 1891–1937/, čak i kada je ovaj već bio u zatvoru, smatrao najvećom preprekom u borbi za intelektualnu hegemoniju na antifašističkom frontu), okončao je svoje prijateljstvo sa Đovanijem Đentileom, koji je u međuvremenu postao jedan od vodećih fašističkih političara, mada su njihove filozofske nesuglasice ranijeg datuma. Kroče je postao neka vrsta herojske figure antifašističke borbe, naročito za italijanske intelektualce i liberalne. Posle pada fašizma 1944. godine, ponovo je ušao je u vladu kao član Konstitutivne skupštine, a 1948. godine je ponovo izabran u Senat.

Za to vreme nikada nije prestao da razvija svoje ideje. Objavio je veliki broj knjiga, uglavnom uz dugogodišnju saradnju sa izdavačkom kućom Laterza (Laterza) iz Barija osnovanom 1901. godine. Njegovo dvoumljenje između enciklopedijske erudicije i filozofije kao da se razrešilo u dugom nizu tekstova o svim mogućim intelektualnim temama, od filozofije i estetike, do lingvistike i istorije umetnosti, od književnosti i istoriografije, do morala i politike. Njegov intelektualni i politički uticaj u Italiji, a i šire, bio je ogroman.

Kroče je pisao i o svom životu, posebno u *Memorie della mia vita* (Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli 1966) i u *Contributi alla critica di me stesso* (Adelphi, Milano 1989), a tu su i velika prepiska, dnevnički odlomci i memoari njegove kćeri Elene. *Enciklopedija Britanika* čitalačkoj publici na engleskom jeziku kao Kročevu najinformativniju biografiju preporučuje knjigu njegovog dugogodišnjeg prijatelja Sesila Spriggea (Cecil Sprigge, 1896–1959) *Benedetto Croce: Man and Thinker* iz 1952. godine.

Benedeto Kroče je umro 20. novembra 1952. godine u Napulju, u kome je proveo najveći deo svog života, za pisaćim stolom, na način koji je sam najavio odgovarajući na pitanje čime se sada, u starosti, bavi: "Umirem radeći".

5 Benedetto Croce, "Aesthetics", *Encyclopaedia Britannica*, 14th Edition, vol. 7, New York – London, (transl. by R. G. Collingwood, na italijanskom kao "L'Estetica in nuce", *Ultimi saggi*, Laterza, Bari 1935, str. 1–42).

Filozofija kao otvorena sistematika Duha

Etjen Surio⁶ (Étienne Souriau, 1892–1979) kaže da posmatrajući prošlost sistematičnije i sa širim pogledom na činjenice i procese, najčešće primećujemo da su ljudi, događaji i ideje koje mi smatramo za najživlje i najznačajnije u jednom vremenu (u njegovom slučaju to je bila 1913. godina), ljudima tog vremena mnogo manje vidljivi, a da su, suprotno našim očekivanjima, ljudi, događaji i ideje koji su iz naše perspektive već bili mrtvi, naprotiv, još uvek bili vrlo živi i u njihovom vremenu uspješniji od onih koje mi smatramo najvitalnijim.

U odnosu na ovo gledište, Kroče je bio srećan čovek. Bio je u svom vremenu slavan i priznat u Italiji i van zemlje kao intelektualac od integriteta i filozof sistematičnog stava. Kao i svaka popularna javna i akademska ličnost, bio je u isto vreme hvaljen i napadan iz različitih pogrešnih razloga. S druge strane, posle njegove smrti, Kročeova figura je gotovo nestala sa horizonta, tako da u intelektualnim i duhovnim istorijama dvadesetog veka na njega često nailazimo kao na istorijski lik, koji sa manje-više celokupnim svojim radom pripada prošlosti.

A ipak, kao filozofski prijatelji istorije ljudskog Duha, a ne poklonici čuđi intelektualnih moda, možemo preokrenuti Surioovu tvrdnju. Benedetto Kroče se može predstaviti kao ličnost iz prošlosti, kao poslednji trag devetnaestog u dvadesetom veku, pa čak i kao atavistički fenomen nostalgije za kasnom renesansom. Međutim, problemi sa kojima je morao da se suočava bili su problemi modernizma: kako učiniti da ljudsko biće bude centar sopstvenog sveta, kako osigurati njegovu slobodu i dostojanstvo i kako aktuelne protivrečnosti i teškoće njegovog vremena podvrgnuti filozofskom sudu – uprkos skepticizmu koji je zbacio vladavinu prosvetiteljstva i započeo traganje za iracionalnim nadama, uprkos pozitivizmu koji je porekao mogućnost duhovne transcendencije i nade i uprkos već dosadnim metafizičkim formulama koje su filozofiju pretvorile u laku metu pojednostavljene kritike.

Njegov stav, često elitistički, ponekad čak i aristokratski, mogao je da se ne dopadne našem demokratskom relativizmu. Njegova rešenja sa otvorenom, a ipak jasnom porukom, mogla su da ne odgovaraju našoj postmodernoj naklonosti prema opskurnom. Ali ako njegovu filozofiju i estetiku posmatramo iz šire perspektive i ako uzmemo u obzir njegovo početno mišljenje i ideju, on je i dalje veoma živ. A čini se da je to mišljenje, u njegovom slučaju, bilo u uviđanju opasnosti kojima su bili izloženi ideali humanizma i liberalizma još pre Prvog svetskog rata, opasnosti koje su za Kročea postale aktuelne sa pojavom totalitarnog fašizma u Italiji. On je bio intelektualac u stalnoj borbi, ali na drugačiji način od revolucionara koje je kritikovao, ili akademika koje je prezirao: on se borio intelektom kao svojim jedinim oružjem, izbegavajući prazne i beskrajno dosadne rasprave profesionalnih naučnika.

Benedeto Kroče je jedan od poslednjih sistemskih filozofa zapadne filozofije koji je svoj sveobuhvatni filozofski sistem izgradio u periodu u kome su neki od

⁶ Étienne Souriau, "1913: La conjoncture", *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Klincksieck, Paris, 1971, str. 15.

njegovih mlađih kolega sistematičnu misao proglasili zastarelom, čak opasnom. Oni su verovali da odlučno oružje protiv duhovnog totalitarizma moraju biti fragmentacija i negativnost, a ne univerzalnost i totalitet. Kroče je, međutim, sve do smrti istrajno razvijao svoj originalni filozofski program duha i njegove univerzalnosti. On je u manjoj ili većoj meri dotakao sve filozofske discipline i proizveo uticaj i na društvene i na humanističke nauke. Osim u filozofiji, njegovo uticajno prisustvo može se naći u istoriji umetnosti, komparativnoj i svetskoj književnosti, teoriji umetnosti i književnoj kritici, istoriji i intelektualnoj istoriji, lingvistici i u mnogim drugim oblastima ljudske misli, čak i u ekonomiji. Želeo je da bude vrsta renesansnog intelektualca, sa univerzalnim zanimanjem za sve što pripada humanističkim naukama, pa tako njegov širi naučni prostor obuhvata sve *studiae humanitatis*. Filozofija je u njegove studije ušla kao rešenje i osnova za studije humanistike koje su sve bile povezane sa istorijom. Početkom devedesetih godina devetnaestog veka, 1893. godine, objavio je studiju *Istorija svedena pod opšti koncept umetnosti* i "od tada, hteo ne hteo, više nikada nije napustio svoje studije filozofije"⁷. Ideja o svođenju istorije kao narativa na umetnost, koju je u ovom tekstu branio, kao koncept od opšte vrednosti bila je kratkog veka. Ali je njegova potreba da se suprotstavlja pokušaju prirodnih nauka da istoriju uvedu u svoju šemu, da potvrdi teorijski karakter i ozbiljnost umetnosti, koju je tada preovlađujući pozitivizam smatrao samo objektom uživanja i da porekne da je istoričnost posebna forma teorijskog duha različita od estetičke i forme intelekta – sve ove crte koje su se pojavile u njegovom prvom filozofskom tekstu, ostale su glavni pokretač njegovog rada. Tako je, kao Baumgarten (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714–1762) sa svojom estetikom kao nižom logikom znanja i logikom kao njegovim gornjim delom, Kroče morao da ustanovi dve različite teorijske forme znanja, naime, *conoscenza* i *scienza* – znanje i nauku. Kroče je poštovao Baumgartena mnogo više od onih koji su u njemu videli samo nekoga ko je izumeo ime "estetika" 1735. godine dok je inače teorijski nezanimljiv i predložio novo tumačenje Baumgartena – "rileggendo"⁸. Međutim, nije mogao da prihvati da estetika, koja se bavi umetnošću i lepotom, može biti "niže znanje". Kroče je bio suočen sa drugačijom filozofskom situacijom od Baumgartena, koji je poetičko umetničko delo i umetničke sposobnosti morao da uvede u Lajbnic-Volfv (Gottfried Wilhelm von Leibniz, 1646–1716 – Christian von Wolff, 1679–1754) filozofski racionalizam tako da ne obori prvenstvo uma kao znanja o univerzalnom, nad znanjem o individualnom i konkretnom, koje pripada *aisthesis*-u. Za Kročea, znanje o univerzalnom je bilo u mnogo većoj meri institucionalizovano: moderna nauka sa svojom tvrdnjom da je svemoćna i da jedina poseduje istinu podstakla je filozofski pozitivizam devetnaestog veka kao Bibliju nauke. Rezultat pozitivizma bila je negacija filozofije, koja otkad je nauka preuzela prvenstvo nad prirodom, društvom i ljudskim bićem kao mogućim objektima

⁷ Benedetto Croce, *Memorie sulla mia vita*, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli 1966, str. 16.

⁸ Benedetto Croce, "Rileggendo l'Aesthetica del Baumgarten", *La Critica* vol. 31, no. 1, 1933, str. 1–20.

znanja, više ne može da pokaže nikakvo sigurno polje svoje kompetencije. Na kraju devetnaestog veka je izgledalo da nema drugog znanja osim onog koje je istraženo, razvijeno, objavljeno i pretvoreno u korisne izume – naučnog znanja. Stoga, kada znanje i nauku predstavlja kao dva odvojena koncepta, Kroče kritikuje ovo religiozno uverenje da je nauka jedino epistemološki sigurno i praktično korisno područje ljudskog stremljenja.

Ovo otvara bolje mogućnosti za filozofiju, ali Kročea okreće prema drugoj filozofskoj tradiciji devetnaestog veka: metafizičkoj filozofiji. Ova nalepnica karakteriše nemačku filozofiju i estetiku od Kanta (Immanuel Kant, 1724–1804) pa nadalje – preko Šilera (Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759–1805), Šelinga (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775–1854), Solgera (Karl Wilhelm Ferdinand Solger, 1780–1819), Hegela i naročito romantičarsku filozofiju koja je išla njihovim putem.⁹ Kako je Kročeova filozofija često označavana od strane kritičara kao metafizička, idealistička i (neo)romantičarska, vredno je istražiti šta je Kroče imao na umu sa svojim anti-metafizičkim stavom.

Njegov filozofski sistem je sistem Duha, a takav je i sistem Hegela, koga je Kroče kritikovao već u *Estetici* iz 1902. godine i kome je posvetio dobro poznatu studiju iz 1906. godine *Šta je živo a šta mrtvo u Hegelovoj filozofiji*. Kad se Benedetto Kroče klasifikuje kao zastupnik metafizičke filozofije, to najčešće znači da je njegova filozofija samo još jedna filozofija Duha. Kad Kroče sam objavi da je protiv metafizike, nemačkog idealizma i romantičarske filozofije, očigledno je da on "metafizičko" mora uzimati u drugačijem smislu.

Prvi nagoveštaj pravca njegove kritike metafizike je njegovo odbacivanje hijerarhije različitih duhovnih potencijala ljudskog bića i svakog preterivanja u kvalifikovanju kreativnih umetničkih i estetskih moći kao nečeg posebnog, jer bi im to dalo mistični sjaj i odvojilo ih od običnog ljudskog bića. Nemački idealisti i kasnije romantičari su umetnost digli u nebesa i verovali da su joj dali za pravo, ali je rezultat bio da se umetnost pojavila kao nešto bez važnosti što "non serviva più a nulla"¹⁰.

9 Benedetto Kroče, "Estetika idealizma: Šiler – Šeling – Solger – Hegel", iz *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika*, Kosmos, Beograd, 1934, str. 371: "Poznata je činjenica da je Šeling Kritiku moći suđenja držao za najvažniju od sve tri Kantove Kritike, i da je Hegel, kao i uopšte svi sledbenici metafizičkog idealizma, imao naročitu simpatiju za ovo delo. U spisu "Čista intuicija i lirski karakter umjetnosti" (1908) promenio je izraz "metafizička estetika" u "mistična estetika": "Postoji, na koncu, jedna estetika za koju sam drugom prilikom predložio naziv *mistična*, a koja, vukući korist iz ovih negativnih determinacija, definira umjetnost kao duhovnu formu koja nema praktički karakter, jer je teorijska i koja nema logički ili intelektualni karakter, jer je teorijska forma različita od teorijske forme znanosti ili filozofije, a više od obe." Benedetto Kroče, "Čista intuicija i lirski karakter umjetnosti", iz *Književna kritika kao filozofija*, Kultura, Beograd, 1969, str. 7. O metafizičkom kod Kročea i o kritici Kročeove filozofije kao metafizičke filozofije, videti: Paolo D'Angelo, "Metafisica o metodologia? Note sulla ricezione dell'estetica crociana in Italia", iz Paolo Bonetti (ed.), *Per conoscere Croce*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1998, str. 137–152.

10 Benedetto Kroče, "Šopenhauer i Herbert", iz *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika*, Kosmos, Beograd, 1934, str. 400: "Romantičari i metafizički idealisti sveli su, ako ništa drugo, a ono bar učenja o lepom i o umetnosti u jedno, porušili mehaničku i retoričku koncepciju, istakli, mada i u preteranoj formi, neke duboke karakterne crte umetničke aktivnosti."

Kroče je odbacio svaku ideju o građenju bilo kakve hijerarhije ljudskih mogućnosti i sposobnosti i koliko god da se suprotstavljao Baumgartenu da je estetici dao poziciju nižeg dela logike, nije mogao da prihvati uzdizanje estetike i umetnosti, kao njenog objekta, na pijedestal, jer je nije video kao nešto odvojeno i što se uzdiže iznad bilo kog ljudskog bića.

Kako je Hegelov sistem dijalektike bio najtipičnija i najrazrađenija filozofija takvog zanosa, Kroče je načinio poentu odbacivanjem Hegelove ideje progresivne sinteze, koja ukida suprotstavljene entitete kao ishod njihovog razvoja u nepomirljive kontradikcije. Ovaj šematizam Duha koji napreduje, najčešće sažet u formulu teza – antiteza – sinteza, gradi metafizičke apstrakcije. Kroče tvrdi da je dijalektičko jedinstvo suprotnosti moguće samo ako, i kada, suprotstavljeni koncepti imaju odvojenu i autonomnu egzistenciju koja nije sažeta u potčinjavajući totalitet. Ovo je strategija koja je suštinski različita od svake negativne dijalektike koja potpuno zabranjuje formiranje totaliteta. Kročeova pozicija ima dve značajne posledice: njegov sistem Duha ne bi trebalo da postane ni na koji način sveobuhvatna sinteza ukinutih i sada beskorisnih delova potrebnih samo za penjanje na vrh sveta; i njegove definicije specifičnih razlika između odgovarajućih ljudskih sposobnosti nikada ne bi trebalo da postanu toliko apstraktne da bi bilo koja veza između ovih različitih polja ljudske aktivnosti bila potpuno nemoguća, ili dostižna samo mističnim sredstvima. Razum ne može biti nešto što nadilazi i ukida fantaziju, intuicija ne može biti nešto što stavlja tačku na potrebu za praktičnim rešenjima i nagon da se izgradi čvrst etički temelj za ljudsko delovanje ne može zanemariti potrebu za preživljavanjem. Bilo koja vrsta Hegelovog *Aufhebung* ne dolazi u obzir, jer Duh nije princip napredovanja prema uzvišenom nebeskom koje bi sve zemaljsko i obično ljudsko ostavilo za sobom. To je princip povezivanja svih mogućih sposobnosti u svakodnevnu ljudsku celinu i ako negde postoji neka mogućnost slobode i progressa čovečanstva, ona se mora temeljiti i dokazati na ovoj zajedničkoj osnovi. Bilo koja vrsta apstraktne diferencijacije koja bi različite ljudske potencijale i kreativne snage postavila odvojeno, ili ih čak suprotstavila, ne dolazi u obzir, jer je Duh princip povezivanja i jedinstva, a ne nemački *Ausdifferenzierung*. Koncept kojim izvestan broj individualnih karakteristika podvodimo pod zajednički sadržalac samo je alat kojim neodređene beskonačnosti stavljamo u zatvoren i određen okvir ljudskog razumevanja. Tako nam Kročev filozofski sistem Duha daje neke osnovne koncepte koji se zasnivaju na ideji neprevladivih razlika i mogu se pokazati šematski:

Teorijsko		Praktično	
estetika	logika	ekonomija	etika

Ono što odmah možemo da primetimo je deljiv broj ove strukture. U sistematičnim filozofijama naviknuti smo da otkrivamo šematizam trojnih struktura,

koji nam dopušta da od binarnih opozicija pređemo na sveobuhvatnu sintezu. Kroče je zadovoljan binarnom strukturom koja favorizuje duhovni koncept ljudskog bića i uspostavlja veze između strukturalnih delova. Razlika između teorijskog i praktičnog je nesavladiva, ali to ne znači da među njima ne postoje veze i komunikacija, naprotiv. Postoje dve različite forme teorije, estetička i logička, i dve različite forme prakse, ekonomska i etička. Duhovna orijentacija Kročeovog sistema postaje vidljiva u njegovoj tvrdnji da teorijsko može postojati bez praktičnog, ali da praktično ne može postojati bez teorijskog. Njegova orijentacija prema konkretnosti živih ljudskih bića je očigledna u tvdnji da estetička teorija može postojati bez naučne teorije, dok je obrnuto nemoguće; i da ekonomija može postojati, i da zaista postoji, nezavisno od moralnosti i njenih sudova, dok moralnost ne može postojati bez ekonomske upotrebljivosti. Ovo je lekcija koju je poneo iz svoje kratke ali značajne privrženosti Marksu i marksizmu: filozofski značaj ekonomije, koja je još jedna kritika metafizičkog zanemarivanja ljudskih potreba i put kojim se zadovoljavaju te potrebe. Ipak treba imati na umu da ovo ostaje sistem Duha i da se čak i ekonomiji prilazi iz aspekta duhovne praktične ljudske strukture.

Početna tačka Duha ostaje ljudski zdrav razum (*comune coscienza umana, comune buonsenso*), čak i za filozofske istine, jer sve znanje mora započeti ovde, jer se sva aktivnost mora dokazati u ovom polju, gde nema kvalitativnih razlika između različitih individualnih ljudskih bića i gde nema konačnih graničnih linija između različitih duhovnih potencijala. Estetika je utisnuta i ovde i njena je primarna funkcija da uvede estetičko znanje utemeljeno na fantaziji, kao univerzalnoj sposobnosti svih i svakoga, isprepletanoj sa intuicijom-ekspresijom, kao opštom osnovom jezika; zato se njegova "estetika" tako neobično zove "nauka ekspresije i opšte lingvistike".

Šta je to što je metafizičko u Kročeovom sistemu, ako ga uopšte ima? To je sistem Duha koji ne dozvoljava fizičkom svetu da dobije status "realnosti". Fizički svet je ne-realan, jer u samom trenutku kada počnemo da ga tretiramo kao nešto realno, mi smo u oblasti duhovnih reprezentacija. Nema prirode, ili bolje rečeno, kada kažemo da priroda postoji, to znači da smo izrazili svoju intuiciju u formi duhovne reprezentacije. Za ljudska bića, samo oblast duhovnog, to jest oblast reprezentacija, (re)prezentuje realnost. Kročeovo odbijanje i pozitivizma i metafizike i u isto vreme posebna početna pozicija estetike kao teorije zasnovane na čistoj intuiciji, je ono što je predstavilo otvorenu teoriju – ali ne samo u Kročeovom smislu novih invencija i reintegracija koje sprečavaju Duh da dostigne bilo koji hegelovski konačni apsolutni stadijum. Ova teorija ima skrivenu sobu u koju nam je zabranjeno da uđemo. Kroče nam govori da je čista intuicija duhovno kretanje i da sve druge duhovne aktivnosti, teorijske ili praktične, imaju svoj koren samo u ovom devičanskom tlu intuicijske duhovnosti. Ali, da li je čista intuicija fizički prisutnog objekta kao dela spoljašnje prirode ("natura esterna") isto tako moguća? U svom predavanju za Treći internacionalni kongres filozofije u Hajdelbergu 1908. godine *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (Čista intuicija i lirski karakter umetnosti), u skladu sa premisama sopstvenog filozofskog sistema, Kroče priznaje da je to nemoguće i da bi nas odvelo u dualizam,

koji je kraj svake filozofije. I tako, zabranjeno nam je da uđemo u ovu sobu, ali nam Kroče u isto vreme ipak daje privlačan, pa i umetnički razlog da to pokušamo:

Samo pod jednim uslovom mogli bismo da imamo čistu intuiciju o jednom fizičkom predmetu: to jest samo onda kad bi fisis ili vanjska priroda bili metafizička realnost, dakle jedna uistinu realna realnost a ne konstrukcija ili apstrakcija intelekta.¹¹

Ova misao je značajna jer pokazuje razliku između idealističkih i metafizičkih filozofija Duha i filozofije Benedeta Kročea. Njegova ideja spoljašnje prirode ima više zajedničkog sa postmodernom idejom realnosti kao duhovne reprezentacije i kulturalne konstrukcije, nego sa klasičnim filozofskim metafizikama gde Duh postaje mistična sila nad svakim ljudskim dodirima i nastupom. Da bi izbegao klasičan antagonistički binarni sistem metafizičkog idealizma *versus* pozitivističkog materijalizma, Kroče je uveo modernistički binarni sistem naturalizma *versus* kulturalizma i definisao ljudsko biće kao kulturalni fenomen koji proizvodi slike, dok spoljašnja priroda ostaje nedostupna njegovim mogućnostima da je dosegne i shvati. Sva logika naučnog znanja počinje slikama proizvedenim u ljudskoj fantaziji i te slike mogu reprezentovati prirodno i spoljašnje, ali one nisu priroda i one su, naravno, deo naše sopstvene duhovne aktivnosti.

Ono što povezuje lanac umetnost – koncept – čin ekonomije – čin moralnosti, i u isto vreme im daje njihovu relativnu autonomiju, mora započeti od podele između teorijskog i praktičnog duha. Kroče je u knjizi *Filozofija praktičnog. Ekonomija i etika* pisao da u početku nije bilo ni Reči ni Dela. Postojalo je "Verbo dell'Atto" i "L'Atto del Verbo" (reč dela i delo reči).¹² Drugačije rečeno, on bi voleo da u isto vreme ima modernističku diferencijaciju sa autonomijom različitih polja ljudske aktivnosti i pre-modernu autentičnost celine koja prekida ili konačnom razgraničenju ne dopušta da bude ništa više od fikcionalne konvencije. Logici je, sa njenim konceptima, potrebna estetička intuicija kao podloga, ali estetičkoj intuiciji logika nije potrebna; etički čin zahteva ekonomski čin kao podlogu, ali to ne važi u obrnutom smeru. Ovo estetički i ekonomiji daje više autonomije nego logici i etici, ali to isto znači da logika i etika uključuju, prva estetiku, a druga ekonomiju, kao svoje materijale. Ovo je bio Kročeov cilj: međusobni odnosi bez prekida ili praznina koji bi kasnije morali da se premošćuju metafizičkim ili mističkim sredstvima, ali isto tako i bez bilo kakvih stabilnih međusobnih odnosa koji bi izgradili hijerarhiju polja i disciplina. Ipak, veza između teorijskog i praktičnog nije tamo gde bismo je očekivali prema šemi, to jest u odnosu između logike i ekonomije kao kontakta na granici, ili između etike i estetike kao kontakta preko granice. Ekonomija je materijal estetike, kaže Kroče, pošto je estetika oslobađanje korisnog. Ovo bi takođe mogao da bude i ishod njegovog suprotstavljanja marksizmu: ekonomija nije odlučujući faktor u životu Duha. Ona se

11 Benedetto Kroče, "Čista intuicija i lirski karakter umjetnosti", iz *Književna kritika kao filozofija*, Kultura, Beograd, 1969, str. 28–29.

12 Benedetto Croce, *Filosofia della pratica. Economia ed Etica*, Laterza, Bari, 1950, str. 194–195.

mora pročitati i osloboditi uz pomoć estetike. U Hegelovom sistemu, estetika je prvi korak Duha prema savršenstvu, još uvek opterećena čulnim i materijalnim, koje mora da prevaziđe i napusti da bi se pomirila sa sobom. U Kročeovoj filozofiji, estetika između ostalog služi kao pročišćujuća kupka za naturalizam ekonomije. Iako ovo zvuči malo apstraktno, moramo da dodamo da je njegova namera i svrha bila da kultiviše i prosveti, u ime slobode čovečanstva. Kroče je danas, možda, poznat specijalistima zbog svoje filozofije, estetike, lingvistike, istorije umetnosti, književne kritike, teorije istorije... ali je za života, a naročito u vremenu njegovog suprotstavljanja fašizmu i posle toga, bio čuven po svom zalaganju za liberalizam. Ovaj liberalizam nije nešto što je izraslo odvojeno od njegove filozofije. To je središnja i žična tačka njegovog sistema mišljenja. Samo iz te tačke možemo da razumemo da uprkos uobičajenom metodu istorije filozofije koji filozofe postavlja u niz, tako da bi kasniji rešavao protivrečnosti prethodnog, istorija filozofije ne funkcioniše tako. Istina je da je Kroče bio sledbenik i kritičar Đanbatiste Vika (Giovanni Battista /Giambattista/ Vico, 1668–1774), Georga Vilhelma Fridriha Hegela, Karla Marksa, De Sanktisa i mnogih drugih. Ali je njegova filozofija bila filozofija života i kada je rekao da u svakom periodu filozofija mora da razreši ono što je njen deo koji joj kao izazov nameće istorija, bio je veoma ozbiljan. U ime slobode i emancipacije, pokušao je da poveže sve ljudske sposobnosti, i da, imajući na umu taj cilj, pronađe duhovno rešenje sa teorijskim i praktičnim posledicama za probleme njegovog doba: položaj radničke klase i klasnu borbu, naučni pozitivizam i njegovu negaciju filozofije, tadašnju zaostalost njegove rodne zemlje i njenu herojsku prošlost, mimetički nespornost umetničkog stvaralaštva, fašistički pokret povezan sa umetničkim futurizmom i filozofijom njegovog prijatelja Đovanija Đentilea, Prvi i Drugi svetski rat... Želeo je ne samo da razume sve ovo i mnoga druga intelektualna obeležja i šokantne događaje njegovog vremena, nego i da oblikuje duhovne okvire za delovanje u ime slobode. I zato je bio toliko vezan za svoj originalni sistem-program.

Poznavao ci celokupnog opusa njegovog dela raspravljali su o jedinstvu ili razlikama u njegovom razvoju još za njegovog života, otkrivajući tri ili čak četiri faze njegovog opusa i stadijuma njegove estetike.¹³ Kročeu, koji je bio dobro poznat po svom pragmatičnom pristupu Hegelu iz *Šta je živo a šta mrtvo u Hegelovoj filozofiji* iz 1906. godine, nije se dopadao način na koji su se njegovi studenti i sledbenici odnosili prema njegovom delu. On je insistirao na neprekidnom progresu i reintegraciji novih i dubljih uvida u njegovu mišljenje "koje bi bilo nemoguće podeliti na sektore, na prvu, drugu i treću Estetiku."¹⁴ Kročeova filozofija se može proučavati onako kako

13 Giovanni Gullace, "Translator's Preface", iz *Benedetto Croce's Poetry and Literature. An Introduction to Its Criticism and History*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1981, str. xiii; o četiri faze Kročeove estetike se raspravlja i u tekstu o Benedetu Kročeu H. S. Harisa (Henry Siltan Harris, 1926–) u *The Encyclopedia of Philosophy* Vol. 2, Collier – Macmillan, London, 1967, str. 263–267.

14 Giovanni Gullace, "Translator's Preface", iz *Benedetto Croce's Poetry and Literature. An Introduction to Its Criticism and History*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1981, str. xiv.

je on prilazio Hegelu, pitanjem šta je živo a šta mrtvo i to je već učinjeno. S druge strane, mogli bismo da sledimo njegove periode inovacije i reintegracije do poslednjeg stadijuma, zaključivši sa otvaranjem ovog stadijuma prema novim događajima i tumačenjima. Prvi pristup tretira teoriju kao nešto mrtvo čak i kada se pronađu korisni rezervni delovi za transplantaciju; drugi je način njegovih studenata i sledbenika koji više nisu tu, ali ih je za njegovog života bilo mnogo. Čini se da je Kroče, očigledno odbijajući da bude tretiran kao mrtav pas (što je Hegelov izraz!), sumnjao da bi teorijski sledbenici bili korisni. Tvrdio je da vraćanje prošlosti nije moguće, jer se moramo baviti problemima naše sadašnjosti i da se oni moraju i rešavati sredstvima sadašnjosti. Istina je da je tokom istorije filozofije bilo poziva na povratak prošlosti, kao što su parole "Povratak Hegelu" ili "Povratak Kantu". Ali je Kroče smatrao da proučavanje istorije i ideja prošlosti može biti korisno samo kao uvodna fenomenologija progresivnih teorijskih integracija.¹⁵ Mogli bismo da kažemo da njegova ideja istorije nije nemačka, kao težak teret mrtvih u odnosu na žive, nego italijanska, gde se živi (kao što je on živio u Napulju) sa prošlošću koja je prisutna svugde oko vas i tako integrisana u sadašnjost.

Njegovi planovi za budući rad koje je uneo kao dodatak za svoj *curriculum vitae* dokazuju da se njegov rad od 1898. godine do njegove smrti zaista nastavio, tokom više od pedeset godina, na način koji nije promenio njegov osnovni nacrt i njegovu ambicioznu sistematičnu orijentaciju. Posle pojave *Estetike* 1902. godine, verovao je da je ušao u fazu naučne i filozofske zrelosti. Njegove ambicije su ležale u filozofiji i istoriji i njegova filozofska ideja je bila "da ukažem na kraj celokupnog sistema *Filozofije duha* ili radije, čitave filozofije, koja je, sledeći moj ugao gledanja, kao filozofija duha iscrpljena."¹⁶ Tako je, posle *Estetike*, trebalo da uslede još 4 toma: *Logica, o scienza del Concetto...Economica, o scienza della Volontà...Etica, o scienza della Libertà...Filosofia generale*.¹⁷ U isto vreme, želeo je da završi svoje drugo veliko delo – istoriju Italije i započne osnivanje žurnala za javnu kritiku i intelektualan angažman. Isto tako je izrazio svoje političke ambicije vezane za liberalnu i radikalnu politiku. Čitajući je sto godina kasnije, a pola veka posle njegove smrti, ne možemo a da se ne divimo doslednosti kojom je ispunjavao svoje planove tokom celog života posle toga.

Uprkos svim fazama u njegovom razvoju, zadivljujuće je kako se precizno držao svojih sistematskih planova i programa. Posle *Estetike* 1902. godine, objavio

15 Benedetto Croce, "Čista intuicija i lirski karakter umjetnosti", iz *Književna kritika kao filozofija*, Kultura, Beograd, 1969, str. 11–12: "A iz ove nužne povezanosti i progresivnog reda onih raznih izreka koje smo izložili potječe i zaključak, odnosno savjet i preporuka da se treba 'vratiti', kako se obično kaže, ovom ili onom misliocu. Dakako, takvi su 'povraci', uzeti doslovno, nemoguće, a pomalo i smiješni, kao što su smiješni svi nemogući pokušaji. Nema povratka na prošlost, upravo zato što je prošlost, i nikome nije dano da se oslobodi problema koje mu nameću sadašnjica i koje svim sredstvima sadašnjice (a ova uključuje u sebi i sredstva prošlosti) mora da riješi."

16 Benedetto Croce, *Memorie della mia vita*, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli, 1966, str. 26.

17 Benedetto Croce, *Memorie della mia vita*, str. 26.

je *Filozofiju iskustva* (*Filosofia della pratica*) (ekonomija i etika) i *Logika kao nauka o čistom mišljenju* (*La logica come scienza del concetto puro*) 1909. godine i *Teorija i istorija istoriografije* (*Teoria e storia della storiografia*) 1917. godine.¹⁸ "Čist koncept" njegove logike je ekspresija i zato logika ne može početi bez estetike; ali koncept je i nešto univerzalno i konkretno. Univerzalnost razlikuje čist koncept od samo empirijskog određivanja činjenica, a konkretnost ga razlikuje od metafizičkih apstrakcija. Ovde je Kroče sistematično objasnio svoju ideju dijalektike, tvrdeći da jedinstvo različitosti nije suprotstavljanje suprotnosti koje onda treba da nestanu u sveobuhvatnoj sintezi. Umesto neprijateljskog odnosa između suprotnosti, imamo odnos sa Drugim – "altro", koji izgrađuje moguće jedinstvo, ali ne napušta konkretnu egzistenciju razlika, ili osnovnu situaciju drugosti koja sprečava svaku konačnu i totalnu uzurpaciju Drugog.

Koliko je estetika ulazak u njegovu filozofiju, toliko je teorija istorije ishod i ujedinjujući princip i isto tako razlog za njegovu odluku da studira filozofiju.¹⁹ Njegova originalna i radikalna ideja koja postavlja istoriju na isti nivo sa umetnošću, jer su umetnost i istorija znanje o individualnom i partikularnom, koje dele jezik naracije, bila je kratkog veka. Ali Kročeova pobuda izražena u njegovoj prvoj filozofskoj ekspresiji da se bori protiv pokušaja prirodnih nauka da istoriju podvedu pod svoju šemu, njegova ambicija da potvrdi teorijski karakter i ozbiljnost umetnosti protiv pozitivističkog stava prema umetnosti kao čistog zadovoljstva i njegova upornost da poriče da je istoričnost posebna forma teorijskog duha odvojena od intuitivnog i konceptualnog, ostale su glavni pokretači njegovog rada. U *Logici* iz 1909. godine, koju je takođe prvi put predavao na Academia Pontaniana od 1904. do 1905. godine, poistovetio je istorijsko znanje sa konceptualnim i tako otvorio vrata identičnosti između istorije i filozofije, koje obe streme univerzalnom. Ovo je bilo moguće samo zato što je Kroče porekao univerzalnost prirodnim naukama, koje uopšte ne mogu doći do univerzalnosti. Njegova teorija istorije iz 1917. godine pojačava i razliku između istorije i prirodnih nauka i vezu između istorije i filozofije. Istorija je uvek savremena istorija, jer istoričar dokumentima iz prošlosti daje aktuelnost kroz svoj duhovni interes da dostigne univerzalno i to univerzalno ne znači da univerzalna istorija nekada može postati beskonačni totalitet. Ona je uvek konkretni i individualni koncept, a koncept (kao što znamo iz njegove "Logike") nije univerzalna ideja, nego konstrukcija ljudskog duha uvek spremna za obnovu, jer nikada ne može dostići stadijum konačnog i savršenog rezultata. Kroče kritikuje metafizičku ideju istorije, naravno, ali je njegova kritika sada usmerena prema celokupnoj metodologiji istorije kao nauke o činjenicama i njihovom objektivnom tumačenju. Kada je sedamdesetih istorija ponovo proglašena za vrstu narativa, značaj Kročevih ideja je postao očigledan. On se oslobodio istorije kao nauke koju strukturise empirizam prirodnih nauka i

18 Ovaj rad je prvi put objavljen na nemačkom jeziku kao *Zur Theorie und Geschichte der Historiographie* (Tübingen, 1915).

19 Benedetto Croce, *Memorie della mia vita*, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli, 1966, str. 15–16.

kako je u prvom koraku bila povezana sa umetnošću, kasnije je povezana sa filozofijom. Filozofija je "metodološki momenat istorije" ("un momento metodologico della storia").²⁰ Iskustva totalitarizma i rata samo su osnažila njegove ideje, koje filozofiju proglašavaju za apsolutni istoricizam.²¹ Sva istorija je savremena istorija, jer ispunjava sadašnju potrebu. Istorija je politička etika, kao sukob različitih individualnih ideala i ova liberalna ideja istorije je i jedina moguća podloga ljudske slobode. Posle više od šezdeset godina studija, Kroče nije prestao da razvija svoje ideje o problemima vezanim za njegovu epohu i njenim često ne vrlo prijatnim ili optimističnim promenama i nije prestajao da naglašava svoje osnovne ideje: sistematiku ljudskog duha koja gradi razumevanje i znanje, ali ne i završene sisteme; istoričnost ljudske egzistencije u savremenosti koja uključuje prošlost, sadašnjost i (u njenoj nadi za blagostanjem i slobodom) budućnost; slobodu koja se mora povezati sa individualnošću, sa Drugim kao suparničkim ali ne i suprotnim i politiku kao jedinstvo korisnih aktivnosti izvedenih za blagostanje Države koja (kao ni čitava ekonomija uostalom) nije ni moralna ni nemoralna.

Kada je Kroče zaključio nazivajući svoju filozofiju apsolutnim istoricizmom, drugi su to shvatili kao uvođenje apsolutnog liberalizma u filozofiju zbog njegove pozicije protiv fašizma. Uprkos otvorenosti njegovih koncepata prema novim istorijskim situacijama, njegovom filozofskom liberalizmu odgovara nalepnica "apsolutnog" zbog suštinske razlike u odnosu na uobičajene pozitivističke, pragmatičke ili relativističke osnove liberalizma u mnogim drugim slučajevima liberalne teorije i filozofije devetnaestog i dvadesetog veka.

Estetika intuicije

Od njenog početka sa Baumgartenom 1735. godine i posle Kantovih klasičnih osnova za estetiku, ova disciplina je održavala nesaglasje između filozofije umetnosti i lepote i teorije percepcije, osećaja i čulnosti. Kročeova re-aktuelizacija Đanbatiste Vika, sa njegovim principom fantazije koju razlikuje od racionalne refleksije, utrla je put estetici. Ona je ovde u isto vreme teorija ljudskog znanja o individui i filozofija umetničkog stvaranja, ali ne uključuje nijednu teoriju percepcije, čulnosti ili prisustva tela i potrebe ljudskog bića. Kroče je predstavio svoje *Fundamentalne teze Estetike kao nauke o izrazu i opšte lingvistike* (*Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*) na Academia Pontaniana u Napulju 1900. godine i dodao im svoju studiju o Đanbatisti Viku 1901. godine u časopisu *Flegrea* ("Đambatista Viko, izumitelj estetike kao nauke"). U svom predgovoru za *Estetiku* iz 1902. godine, tekstu koji se razvio iz njegovih *Tesi fondamentali*, objasnio je zašto

20 Benedetto Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Laterza, Bari, 1917, str. 136.

21 Benedetto Croce, "Il concetto della filosofia come storicismo assoluto", iz *Il carattere della filosofia moderna*, Laterza, Bari, 1941; videti i *Filosofia e storiografia*, Laterza, Bari, 1949. i *Storiografia e idealità morale*, Laterza, Bari, 1950.

svaka sistematika u njegovoj filozofiji mora započeti fenomenom estetike. Kao kod Hegela, filozofija je celina kojoj se može prići preko bilo kojeg od njenih delova:

Filosofija je jedinstvena, tako da kada se govori o esteticima, o logici ili o etici, raspravlja se o celokupnoj filozofiji, jer se samo zbog pedagoških praktičnih razloga izvestan deo ovog nedeljivog jedinstva pokatkada detaljnije može da osvetli.²²

Među svim duhovnim aktivnostima fantazija je, sa svojom duhovnom aktivnošću reprezentovanja, početak i rođenje ljudskog duha. Ne kao filozofija umetnosti, nego kao univerzalna sposobnost ljudske duhovnosti, estetika je "aureatska forma duha" ("la forma aureale dello spirito").²³ Ovo je prva domovina duha i on se uvek mora vraćati fantaziji kao svom izvoru. Da li bi ovo bila vrsta povratka mitskim počecima, kao kod Šelinge? Ako je tako, intuicija bi zaista postala nešto iracionalno, mistično i čak anti-racionalno, ali to nije ono što je Kroče imao u vidu. Duhovna kvintesencija i u isto vreme prvobitna domovina duha je – jezik ("il linguaggio"). Ovo estetiku pretvara u disciplinu fantazije, jezika i umetnosti, koje se sve zasnivaju na razlici između estetike i logike kao dva dela teorijskog duha. Umetnost je samo jedan deo onoga čime se estetika bavi i ne razlikuje se od drugih delova na bilo koji kvalitativni način; ona predstavlja samo izvesnu koncentraciju estetskog kvantiteta, tj. radove fantazije.

Kroče je čitav korpus svoje estetike predstavio sa dve forme znanja:

Dve su forme ljudskog saznanja: jedna je *intuitivna*, druga *logička*: do saznanja se dolazi, naime, ili putem *fantazije* ili putem *intelektata*; i to do saznanja *individualnoga* ili do saznanja *univerzalnoga*, do saznanja *pojedinačnih činjenica* ili njihovih odnosa. Jednom rečju, saznanjem se u nama stvaraju ili *slike* ili *pojmovi*.²⁴

Ovde se on opredeljuje protiv filozofske tradicije u korist zdravog razuma, kao što je nastavio da čini mnogo puta posle toga: filozofija je predrasudna u korist intelektualnog i logičnog, dok zdrav razum vrlo dobro zna da je intuicija nezavisna od intelekta i da je izvor sveg znanja. Prvih nekoliko rečenica *Estetike* su srodnije Baumgartenovoj i Kantovoj estetici i suprotne tradiciji filozofije umetnosti iz devetnaestog veka. Intuicija nije intelektualna, ali u isto vreme nije ni perceptualna, ili ne samo [perceptualna], jer naše intuicije nisu samo o realnosti. Razlika između realnosti i fikcije je kasnijeg porekla i ne možemo je naći u prvobitnoj situaciji duha:

Intuicija ujedinjuje bez ikakvog diferenciranja predstavu realnog i jedinstvenu sliku mogućeg.²⁵

22 Benedetto Kroče, *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika*, Kosmos, Beograd, 1934, str. 55.

23 Vittorio Mathieu, "Benedetto Croce", *Enciclopedia filosofica*, vol. 1, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia – Roma, 1956, str. 1358.

24 Benedetto Kroče, "Intuicija i ekspresija", iz *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika*, Kosmos, Beograd, 1934, str. 65.

25 Benedetto Kroče, "Intuicija i ekspresija", str. 68.

Oni koji veruju da je sve naše znanje oblikovano prethodno postojećim idejama vremena i prostora greše: vreme i prostor su kompleksne intelektualne konstrukcije koje se pojavljuju tek kasnije u razvoju naših duhovnih potencijala. Intuicije, ako nisu metafizičke, nisu ni čulne. Ova ni–niti struktura Kročeve argumentacije protiv metafizičke i pozitivističke, ili idealističke i materijalističke filozofije, neprekidno se ponavlja, jer je sistematičko jedinstvo njegove filozofije potpuno zavisno od ove vrste konceptualnog zaokreta. Da bi izbegao hegelovske trijade, on razlike mora da održava živim uprkos sintezama kao njihovim ishodima; da bi izbegao nepremostivi dualizam i binarizam, on mora da uvede primordijalno jedinstvo svih razlika. Estetika je kamen temeljac ove operacije, pošto je ona pozicija duha koji se ne može svesti na bilo koju drugu poziciju i pošto je ona prvo i originalno stanje duha koje nema ništa drugo od duhovnog karaktera koje bi mu prethodilo. Nema Prirode, kaže Kroče, jer (kao i u slučaju vremena i prostora) čak ni Priroda ne može biti ništa drugo osim duhovne konstrukcije. U početku je moralo postojati prvobitno jedinstvo materije i duha – koje je bilo duhovne prirode, jer smo mi, kao ljudska bića, duhovna bića. Ovo ne znači da nismo materijalna bića, ili da je svet nešto nematerijalno. Ali to znači da, koliko god da smo svesni sebe i sveta, ova operacija svesnosti ili prvobitnog znanja o nama samima i o drugom mora biti duhovna aktivnost; materija je nešto pasivno i ne-produktivno i to je ono što smo kao samo materijalna bića – pasivni i ne-produktivni. Mi proizvodimo naš svet svojim duhovnim sposobnostima koje zahtevaju prvobitno jedinstvo materije i forme:

Ono što razlikuje naše intuicije jednu od druge jeste materija, jeste sadržaj; forma je konstantna; ona je duhovna aktivnost, dok je materija promenljiva, i bez nje duhovna aktivnost ne bi nikada mogla da se oslobodi svoje apstrakcije, da postane konkretna i realna, da iz nje bude ovaj ili onaj duhovni sadržaj, ova ili ona određena intuicija.²⁶

Danas bismo umesto "intuicije" upotrebili pojam "reprezentacije" i Benedetto Kroče već koristi oba:

Svaka prava intuicija ili predstava jeste u isti mah i *ekspresija*.²⁷

Ljudski duh je uvek aktivan i intuicije nikada nisu samo vrsta otisaka koje pravi spoljašni svet ili naša fizička egzistencija. Kao aktivne, one su ekspresije i nije moguće napraviti nikakvu razliku između intuicija i ekspresija – one su jedno. Ovo jedinstvo je kamen temeljac celokupnog korpusa Kročeve filozofije i bez njega bi se njegova sistematika raspala na dve binarne konstrukcije koje bi zahtevale posebno premošćivanje i vezivanje. Pomoću herbartovskog tumačenja Kanta, Kroče je sakrio čuveni kantovski jaz između prirode i kulture, između slobode i potrebe, u ovoj formuli pre-determinisanog jedinstva. Ovde nam nije dozvoljeno da nastavimo sa diferencijacijom i kritikom, jer ako to učinimo, rizikujemo ulazak u nerešivu raspravu između metafizike i pozitivizma, idealizma i materijalizma.

26 Benedetto Kroče, "Intuicija i ekspresija", str. 70.

27 Benedetto Kroče, "Intuicija i ekspresija", str. 72.

Samo posle svih ovih uvodnih objašnjenja o karakteru ljudskog duha i temeljne razlike između njegove dve teorijske forme, estetičke i logičke, Kroče nastavlja sa ulogom intuicije—ekspresije u umetnosti. Mnogi filozofi su pokušali da pronađu poseban kvalitet umetničke intuicije i niko od njih nije uspeo. Kroče smatra da nisu uspeli zato što ga nema. U periodu modernizma i pred nastupom istorijske avangarde, Benedeto Kroče ustaje protiv esteticizma i teorija umetničke čistote i stoga u isto vreme i protiv tada preovlađujućih ideja autonomije umetnosti. Ne postoji posebna anatomija za manje, i posebna za veće organizme, tako da ne može postojati ni posebna estetika za "niže" i posebna za "više" intuicije.

Mi moramo da se čvrsto držimo ove identičnosti, jer baš ta okolnost što se htelo da se umetnost odvoji od opšteg duhovnog života, što se na nju gledalo kao na neko više aristokratsko zanimanje, i pridavala joj se neka naročito duhovna funkcija, bila je glavni uzrok što estetika, nauka o umetnosti, nije mogla da shvati njezinu prirodu i dopre do pravog njezinog korena u ljudskom duhu. Kao što se niko ne čudi što fiziologija uči da je svaka ćelija jedan organizam, i svaki organizam jedna ćelija ili sinteza tih ćelija, kao što nikoga ne iznenađuje što se u velikoj brdskoj litici nalaze isti hemiski elementi kao u jednom kamenčiću, i kao što ne postoji jedna fiziologija za male i jedna za velike životinje, ili jedna hemija za sitno kamenje i jedna za visoka brda, tako ne postoji ni jedna nauka za male a druga za velike intuicije, nego postoji jedna i jedina estetika, kao nauka o intuitivnom ili izražajnom saznanju u kome se sadrži estetski ili umetnički fenomen. I ta Estetika je potpuno analogna sa Logikom, koja obuhvata formaciju najsitnijeg i najobičnijeg pojma kao i konstrukciju najsloženijeg naučnog i filozofskog sistema, i to kao pojave jedne isti prirode.²⁸

Ovde se nalazi veza između Kročeove filozofske sistematike koja ne dozvoljava bilo kakve razlike koje se ne mogu prevazići (što ga, usput rečeno, čini mnogo više dužnikom Lajbnica i Baumgartena nego što se obično tvrdi) i njegovog liberalizma koji ne dozvoljava nikakve kvalitativne razlike između ljudskih bića. Njegova averzija prema aristokratskoj estetici koja je čista metafizika umetnosti je istog porekla kao i njegovo neslaganje sa romantičarskim konceptom genija.

I u određivanju značaja reči *genije* ili *umetnički genije*, nasuprot ne-geniju i običnom čoveku, možemo da dopustimo samo jednu kvantitativnu razliku.²⁹

Umesto da kažemo se pesnik rađa (*poeta nascitur*), bolje je da kažemo da je osoba rođena kao pesnik (*homo nascitur poeta*). Nasuprot ideji o umetniku kao

28 Benedeto Kroče, "Intuicija i umetnost", iz *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika*, Kosmos, Beograd, 1934, str. 79–80.

29 Benedeto Kroče, "Intuicija i umetnost", str. 80.

"nadčoveku" ili "Übermensch"³⁰, ovde nalazimo sva vrata otvorena kasnijoj umetničkoj i političkoj tvrdnji da su sva ljudska bića umetnici, "jedni – pesnici manji; drugi – pesnici veliki"³¹. Isto važi za sposobnost estetskog suda, ili ukusa:

Aktivnost koja sudi zove se ukus, aktivnost koja produkuje *genije*. Ukus i genije, dakle, u suštini su identični.³²

Njegova druga meta je teorija *mimesisa*, bilo podražavanja bilo ogledanja i njegovo insistiranje na duhovnom procesu stvaranja kao nečeg zaista ličnog i individualnog, koje dovodi do umetničkog dela. Čista mimetička kopija je nešto hladno što ne hrani naše intuicije. To je ono što nije u redu sa fotografijom. Fotografija je umetnost samo onoliko koliko fotograf uspe da uplete svoju intuiciju u ishod, ali to još uvek nije potpuno umetnički pošto se "u njoj prirodni elemenat ne da izbrisati ili podrediti"³³. Problem tehnoloških medija je što su upravo to: pasivni posrednici koji mogu da proizvedu slike kao mimetičke kopije hemijskim ili sličnim prirodnim procesima, ali ne mogu da proizvedu slike. Za sliku je neophodno uključivanje ljudske fantazije. Kroče nije samo insistirao na čistoj kreativnosti koja ne može da dozvoli da umetnost bude samo tehničko sredstvo "ogledanja". On ovde, kao i na drugim mestima u svojim filozofskim radovima, insistira na ljudskoj subjektivnosti, na ljudskoj aktivnoj sposobnosti da savlada prirodu, koja je pasivna sila, svojim duhom, koji je aktivna sila. On se vratio osnovnom repertoaru evropske duhovne tradicije: materija i forma, priroda i duh su uključeni u patrijarhalni muško–ženski odnos i njegovo opiranje pokoravanju koje je dobro za umetnost u njenom odnosu prema nauci, i za ekonomiju u njenom odnosu prema etici, ne daje autonomiju ni materiji ni prirodi. Za nas ne postoji ništa drugo osim duhovne manifestacije, i priroda ili materija ne mogu imati nikakvu sopstvenu nezavisnu egzistenciju – barem ne iz ljudske perspektive. Ovo je kvintesencija Kročeovog idealizma: idealizacija ljudske duhovne aktivnosti od samog početka u estetiци. Stoga, koliko god da je protiv umetničke čistote ako ona znači aristokratiju ukusa, on hedonističke, utilitarne ili naturalističke pristupe umetnosti vidi kao potpuno pogrešne. Sve je tu, u umetničkom delu: zadovoljstvo, upotreba, fizika; ali je umetničko i dalje nešto kvalitativno različito. Njegovo isključivanje "lepe prirode" bi moglo da bude još radikalnije nego Hegelovo,³⁴ pošto ono što on ima na umu nije samo isključivanje lepe prirode: bilo da je lepo ili ne, mi ne možemo iskusiti ništa prirodno a da ga aktivno ne preobrazimo u nešto duhovno.

Podnaslov *Estetike* – "Istorija književnosti i istorija umetnosti", nagoveštava da je Kroče istoriju estetičkih doktrina uključio u svoju sistematičnu reprezen-

30 Nije slučajno da je Kroče koristio izraz "superuomo" (Benedeto Kroče, "Intuicija i umetnost", str. 80), kao aluziju na Ničea kojeg je predstavio u svojoj istoriji estetike kao poslednjeg romantičarskog pesnika u filozofiji.

31 Benedeto Kroče, "Intuicija i umetnost", str. 80.

32 Benedeto Kroče, "Intuicija i umetnost", str. 199.

33 Benedeto Kroče, "Intuicija i umetnost", str. 83.

34 "Međutim, najjasnije i najodlučnije negiranje prirodno lepog iz ugla estetike nalazimo kod Benedeta Kročea za kojeg je negiranje postojanja prirodno lepog predstavljalo oslobađanje od velike greške." Paolo D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Bari, 2001, str. 47.

taciju, i to ne kao dodatak, nego kao neophodan deo teorije. Ovde on već praktikuje zamisao savremenosti istorije, jer ova istorija nije priča o estetičkim idejama prošlosti. To je priča o idejama Benedeta Kročea o istoriji estetike, sa hegelovskom crtom koja sve filozofe i mislioce iz prošlosti pretvara u Kročeove prethodnike i njihove ideje objašnjava kao još—uvek—ne—Kročeove ideje. Ali ono što ovde ne možemo naći je hegelovski progresivizam, koji prošlost postavlja kao uredan progresivni razvoj orijentisan prema sigurnom i konačnom kraju, jer je za Kročea istorija uvek otvorena i nerešena.

Svakoј konfiguraciji ljudske istorije kao konstruktivni kriterijum služi pojam napretka. Ali, pod tim ne treba razumeti fantastički i metafizički zakon progresa, koji ljudske generacije izvesnom neodoljivom snagom vodi nekim određenim putevima, po nekom providencijalnom planu, koji mi docnije možemo da saznamo i u njegovoj logici da razumemo.³⁵

Ova kombinacija ne-progresivizma i savremenosti istorije dovela je do onoga što je njegov prijatelj u šali nazvao "grobljem"³⁶. Ne moramo da ga posetimo, jer je on kasnije dodao sistematični pristup istoriji estetike. U svom predavanju za Treći internacionalni kongres filozofije u Hajdelbergu *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (*Čista intuicija i lirski karakter umetnosti*, 1908)³⁷, Kroče govori o pet različitih pristupa karakteru umetnosti, gde je njegov, naravno, šesti. Ovaj katalog svih mogućih estetičkih teorija je očigledno logičan a ne istoričan, pošto pojedini mislioci spadaju u dve ili više njih, i zato što formiraju logični niz:

Oni se međusobno povezuju i to tako da pogled, koji sledi, u sebi sadrži ono što prethodi.³⁸

One su sve bile prisutne u izvesnom obliku ili u izvesnoj meri u svim vremenima i kako sa svima njima ponešto nije u redu, svaka zvuči barem delimično istinito.

Prva, pa tako i najniža estetička teorija je *empirijska* estetika, koja tvrdi da estetički ili umetnički fenomeni ne poseduju zajednički princip. Ova vrsta estetike klasifikuje empirijske umetničke fenomene, ali filozofiji onemogućava da ih pojmi u strogom konceptu. Druga, *praktična* estetika, nalazi zajedničku osnovu za sve umetnosti u praktičnim formama ljudske aktivnosti (hedonizam, utilitarizam, moralnost,

35 Benedetto Croce, "Istorija književnosti i istorija umetnosti", iz *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika*, Kosmos, Beograd, 1934, str. 212.

36 Benedetto Croce, "Napomene autora (1921)", iz *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika*, Kosmos, Beograd, 1934, str. 59: "Antonio Labriola, ..., dao je definiciju koja je doduše, bila šaljiva, ali u kojoj je bilo dosta istine: *Groblje*."

37 Benedetto Croce, "L'Intuizione pura e il carattere lirico dell'arte", citana 2. septembra 1908. u Hajdelbergu (kako nam je rečeno, bez ikakvog obzira prema publici, na napolitanskoj verziji italijanskog jezika i na način neumešnog predavača), i objavljena u *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica Italiana*, Laterza, Bari, 1910, str. 3–30.

38 Benedetto Croce, "L'Intuizione pura e il carattere lirico dell'arte", *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica Italiana*, Laterza, Bari 1910, str. 6, prevod: Benedetto Croce, "Čista intuicija i lirski karakter umjetnosti", iz *Književna kritika kao filozofija*, Kultura, Beograd, 1969.

pedagogija itd.). Ovde, umetnost ima zajednički sadržalac u nečemu praktičnom ili u nečemu što je od praktične koristi. Treća je *intelektualistička* estetika koja identifikuje lepotu i intelektualnu istinu. Ona definiše umetnost kao neku vrstu istine u popularnoj pre-logičnoj formi polu—nauke i polu—filozofije. Nju u umetnosti zanima ono što se može shvatiti u formi konceptata. *Agnostička* estetika je prvi stepen u prepoznavanju nezavisnog principa umetnosti, ali ga ova vrsta teorije ne može formulisati ni na koji pozitivan način. Negativne deskripcije na način ni—niti prate jedna drugu i nikada ne dostižu tačku određenog odgovora. Poslednja, *mistička* estetika tretira umetnost kao nezavisnu duhovnu formu koja ima teorijski ali ne i naučni ili intelektualni karakter i koja je viša istina u poređenju sa naukom ili filozofijom.³⁹

Kroče je predložio filozofima da započnu sa najvišom formom, to jest sa romantičarskom varijantom mističke estetike, da poreknu njeno hijerarhijsko pozivanje na prvenstvo umetničke istine i da prihvate njegovu ideju čiste intuicije i lirizma kao objašnjenje za nezavisno utemeljenje koncepta umetnosti, koje u isto vreme potvrđuje njenu autonomiju i njene veze sa ostalim duhovnim sposobnostima čovečanstva, teorijskim (logičkim) i praktičnim.

Posle *Estetike* iz 1902. godine, Kroče se, kako je sam rekao, pridržavao originalne podloge svojih ideja, ali je razvio i neke nove a da nije promenio suštinu. U *Uvodima* za nova izdanja *Estetike* 1921. i 1941. godine, pomenuo je ukupno tri takva nova koraka: lirski karakter čiste intuicije, univerzalni i kosmički karakter čiste intuicije i razliku između poezije i književnosti. Izraz "lirizam" je bio uveden kao znak za ne-konceptualni sastojak poetske komunikacije, za emocije i raspoloženja individue i jedinstvene pre-konceptualne individualnosti:

Dakle, istina leži upravo u ovome: čista intuicija je svojom suštinom liričnost... A iz toga opet slijedi da sadržaj čiste intuicije ne može da bude ni apstraktan pojam, ni spekulativan pojam ili ideja, ni — recimo tako — "opojmovljena" ili historizirana predstava; a dosljedno tome, ni takozvana percepcija, koja je intelektualno razlučena i historizirana predstava.⁴⁰

Pod zvezdom intuicije nastavio je da razvija ove sveobuhvatne korene ljudskog razumevanja u gore pomenutim tekstovima iz 1917. i 1918. godine. Umetnost otkriva estetičku sintezu celine i univerzalnog koja izmiče više analitičkim sposobnostima razuma, dijalektički sintetizujući osećanje i sliku u intuiciji. Da li je moguće pronaći prihvatljivu estetičku teoriju koja bi sačuvala duhovnu nezavisnost i autonomiju umetnosti i uvela normativna ograničenja velike umetnosti bez upadanja u pozitivističku ili metafizičku zamku i bez pretenzija da daje konačne odgovore ili čisto logički totalitet? Za razliku od kritičke teorije koja je odbacila totalitet kao totalitaran, Kroče smatra da moramo da pronađemo pozitivan odgovor na ovo pitanje, u skladu sa našim savremenim situacijama. Njegov sopstveni odgovor na krizu evropske

39 Benedetto Croce, "L'Intuizione pura e il carattere lirico dell'arte", str. 5.

40 Benedetto Croce, "Čista intuicija i lirski karakter umjetnosti", iz *Književna kritika kao filozofija*, Kultura, Beograd, 1969, str. 29.

kulture bio je da umetnost ima kvalitet totaliteta, *cosmic afflatus*, koji univerzalost i umetničku formu čini jednom te istom stvari. Totalni ljudski ritam umetnosti nudi integralnu viziju čoveka. Kosmički karakter umetnosti nalazimo u poeziji kao večiti glas ljudskosti u njenoj složenosti i totalitetu. U ovom tumačenju, ljudska potreba za poezijom i odgovor na nju su zauzeli mesto koje je Imanuel Kant rezervisao za odgovor na Francusku revoluciju. Ona možda neće potvrditi ljudsku sposobnost za beskonačan progres, ali poezija i dalje svedoči da su ljudski totalitet i kosmičko jedinstvo duhovnosti uvek prisutni u estetičkim korenima ljudskog sveta.

Koliko je na početku karijere nastojao da razvije razliku između umetničkih i logičkih formi teorijskog duha, toliko je kasnije insistirao na razlikovanju čiste umetnosti od ostalih tipova umetničkog izraza. Tako njegova *La Poesia* iz 1926. godine naglašava razliku između poezije i književnosti, uvodeći ukupno četiri tipa intuicije/ekspresije: sentimentalni ili neposredni, poetski, prozni i retorički. Poetski tip izraza je čisti lirizam, dok književnost ili proza služe mnogim različitim i stoga nečistim ciljevima. Iz tačke gledišta teorije književnosti, Kročeova teorija koju je razvio je "nominalistička"⁴¹ jer je svako umetničko delo individualni totalitet koji se mora proučavati po sebi, a ne kao deo istorije stilova i žanrova, ili kao izraz umetnikove svakodnevne biografije. Iz istog razloga je iz poezije morao da isključi ne samo takve priznate filozofske tekstove u stihu kao što je *De rerum natura* Tita Lukrecija Kara (Titus Lucretius Carus, 99–55 godina p. n. e.), nego i Geteov (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832) drugi deo *Fausta*. Zbog istorijskih okolnosti umetnosti i čovečanstva u toku prve polovine dvadesetog veka, Benedeto Kroče je pošao od demokratske ideje intuicije/ekspresije kao umetničke sposobnosti običnog ljudskog bića, a stigao do aristokratske i elitističke ideje o poeziji koja iz svog posebnog delokruga isključuje svu prozu, retoriku, pa čak i opštu sentimentalnost. Razlog za ovaj pomak od demokratskog prema aristokratskom liberalizmu bio je da se sačuva totalitet i univerzalnost ljudskog duhovnog sveta, utisnuta u estetsku sposobnost teorijskog duha.

Benedeto Kroče je bio jedan od najuticajnijih intelektualaca svog vremena, a posebno u Italiji, gde je njegov uticaj daleko premašio vreme njegove smrti. Međutim, njegovu sistematičnu filozofiju je prihvatilo svega nekoliko sledbenika, uglavnom Italijana, i naravno, Robin Dž. Kolingvud (Robin Georg Collingwood, 1889–1943). Njegov aktuelni uticaj je mnogo širi od broja njegovih direktnih sledbenika i podeljen je između različitih disciplina. Njegovo ime i neke od njegovih teorija i dalje su prisutni u esteticima, naravno, ali je on isto tako bio i velika figura u istoriji umetnosti, teoriji književnosti, lingvistici, italijanistici i u teoriji i metodologiji istorije.⁴² Kao što je u

41 Kao što su procenili René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, Harcourt, Brace & World, New York, 1970, str. 226.

42 Da bismo ilustrovali njegov značaj u historiografiji, pomenimo samo da je u *Metahistory* Hajdena Vajta (Hayden V. White, 1928–) iz 1975. godine, knjizi koja je utrla nove puteve istoriografskih rasprava, Kroče istaknuta figura čak i onda kada trpi kritike zbog zanemarivanja društvenih nauka i njegovog neprijateljstva prema sociologiji. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1973, Chapter 10.

Italiji još za života postao neka vrsta intelektualne ikone, tako su posle njegove smrti njegove ideje sasvim zanemarene, da bi se o njemu ponovo raspravljalo tek u poslednjim decenijama dvadesetog veka, sada bez ranije aure.⁴³ Ovo može biti prilika, što bi Benedeto Kroče voleo, ne za povratak Kročeu, nego za "rileggendo" njegovog opusa iz tačke gledišta istorije, tj. naše sopstvene sadašnjosti.

Zaključak

Kaže se da generali uvek biju bitke iz prethodnog rata. Na prvi pogled, Benedeto Kroče je zaista bio takav general – filozof koji je želeo da se suprotstavi problemima svog vremena sredstvima sistematičnog idealizma, koji je postavljao Duh kao jednu jedinu živu silu. Sebe je proglasio nekom vrstom, poput Đanbatiste Vika i De Sanktisa, idealiste estetike, herbartijanca (Johann Friedrich Herbart, 1776–1841) u moralu i aksiologiji, anti-hegelovca i anti-metafizičara u teoriji istorije i razvoja sveta i naturaliste-intelektualiste u epistemološkim zagonetcima. Ovo zvuči kao eklektizam, što i jeste bio. Ne zbog nedostatka sopstvene pozicije, nego zato što je bio prinuđen da se koristi svim sredstvima da bi postigao cilj. Njegova filozofska pozicija bila je dostojanstvo i sloboda ljudskog duha. Još u vreme njegove savremenosti izgledalo je da ova pozicija slabi i dok su nihilizam i relativizam osvajali teritoriju, Kroče se protiv tih opasnosti koristio svim filozofskim sredstvima kojima je mogao i koja su u to vreme izgledala korisna. Iz ove tačke gledišta, njegova filozofija je poslednja filozofija klasičnog humanizma, prosvetiteljstva i idealizma, koja je proizvela poslednji filozofski sistem slobode i liberalizma.

Kao moderni filozof svog vremena, ceneći zdrav razum i shvatajući značaj ekonomije za filozofsku sistematiku, Kroče je ušao u aktuelnu kritiku i političku aktivnost, a posebno je kao estetičar, koji je u isto vreme (a ovo je zaista izuzetak među estetičarima njegovog doba!) bio u kontaktu sa savremenim umetnostima i umetnicima, koji je pisao književnu kritiku i teoriju i koji je objavljivao kritike, raspravljao o kulturalnoj politici i aktuelnoj situaciji u umetnosti u Italiji i drugim mestima. On je morao da izađe iz svog herojskog programa da bi se tvrdoglavo suprotstavljao eroziji velikih filozofskih sistema humanizma i prosvetiteljstva.

Možda je početni razlog za ovo pripadanje i prošlosti i sadašnjosti bila njegova odluka da nikada ne postane akademski učenjak. On je želeo poziciju intelektualca kome su poznati svi svakodnevni procesi njegovog vremena, koji je, daleko od klaustrofobičnog prostora mračne sobe filozofa, u kontaktu sa zdravim razumom ljudskog života. Da bi odgovorio na probleme svog vremena, Kroče je predstavio estetiku kao sposobnost fantazije da proizvede prve izdanke duhovnog života u intuicijama–izrazima, kao istinski ljudski jezik znanja koji govori o individui. Tako je oblast estetike za Benedeta Kročea upravo oblast stvaranja – jer se ovde Duh

43 O Kročevom mestu u italijanskoj estetici, videti: Paolo D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Bari, 1997.

neprekidno kreira i re-kreira. Prema njegovim standardima, čista umetnost je lična poetska intuicija, koja na drugoj strani njegove demokratske ideje da je genije samo bolji kvantitet sposobnosti koja je već prisutna u svakom ljudskom biću, stvara aristokratsko polje univerzalnosti i kosmičko jedinstvo duhovnog sveta. U njegovoj teoriji istoriografije i istoričnosti morao je da prihvati relativizam i subjektivnost savremenosti. Posmatrano sa distance proteklog vremena, zbog njegove sistematike Duha, zbog stvaranja teorijskih i praktičnih sredstava za razumevanje jedinstva sveta i zbog njegovog insistiranja da u našem svetu nema prirode nego samo (duhovne) kulture, on bi mogao da postane prethodnik tvrdnje da su stvari kojima se bavimo u takozvanoj realnosti samo reprezentacije i kulturalne konstrukcije.

Prevod s engleskog
Margarita Petrović

Literatura:

Benedeto Kroče, *Estetika: kao nauka o izrazu i opšta lingvistika*, Kosmos, Beograd, 1934.

Benedeto Kroče, *Eseji iz estetike*, Kadmos, Split, 1938.

Benedeto Kroče, *Književna kritika kao filozofija*, Kultura, Beograd, 1969.

Benedeto Kroče, *Poezija: uvod u kritiku i istoriju poezije i literature*, IK Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1995.

Benedetto Croce, *Brevijar estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2003.

Benedetto Croce, *My Philosophy*, Bailey Press, London, 2008.

Paolo D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Bari, 1997.



Robin Džordž KOLINGVUD

Principi umetnosti

: Grejem Mekfi

Uvod

Robin Džordž Kolingvud (Robin George Collingwood, 1880–1943) bio je član Pembрук koledža u Oksfordu i predavač na Katedri za filozofiju i istoriju Rima pre nego što je postao profesor metafizičke filozofije (1935). Kolingvud je ozbiljno shvatio svoje obaveze istoričara, kako nam saopštava u svojoj *Autobiografiji* (*An Autobiography*).¹ Ovo zanimanje za istoriju imalo je uticaja na genezu i budućnost njegovih spisa o umetnosti.

Uz brojne članke o estetičkoj teoriji, Kolingvud je izdao i dve knjige o umetnosti: *Skica filozofije umetnosti* (*Outlines of a Philosophy of Art*, 1925) i *Principi umetnosti* (*Principles of Art*, 1938). Prva knjiga je bila priprema za *Principe umetnosti*.²

Kolingvud je najpoznatiji po shvatanju umetnosti koje je ponudio u knjizi *Principi umetnosti* te je ona osnova ove rasprave. Taj trotomni tekst ćemo prvo ukratko izložiti, a onda ćemo pristupiti obradi nekih pitanja koja se tiču ove knjige kao celine.

¹ Robin George Collingwood, *An Autobiography*, Clarendon, Oxford, 1939, str. 120.

² Videti: T. J. Diffey, "Review of Collingwood *Outlines of a Philosophy of Art*", iz *Collingwood Studies* vol. 2, 1995, str. 234–242.

Shvatanje *Principa umetnosti*

Ono što je u središtu Kolingvudovog shvatanja umetnosti u prvoj knjizi *Principa umetnosti* je artikulacija kontrasta između "prave umetnosti" i "takozvane umetnosti". Kolingvud ovde odbacuje "tehničku teoriju umetnosti" koja umetničke radove posmatra kao sredstva kojima se postižu različiti ciljevi. Kolingvudov čuveni kontrast između umetnosti i zanata mogao bi da se vidi kao [kontrast] između unutrašnje i spoljašnje koncepcije vrednosti: zanat uključuje

[...] sposobnost da se proizvede unapred zamišljeni rezultat svesno kontrolisanim i usmerenim naporom.³

U objašnjenju, za Kolingvuda zanat

[...] uvek uključuje razliku između sredstva i cilja, koji su jasno odvojeni jedan od drugog [...].⁴

Tako postoje sredstva za tačno određene ciljeve – zabavu, propagandu, uticaj, uputstva i izvesnu vrstu praktične vrednosti koju on naziva "magičnom". Raditi na postizanju takvih ciljeva znači proizvoditi (u najboljem slučaju) takozvanu umetnost. Nasuprot tome, umetničko delo može biti

[...] proizvedeno a da nije [kao takvo] planirano unapred⁵

pošto mu nedostaje nezavisno određeni cilj.

Ovde se naravno ne smatra da se umetnost nikada ne može *planirati* otprilike na ovaj način, nego da *ne mora* biti tako. Jer, ovo nije poricanje značaja tehnike za umetnost. Kolingvud se ne zalaže za ideju

[...] da umetnička dela može da proizvede svako, bez obzira na to koliko je malo uložio truda da nauči svoj posao, pod uslovom da mu je srce na pravom mestu.⁶

Naprotiv, kao što umetnici znaju, to je:

[...] ogroman, inteligentan i svrsishodan rad, bolna i svesna samodisciplina, koja stvara čoveka sposobnog da piše stihove kao Poup (Pope), ili da teše kamen kao Mikelandelo (Michelangelo).⁷

Osnovna misao Kolingvudove estetike je:

Umetničko delo se ne čuje i ne vidi, nego zamišlja.⁸

Kolingvud ovu tvrdnju brani razmatranjem primera jedne od umetnosti: muzike. Da li je taj primer tipičan za umetnosti? Kolingvud primećuje:

Nepotrebno je prolaziti kroz formalnost primenjivanja onoga što je rečeno o muzici na druge umetnosti.⁹

3 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1938, str. 13.

4 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 15.

5 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 22.

6 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 26.

7 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 26–27.

8 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 142.

9 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 141.

Njegova je pretpostavka da je ono što je istinito za jednu formu umetnosti, istinito za sve; primeniti zaključke iz muzike na druge umetnosti bila bi stvar "prolaženja kroz formalnost". Zato se rasprava usmerava na tvrdnju:

Ova melodija postoji kao završena i savršena već u njegovoj glavi: to jest, kao zamišljena melodija.¹⁰

Kada bi se uspostavila takva tvrdnja, i kada bi ono što je istinito za muziku bilo istinito i za druge umetnosti, Kolingvud bi pokazao imaginarni karakter umetnosti.

Zapravo tri mišljenja rekonstruišu njegov argument za ovu tvrdnju. Prvo, da sama melodija ne mora da se iznese pred javnost; posao kompozitora:

[...] nije da kod publike proizvede emocionalni efekat (ili, implicitno, bilo kakav drugi), nego [...] da stvori melodiju.¹¹

Stoga umetnički status onoga što on proizvede ne zavisi ni od kakvog odnosa prema publici. Kolingvud smatra da je sama melodija imaginarna. Drugo, Kolingvud ističe da kada kompozitor počne da zapisuje samu melodiju, ono što on zapisuje nije sama melodija (to jest, nije umetničko delo), nego partitura, neka vrsta recepta za delo. Prema tome:

melodija muzičara uopšte nije tu, na papiru. Ono što je na papiru nije muzika, nego samo muzička notacija.¹²

Treće, čini se da Kolingvud misli da *čak* i kad neko čuje zvukove, on ne čuje muziku. Potreba da se razume muzički komad, da se prepozna forma i struktura i da se primene umetničke kategorije, pokazuje da je muzika u izvesnom smislu nešto drugo od zvukova. Otud je "stvarna melodija" u kompozitorovoj glavi.

Ovo razmatranje pretpostavlja da je ono što je ponekad istinito za melodiju, uvek istinito za nju: tvrdi se da, pošto možemo da prođemo bez slušanja zvukova, oni ne mogu biti ono što melodija stvarno ili suštinski jeste. U najboljem slučaju, potvrđuje se samo to da slušanje zvukova nije *dovoljno* da jemči da smo zaista čuli muziku. Zato ovo razmatranje, uprkos Kolingvudovoj tvrdnji, može da pokaže samo to da muzika nisu *samo* zvukovi koje čujemo: slušanje muzike je više od toga. Ovo je, međutim, saobrazno (intuitivno prihvatljivoj) ideji da je slušanje zvukova *barem deo* slušanja muzike. Da bi dokazao svoju tvrdnju, Kolingvud mora da pokaže da je muzika nešto različito od zvukova. On kaže:

Ono što dobijamo na koncertu je *nešto drugo* (podvukao G. M.) od brujanja koje proizvode izvođači [...] ono što dobijamo je nešto što moramo da rekonstruišemo u našim umovima i našim sopstvenim naporom; [to je] nešto što je zauvek nedostupno osobi koja ne može ili neće da načini napor prave vrste, bez obzira što potpuno čuje zvukove koji ispunjavaju sobu u kojoj se nalazi.¹³

10 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 139.

11 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 139.

12 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 135.

13 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 140–141.

Još ćemo se vratiti ovom ključnom argumentu. Sigurno, on otelovljuje uvid da su muzički tonovi *preobraženi* zvukovi.¹⁴ Zaista se čini da ova poenta uopštava – slika nije samo ekvivalent platnu-i-pigmentu, i tako dalje.¹⁵ Kolingvud ovu tvrdnju zaokružuje uveravanjem:

[...] pravo umetničko delo je totalna aktivnost koju osoba koja uživa poima, ili je nje svesna, putem svoje uobrazilje.¹⁶

Ovu poziciju podržava "Teorija uobrazilje" ("The Theory of Imagination") kao druga knjiga *Principia umetnosti*. Uobrazilju, naravno, ne treba mešati sa pretvaranjem (*make-believe*). Umesto toga, uobrazilja je aktivna sila u stvaranju sveta podjednog (i otvorenog) za svest – to jest, za osobe: baš kao što zvuke muzike mogu da čuju (recimo) životinje, muzički tonovi su dostupni samo onim bićima koja poseduju ovu vrstu mašte. Na ovaj način:

[...] uobrazilja je poseban nivo doživljaja između osećaja i intelekta, tačka u kojoj se život misli povezuje sa životom čistog psihičkog doživljaja.¹⁷

Postoji još jedna značajna veza između statusa umetnosti i osoba. Jer umetnost je imaginativna aktivnost čija je funkcija da izrazi emociju¹⁸ iako ovo, naravno, nije funkcija one vrste koju pretpostavlja "tehnička" teorija! Jedna od posledica naglašavanja ekspresije na ovom mestu, prema Kolingvudu, je da

ekspresija (izražavanje) [...] individualizuje,¹⁹

što je u suprotnosti sa uopštavanjem ili klasifikovanjem silom opisivanja. I to je jedan od razloga zašto je

[...] izražavanje aktivnost za koju ne može postojati tehnika;²⁰

jedino što se može je da se prepozna *da su* nečija ostvarenja izražajna – da umetnik prvo kaže, "Ova linija nije dobra"²¹ i da je zatim podešava dok to ne postane.

Iako je naslov treće knjige "Teorija umetnosti" ("The Theory of Art"), ona se direktno naslanja na Kolingvudovo izražajno shvatanje jezika,²² gde je misao neizbežno otelovljena u lingvističkom mediju, a jezik u zajednici njegovih korisnika.²³ Jer "teorija" shvata umetnost kao jezik u ovom smislu. Pošto imamo jezik, imamo sredstvo da

14 Videti: Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 19.

15 Richard Wollheim, *Art and Its Objects*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980, str. 9–10.

16 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1938, str. 151.

17 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 215.

18 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 215.

19 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 112.

20 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 111.

21 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 283.

22 Peter Lewis, "Collingwood and Wittgenstein: Struggling with Darkness", iz *Collingwood Studies*, vol. V, 1998, str. 34.

23 Sabina Lovibond, *Realism and Imagination in Ethics*, Blackwell, Oxford, 1983, str. 31.

[...] konstruišemo moguće svetove, za neke od kojih će kasnije misao naći da su stvarni, ili koje će delovanje učiniti stvarnim.²⁴

Ali, kao što Kolingvud primećuje, ovo ne može da ponudi potpunu karakterizaciju umetnosti, jer dok se naglašava veza između umetnosti i uobrazilje, izražajnu (ili čulnu) dimenziju ne objašnjava dovoljno – i slika se ovde može primeniti i na umetnika i na publiku:

Estetsko iskustvo, ili umetnička aktivnost, iskustvo je izražavanja emocija; ono što ih izražava je u potpunosti imaginativna aktivnost, koja se nepristrasno naziva jezikom ili umetnošću. To je prava umetnost.²⁵

Kolingvud takvo izražavanje vidi kao istovremeno oslanjanje na moći i sposobnosti za umetnost publike i davanje nečega toj zajednici. Jer

[...] posao umetnika je da izrazi emocije; a jedine emocije koje on može da izrazi su one koje sam oseća, [...] [ali] on preduzima stvaranje umetničkog dela [...] kao javnog stvaranja u ime zajednice kojoj pripada.²⁶

Ove dve uloge ne treba strogo odvajati: umetnik

[...] svoje emocije čini jasnim publici, a to je ono što čini i za samog sebe.²⁷

Ovo je u saglasnosti sa Kolingvudovim shvatanjem da se izražavanje ne može porediti sa "onim što je izraženo":

dok čovek ne izrazi svoju emociju, on ne zna koja je to emocija.²⁸

Ova misao se povezuje sa Kolingvudovim odbacivanjem "tehničke" teorije, tako da izražavanje (na primer umetničko delo) nije nešto što je

[...] napravljeno da se uklopi u već postojeću emociju, nego aktivnost bez koje iskustvo te emocije ne može da postoji.²⁹

Ovaj naglasak na emocijama bi mogao pogrešno da se shvati kao naglasak na *izazivanju* emocija kod publike: čulan odgovor na umetnost jeste krucijalan, ali je takav i intelektualan (ili imaginativan) odgovor – jer naše emocije priziva u svest na jedinstven način, gde je

[...] karakteristično obeležje samog izraza jasnoća ili razumljivost.³⁰

Štaviše, značaj ovih emocija može biti u tome što su

zajedničke publici, i da je njihov izraz (ako se postigne) vredan za publiku koliko i za njega [umetnika].³¹

24 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1938, str. 286.

25 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 275.

26 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 314, 315.

27 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 111.

28 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 111.

29 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 244.

30 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 12.

31 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 315.

Pošto je dato da je status umetnosti uopšte pozitivan, pitanje "loše" umetnosti je problematično – da li su loša umetnička dela uopšte *umetnička dela*? Kolingvud nudi dve vrste odgovora:

Loše umetničko delo je neuspeli pokušaj da se postane svestan date emocije,³²

– tako da delo ovde ne uspeva da bude umetničko (ukoliko je postojao istinski, iako neuspešan, pokušaj izražavanja emocije) jer [...] izraziti je loše nije jedan od načina da se ona izrazi [...] to je neuspeh da se ona izrazi.³³

Isto tako, umetnost može biti loša kada izražava

[...] stvari koje je u datom društvu neprilično javno iskazivati.³⁴

Na primer, poema T. S. Eliota (Thomas Stearns Eliot, 1888–1965) *Pusta zemlja* je veliko umetničko delo upravo zato što iznosi pred čitaoce ("izlažući se opasnosti njihovog nezadovoljstva"³⁵) njihovo sopstveno emocionalno stanje:

[...] svet u kome je dobra voda čuvstava [...] presušila [...] zlo u kome se niko i ništa ne okrivljuje [...].³⁶

Nasuprot tome, dobra umetnost je umetnost sama, uz (dodati) emocionalni izraz koji je istinit za tu emociju. Ovo dovodi do jedne od Kolingvudovih najpoznatijih izjava:

umetnost je društveni lek za najgoru bolest uma, iskvarenost svesti.³⁷

Izgleda da postoji napetost (kojoj ćemo se vratiti) između dodeljivanja takve uloge umetnosti i odbacivanja instrumentalizma s jedne strane, i jezika "tehničke" teorije umetnosti u kome se govori o sredstvu i cilju, s druge strane.

Kolingvud ovde daje dve srodne poente, stvarajući zajednicu umetnika i publike: prvo,

[...] čovek postaje svestan sebe kao osobe samo onoliko koliko se nalazi u odnosu prema drugima, kojih istovremeno postaje svestan kao osoba.³⁸

Drugo, ta zajednica povezuje umetnost, jezik i život:

Sopstvo se izražava u svetu, a svet se sastoji od jezika čije je značenje onaj emotivni doživljaj koji ustanovljava sopstvo, i sopstva koje se sastoji od emocija koje se prepoznaju samo kada su izražene u jeziku koji je svet.³⁹

32 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 282.

33 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 282.

34 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 284.

35 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 336.

36 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 335.

37 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 336.

38 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 317.

39 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 292.

Kad se uzmu u obzir ove veze, možemo videti kako za Kolingvuda umetnost može biti Dobra Stvar; i kako se za njenu vrednost može smatrati da postoji sama za sebe – kao što je vrednost prijateljstva vrednost za ljude, koji ga ne vrednuju iz nekog drugog (na drugi način odredivog) razloga. Zaista, Kolingvud je video umetnost kao bedem protiv pretnje civilizaciji (u to vreme, i kasnije).

Neka opšta pitanja i teme

Jedan od mnogih propusta u Kolingvudovoj *Autobiografiji*, koju Pasmor (John Arthur Passmore, 1914–) naziva "[...] pre idealnom mogućnošću nego istorijskim narativom"⁴⁰ je nedostatak rasprave o Kročeu (Benedetto Croce, 1866–1952); posebno o Kročevom uticaju na Kolingvuda. Ovaj propust može biti značajan na mestu kao što je knjiga *Principi umetnosti*. Iako je Kolingvud bio Kročev prijatelj i preveo dva njegova dela, on ga ne pominje ni u knjizi *Principi umetnosti*, niti u razmatranju iznetom u *Autobiografiji*. A ipak, tradicionalna kritika Kolingvudovo i Kročevovo shvatanje posmatra kao isto: kao Idealnu Teoriju, ili "Kročevu-Kolingvudovu gledište".⁴¹

Međutim, među tumačima [njihovih dela] postoje neslaganja: čini se da Ričard Stefani (Richard Stephany) (1976) misli da *Principi umetnosti* nisu zaista kročevski; otud, implicitno, nema ničeg da se kaže. Suprotno tome, Alen Donagan (Alan Donagan, 1925–1991) izričito objašnjava prelaz od *Skice filozofije umetnosti* (1925), za koju smatra da se oslanja na metafiziku Kolingvudovog *Speculum Mentis*, prema estetici *Principa umetnosti* (1938) kao korak:

[...] približavanja Kročeu, čiji je članak "Estetika" ("Aesthetica") [Kolingvud] preveo za izdanje *Enciklopedije Britanike* 1929. godine.⁴²

Donagan objašnjava da je u ovom koraku

[...] Kolingvud odbacio svoje ranije stanovište i prihvatio Kročevu doktrinu da su uobrazilja i izražavanje jedno te isto.⁴³

Ali je u najmanju ruku sporno da je Kroče imao drugačije shvatanje ekspresije i razumevanja.⁴⁴ Štaviše, Sklafani (Richard Scalfani) ne misli da se *Principi umetnosti* zasnivaju na bilo kakvoj idealističkoj metafizici,⁴⁵ dok Ridli (Aaron Ridley) u raspravi o ovoj knjizi zaključuje: "Kolingvud je bio idealista."⁴⁶

40 John Passmore, *A Hundred Years of Philosophy*, Penguin, Harmondsworth, 1968, str. 305.

41 Richard Wollheim, *Art and Its Objects*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980, str. 22.

42 Alan Donagan, *The Late Philosophy of R. G. Collingwood*, Clarendon Press, Oxford, 1962, str. 142.

43 Alan Donagan, *The Late Philosophy of R. G. Collingwood*, str. 143.

44 Videti: Colin Lyal, *Aesthetics*, UCL Press, London, 1997, str. 67–79.

45 Richard Scalfani, "Wollheim on Collingwood", *Philosophy* vol. 51, no. 197, Cambridge, 1976, str. 353–359.

46 Aron Ridley, *R. G. Collingwood: A Philosophy of Art*, Phoenix, London, 1998, str. 21.

U kojoj bi onda meri o Kolingvudovom shvatanju umetnosti (barem u *Principima umetnosti*) trebalo misliti kao o idealističkom? U središtu ovog problema je mesto fizičkog objekta (recimo, bloka mermera za tesanu skulpturu kao što je Michelangelov /Michelangelo Buonarroti, 1475–1564/ *David*: da li je to umetničko delo?

Kolingvud se zalaže za imaginaran karakter prave umetnosti; ali, za razliku od materijalnog statusa zanata, gde kovač pravi potkovicu "[...] od određenog komada gvožđa"⁴⁷ reči pesme nisu njen materijal jer ih pesnik nema pred sobom:

[...] [te reči] pred njegovim umom nikada nisu bile kao celina, i u poretku koji bi se razlikovao od onog u pesmi, i koje bi on preras-poređivao dok se ne pojavi pesma koju imamo.⁴⁸

A ipak, ovo nam ne govori više nego što je rečeno u prethodnoj tvrdnji: da se umetničko delo može logično odvojiti (razlikovati) od svoje materijalne konstrukcije i da je potrebno naglašavati preobražajni uticaj ljudske svesti ("uobrazilje") koji se inače lako zanemaruje – naročito zbog preovlađivanja "tehničke" teorije umetnosti. Ali se čini da [ovde] Kolingvud ovaj slučaj tumači drugačije: kontrast između materijala i medija (umetnosti) nagoveštava da su materijalna svojstva umetnički nebitna – umetnička dela (kao muzička dela)

[...] mogu postojati samo u muzičarevoj glavi.⁴⁹

A ipak, Kolingvudovo shvatanje ekspresije (izraza) naglašava da je medij izraza nerazdvojiv od onoga šta se izražava ("Uklonite jezik i uzeli ste ono što je izraženo."⁵⁰) – tako da su materijal ili čulna svojstva ipak važna. I "[...] čovek slika rukom, a ne očima"⁵¹: tako da on pravi umetnost rukujući medijem –

[...] ono što može da se naslika mora biti u nekom odnosu sa mišićnom aktivnošću njegovog slikanja.⁵²

Štaviše, javni karakter umetnosti se može smatrati nečim što ne ide u prilog optužbi idealizma. Kolingvud smatra da je naglašavanje "tehničkih" teorija umetnosti dovelo do prenaglašavanja veze između umetničkog dela i (određenog) umetnika, na račun odavanja dužne počasti (neophodnoj) javnosti onoga što Kolingvud naziva "izrazom". I ovo proizilazi iz javnosti koju dele prava umetnost i jezik: umetnik

[...] je jedinstven [samo] po svojoj sposobnosti da se upusti u izražavanje onoga što svi osećaju i što svi mogu da izraze.⁵³

Međutim, da li Kolingvud (da bi ostao dosledan) može da održi tako neusklađene tvrdnje?

Pitanja unutrašnje doslednosti se često postavljaju pred *Principe umetnosti*. Razmatrajući ih, možemo da se usredsredimo na tvrdnju o "imaginarnom" statusu

47 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1938, str. 16.

48 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 23.

49 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 151.

50 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 244.

51 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 144.

52 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 145.

53 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 119.

umetničkih dela – da li je ona nedosledna u odnosu na naglasak na publici u trećoj knjizi *Principa umetnosti*? Za Volhajma (Richard Arthur Wollheim, 1923–2003), rešenje je da se zaključi da je prva tvrdnja izuzetno loše obrazložena. I zatim:

uz prvo gledište, koje Kolingvudovu estetiku tako očigledno razara, teško je reći kako treba shvatiti drugo.⁵⁴

Za mene, pitanja doslednosti se tiču potencijalnog sukoba između dve struje koje se isto tako (sporno⁵⁵) ogledaju u Kolingvudovom delu – sukoba između istoricizma u "Predgovoru" (i delovima treće knjige) i ovog ključnog argumenta. Jer nas Kolingvud uverava da knjiga *Principi umetnosti* ima

[...] praktičan uticaj [...] na stanje umetnosti u Engleskoj 1937. godine.⁵⁶

To jest, da postoji veza sa umetnošću "ovde-i-sada". Kolingvud zapravo kaže:

[...] O estetičkoj teoriji ne mislim kao o pokušaju da se istraže i objasne večne istine o prirodi večnog objekta zvanog Umetnost [...].⁵⁷

Ali on sa njom upravo tako postupa tvrdeći da je posvećen "[...] davanju ispravne definicije."⁵⁸ Metod prve knjige *Principa umetnosti* je potpuno aistorijski: i to nije stvar za koju bi moglo "[...] otvoreno [...]" da se "[...] prizna da je privremena [...]" do Treće Knjige.⁵⁹

Ova ključna Kolingvudova tvrdnja je stoga prožeta vrstom esencijalizma koji je sasvim nesaglasan sa istoricizmom njegove kasne filozofije, čak i kad se nađe na nekom drugom mestu u *Principima umetnosti*. Da bismo ovaj esencijalizam uočili i tako potvrdili da je Kolingvudovo ostajanje pri principu da je ono što je istinito za jednu umetničku formu istinito za sve, dovoljno je da detaljno razmotrimo logiku samo tog ključnog argumenta. Prvo, Kolingvud jasno namerava da nam kaže nešto o umetnosti – o onome šta umetnost jeste ili šta mora biti – razmatranjem jedne određene umetnosti. Metod stoga implicira da je ono što je suštinski istinito za jednu umetnost, istinito i za sve druge. Dok Kolingvud nudi bliža određenja ovog pitanja, njegova tvrdnja će biti dokazana samo ako načini – makar grubo – esencijalističku pretpostavku. Drugo, njegov esencijalizam ga navodi da na usiljen način tretira čak i slučaj koji razmatra. Jer čak i dok pokazuje da je muzika ponekad imaginarna, šta je to što bi (osim opredeljenosti za esencijalizam) moglo da ga navede da poveruje da uvek mora biti tako? Treće, naizgled očigledni protiv-primeri iz ostalih umetnosti ne razmatraju se u ovom kontekstu. Dok Kolingvudove tvrdnje mogu biti donekle uverljive

54 Richard Wollheim, "On an alleged inconsistency on Collingwood's Aesthetics", iz *On Art and the Mind*, Allen Lane, London, 1973, str. 259.

55 Videti: Graham McFee, "Collingwood: The Idea of a 'Late' Aesthetics", *Idealistic Studies* vol. 22, Worcester Mass., 1992, str. 142–162.

56 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1938, str. vi.

57 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. vi.

58 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 1.

59 Robin George Collingwood, *Principles of Art*, str. 136.

za umetničke forme u kojima su umetnička dela od višestruke, tip/token vrste, teško je zamisliti šta bi mogle da kažu, recimo, o Mikelandelovom *Davidu*. To zaista jeste konkretan blok mermera određene veličine, težine itd. – koji nije nešto imaginarno. Kolingvud se ne suočava sa ovim primerom (iako to Donagan čini),⁶⁰ ali je ovo izostavljanje opravdano samo na osnovu upravo identifikovane vrste esencijalističke pretpostavke: da ono što je suštinski istinito za jedno umetničko delo, mora biti istinito za umetnost. Ova teškoća proizilazi iz Kolingvudove polemičke prakse, a ne iz njegovog sopstvenog shvatanja definicije u filozofiji.⁶¹

Ova razlika između Kolingvudovog otvoreno iznetog cilja (iz "Predgovora" za *Principe umetnosti*, koji je napisan kasnije) i njegove prakse u prvoj knjizi, može se objasniti predlogom da je Kolingvud promenio mišljenje. Ovo danas zastarelo gledište⁶² bilo je odbačeno čak i u umetničkom kontekstu.⁶³ Ono ipak poseduje površnu uverljivost: Kolingvud je u jednom periodu pisao o filozofima koji se bave

[...] jednim neprekidnim pokušajem da reše jedan trajan problem [...] ⁶⁴,

ali ovaj "jedan odgovor, jedno pitanje" izgleda nedosledno u odnosu na istoricizam u *Autobiografiji*, gde on primećuje da:

[...] istorija političke teorije nije istorija različitih odgovora na jedno isto pitanje, nego je to istorija problema koji se u manjoj ili većjoj meri stalno menja, i čije se rešenje menja zajedno sa njim.⁶⁵

Izgleda da se [ovaj pogled] posebno suprotstavlja ideji apsolutne pretpostavke. Pasmor ovde daje koristan sažetak:

Pretpostavke (presuppositions) nisu postavke (propositions) [...] ⁶⁶

One po prirodi ne daju mesta dokazima – nastojanje da se jedna postavi u odnos sa drugom kao zaključak u odnosu na premisu znači misliti o njima kao da su manje od konačnog. Sve što metafizičari mogu da urade, prema Kolingvudovom shvatanju stvari, je da zadatku pristupe istorijski, raspetljavanjem pretpostavki određenih formi istraživanja u određenom istorijskom periodu.

60 Alan Donagan, *The Late Philosophy of R. G. Collingwood*, Clarendon Press, Oxford, 1962, str. 177.

61 Videti: T. J. Diffey, "Aesthetics and Philosophical Method", iz D. Boucher, J. Connelly & T. Modood (eds.), *Philosophy, History and Civilization: Interdisciplinary Perspectives on R. G. Collingwood*, University of Wales Press, Cardiff, 1995, str. 62–78.

62 Na primer, Alan Donagan, *The Late Philosophy of R. G. Collingwood*, Clarendon Press, Oxford, 1962; John Passmore, *A Hundred Years of Philosophy*, Penguin, Harmondsworth, 1968, str. 305–307.

63 Douglas Anderson, "Collingwood, Robin George", iz M. Kelly (ed.), *Encyclopaedia of Aesthetics*, vol. I, Oxford University Press, Oxford, 1998, str. 393.

64 Robin George Collingwood, *Essay on Philosophical Method*, Clarendon Press, Oxford, 1993, str. 195.

65 Robin George Collingwood, *An Autobiography*, Clarendon Press, Oxford, 1939, str. 62.

66 John Passmore, *A Hundred Years of Philosophy*, Penguin, Harmondsworth, 1968, str. 307.

Prema tome, shvatanje izneto u *Eseju o filozofskom metodu* (*Essay on Philosophical Method*)⁶⁷ izgleda isuviše linearno, nedovoljno istorično: a ipak podseća na poziciju prihvaćenu u ključnom argumentu iz *Principa umetnosti*.⁶⁸

Ova teza o "predomišljanju" se čini verovatnijom kad se jednom shvati da je Kolingvud negde u to vreme zaista promenio mišljenje o nečemu što je istovremeno bilo i osnovno i vezano za ovaj problem: naime, promenio je svoje shvatanje istorije, koje razvija u knjizi *Principi istorije* (*The Principles of History*, 1939), u kojoj nema nikakve diskusije o "ponovnom odigravanju" (re-enactment) delatničke misli, ideji koju je prethodno naglašavao.

Kolingvud tvrdi da mu je pisanje koristilo da "dotera" svoje misli⁶⁹ – otuda ideje o *apsolutnim pretpostavkama* (sa njihovim moćnim implikacijama na istorijski karakter razumevanja) nikada nisu bile sasvim "doterane", (barem) dok Kolingvud o njima nije počeo počeo istrajno da piše. Ovo sugerise sledeći scenario: prvo, on (s pravom) prepoznaje istorijsku specifičnost nekih od svojih primedbi na kraju *Principa umetnosti* (i tu činjenicu iznosi u "Predgovoru"), ali ne vidi potrebu da ide dalje od toga. Drugo, on skicira nešto od istoricizma svog (novog?) gledišta o razumevanju u *Autobiografiji* – ali, ponovo, samo onoliko koliko je neophodno da bi ga učinio smisljenim u tom kontekstu.

Tako da tek kada prilazi razradi *detalja* svoje teze u *Eseju o metafizici* (*Essay on Metaphysics*, 1940), Kolingvud uočava *koliko* je ona nesaglasna u odnosu na neka od njegovih ranijih razmišljanja: konkretno, sa celom idejom ponovnog odigravanja o kojoj je pisao kao o centralnoj za njegovo gledište o istoriji⁷⁰ – jer kako mogu da uhvatim misao drugog, ako se njegove/njene apsolutne pretpostavke korenito razlikuju od mojih? Zaista, to je ono što Kolingvud kaže o pojmu *države* u *Autobiografiji*.⁷¹ I tako je ovo naglašavanje ponovnog odigravanja odsutno iz *Principa istorije*. Ali, podjednako je jasno da vraćanje na *res gestae*⁷² ne zavisi od ranijih ideja o ponovnom odigravanju – barem ako se teme ponovnog odigravanja shvate mentalističko-idealistički, što je izgleda prirodan način tumačenja *Ideje istorije* (*The Idea of History*, 1946).

Ako je Kolingvud (dok je završavao *Esej o metafizici*) potpuno uvideo nesaglasnost ponovnog odigravanja (modela iz *Ideje istorije*) sa koncepcijom razumevanja kao "apsolutne pretpostavke" i dao prednost ovom drugom; i ako je onda uvideo kako bi odustajanje od trans-istorijskih elemenata modela ponovnog odigravanja

67 Robin George Collingwood, *Essay on Philosophical Method*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

68 O različitim implikacijama na umetnost svakog od ovih gledišta, videti: Graham McFee, "Collingwood: The Idea of a 'Late' Aesthetics", *Idealistic Studies* vol. 22, Worcester Mass., 1992, str. 142–162.

69 Robin George Collingwood, *An Autobiography*, Clarendon Press, Oxford, 1939, str. 116.

70 Robin George Collingwood, *An Autobiography*, str. 114.

71 Robin George Collingwood, *An Autobiography*, str. 62.

72 Robin George Collingwood, *The Principles of History*, Clarendon Press, Oxford, 1999, str. 44.

učinilo da on postane zanimljiviji i usaglašeniji sa njegovim shvatanjem prošlosti – iako po cenu da izraz "ponovno odigravanje" više ne bude podesan – on više nije imao potrebe da ponovno odigravanje uključi u *Principe istorije*. To jest, nije morao da sledi svoju relativno neosmišljenu "šemu"(scheme)⁷³, jer je bila nesaglasna sa drugim stvarima u koje je on (tada) bio uveren i zato što njeno nestajanje nije oslabilo teoriju. Takvo "predomišljanje" bi moglo da objasni i zašto kontrast sa *Esejom o filozofskom metodu* nije jasno ocrtan u *Autobiografiji* (Kolingvud ga još uvek nije potpuno prepoznao) i zašto se ponovno odigravanje opet pojavljuje u *Autobiografiji*.

Primena ovih ideja sugerise da bi Kolingvudova posvećenost istoricizmu u umetničkom sudu u "Predgovoru" za *Principe umetnosti* mogla korisno da posluži kao pokazatelj smera njegovih misli: onda bismo mogli izričito idealistička uverenja pripisana Kolingvudu da uporedimo i sa gledištima koja je možda usvojio (uzimajući u obzir njegova druga obavezivanja u tekstu) i sa gledištima koja sugerisu njegove kasnije pozicije.

Zaključak

Kolingvud je bio filozof koji se ozbiljno posvetio značaju umetnosti i postavio niz zanimljivih gledišta o njenoj prirodi: on je prepoznao da umetnička dela nisu samo zanatski proizvod, uprkos značaju umetničke tehnike i naglasio osobenost umetničkog interesa. On je odbacivanje "tehničke" teorije umetnosti video kao

[...] najvažniju grešku protiv koje se moderna estetička teorija mora boriti.⁷⁴

Ali je umetnost isto tako video kao izražajnu na načine koji su je stavili naporedo sa jezikom, iako sa dodatnim efektom dovođenja u svest, i za pojedince i za zajednicu, onoga što se prethodno osećalo, ali se još uvek nije učinilo izričitim.

Rasprave o Kolingvudovim idejama se tipično manje bave detaljima njegovih teorija, a više širokim temama koje njegovi spisi sugerisu ili podstiču: posebno njegovi (neobični) pogledi na imaginaciju i jezik nisu dolazili u središte kritičkog procenjivanja. Umesto toga, pažnja se, kao i ovde, uglavnom usmerava na podsticajno shvatanje koje on nudi o značaju umetnosti.

Literatura:

Douglas Anderson, "Collingwood, Robin George", iz M. Kelly (ed.), *Encyclopaedia of Aesthetics*, vol. 1, Oxford University Press, Oxford, 1998, str. 393–395.
Robin George Collingwood, *Outlines of the Philosophy of Art*, Oxford University Press, London, 1925, (reprint: Thoemmes, Bristol, 1994).

⁷³ Robin George Collingwood, *The Principles of History*, str. 245–246.

⁷⁴ Robin George Collingwood, *Principles of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1938, str. 26.

Robin George Collingwood, *Principles of Art*, Clarendon Press, Oxford, 1938.
Robin George Collingwood, *An Autobiography*, Clarendon Press, Oxford, 1939.
Robin George Collingwood, *Essay on Metaphysics*, Clarendon Press, Oxford, 1940.
Robin George Collingwood, *The Idea of History*, Clarendon Press, Oxford, 1946.
Robin George Collingwood, *Essay on Philosophical Method*, Clarendon Press, Oxford, 1993.
Robin George Collingwood, *The Principles of History*, Clarendon Press, Oxford, 1999.
T. J. Diffey, "Review of Collingwood *Outlines of a Philosophy of Art*", iz *Collingwood Studies* vol. 2, 1995, str. 234–242.
T. J. Diffey, "Aesthetics and Philosophical Method", iz D. Boucher, J. Connelly & T. Modood (eds.), *Philosophy, History and Civilization: Interdisciplinary Perspectives on R. G. Collingwood*, University of Wales Press, Cardiff, 1995, str. 62–78.
Alan Donagan, *The Late Philosophy of R. G. Collingwood*, Clarendon Press, Oxford, 1992.
Alan Donagan, "Collingwood, R. G.", iz P. Edwards (ed.), *Encyclopaedia of Philosophy*, vol. 1, Clarendon Press, New York – Oxford, 1962.
Alan Donagan (ed.), *Robin George Collingwood. Essays in the Philosophy of Art*, Indiana University Press, Indiana, 1964.
Peter Johnson, *R. G. Collingwood: An Introduction*, Thoemmes, Bristol, 1998.
Peter Lewis, "Collingwood and Wittgenstein: Struggling with Darkness", iz *Collingwood Studies*, vol. 5, 1998, str. 28–42.
Sabina Lovibond, *Realism and Imagination in Ethics*, Blackwell, Oxford, 1983.
Colin Lyal, *Aesthetics*, UCL Press, London, 1997.
Graham McFee, "Collingwood: The Idea of a 'Late' Aesthetics", *Idealistic Studies* vol. 22, Worcester Mass., 1992, str. 142–162.
John Passmore, *A Hundred Years of Philosophy*, Penguin, Harmondsworth, 1968.
Aaron Ridley, *R. G. Collingwood: A Philosophy of Art*, Phoenix, London, 1998.
Richard Sclafani, "Wollheim on Collingwood", *Philosophy* vol. 51, no. 197, Cambridge, 1976, str. 353–359.
Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997.
Richard Wollheim, "On an alleged inconsistency on Collingwood's Aesthetics", iz *On Art and the Mind*, Allen Lane, London, 1973, str. 250–260.
Richard Wollheim, *Art and Its Objects*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.



Martin HAJDEGER¹

: Miško Šuvaković

Život i filozofske platforme

Martin Hajdeger² (Martin Heidegger, 1889–1976) nemački je filozof fenomenološke, hermeneutičke i egzistencijalističke orijentacije. Rođen je u siromašnoj zanatlijskoj kataličkoj porodici u Meskirhu u Badenu. Studirao je teologiju, filozofiju, matematiku, prirodne nauke i istoriju na Univerzitetu u Frajburgu (Albert-Ludwig Universität Freiburg) od 1909. godine. Doktorirao je sa tezom *Doktrina o suđenju u psihologizmu* kod neosholastičkog teologa i filozofa Artura Karla Avgusta Šnajdera (Arthur Carl August Schneider, 1876–1945) i neokantovca dr Hajnriha Rikerta (Heinrich Rickert, 1863–1936). Habilitaciju o Duns Skotusovoj (John Duns Scotus, oko 1266–1308) doktrini o kategorijama i značenjima je odbranio 1916. godine. Njegova religiozna uverenja su bila radikalno katolički orijentisana. Bio je privatni docent u Frajburgu od 1916. do 1923. godine. Bio je asistent Edmundu Huserlu (Edmund Husserl, 1859–1938) u Frajburgu od 1919. godine. Oženio se Elfriedom Petri (Elfrieda Petri) 1917. Imali su dva sina, Jorka (Jörk) i Hermana (Hermann). Na preporuku Nikolaja Hartmana (Nicolai Hartmann, 1882–1950) dobio je mesto "vanrednog

1 Ova studija je realizovana u okviru projekta *Svetski hronotopi srpske muzike* (ev. br. 147045) Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu koji je podržan od strane Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije.

2 Vanja Sutlić, "Počeci i obzorno ishodište životno-misaonog puta Martina Heideggera", iz *Kako čitati Heideggera*, August Cesarec, Zagreb, 1989, str. 23–62.

MARTIN HAJDEGER

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

FIGURE U POKRETU

profesora" na Univerzitetu u Marburgu na Labi, gde je predavao od 1923. do 1928. Svoje temeljno filozofsko delo *Bitak i vreme* (*Sein und Zeit*) objavio je 1927. godine. U Marburgu su kod Hajdegera studirali Hans-Georg Gadamer (1900–2002), Hana Arendt (Hannah Arendt, 1906–1975), Karl Lout (Karl Löwith, 1897–1973), Gerhard Kriger (Gerhard Krüger, 1902–1972), Leo Štraus (Leo Strauss, 1899–1973), Ginter Štern Anders (Günther Stern Andres, 1902–1992), Hans Jonas (1903–1993) i dr. Objavio je studiju *Kant i problem metafizike* (1929). Došao je u polemički sukob sa filozofom Ernstom Kasirerom (Ernst Cassirer, 1874–1945) tokom predavanja koja je držao u Davosu marta 1929. godine. Polemika u Davosu je, na sasvim izvestan način, obeležila okret u nemačkom društvu kada su se direktno konfrontirale pozicije liberalnog "jasnog" mišljenja (Kasirer) i konzervativne "netransparentne" ontologije (Hajdeger). Jedan veoma filozofski konflikt oko mogućnosti mišljenja o Kantu (Immanuel Kant, 1724–1804) je u sebi reflektovao potencijalnu "tragičnu preorijentaciju" nemačkog društva, mada akteri, tada, još o tome nisu mogli da misle na sasvim politički način.³ Kada je dobio poziv da nasledi Edmunda Huserla vratio se u Frajburg. Održao je predavanje povodom šezdesetog rođendana Edmunda Huserla, a kao pristupno predavanje na Univerzitetu u Frajburgu je izložio besedu "Šta je metafizika" 24. jula 1929. godine. Među frajburškim studentima su bili Herbert Markuze (Herbert Marcuse, 1898–1979), Ernst Nolte (1923–), Emanuel Levinas (Emmanuel Levinas, 1906–1995) i dr.

Hajdegerov filozofski preokret u odnosu na zamisli postavljene u knjizi *Bitak i vreme* se odigrao sa predavanjem "O suštini istine" (Bremen, Marburg, Frajburg, Drezden, 1930–1932). Za rektora je izabran na Albert-Ludvig univerzitetu u Frajburgu. U to vreme je postao član Nacionalsocijalističke partije Nemačke. Održao je nacistički orijentisan govor povodom preuzimanja rektorske dužnosti, poznat pod nazivom "Samopotvrđivanje nemačkog univerziteta" 27. maja 1933. godine. Sa rektorske funkcije se povukao aprila 1934. godine. Postoje kontroverzni podaci o njegovom odnosu sa profesorom Edmundom Huserlom u doba nacizma. Radio je na predavanjima o Niče (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900), Helderlinu (Johann Christian Friedrich Hölderlin, 1770–1843). Predavanje "Izvor umetničkog dela" je pisano tokom 1935. i 1936. godine. Martinu Hajdegeru je oduzeto pravo da izvodi univerzitetsku nastavu nakon sloma nacističke Nemačke 1945. godine. Držao je privatna predavanja od 1949. godine. Vratio se na Univerzitet 1950, a dobio je počasno zvanje emeritusa 1951. godine. Redovno je držao nastavu do 1958, a po pozivu do 1967. godine.

Hajdegerov filozofski razvoj se odigravao pod brojnim uticajima od antičke filozofije predsokratovaca, Platona (Πλάτων, 428/427–348/347 p. n. e.) i Aristotela (Αριστοτέλης, 384–322 p. n. e.) preko nemačke filozofije osamnaestog i devetnaestog veka (Kant, Hegel /Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831/, Fridrih Niče

3 "Dodatak: Martin Heidegger: Davosko saopštenje i davoska diskusija", iz Martin Heidegger, *Kant i problem metafizike sa davoskim saopštenjem i diskusijom između M. Heideggera i E. Cassirera*, Mladost, Beograd, 1979, str. 159–175.

do fenomenologije kasnog devetnaestog i ranog dvadesetog veka (Edmund Huserl, Karl Braig /Carl Braig, 1852 –1923)/ i Brentano /Franz Clemens Honoratus Brentano, 1838–1917/). Filozofija Martina Hajdegera je bila tokom dugog razvoja i evolucija u znaku konzervativnog katoličkog i nacionalističkog nemačkog mišljenja. Njegova interesovanja su se razvijala od teologije preko fenomenologije do zasnivanja "fundamentalne ontologije", anticipiranja filozofske hermeneutike i egzistencijalno orijentisane filozofije. U poznom periodu života se najviše bavio filozofijom pesništva, jezika i filozofijom tehnike. Doživeo je razvoj moderne filozofije kao "raspad filozofije" u modernim naukama koje vode ka isticanju i trijumfu "kibernetike", tj. dominaciji tehničkog karaktera nauke.

Fenomenologija i fenomenološka estetika – sasvim kratke naznake

Fenomenologija⁴ je filozofski prvac u kojem se, u najopštijem smislu, istražuju značenja i smisao pojavnosti i predočivosti sveta u svesti. Fenomen (*phainómenon*) je ono što se pokazuje, nešto što se pokazuje, što je otkriveno i što se pojavljuje u svesti. Odnosno, fenomen je nešto što se pokazuje i čulima predočava svesti. U filozofskom smislu fenomen je ono što pokazuje i otkriva sebe na sebi samom. U svakodnevnom govoru i u žargonima fenomenom se naziva ono što se opaža čulima, što ima vizualni, akustički, taktilni, aromatski ili telesni izgled, što se pojavljuje kao objekt u svetu, što se percipira, razumeva i o čemu se govori. Između "fenomena" i "pojave" se uspostavlja znak jednakosti.

Pojam/termin fenomenologije je naznačio nemački filozof Johan Hajnrih Lambert (Johann Heinrich Lambert 1728–1777) u osamnaestom veku. Fenomenologiju u modernom smislu je definisao nemačko jevrejski filozof Edmund Huserl⁵ na prelazu devetanestog u dvadeseti vek. Za njega je fenomenologija istraživanje značenja i smisla, tj. nauka o bitnom (eidetska fenomenologija), jer se bavila čistim esencijama (biti), a ne realnim egzistencijama, tj. stvarima i činjenicama u iskustvenom svetu. Huserl fenomenologiju kao nauku o biti nadilazi i razvija učenje o sagledavanju biti ili o svesti koja opaža bit sa stajališta "transcendentalne fenomenologije". Huserlova fenomenologija pokazuje "načine spoznaje" sveta, a ne samu spoznaju. Svest je uvek usmerena na nešto i zato je intencionalna. Zadatak fenomenologije je ispitivanje sadržaja svesti kako bi se otkrila njena bit (*eidōs*). Do spoznavanja biti dolazi se redukcijom, tokom koje se isključuje sve ono što u strukturi svesti nije bitno za objekt. Redukcijom se objekt svesti oslobađa prirodnih ili praktičnih stavova, istorijskih i društvenih karakterizacija te teorijskih predznanja i tumačenja. Ovaj proces je

4 Milan Damjanović, "Uvod", iz *Fenomenologija*, Nolit, Beograd, 1975, str. 9–57.

5 Edmund Huserl, *Ideja fenomenologije – pet predavanja*, BIGZ, Beograd, 1975; Žan-Fransoa Liotar, *Fenomenologija*, BIGZ, Beograd, 1980.

intuitivan, a intuicija je refleksija intelekta koja nastaje na temelju evidencija svesti. Zato je fenomenologija nauka o "čistim fenomenima", tj. o fenomenima koji su spoznajućem subjektu neposredno opažajno dati kao istiniti i to na apsolutan način. Njihova vrednost nije ograničena samo na ljudsku spoznaju, jer bi to, po Huserlu, već bio izvor relativizma. Taj spoznavajući subjekt je "transcendentalno ja". Zato Huserl svoju filozofiju naziva i transcendentalnim idealizmom. Nastavljači Huserlove fenomenologije su Eugen Fink (1905–1975) i Ludvig Landgrebe (Ludwig Landgrebe, 1902–1991). Kritiku Huserlove transcendentalne fenomenologije razvili su Hedvig Konrad-Marcijus (Hedwig Conrad-Martius, 1888–1966) i Roman Ingarden (Roman Witold Ingarden, 1893–1970), kao i pripadnici getingenskog kruga fenomenologa, Nikolaj Hartman i Moric Gajger (Moritz Geiger, 1880–1937). Oni su se zalagali za eidetsku ontološku fenomenologiju. Fenomenologiju akta dopunili su fenomenologijom predmeta. Jednu uticajnu liniju proto-fenomenološke filozofije i psihologije je razvijao i Franc Brentano. U Francuskoj su fenomenološkoj filozofiji pridoneli Pol Riker (Paul Ricoeur, 1913–2005), Mikel Difren (Michel Dufrenne, 1910–1995), Žan-Pol Sartr (Jean-Paul Sartre, 1905–1980), Moris Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961) i Emanuel Levinas. Fenomenološkom estetikom se bavio Enco Pači (Enzo Paci, 1911–1976) u Italiji. U Kraljevini Jugoslaviji je fenomenologija bila rano prihvaćena kod filozofa koji su bili pod uticajem fenomenoloških teorija devetnaestog i ranog dvadesetog veka. Na primer, u Sloveniji je France Veber (1890–1975) pod uticajem Franca Brentana razvio svoja filozofska i estetička istraživanja⁶, a u Srbiji je Zagorka Mičić (1903–1982) pod uticajem Huserla i Finka razvila fenomenološku platformu moderne filozofije.⁷ U socijalističkoj Jugoslaviji se interesovanje za fenomenologiju pojavilo tokom pedesetih godina dvadesetog veka i bilo je vođeno težnjom ka stvaranju autonomne filozofije. Time je fenomenologija bila usmerena na prevazilaženje instrumentalne partijski orijentisane filozofije karaktristične za revolucionarni ili socrealistički period. U Srbiji su se fenomenološkim studijama bavili Milan Damjanović (1924–1974), Zoran Đinđić (1952–2003), Dragan Stojanović (1945–), Milan Uzelac (1950–) i dr. Fenomenologiju, pre svega, hajdegerovske orijentacije su u Hrvatskoj razvijali brojni filozofi i društveni teoretičari: Vladimir Filipović (1906–1984), Danko Grlić (1923–1984), Milan Kangrga (1923–2008), Vanja Sutlić (1925–1989), Gajo Petrović (1927–1993), Danilo Pejović (1928–2007), Ante Pažanin (1930–), Branko Despot (1942–), Darko Kolibaš (1946–1998), Nadežda Čačinović (1947–) i dr. U Bosni i Hercegovini su se fenomenologijom bavili Ivan Foht (Ivan Focht, 1927–1992), Kasim Prohić (1937–1984), Andulah Šarčević (1929–) i dr. U Sloveniji fenomenološku filozofiju su praktikovali Dušan Pirjevec (1921–1977), Ivan Urbančič (1930–), Tine Hribar (1941–), Dean Komel (1960–).

6 Dušan Pirjevec, *Estetska misel Franceta Veberna*, Slovenska matica, Ljubljana, 1989. i Seppo Sajama, Matti Hkamppinen, Simo Vihjanen, *Misel in smisel – Uvod v fenomenologiju*, ZPS, Ljubljana, 1994.

7 Zagorka Mičić, *Fenomenologija Edmunda Husserla – Studija iz savremene filozofije*, Knjižara F. Pelikan, Beograd, 1937.

Fenomenološka estetika je postavljena kao filozofsko istraživanje i rasprava estetičkih problema i, posebno, umetnosti. Valdemar Konrad (Waldemar Conrad, 1878–1915) je svoj filozofski rad posvetio proučavanju estetičkog predmeta oko 1908. godine. Proučavao je predmet u muzici, književnosti i likovnim umetnostima, da bi izveo opšti pojam estetskog predmeta. Opšti estetski predmet nije bilo koji objekt nego idealan objekt koji se uspostavlja estetičkim mišljenjem. Umetničko delo i estetski predmet nisu jedan te isti objekt. Prema Konradovom učenju, postoji određena tačka gledišta koja omogućava adekvatno posmatranje, na primer likovnog umetničkog dela. U estetskom delu postoji povlašćeni položaj, za razliku od običnog svakodnevnog predmeta, koji omogućava bezbroj opažaja, a nijedan od njih nije naglašen ili dominantan. U estetskom posmatranju predmeta zastaje se na samom opažanju, za razliku od praktičnih situacija, u kojima se opažanje pretvara u razumevanje i upotrebu.

Sistemske zasnovane koncepcije fenomenološke estetike su uspostavili i razradili poljski estetičar Roman Ingarden, nemački filozof i estetičar Nikolaj Hartman i francuski estetičar Mikel Difren.

Ingarden⁸ je pošao od analize uslova postojanja književnog dela, a s ciljem da obuhvati i druge umetnosti (slikarstvo, arhitektura, muzika, film). Ingarden je nameravao da izvede utemeljenje real-ontologije koja je suprotstavljena Huserlovom učenju o transcendentnom. Ispitivao je načine postojanja umetničkih dela. Umetnička dela su, po njemu, čisto intencionalne predmetnosti. Ako se umetnička dela zasnivaju u realnosti, tj. u realnim stvarima ili događajima koje umetnik oblikuje i ako se konkretizuju u estetskom doživljaju posmatrača kao estetski vredan objekt, onda ona ne postoje ni kao realna psihička bića ni kao idealna bića po sebi nego je njihovo postojanje "kvazirealno". Te pretpostavke omogućavaju prelaz od slike realnog predmeta koji umetnik oblikuje do slike umetničkog dela kao intencionalne tvorevine, koja se zasniva u realnosti slike stvari, ali se od nje bitno razlikuje. "Slika predmet" je realna stvar, načinjena od ovog ili onog materijala (drvo, platno, beton). "Slika umetničko delo" je čudesna višeslojna tvorevina povezana sa "slikom predmetom", ali ipak nije njen realni deo, ni izbor njenih osobina. Ona ima vlastite osobine i delove, koji se ne mogu naći u "slici predmetu". Shvatanje "slike umetničkog dela" je utemeljeno u čulnom opažanju u tom smislu što se najpre opaža "slika predmet". Ali, shvatanje "slike umetničkog dela" nadilazi opažaj "slike predmeta".

Značajne su, takođe, fenomenološke estetičke studije Nikolaja Hartmana⁹ tokom četrdesetih godina dvadesetog veka. On je svoju fenomenološku poziciju okarakterisao sledećom šemom: dok je u idealističkoj estetici naglasak na ideji koja se pojavljuje u čulnom i dok u empirizmu prevladava čulno nad idealnim, u fenomenološkoj estetici reč je o samom odnosu pojavljivanja. Posebna struktura estetičkog objekta omogućuje da se uz opažaj osetilne pojave objekta u isti mah obuhvate i

8 Roman Ingarden, *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, Nolit, Beograd, 1975; i Roman Ingarden, *Ontologija umetnosti*, KZ Novog Sada, Novi Sad, 1991.

9 Nikolaj Hartman, *Estetika*, BIGZ, Beograd, 1979.

ne-čulne vrednosti i značenja. Hartman govori o dvostrukoj slojevitosti estetičke analize – svako estetičko proučavanje ide prema: (1) estetičkom predmetu i (2) činu svesti kojim se shvata taj predmet. Čin svesti se, zatim, deli na: proučavanje strukture objekta i njegovog vrednosnog karaktera, odnosno na proučavanje čina kojim posmatrač prima estetički predmet i čina kojim se proizvodi taj predmet. To široko područje Hartman sužava na proučavanje strukture predmeta, posmatranja i estetskog uživanja.

Na primer, Mikel Difren¹⁰ je estetičku fenomenologiju zamislio kao ontologiju umetnosti. Estetički predmet određuje kao nešto što postoji "po-sebi-za-nas". Umetničko delo se može razdvojiti na čulnu materiju, prikazani svet i izraz. Fenomenološku estetiku proširuje antropološkim i istorijski orijentisanim razmatranjima. Središnji pojam Difrenove fenomenologije je estetsko iskustvo, definisano kao metafizičko iskustvo – ono aktualizuje vraćanje bića u svetu izvornom, drugom biću subjekta, osnovi što se druži s mogućnostima iz koje (osnove) može da izroni jedan drugi svet. Estetsko iskustvo, zato, predstavlja izvorno iskustvo koje prethodi razlučivanju na subjekt i objekt: iskonsko iskustvo sveta.

Martin Hajdeger je u knjizi *Bitak i vreme*¹¹ ukazao da se razumevanje fenomenologije ne vrši u njenoj "zbilji" (*Wirklichkeit*) već u njenoj mogućnosti ili potencijalnosti.¹² Fenomenologija nije zamišljena kao jedna koherentna filozofska škola i tradicija koja započinje obnovom i razradom mišljenja, na primer, Edmunda Huserla. Fenomenologija se, naprotiv, uvek iznova postavlja prema mogućnostima koje sam fenomenološki postav nosi. Time se postavlja bazična teza fenomenologije: "Ka samim stvarima!" (*Zu den Sachen selbst*). U Hajdegerovom govoru "stvar" ne znači stvarnost stvari, već ono što se u fenomenu pokazuje, pojavljuje: kako samo sobom jeste. Fenomen, međutim, nije jednostavno pojava, već pojava koja po sebi samoj jeste. Fenomen je tada po grčkom izvorniku *phainomenon* što znači pojava same stvari. Pri tome, "pojava same stvari" ne znači da je pojava jednoznačno identična sama sebi, već da se u pojavi pojavljuje ono bitno što se predaje mišljenju.

Rana Hajdegerova misao je usmerena ka pitanju o smislu bitka. Polazni termini, te pojmovi, kojima se barata u Hajdegerovom mišljenju su metafizička izvođenja misli i reči:

- biće (*Seiende*) – ono što "jeste", tj. odgovor na pitanje "zašto je uopšte ono što biva, a ne čak ništa?"
- bitak (*Sein*) – bitak se ne može definisati, već se može zaključiti da bitak nije nešto poput bića, te dodati da je bitak pojam razumljiv po sebi: u svakom odnošenju prema biću u upotrebi je "bitak";
- tubitak (*Dasein*) – drugi naziv za čoveka, mada i nešto drugo/više od izraza kojim se imenuje "čovek" (*der Mensch*), jer tubitak

10 Mikel Difren, *Oko i uho*, Glas, Banjaluka, 1989.

11 Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988.

12 Martin Heidegger, *Phänomenologie – lebendig oder tot?*, Baderia Verlag, Karlsruhe, 1969, str. 47.

je moguć potencijalnošću koja jeste razumevanje bivstvovanja u baš tom "tu" trenutku i mestu;

- bivstvovanje (*das Sein*) – zainteresovano razumevanje bitka kao događaja koje vodi smislu bitka.

Pri tome, treba razlikovati pojmove istorije i povesti mišljenja. Istorija mišljenja je hronologija jednog mišljenja ili hronologija događaja izvođenja mišljenja u konkretnim slučajevima. Istorija mišljenja je povezana sa društvenim i kulturalnim konkretnim pojavnostima mišljenja – slučajevima mišljenja. Povest mišljenja je samo "događanje" – usud i udes – mišljenja, nešto što mišljenje povezuje sa smislom samog tog mišljenja kao događaja, a ne sa smislom mišljenja o smislu mišljenja.

Ukazuje se, zatim, da je filozofija univerzalna fenomenološka ontologija koja proizlazi iz hermeneutike tubitka. Hermeneutika tubitka je kao analitika egzistencije krajnju tačku svakog filozofskog pitanja smestila tamo odakle potiče i kuda se vraća. Dakle, reč je o univerzalnoj fenomenološkoj ontologiji kojom se prezentuje izvor i ponor mišljenja. Izvor i ponor mišljenja su "nekakve granice" koje spolja mišljenju ograničavaju mišljenje koje ih ne može zahvatiti, već samo iz njih nastati i u njima nestati. Na ovaj način koncipirano mišljenje o filozofiji fenomenologije ne polazi od zacrtanih filozofskih teorija ili određene unapred zadate filozofske discipline, već od kretanja ka samim stvarima, tj. od događaja mišljenja u određenim filozofsko iskustvenim okolnostima samog mišljenja. Filozofska iskustvenost se razlikuje od naučne iskustvenosti po tome što nauka teži empirijskoj proverbi mišljenja, a filozofija postavlja mišljenje izvan i naspram faktičnosti empirije kao sasvim specifičan događaj ljudske potencijalnosti.

U odnosu na događaj bitni su pojmovi "fenomenološka ontologija", "hermeneutika tubitka" i "analitika egzistencije".

Martin Hajdeger je postavio sasvim izvesna i gotovo naivno doslovna i direktna zdravorazumska pitanja o "životu" i potražio apstraktne razvojne odgovore na njih, zapravo, univerzalizujuće odgovore koji se u potencijalnosti sasvim konkretnog, singularnog, iskustvenog događaja mišljenja ne mogu redukovati na "individualan psihološki pojam" ili "racionalan institucionalan naučni kriterijum". Hajdegerova filozofija je za razliku od, njoj prethodeće, Huserlove fenomenologije kao razvijene paradigmatske nauke predočavanja i razvoja svih nauka ili svake nauke, data kao individualizovana potraga za "primitivnom fenomenologijom". Ova primitivna fenomenologija je u svojoj doslovnosti i direktnom referiranju na "događaj samog mišljenja" osnova, a to znači ontologijska polazna predstava iz koje treba izgraditi "kulu mišljenja". Ona služi kao osnova za izvođenje analize koja vodi izvoru/ponoru mišljenja. Hajdeger nije usmeren ka epistemologiji – analizi mišljenja koje vodi znanju, već anti-epistemološki on se usmerava ka meditaciji ili "udubljivanju" u mišljenje koje se pojavljuje slično "mišljenju predsokratovskih mudraca". Zato je njegova filozofija pored sve neuobičajene i prividno elitističke "terminologije" te pojmovnog aparata: populistička, a to znači zasnovana na fascinaciji osnovnom ili izvornom mudrošću kakva se može pronaći kod naroda. Hermeneutika je, zatim, data i razvijena kao oblikovanje razumevanja:

MARTIN HAJDEGER

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

FIGURE U POKRETU

Oblikovanje razumljenja nazivamo izlaganje. U njemu razumljenje prisvaja sebi svoje razumljeno. U izlaganju razumljenje ne postaje nešto drugo, nego postaje ono samo. Izlaganje se egzistencijalno temelji u razumljenju, a ne da razumljenje nastaje putem njega. Izlaganje nije uzimanje na znanje Razumljenoga, nego je obrada mogućnosti projektiranih u razumljenju. U skladu s tijekom ovih pripremnih analiza svakidašnjeg tubitka, slijedimo fenomen izlaganja kod razumljenja svijeta, to jest nepravog razumljenja, i to u modusu istinitosti tog izlaganja.¹³

Hermeneutika je, zato, analiza koja uvažava obavezu uzimanja u obzir izvora/ponora kao uslova razumevanja i time objašnjenja koje čini mogućim razumevanje. Hermeneutika egzistencije je u najprimarnijem, nepsihološkom i nenaučnom, a to znači metafizičkom smislu analiza "istine bitka", tj. analiza onoga što ima veze sa bićem ali nije samo biće i nije svodljivo na biće. Ovako postavljeni događaj mišljenja je Hajdegerova univerzalna fundamentalna ontologija koja se gradi oko konkretnih pojava ili dostupnih pitanja o smislu bitka:

Kao fenomenolog, Heidegger dobro zna da se pitanje o smislu bitka ne može postaviti mimo mogućnosti i granice bića koje to pitanje postavlja. Prema tome: moramo analizirati bitak onog bića kojemu je to pitanje dostupno. Samo je čovjek biće kojemu je to pitanje dostupno. Samo je čovjek biće čija je ontička osobitost u tome da svim svojim svojstvima zna postaviti to pitanje, ne nezainteresirano, nego zainteresiran za vlastiti bitak: biće kojemu nije svejedno da li jest ili nije, nego mu pitanje o njegovu bitku implicira pitanje što znači biti.¹⁴

Fundamentalna ontologija je nastala kritikom "naučnosti" fenomenologije i isticanjem važnosti mišljenja u svim razlikama prema nauci i naučnosti. Martina Hajdgera nije zanimala "pojmovna strogost nauke", pa ni pojmovna strogost fenomenologije, odnosno, tradicionalne hermeneutike. On se zalagao za filozofsku pojmovnu strogost koja je bila mišljena na način gotovo mitskog sklapanja novih reči mudrosti naspram naučnog formalizma i njegovih preobražaja u tehniku. Filozof se zalagao za traganje za "punoćom reči" naspram formalistički ispražnjenih termina moderne logike, matematike i filozofskih fenomenologija i hermeneutika. Fundamentalna ontologija je gledište o načinu na koji se pojavljuje "biće" (*ono što jeste*) u konkretnom događaju povesnog mišljenja, a to znači u vremenitosti koja je osnova povesti. Hermeneutika tubitka je analitika egzistencije "čoveka", mada Hajdeger želi da ukaže na analizu "nečeg" što nije samo čovek, već je pre metod ili, zdravorazumski,

13 Martin Heidegger, "#32. Razumljenje i izlaganje", iz *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 169.

14 Vanja Sutlić, "Fenomenologija i filozofija", iz *Kako čitati Heideggera – Uvod u problematiku razinu "Sein und Zeit" – a i okolnih spisa*, August Cesarec, Zagreb, 1976.

način na koji čovek jeste u svojoj mogućnosti da to "jeste" reflektuje u mišljenju pojedinačnog događaja za sve druge događaje. Egzistencija nije data u smislu filozofije "egzistencijalizma"¹⁵ kao ono što je u izvođenju života, već se izvodi u smislu fenomenološke ontologije kao "bitak tubitka" koje je ontičko ustrojstvo bića koje se naziva čovek. Egzistencijalizam teži tumačenju dramaturgije ljudskog života u svoj njegovoj necelovitosti, a Hajdegerov pojam "egzistencija" govori o događaju mišljenja kojim se predočava mogućnost mišljenja bitka naspram bića. Bitak tubitka je moguće pojmovno predočiti kao ono što se "iz-vodi" (*ek-sistentia*) ka istini bitka samog. Zato, analitika postavljena kao hermeneutika egzistencije vodi ka određenjima tubitka kao onome što je otvoreno, a otvoreno je samo kod "čoveka" koji je za razliku od drugih stvorenja u stanju da potencijalno analizira to što jeste čovek u najopštijem i najapstraktnijem smislu.

Hajdegerovu fundamentalnu ontologiju je moguće identifikovati kao "primitivno" odvajanje "izvornog mišljenja" od neprimitivnosti Huserlovog naučno-filozofskog rada. On je svoju filozofiju razvijao, a to je svojstveno sve više srednjem i starom Hajdegeru, na jedan nepritajeno predsokratovski način mišljenja koji se odigrava između "mišljenja i pevanja", tj. grčkog mudraca Heraklita (Ἡράκλειτος, 540/535 p. n. e. – 483/475 p. n. e.) i nemačkog klasicističkog i romantičarskog pesnika Helderlina. On je u modernu akademsku filozofiju, koju karakteriše konzistentnost disciplinarnog mišljenja, uveo prekid-događaj individualnim činom filozofskog mišljenja ili postignućem "mudrosti života". To znači da je mišljenje postavio kao "događaj" koji nije očigledno profesionalno praktikovanje filozofije, već, pre, suočenje sa zahtevom da filozofija bude neizvesnost singularnog mišljenja koje preuzima odgovornost za "univerzalnost" mišljenog. Kontradikcija takvog zahteva je u tome što je izvedena na konzervativan način kao neosporna potvrda i obnova "grčkog mišljenja za moderne Nemce" usred institucija nemačke akademske filozofije polovinom prve polovine dvadesetog veka.

Uobičajena je podela Hajdegerovog filozofskog opusa na ranog i poznog Hajdegera. Njegov preokret u filozofiji, tj. okret u odnosu na zamisli postavljene u knjizi *Bitak i vreme* se odigrao sa predavanjem "O suštini istine"¹⁶ 1930. godine. Okret u ovom slučaju nije povratak na prethodne filozofske postavke, nego skretanje na drugi pravac kretanja, putovanja u mišljenju. Kasnijeg ili kasnog Hajdegera vode interesovanja za "događaj mišljenja". Njegova rasprava "događaja" označava nešto što se dogodilo i postalo "zgodba" i "zgodovina" – izuzetni trenutak unutar povesti:

[...] Heidegger se od 1936. nadalje bavi "zgodom" (Ereignis) i da ju piše kao "Seyn", "Sein selbst". "Seyn", očigledno je da on zapravo pod "istinom biti" ne razumije toliko "ontologijsku diferenciju" bitka i bića, nego davanje onoga što se kaže u izrekama

15 Jean-Paul Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1964; Žan-Pol Sartr, *Biće i ništavilo*, Nolit, Beograd, 1984.

16 Martin Hajdeger, "O suštini istine", iz *Putni znakovi*, Plato, Beograd, 2003, str. 162–182.

"ima bitka", "ima vremena", a to je ono što i u mišljenju "zgodbe" (Ereignis) dopušta da "pošiljka i pružanje" bitka i vremena neka-ko ostaju ono što je sastoj (Bestehen) zgodbe (Ereignis).¹⁷

Filozofija pomoću umetnosti

Hajdegerovo interesovanje za umetnost i poeziju nije bilo vođeno zasni-vanjem ili razvijanjem estetike kao filozofske discipline, već potrebom da za svoju "filozofiju o suštini istine" u vremenu bez metafizike pronađe mogućnost govora o "istini" posredstvom govora o umetnosti. Govor o "istini" po njemu je bio moguć kao govor o umetnosti i poeziji, pošto su umetnost i, pre svega, poezija postavljanje "istine" u svet.

Spisi koji uzimaju u razmatranje odnos "istine" i "umetnosti/poezije" su: *Izvor umetničkog dela* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935–1936), *Helderlin i suština poezije* (*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, 1936) *Čemu pesnici* (*Wozu Dichter?*, 1946), *Okret* (*Die Kehre*, 1949), *Jezik* (*Die Sprache*, 1950), *Građenje, stanovanje, mišljenje* (*Bauen Wohnen Dwenken*, 1951), ... *pesnički stanuje čovek* (... *dichetrisch wohnt der Mensch...*, 1951), *Pitanje o tehnici* (*Die Frage nach der Technik*, 1953), *Reč ili Pevanje i mišljenje* (*Das Wort ili Dichten und Denken*, 1958), *Put ka jeziku* (*Der Weg zur Sprache*, 1959) i dr.

Spisom *Izvor umetničkog dela* postavlja se na očigledan način napor i namera da se "filozofija" – kakva je preostala posle Hegelovog ultra-estetičkog-sistema i Ničeovog anti-sistema metafizičkog mišljenja – spase pomoću mišljenja o umetnosti ili, tačnije, pomoću umetnosti. Misliiti filozofiju pomoću umetnosti kao postavljanja istine u svet bio je polazni zadatak Hajdegerovog filozofskog rada od tridesetih godina dvadesetog veka. Drugim rečima, u ovom spisu se ne iskazuju estetička ili filozofska interesovanja za umetnost, već se pomoću umetnosti u pojmovnom predočavanju teži filozofskom i samo filozofskom suočenju sa metafizikom.

Hajdegerovo učenje o "zaboravljanju bitka" je povesno zbivanje, određeno temeljnim metafizičkim zbivanjem kao sudbinom. A, lepota je za njega način na koji istina postoji u svojoj biti. Umetničko delo postoji samo zato da bi se ispunila istina koja je bitak. Umetnost je zato "postavljanje-istine-u-delo" (*das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seinden*). Delo nije ipak samo stvar, jer je u njemu "zbivanje-istine-na-delu". Uloga umetnika u stvaranju dela postaje, gotovo, pasivna i beznačajna. Bitno je da je delo stvoreno i da se našlo u svetlu. Filozof, zato, naglašava da govori o velikoj umetnosti u kojoj umetnik ostaje prema delu nešto indiferentno, gotovo kao prolaz koji sam sebe ništi radi ishoda dela.

Hajdeger tezu o postavljanju istine u umetničkom delu određuje tumačenjem uzajamnog odnosa biti istine i biti umetnosti. Istina se, po njemu, pokazuje u

17 Vanja Sutlić, "Heidegger I – Heidegger II", iz *Kako čitati Heideggera – Uvod u problematsku razinu "Sein und Zeit" – a i okolnih spisa*, August Cesarec, Zagreb, 1976, str. 234.

delu, ukoliko u delu rasvetljava svet koji pripada delu. Delo kao otvorenost drži svet otvorenim. Time se omogućava da se "biće u celini" – celina onoga što zaista jeste, susretne sa otvorenosću svetla, dakle sa bitkom. Bitak koji sebe, u načelu, skriva razotkriven je, tj. osvetljen za mišljenje. S druge strane, "istina" ima u osnovi svoje biti težnju ka delu kao što to ima i umetnost, a usmeravanje istine u delo je stvaranje bića kojeg pre toga nije bilo i kojeg posle toga neće biti. Stvaranje bića se iskazuje u stvaranju umetnosti. Ova kružnost u mišljenju sasvim određuje hajdegerovski metafizički govor.

Martin Hajdeger je kao i Fridrih Niče, pre njega, osetio nemogućnost filozofije da u moderno doba da sistemsko i metafizičko tumačenje istine, pa time i umetnosti. Iz tog traumatičnog osećaja je razvio neku vrstu neoklasičnog diskursa. Reč je o dikursu koji obraća pažnju na antičko-grčki uzor, koji je trebalo da sugerise sam izvor umetnosti u dijalektici dionizijskog i apolonijskog¹⁸ (Niče), odnosno, u metafizici "po-stava (*ge-stell*) dela u svet na način grčkog istinitog boravka u svetu/prirodi odnosno na zemlji:

Važan uvid koji je ostvario Hajdegerov članak o izvoru umetničkog dela, jeste da je "zemlja" nužno određenje bića umetničkog dela.¹⁹

Hajdegereova filozofija posredstvom umetnosti je, zato, istovremeno filozofija negativiteta i filozofija metafizičkog razumevanja. Time što je negativna ona je kritički moderna prema sebi u odnosu na povest, a time što je metafizička ona je antimoderna i apologetski okrenuta tradicijskim idealima iznad ili preko istorije. Filozofija se izvodi u pokušaju da misli istinu umetnosti na način koji nije moguć, koji je izmišljajući, ali beskraino obećavajući, pre svega njoj, tj. filozofiji. Ponavljani zahtev ka nemogućem ili, tačnije, odsutnom jeste pokušaj da se dođe do "izvora umetnosti" koji je tu, ali samo u izmicanju ili odsutnosti²⁰ koja obećava prisutnost dela. Delo je svakako viđeno kao događaj u kome se pojavljuje istina bitka.

Filozofija izvora umetnosti je tumačenje onoga odakle i po čemu neka stvar (*Sache*) jeste, što jeste i kako jeste. Pitanje izvora umetnosti je pitanje o onome što prethodi umetnosti na takav način da je umetnost time što joj prethodi i što ona sama ne pokazuje u čulnosti u potpunosti određena. Ovakav koncept izvora je filozofska konstrukcija koja treba da na metafizički način zasnuje "klasični kanon", da predvidi šta bi bilo u egzistencijalnom smislu zbiljsko delo ili, u normativnom smislu pravo delo umetnosti, odnosno, u čulnom doživljaju lepo delo:

Da bismo našli bit umjetnosti, što se zbilja nalazi u djelu, potražimo zbiljsko djelo i zapitajmo djelo, što i kako ono jeste.²¹

18 Fridrih Niče, "Rođenje tragedije iz duha muzike", iz *Rođenje tragedije*, BIGZ, Beograd, 1983, str. 41.

19 Hans Georg Gadamer, "Uvod" u *Izvor umetničkog dela Martina Hajdegera*, iz *Pohvala teoriji*, Oktoih, Podgorica – Trebinje, str. 110.

20 Martin Heidegger, "Izvor umjetničkog djela", iz *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1959, str. 7–11.

21 Martin Heidegger, "Izvor umjetničkog djela", iz *O biti umjetnosti*, str. 9.

Metafizičko i ontološko definisanje "umetničkog dela" polazi od zamisli "po-stavljanja" (*ge-stell*) dela u svet. Delo jeste ono što je stvoreno: iz-delano i time uvedeno u svet u svojoj drugosti od sveta kao istina u svetu. Delo koje je načinjeno, postoji i time se razlikuje od svih potencijalnih – mišljenih, željenih ili snivanih – objekata, situacija ili događaja. Na primer, Martin Hajdeger jedan najopštiji pojam "po-stavljanja" izvodi u studijama tehnike sledećim rečima:

Po-stav znači to sabirajuće onoga stavljanja koje čovjeka stavlja, tj. izaziva da ono zbiljsko raskriva kao stanje na način ispostavljanja. Po-stav znači način raskrivanja koji vlada u biti moderne tehnike, a sam nije ništa tehničko.²²

Izložena procedura ovog veoma opšteg mišljenja o "delanju" kada se primeni na zamisli umetnosti postaje platforma za pitanja o odnosima umetničkog dela, umetnika i umetnosti u svetu. Hajdeger, zato, spis *Izvor umjetničkog djela* započinje sledećom kružnom shemom projektovanja mogućnosti fundamentalne ontologije umetnosti:

Izvor ovdje znači ono odakle i po čemu neka Stvar (*Sache*) jest, što jest i kako jest. To, što neko jest, kako ono jest, nazivamo njegovom biti. Izvor nečega jeste podrijetlo njegove biti. Pitanje sa izvorom umjetničkog djela pita za njegovo bitno podrijetlo. Prema običnoj predodžbi djelo izvire iz djelatnosti i po djelatnosti umjetnika. Ali po čemu je i odakle umjetnik to što jest? Po dijelu; jer da neko djelo umjetnika hvali, znači: tek djelo pušta umjetnika da proizide kao majstor umjetnosti. Umjetnik je izvor djela. Djelo je izvor umjetnika. Nijedno nije bez drugoga. Pa ipak, nijedno od obiju samo ne nosi drugo. Umjetnik i djelo jesu svagda u sebi i u svom uzajmnom odnosu po nečemu trećem, što je svakako prvo, po onom naime odakle umjetnik i umjetničko djelo imaju i svoje ime, po umjetnosti.²³

Fundamentalna ontologija umetnosti jeste ona filozofska ontologija koja se metafizički pita o svakom postojanju bilo kog ljudskog dela u svetu, za svet i naspram sveta. Naglašava se, svakako, važnost umetničkog dela koje se ukazuje u odnosu sa umetnikom i umetnošću. Ta zavisnost je nužna ali nije simetrična, tj. umetnik, umetničko delo i umetnost deluju jedno na drugo kao nužni uslovi, mada ono što jeste jedino bitno u svom prisustvu u svetu jeste: umetničko delo. Bitnost i centriranost umetničkog dela je, sa Hajdegerovim tumačenjem, dobila dorađenu koncepciju nužnog u prisustvu. Ono što je kao takvo i samo po sebi bitno.

Kada, na primer, Martin Hajdeger priziva Van Gogovu (Vincent van Gogh, 1853–1890) sliku *Par cipela* (1886), koja prikazuje par starih blatnjavih i izgužvanih

22 Martin Heidegger, "Pitanje o tehnici", iz *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti omaldine RK SOH, Zagreb, 1972, str. 105–106.

23 Martin Heidegger, "Izvor umjetničkog djela", iz *O biti umjetnosti*, str. 7.

cipela, on ukazuje na ono bitno, a to je da je delo jedino bitno jer sa njime se odigrava temeljni zahtev prisutnosti u svetu:

U djelu umjetnosti se istina bića postavila u djelo. "Postaviti" ovdje znači: dovesti do stajanja. Jedno biće, par seljačkih cipela, dolazi u djelu da stoji u svjetlo svojega bitka. Bitak bića dolazi u stalno svoga sijanja (Scheinen).²⁴

Umetničko delo nije po onome što prikazuje, već je drugo u odnosu na "to" i u svojoj drugosti koja postaje čulno pokazna kao ono što jeste potvrđuje se kao umetnost. Istina umetnosti nije zbirka istinitih činjenica o umetničkom delu, umetniku ili umetnosti, ali ni istina o vernom ili pouzdanom prikazivanju čulno vidljivog sveta samim umetničkim delom. Istina umetnosti, u ovom metafizičkom smislu, jeste u postavljanju dela u svet na pravi način. Pravi način je onaj način umetničkog činjenja koji čini delo zaista prisutnim u svetu. Hajdeger je, zato, naglašavao:

U djelu je istina na djelu, dakle ne samo neko istinito. Slika, što pokazuje seljačke cipele, pjesma što kazuje rimski zdenac, ne samo što ne obznanjuju, strogo uzevši one uopće ne obznanjuju što je ovo pojedinačno biće kao ovo, nego one puštaju zbivati ne-skrivenost kao takvu u odnosu na biće u cjelini. Što jednostavnije i bitnije samo obuća, što nakićenije i čišće samo zdenac, niču u svojoj biti, utoliko neposrednije i obuzetije s njim svo biće biva bičeviti. Na taj je način sebeskrivajući bitak rasvijetljen. Tako oblikovano svjetlo sklapa svoje sijene (Scheinen) u djelo. U djelo sklopljeno sijanje jeste lijepo (das Schöne). Ljepota je jedan način kako istina obitava.²⁵

Umetničko delo nije ona stvar koju prikazuje: umetničko delo nije vernost referentu, na primer, cipelama. Umetničko delo je postavljanje te stvari – referenta: para cipela – na način koji omogućava da ono biva drugo od te stvari u svetu u kome jeste. Cipele i slika cipela se suštinski razlikuju, mada su u nužnom odnosu odslikavanja. To je uviđanje temeljne razlike između istinitosti stvari i istinitosti umetničkog dela koje zastupa tu stvar. Na primer, polemički pristup Majera Šapiroa (Meyer Schapiro, 1904–1996)²⁶ Hajdegerovom spisu *Izvor umetničkog dela* i, pre svega, tumačenju Van Gogove slike kao da ostaje izvan hajdegerovskog hermeneutičkog i fundamentalno ontološki orijentisanog problema.²⁷ Jer, Hajdegerov problem sa Van Gogovom slikom koja prikazuje par cipela nije problem iz estetike, filozofije umetnosti i istorije umetnosti u verifikaciji odnosa slike i referenta, tj. slike para cipela i istorijski

24 Martin Heidegger, "Izvor umjetničkog djela", iz *O biti umjetnosti*, str. 28.

25 Martin Heidegger, "Izvor umjetničkog djela", iz *O biti umjetnosti*, str. 52.

26 Meyer Schapiro, "Tihožitje kot osebni predmet – Opombe o Heideggerju in van Goghu", iz Meyer Schapiro, *Umetnosno–zgodovinski spisi*, Studia Humanitatis – Škuc, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1989, str. 297–307.

27 Jacques Derrida, "Restitucije istine o veličini (cipela)", iz Jacques Derrida, *Istina u slikarstvu*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1988, str. 171–287; Barry Schwabsky, "Resistance: Meyer Schapiro's Theory and Philosophy of Art", iz "Symposium: Meyer Schapiro" (temat), *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 55, no. 1, Madison Wis., 1977, str. 1–5.

utvrdivog para cipala. U pitanju je problem filozofske metafizike koji se odnosi na pitanje o bitnoj prirodi umetnosti posredstvom slikarskog dela. Ne postavlja se pitanje o istorijskoj istinitosti žanra, motiva, referenta ili tehnike slike. Postavlja se pitanje o metafizičkoj istinitosti postavljanja razlike u svet posredstvom slike koja prikazuje ono što je drugo od činjeničnog i u tome što se potvrđuje kao postavljanje naspram i, istovremeno, za iskustvo koje je iskustvo samog sveta. Biti u svetu i, istovremeno, biti izvan sveta jeste moć svakog pravog umetničkog dela, a tu se misli, pre svega na mimetičko slikarsko delo. Delo jeste time što odslikava svet, ali to što odslikava svet nije posredovanje sveta već izlaganje onog drugog od sveta – to je postavljanje istine u svet. Za Hajdegerov način mišljenja o slici slikarstva potpuno je bez značaja da li su to prikazane cipele Van Goga, Gogena ili nekog slučajnog prolaznika ili u njegovom tekstu spomenute ratarke. Bitno je da ta slika prikazuje cipele koje kao da su gazile po zemlji, cipele koje su u odnosu sa zemljom, i koje su hodale samo po zemlji upisujući se slikom ka njoj koju treba istaći, doživeti i razumeti istinom same slike koja je različita od istine "poetike" i istine "istorije" na kojoj se zasniva slika slikarstva. To ne znači da Šapirou izmiče problem Van Gogove slike, to znači da njemu izmiče problem Hajdegerove hermeneutičke i ontološke analize te slike, kao što je Hajdegeru u zahtevu da postavi fundamentalno ontološki orijentisanu filozofiju izmakla i izmicala poetička i istorijska istina Van Gogove slike kao dela među ljudima u svakodnevnoj borbi za umetnost. Metafizička ontološka definicija umetničkog dela nije definicija dela kao umetnosti na pravilima umetnosti, već intuicija umetničkog dela kao metafizičkog postavljanja problema sa umetnošću u mišljenju razlika ili razmaka u svetu koji žudi za, pre svega, metafizičkom istinom.

Izvor i dekonstrukcija logocentrizma

Trenutak kada se "gubi" izvor, to jest onaj trenutak kada umetnost ispada iz čulnog i počinje da treba pojmovno kako je pisao Hegel, odigrava se sa prevodeњem grčkih imena na latinski jezik²⁸ kada se započinje gubiti grčko izvorno iskustvo. Otudjenje od grčkog iskustva se pokazuje kao temeljno jezgro zapadnog otudjenja koje sudbinski određuje ljudski život u modernosti:

U doba prvog i merodavnog razvoja zapadnjačke filozofije kod Grka, kroz koje je zaista počinjalo ispitivanje onoga što biva kao takvog u celome, nazivano je to što biva φυσικ. Ova grčka osnovna reč za ono što biva obično se prevodi sa "priroda". Upotrebljava se latinski prevod natura, što zapravo znači "rađanje", "rođenje". Ali se tim latinskim prevodom već potiskuje izvorna sadržina grčke reči φυσικ, narušava istinska filozofska snaga-imenovanja grčke reči. To važi ne samo za latinski prevod te reči već i za sva druga prevođenja grčkog filozofskog jezika na rimski. Proces tog

28 Martin Heidegger, "Izvor umjetničkog djela", iz *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1959, str. 14.

prevođenja grčkog na rimski nije ništa proizvoljno i bezazleno, već prva etapa procesa zaprečavanja i otuđivanja izvorne suštine grčke filozofije. Rimsko prevođenje postalo je onda merodavno za hrišćanstvo i hrišćanski srednji vek. Ono se produžilo i kroz filozofiju novog vremena, koja se kreće u svetu pojmova srednjeg veka i onda stvara one uhodane predstave i pojmovne reči kojima se i još danas objašnjava početak zapadnjačke filozofije. Taj početak važi kao takav kao ono što su današnji filosofi kao tobože savladano davno ostavili iza sebe.

Ali mi sada preskačemo čitav taj tok unakažavanja i raspada i težimo da ponovo osvojimo nenarušenu snagu-imenovanja jezika i reči; jer reči i jezik nisu neke ljuške u koje se pakuju stvari samo radi usmenog i pismenog opštenja. U reči, u jeziku postaju, i jesu tek, stvari. Stoga nas i pogrešna upotreba jezika u pukom naklapanju, u udarnim rečima i frazama lišava pravog odnosa prema stvarima. Šta pak kazuje reč *φύσις*? Ona kazuje ono što izrasta iz sebe (na primer raste neke ruže), razvijanje koje se otvara, u takvome razvijanju prelaženje u pojavu i u njoj zadržavanje i ostajanje, ukratko, izrastajuće-prebivajuće vladanje. Leksički *φύσις* znači rasti, dovoditi do raste. No šta znači rasti? Podrazumeva li to samo količinsko povećavanje, postajanje više i veće?²⁹

Hajdegerov protokol izvođenja izvora filozofije za modernu filozofiju značio je zahtev za prepoznavanjem onoga što bi bio "pravi" i "prvi" izvor filozofije u metafizičkom smislu sa filološkim i istoriografskim posledicama za potencijalnosti modernog mišljenja. Protokol je tako izveden da omogućava razlikovanje "pravog razotkrivajućeg" jezika i mišljenja od jezika koje mišljenju sprečava put ka samoj misli, ali za to mišljenje biva nužno upravo na taj zaprečujući ali idelano prethodeći način.

Filozofsko nadvladavanje gubitka izvornog iskustva je ono što zahteva Hajdegerova filozofska metafizika. Ona je, zato, upravo i jedino konzervativna filozofska misao, misao koja odbija mogućnost onog napred u ime onog prevladanog i zaboravljenog. Sasvim saglasno svom određujućem stavu on govori i piše Helderlinovim rečima o "oskudnom vremenu"³⁰ i o razdoblju "svetske noći" preobražavajući romantičarsku skepsu i brigu u totalitarni nihilizam suočenja sa krizama unutar modernosti:

Ako pretpostavimo, da ovo oskudno vrijeme još uopće može sadržavati obrat, on može tek tada doći, ako se svijet obrne iz temelja, i, to je sada jednoznačno, iz bezdana naovamo. U razdoblju

29 Martin Hajdeger, "Osnovno pitanje metafizike", iz *Uvod u metafiziku*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1976, str. 31–32.

30 Martin Hajdeger, "Čemu poezija?", iz Martin Heidegger, *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1959, str. 83

svjetske noći mora biti iskušan i izdržan bezdan svijeta. No zato je nužno, da jesu oni, koji dopiru u bezdan.³¹

Hajdeger razrađuje filozofiju posredstvom umetnosti na mestu gde umetnost više ne može biti samo ono što je upućeno direktnom iskustvu i doživljaju mada ona u njegovoj perspektivi izgleda kao poslednje mesto za pojavu istine. Posrednost, odloženost i nedosegnutost su ona mesta na kojima se filozofija mora pozabaviti umetnošću upisujući sebe na mesto umetnosti i time ispunjavajući prazninu koja nije samo stvar pitanja o smislu umetnosti, već i problem bića koje bi se pojavilo iz umetnosti da može i da je moguće kao bitak. Filozofija i umetnost su, zato, povezane – zaista povezane, a to je sudbina filozofije danas – umetnošću koja je za Hajdegera umetnost svake umetnosti – poezijom:

Svako suštinsko kazivanje osluškuje unatrag prema toj prikrivenoj sapripadnosti snage i bića, reči i stvari. Oboje, pevanje i mišljenje jesu osobito kazivanje ako ostaju predati tajni reči kao onome što je najvrednije njihovog mišljenja i time zavek strukturirani u svojoj srodnosti.³²

Time se utvrđuje teza da svako misaono mišljenje jeste pesništvo, a da je svako pesništvo mišljenje, čime se ide iza "istorije filozofije" u pred-povesnost filozofije. A to znači predsokratovsko "govorenje" istine. Protokolarne operacije prizivanja izvora, te retoričke izgradnje "afekta", kao onoga što prethodi zapadnom mišljenju, bile su bitne već za mislioce/retorike Rima, ali i za učenjake renesanse, te za barokne i klasične filozofe u genezi modernosti mišljenja od Imanuela Kanta preko Hegela do Fridriha Ničea i, konačno, samog Hajdegera. U filozofskom smislu njegov okret od tehnološkog kao poraza metafizike u aktuelnosti ka *neokrnjenom izvoru* koji treba razotkriti ukazuje se kao sasvim razrađena koncepcija "logocentrizma"³³ ili, u kulturalnom smislu kao *filozofski idealitet* kojim su se evropske prevratničke ili istorijski konstitutivne kulture formirale i udaljavale od grčkog ideala. Logocentrizam je, prema Žaku Deridi (Jacques Derrida, 1930–2004), značio protokol za izvođenje postupaka koji uvažavaju "izvor" kao kriterijum za izvedeno mišljenje, odnosno, filozofiju:

Logocentrizam je u svom razvojnem filozofskom smislu neraskidivo povezan sa grčkom i evropskom tradicijom; on predstavlja "specifičan odgovor Zapada na jednu još veću nužnost" (strukturnu privlačnost fonocentrizma) koja postoji i u drugim kulturama, ali se ni u jednoj ne-evropskoj kulturi nije razvila u sistematičnu, logocentričnu metafiziku.³⁴

U filozofskom smislu logocentrizam je protokol o izvođenju mišljenja o mišljenju (*logos*) koje prethodi govoru i preslikavanju govora u pismo (*écriture*), a u

31 Martin Hajdeger, "Čemu poezija?", str. 84.

32 Martin Hajdeger, "Reč", iz *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd, 1982, str. 217–218.

33 Jacques Derrida, *O gramatologiji*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.

34 Thomas McCarthy, "Politika neizrecivog: Deridina dekonstrukcija", iz "Jacques Derrida" (temat), *Tekst 2b i Delo br. 3–4*, Beograd, 1992, str. 75.

kulturalnom smislu logocentrizam je protokol izvođenja glatkog kontinuiteta evropskog identiteta u području zastupanja pojedinačnog i opšteg mišljenja prema idealima samog filozofskog znanja od antičkih Grka do modernih Nemaca. Svaki povratak – okret – grčkoj filozofiji je značio utvrđivanje prava i prevlasti Evropljana, tj. Nemaca u filozofskom smislu Evropljana svih Evropljana – u odnosu na "svako drugo mišljenje" i u odnosu na "opšte mišljenje", tj. izvođenje univerzalnog mišljenja od Kanta do Alena Badijua³⁵ (Alain Badiou, 1937–) ili Đorđa Agambena (Giorgio Agamben, 1942–). U kulturalnom smislu filozofski protokol je način prikazivanja jednog posebnog, a opet ka opštosti ili, čak, univerzalizmu otvorenog identiteta dominacije i hegemonije evropskog mišljenja kao samog mišljenja o složenostima mišljenja. Hajdegerova predstava geneze zapadnog, tj. evropskog u grčkom je jedan od primera kako se generički narativ o filozofiji pokazuje kao instrument zapadne kulturalne i, time, svakako političke hegemonije nad identitetom mišljenja i individualnim i kolektivnim subjektima mišljenja. Ako je tako, tada se može postaviti pitanje o razlogu za filozofski protokol samog mišljenja i protokol o izvoru mišljenja? Filozofsko konstitutivno insistiranje na samom mišljenju od Platona preko Hajdegera do Badijua ima za cilj, pre svega, da izvede i postavi protokol, procedure i efekte za samo filozofsko bavljenje koje je bilo, koje jeste i koje će biti različito od bilo kog drugog mišljenja. Time se za filozofiju konstruiše poseban, a opšti objekt zastupanja. Narativ o posebnom a opštem objektu daje filozofiji pravo na razliku od religije, nauke, teorije, pa čak i umetnosti. U kulturalnom smislu razlozi za izvođenje filozofskog protokola izvora filozofije su bili postavljeni u trenutku kada su se pojedinačne evropske kulture (italijanska renesansna, nemačka klasična, francuska prosvetiteljska) postavljale kao konstitutivne evropske kulture i time tražile i konstruisale filozofski odnos sa grčkom civilizacijom, odnosno, njenom filozofijom kao izvornom i time legitimnom za svako dalje mišljenje o istini bitka. Pravo na evropsku filozofiju je bilo izvođenje protokola za retrospektivno povezivanje aktuelnog klasičnog nemačkog, prosvetiteljskog francuskog ili renesansnog italijanskog mišljenja sa antičkim *izvorom*. Na primer, slovenački filozof Ivan Urbančič je izveo definiciju same i univerzalne filozofije kao evropskog posla:

Filozofija je ime za evropsko bitno mišljenje, za najviše, najglobalnije, najdoslednije i najopsežnije evropsko razmišljanje o čoveku i svetu. Mišljenje istine i biti bivajućeg kao bivajućeg i bivajućeg u celini, sa čovekom i njegovim mestom u toj celini, te u isto vreme je mišljenje tog najvišeg bivajućeg preko svakog bivajućeg: boga. Zato je filozofiranje kao takvo mišljenje potencijalno svojstveno čoveku kao čoveku, te ljudskom bivanju, i zato joj pripada nešto drugo do ono čime se bavi posebna nauka. Filozofija velike tradicije je ono mišljenje istine i biti bivajućeg, koje utemeljuje i oslobađa osnovnu metodu i načela vodilje matematički i empirijski

35 Alain Badiou, *Manifest za filozofiju*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.

stroge evropske nauke, koja doseže u moderno doba, posebno u našem vremenu, nezamislivu razvijenost, razaštrtost, dovršeni način i planetarnu protežnost i važnost.³⁶

Urbančič je hajdegerovski "logo-evro-centrizam" doveo do protokola mišljenja o samom mišljenju filozofije kao uslovu, ali i horizontu, evropskog bitka, zapravio, u kulturalnom smislu hegemonije nad *samim* mišljenjem i iz *samog* mišljenja nad *nesamim* mišljenjima nauka. Ponuđeno je ono određujuće i vladajuće lice "logo-evro-centrične" filozofije prema kome će se orijentisati ili od koga će odstupati sva ona druga lica naspram filozofije (nauke, teorije, vanevropskih filozofija, kulturalnih studija).

Zaključak: nacizam i metafizika

Da li je Hajdegerova filozofija politički situirana? Odgovor je svakako "da"! Njegova filozofija je politička u svakom svom glasu i zapisu, te u svakoj ponudi *prava na istinu* ili traganja po "šumskom" putu ka istini za sve ljude. Hajdegerov politički govor je izveden *glasom mudraca* i *glas mudraca*, tj. *onoga koji zna put ka istini*, kao da prikriva konkretnu i istorijsku političku referencu i poziciju u društvenim konfliktnim situacijama tadašnje nemačke aktuelnosti.

Hajdegerova "filozofska veza" sa nacizmom³⁷ je tumačena na sasvim različite i kontradiktorne načine. Ukazivano je kod brojnih istoričara filozofije i kulture da je njegovo "kompromisno ponašanje" sa hitlerovskim režimom bilo način konformističkog lično-profesionalnog opstajanja ili, čak, borbe za očuvanje autonomije univerziteta i filozofije unutar nacističkog totalitarizma. Sam Hajdeger je u posmrtno objavljenom intervjuu govorio o svojoj "rektorskoj borbi" za univerzitet.³⁸ Isticana su, zatim, uverenja da je privatni Martin Hajdeger životno bio deo politički *inertne konzervativne matice* nemačkog društvenog života tridesetih godina koja je bila saučesnik nacističkog političkog horizonta, ali da je njegova filozofska misao – njegov "filozofski genije" kako pišu mnogi interpretatori i sledbenici – daleko nadilazio trivijalnosti i kontradikcije životnih, društvenih te političkih situacija. Ili, nasuprot rečenom, argumentovana su uverenja da je Hajdegerovo delo direktno ili indirektno filozofski povezano sa nacističkim diskursom epohe tridesetih i četrdesetih godina. U kontekstu savremenih diskusija zapaža se i jedna problematična i "egzotična" teza

36 Ivan Urbančič, "Kaj je filozofija?," "Prvi del: Pripravljanje ovedenja bivstva filozofije in znarnosti kot nevarnosti", iz *Moč in oblast – iz pomnjenja konca in začetka*, Nova Revija, Ljubljana, 2000, str. 19.

37 Viktor Farijas, *Hajdeger i nacizam*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci i Novi Sad, 1994.

38 "Razgovor s Heideggerom 23. rujna 1966" (*Der Spiegel*, Hamburg 31. 05. 1976, str. 193–219.), iz Vanja Sutlić, *Kako čitati Heideggera – Uvod u problematsku razinu "Sein und Zeit" – a i okolnih spisa*, August Cesarec, Zagreb, 1989, str. 305–310.

koju je razvio filozof Slavoj Žižek (1949–).³⁹ On je sugerisao da je Hajdeger načinio *pravi korak u pogrešnom smeru*. Nameravao je da pokaže da je Martin Hajdeger, "ispravno" kritički razumeo problem modernog liberalizma u kulturalnom i društvenom smislu, ali da je razrešenje "problema" dao u "pogrešnom" smeru koji je bio smer nacizma. Ovakav žižekovski anti-"liberalni" stav polazi od uverenja da je "liberalni modernizam" najlošija solucija u svakom političkom pogledu ili izboru – te da je bilo koja kritika liberalnog modernizma ipak pravi korak, bez obzira na dalje političke i društvene posledice takvog koraka.

Moja teza – u odnosu na izrečene sasvim različite interpretacije o i oko Hajdegerovog odnosa sa nacizmom – bi bila da njegov filozofski diskurs, veoma oprezan u svojim izjašnjavanjima čak i u rektorskom govoru, nije bitna osnova političkog, a to znači dikursa moći, institucija, društvenosti i kulture nacističke Nemačke, već da se ukazuje kao "saučesnički govor" i, bitnije, da najopštija platforma hajdegerovog antiliberalnog filozofiranja deli nešto sa najopštijim platformama nacističkog političkog dikursa arijeuskog patosa i arijevske sublimnosti. A to što te platforme barem u nekim aspektima i funkcijama dele je radikalna kritika baš svake liberalno-moderne potencijalnosti aktuelnog života koja se ne može meriti sa metafizički pretpostavljenim i projektovanim uzorima unutar "slika" prošlosti. Ono u čemu se one nesusštinski razlikuju je Hajdegerov filozofski elitizam i nacistički politički populizam.

Hajdeger je, istorijski gledano, učestvovao u nacističkoj univerzitetskoj i time kulturalnoj politici 1933. i 1934. godine. On je *rektorskim govorom* pozvao na okupljanje nemačku inteligenciju/studente/profesore i time zaista podržao tada novi režim koji je bio u direktnoj nasilnoj konfrontaciji sa liberalnim, ali i komunističkim modernizmom. Kao instruktivan primer se može navesti poslednji pasus – pasus koji nedvosmisleno potvrđuje nacističku revoluciju koja je završila holokaustom i nastupajućim svetskim ratom:

Ali mi hoćemo da naš narod ispuni svoju povijesnu zadaću.

Mi hoćemo sebe same. Jer mlađa i najmlađa snaga naroda, koja već zahvaća preko nas, to je već odlučila.

Ali veličanstvenost i veličinu tog prodora shvatiti ćemo potpuno tek ako u sebi budemo nosili onu duboku i široku razboritost iz koje je stara grčka mudrost izrekla riječi: "Sve veliko stoji u vihoru [...]" (Platon, Politeia).⁴⁰

Karakteristični termini su dati kao *apstraktne šifre* ili poruke lojalnosti te podrške vođi i partiji: "povesni zadatak", "hoćemo sebe same", "već odlučeno", "veličanstvenost i veličina tog prodora", "duboka i široka razboritost", klasicistička veza sa grčkom "mudrošću" i svakako neizvesna prerada Platonovog iskaza "sve veliko

39 Slavoj Žižek, "Radical Intellectuals – Or, Why Heidegger Took the Right Step (Albeit in the Wrong Direction) in 1933", iz *In Defense of Lost Cause*, Verso, London, 2008, str. 95–153.

40 Martin Heidegger, "Samopotvrđivanje njemačkog univerziteta – Govor održan prilikom svečanog preuzimanja položaja rektora Univerziteta u Freiburgu (u Br.) 27. svibnja 1933", iz *Rektorski govor*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 15.

stoji u vihoru". Te *apstraktne šifre* imaju neapstraktne-političke referente u nacističkom diskursu od Hitlerovog (Adolf Hitler, 1889–1945) *Mein Kampf* (1925–1926) do filma Leni Rifenštal (Helene Bertha Amalie Leni Riefenstahl, 1902–2003) *Trijumf volje* (1934). Te šifre su trebale da ukažu na sugestivnu moć "univerzalnih iskaza" koji vode od bića ka raskrivanju bitka: *same suštine stvari života*. Jer "vihar" može biti zaista vihor prirode, ali i "nacionalsocijalistička revolucija" sa holokaustom i svetskim ratom, ali i u hajdegerovskoj retorici raskrivanje, dodajmo, peska sa istine. S druge strane, stoji i njegovo povlačenje sa rektorske funkcije već 1934. godine koje on ističe u svom posmrtno objavljenom intervjuu.⁴¹ Njegov život i rad su nakon rektorskog mandata i, kasnijeg, univerzitetskog intelektualnog delovanja do 1945. godine obeleženi brojnim kompromisima. Posle Drugog svetskog rata je izostala bitna i odlučujuća filozofska autokritika, naprotiv, konzervativna "zebnja" nad savremenošću je ponuđena i razrađena kao nepremostivi horizont njegovog mišljenja.

Ono što je bitno, zatim, uočiti je da Hajdegerova "politička" tvrdjenja iz rektorskog govora nisu kontradiktorna njegovoj filozofskoj brizi zbog "svetske noći", modernog nihilizma, te nagoveštenim ili izrečenim insistiranjima na lokalnom i provincijalnom, prirodnom i samom nemačkom naspram modernog i urbanog života. Vanja Sutlić, na primer, Hajdegerovo pismo "Zašto ostajemo u provinciji?" komentariše sledećim rečima:

[...] a na pozive u Berlin i Minhen za redovnog profesora odgovorio je negativno u "Der Allemanne, Kampfblatt der nationalsozialist Oberbadens" 7. ožujka 1934. pod naslovom "Warum bleiben wir in der Provinz?" ("Zašto ostajemo u provinciji?"), odbijajući visokourbanizirane sredine kao neprimjereno mjesto za svoje mišljenje koje je u predavanjima o Hölderlinu i Helbelu jednoznačno odredio onim koje je blisko zavičajnom tlu i maternjem jeziku (u čemu bi se, ako bi se htjelo, prilično razvodnjeno moglo prepoznati nacionalsocijalistička teza "Blut und Erde", teza o "krvi i zemlji").⁴²

Odbijanje odlaska na velike univerzitete se može shvatiti dvostruko kao ostajanje na margini i kao iskazivanje svoje veze sa nemačkim tлом. *Provincija* kod Hajdegera nije samo "teritorija" izvan modernizovanog koncepta života unutar velegrada/metropole – provincija je istovremeno u metafizičkom smislu "veza sa zemljom", a u političkom smislu "mali žargon koji pretenduje na univerzalnost" u naporu da sačuva svoj svet konformizma i oportunisti. Reč je o *žargonu* sa kojim se Adorno⁴³ tako odlučno sukobio u kritici *nemačke ideologije*.

41 "Razgovor s Heideggerom 23. rujna 1966" (*Der Spiegel*, Hamburg 31. 05. 1976, str. 193–219), iz Vanja Sutlić, *Kako čitati Heideggera – Uvod u problematsku razinu "Sein und Zeit" – a i okolnih spisa*, August Cesarec, Zagreb, 1989, str. 314–315.

42 Vanja Sutlić, *Kako čitati Heideggera – Uvod u problematsku razinu "Sein und Zeit" – a i okolnih spisa*, August Cesarec, Zagreb, 1989.

43 Teodor Adorno, *Žargon autentičnosti – o nemačkoj ideologiji*, Nolit, Beograd, 1978.

Hajdegerov predlog kritike nauke i, zatim, tehnologije kao produžetka nauke blizak je nacističkoj politici koja je nauku/tehniku/tehnologiju koristila u vojne svrhe na potpuno netransparentan i estetizovano—mitologizirani način arhaiskog obreda. Nazizam je svakako bio pokret, a zatim državni sistem, usmeren na radiklani i ubrzani tehnološki razvoj, ali istovremeno kako je to Valter Benjamin⁴⁴ (Walter Benjamin, 1892–1940) kritički primetio, bio je usmeren ka potpunoj estetizaciji svega koja je poništavala svaku mogućnost emancipatorske uloge tehnike i tehnologije. Ali, o kakvoj je "estetizaciji" reč? Reč je o "estetizaciji" koja "tehnokratsku ekstazu i metastazu" nacizma lažno pokazuje klasicističkim predočavanjem univerzalnog kao antičkog ili arhaiskog ritualno/obrednog govora mudrosti i ponašanja kojim se otkriva istina koja je u dubini metabiologije nacije i rase. Antikapitalistička retorika, tj. antimoderno liberalna retorika nacizma je bila jedna od bitnih odrednica njihove propagande i ideološkog rada kojima je "stvarni kapitalizam" na nacionalni i rasni način razvijan do neslučenih granica. Klasicistički izgled nacizma, na primer, arhitektura Albero Špera (Berthold Konrad Hermann Albert Speer, 1905–1981) istovremeno je, stilski, antimoderna te skrivajuća u odnosu na sopstveni tehnološki modernitet i "hiper" modernistička jer je takva vrsta gradnje nemoguća izvan modernog sveta. Ove višeznačnosti su upravo višeznačnosti sa kojima se mora suočiti analiza Hajdegerovih filozofskih osnova, jer i njegova filozofija u svim aspektima iskazane antidernosti i suočenja sa destruktivnim silama liberalnog modernizma, ostaje filozofija kontradikcija modernističkog mislioca.

Hajdeger, zatim, prevlast liberalne nauke i tehnike odbacuje u kritičkom uočavanju da moderni razvoj nauke dovodi do gubitka (metafizičke) istine i time vodi ka kraju filozofije. Za njega kraj filozofije započinje graničnim horizontom Hegelovog filozofskog sistema i, veoma bitno, sa filozofskim neuspehom Fridriha Ničea. On problematizuje misaono suočenje sa odsutnošću metafizike u modernim vremenima. Mada sam ne izvodi društveno orijentisanu analizu, njegova kritika gubljenja metafizike i, čak, kraja filozofije se može povezati sa radikalnim suprotstavljanjem "liberalnom" i "urbanom" društvu. Njegova žudnja za povratkom *izvoru* naznačena je, upravo, "naporom" i "zebnjom" koja ima smisla samo usred aktuelnosti i to aktuelnosti koja je kontradiktorna i konfliktna, i to one aktuelnosti u kojoj se identifikuje zaborav o razlici između "bitka" i "bića".

Drugim rečima, suštinska "veza" sa nacionalsocijalizmom se može pronaći u određujućoj konzervativnosti koja se suočava sa sadašnjosti samo u patetičnim slikama-mitovima i slikama-zastupnicima "prave istine" iz "pred-otuđenosti". Izgubljena "pred-otuđenosti" nije istorijska istina čovečanstva ili neke ljudske grupe, već metafizička alegorijska konstrukcija "istine fikcionalnog čovečanstva" izvedena u njegovoj filozofiji kao neupitni direktni i pokazani *simulakrum* "bitka":

44 Walter Benjamin, "Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", iz *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 147–149.

Što se više svjetska noć približava ponoći, to isključivo vlada Oskudno na taj način, da povlači svoju bit. Nije se izgubilo samo Sveto kao trag za božanstvo već su se gotovo izbrisali tragovi k ovom izgubljenom tragu.⁴⁵

Literatura :

- Danko Grlić, *Estetika IV – S onu stranu estetike*, Naprijed, Zagreb, 1979.
 Martin Heidegger, *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1959.
 Martin Heidegger, *Doba slike svijeta*, Studentski centar sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1969.
 Martin Heidegger, *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb, 1972.
 Martin Hajdeger, *Uvod u metafiziku*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1976.
 Martin Heidegger, *Kant i problem metafizike sa davoskim saopštenjem i diskusijom između M. Heideggera i E. Cassirera*, Mladost, Beograd, 1979.
 Martin Hajdeger, *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd, 1982.
 "Martin Hajdeger" (temat), *Delo* br. 10, Beograd, 1982, str. 1–62.
 Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988.
 Martin Hajdeger, *Poljski put, Dom kulture, Čačak*, 1992.
 Martin Hajdeger, *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd, 1999.
 Martin Heidegger, *Rektorski govor*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.
 Martin Hajdeger, *Šumski putevi*, Plato, Beograd, 2000.
 Martin Hajdeger, *Putni znakovi*, Plato, Beograd, 2003.
 Martin Hajdeger, *Ontologija Hermeneutika Faktičnost*, Akademski knjiga, Novi Sad, 2007.
 Mark Wrathall (ed.), *A Companion to Heidegger*, Blackwell, Oxford, 2007.
 Martin Heidegger, *Basic Writings*, Harper Perennial Modern Classics, New York, 2008.
Hermeneutika – teorija tumačenja i razumevanja, Delo – Argumenti, Beograd, 1973.
 Erwin Hufnagel, *Uvod u hermeneutiku*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1993.
 Edmund Husserl, *Ideja fenomenologije – pet predavanja*, BIGZ, Beograd, 1975.
 Majkl Marej, "Uz Vitgenštajnov zapis", *Delo* br. 7, Beograd, 1982, str. 64–68.
 Žarko Paić (ed.), *Izgledi povijesnog mišljenja – Zbornik radova povodom osamdesete obljetnice rođenja Vanje Sutlića*, Tvrđa, Zagreb, 2006.
 Žarko Paić, *Traume razlika*, Meandar, Zagreb, 2007.
 Alison Ross, *The Aesthetic Paths of Philosophy – Presentation in Kant, Heidegger, Lacoue-Labarthe, and Nancy*, Stanford University Press, Stanford CA, 2007.
 Vanja Sutlić, *Kako čitati Heideggera – Uvod u problematsku razinu "Sein und Zeit" – a i okolnih spisa*, August Cesarec, Zagreb, 1989.
 Ernest Tugendhat, *Samosvest i samoodređenje*, IIC SSOS, Beograd, 1989.

45 Martin Heidegger, "Čemu pjesnici?", iz *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1959, str. 87.

Ivan Urbančič, *Moč in oblast – iz pomnjenja konca in početka*, Nova Revija, Ljubljana, 2000.

Šime Vranić (ed.), *Uvod u Nietzschea*, Centar za kulturnu djelatnost SSO, Zagreb, 1980.

Ludvig Vitgenštajn, „Zapisi o Hajdegeru“, *Delo* br. 7, Beograd, 1982, str. 63–64. „Wittgenstein i Heidegger: Sto godina od rođenja“ (temat), *Theoria* god. XXXII br. 1, Beograd, 1989, str. 9–56.

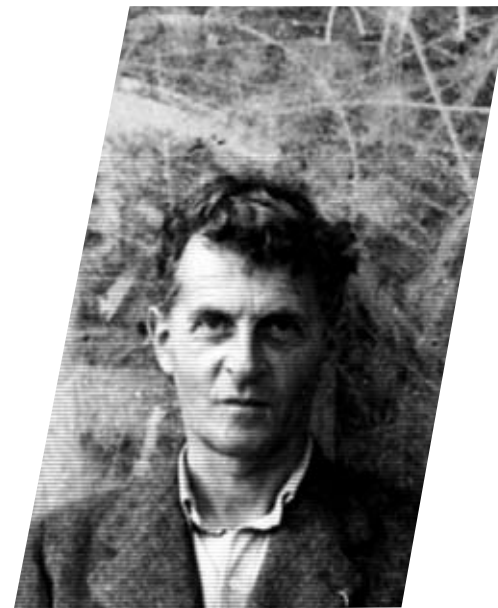
Slavoj Žižek, *In defense of lost causes*, Verso, London, 2008.

Slobodan Žunjić (ed.), *Martin Hajdeger i nacionalsocijalizam – Filozof na univerzitetu Trećeg Rajha*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1993.

MARTIN HAJDEGER

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

FIGURE U POKRETU



Ludvig VITGENŠTAJN i analitička estetika¹

: Miško Šuvaković

Ludvig Vitgenštajn: život i delo

Ludvig Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein, Beč 1889 – Oksford 1951) je austrijsko-britanski filozof. Njegov filozofski rad koincidira sa razvojem austrijskog logičkog pozitivizma, američkim pragmatizmom, a, u velikoj meri je anticipirao nastanak i rani razvoj britanske i američke analitičke filozofije. Smatra se jednim od vodećih autora "jezičkog obrta" u modernoj filozofiji. O njegovoj filozofiji, pedagogiji, načinu života, religioznosti i rodnom opredeljenju postoje brojni mitovi, mistifikacije, tumačenja ili umetničke interpretacije od romana austrijskog pisca Tomasa Bernharda² (Thomas Bernhard, 1931–1989) do filma Dereka Džarmana³ (Derek Jarman, 1942–1994). Vitgenštajnovu filozofsko delo je ostvarilo bitan uticaj, ne samo na anglosaksonsku i pozitivističku filozofiju, već i na one filozofske i teorijske prakse koje nisu bile sklone "pozitivnom analitičkom mišljenju", a to znači, pre svega, na pojedine

1 Ova studija je realizovana u okviru projekta *Svetski hronotopi srpske muzike* (ev. br. 147045) Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu koji je podržan od strane Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije.

2 Thomas Bernhard, *Wittgensteinov nećak – jedno prijateljstvo*, Meandar, Zagreb, 2003.

3 *Wittgenstein: The Terry Eagleton Script, The Derek Jarman Film*, British Film Institute, London, 1993.

poststrukturalističke i postmoderne teoretizacije od lakanovske *kritike metajezika*⁴ do liotarovskog problematizovanja postmoderne po uzoru na *jezičke igre*.⁵ Vitgenštajnov uticaj, mada se on sam nije bavio filozofijom i teorijom umetnosti, bio je znatan na umetničke prakse i teorije umetnosti tokom druge polovine dvadesetog veka.⁶ Mogu se spomenuti uticaji Vitgenštajnovе filozofije na slikarstvo neodadaističkog i pop slikara Džaspera Džonsa (Jasper Johns, 1930–), na eksperimentalnog kompozitora Džona Kejdža (John Cage, 1912–1992), na umetničku praksu konceptualnih umetnika Mela Bohnera (Mel Bochner, 1940–), Džozefa Košuta (Joseph Kosuth, 1945–) i grupe *Art&Language*, odnosno, uticaji na američku kritičku postmodernu pesničku školu "jezičke poezije" (*language poetry*).

Ludvig Vitgenštajn⁷ je rođen u kristijanizovanoj jevrejskoj porodici Karla (Karl Wittgenstein, 1847–1913) i Leopoldine Vitgenštajn (Leopoldine Wittgenstein, 1850–1916). Dobar deo osnovnog i srednjeg obrazovanja bio je povezan sa kućnom podukom od strane privatnih učitelja. Pohađao je, zatim, državnu gimnaziju u Lincu i Višu tehničku školu u Berlin-Šarlotenburgu. Njegova dva brata Hans (Hans Wittgenstein, 1877–1902) i Rudolf (Rudolf Wittgenstein, 1881–1904) su izvršili samoubistva 1902. i 1904. godine. Odrastao je i formirao se u Beču secesije,⁸ u atmosferi raskoši i apokaliptičkih "kultura" koje su karakterisali mislioci kao što su Oto Vajninger (Otto Weininger, 1880–1903) ili Sigmund Frojd (Sigmund Freud, 1856–1939). Nameravao je da studira fiziku kod slavnog austrijskog fizičara Ludviga Bolcmana (Ludwig Boltzmann, 1844–1906), što nije uspeo jer je Bolcman izvršio samoubistvo 1906. godine. Studirao je mašinsku tehniku na Univerzitetu u Mančesteru od 1908. do 1911. godine. Zanimao se za aero-inženjerstvo. Studirao je kod Bertranda Rasela (Bertrand Russell, 1872–1970) i Džordža Edvarda Mura (Georg Edward Moor, 1873–1958) u Kembridžu. Prvo filozofsko predavanje je održao na temu "Šta je filozofija?" u *Moral Science Club*-u u Kembridžu 29. novembra 1912. godine. Posetio je slavnog nemačkog matematičara i logičara Gotliba Fregea (Gottlob Frege, 1848–1925) 1912. godine. Radio je na *Beleškama o logici* tokom 1913. Živeo je u fjordu Sogne u Norveškoj do početka Prvog svetskog rata. Prijavio se kao dobrovoljac u austrougarsku vojsku početkom Prvog svetskog rata. Bio je na istočnom i italijanskom frontu. Vodio je *Tajne dnevnike*, te se bavio proćavanjem spisa ruskog pisca Lava Tolstoja (Лев Николаевич Толстой, 1828–1910) i Fjodora Mihajloviča Dostojevskog (Фёдор Михайлович Достоевский, 1821–1881). Tokom rata je pisao svoju prvu filozofsku knjigu *Filozofsko logički traktat* (*Tractatus Logico-Philosophicus*). Nakon završetka

4 Matjaž Potrč, *Zbirka*, Založba Obzorja, Maribor, 1984; Matjaž Potrč, *Jezik, misel in predmet*, DZS, Ljubljana, 1988.

5 Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1988.

6 Jorn K. Bramann, *Wittgenstein's Tractatus and the Modern Arts*, Adler Publishing Company, Rochester, 1985; Marjorie Perloff, *Wittgenstein's Ladder – Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.

7 Norman Malcolm, *Ludwig Wittgenstein – A Memoir*, Oxford University Press, London, 1972. i Wilhelm Baum, *Ludwig Wittgenstein između mistike i logike*, Naklada Lara, Zagreb, 2006.

8 Allan Janik, Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, A Touchstone Book, New York, 1973.

rata, po povratku iz zarobljeništva, studirao je na učiteljskoj školi tokom 1919. i 1920. godine. Odrekao se porodičnog nasleđstva, te je radio kao vrtlar u samostanu u Klosterneobergu i kao učitelj u osnovnoj školi u Tratenbahu. Objavio je na nemačkom i engleskom jeziku *Filozofsko logički traktat* sa predgovorom Bertranda Rasela u Londonu 1922. godine. Austrijski matematičar Hans Han (Hans Hahn, 1879–1934) je posvetio seminar *Traktatu* na bečkom Univerzitetu. Radi sa arhitektom Paulom Englemanom (Paul Englemann, 1891–1965) na projektu i izgradnji kuće za svoju sestru Margaret Getl Stonbrou (Margaret Gretl Stonborough Wittgenstein, 1882–1958) u ulici Kindmangase u Beču od 1926. do 1928. godine.⁹ Vodi razgovore sa bečkim logičkim pozitivistima Moricom Šlikom (Moritz Schlick, 1882–1936), Fridrihom Vajsmanom (Friedrich Waismann, 1896–1959), Rudolfom Karnapom (Rudolf Carnap, 1891–1970) i Herbertom Feiglom (Herbert Feigl, 1902–1988). Objavljen je prevod *Traktata* na kineski jezik u Pekingu 1927. godine. Dobio je stipendiju za istraživanja u Kembridžu 1929. Započinje rad na knjizi *Filozofska istraživanja* (*Philosophische Untersuchungen*). Dobija stipendiju na Triniti koledžu u Kembridžu 1930. godine. Radi na rukopisima *Filozofske gramatike* i *Braon beležnice* (*Das Braune Buch*) od 1931. do 1933. Boravio je u SSSR-u 1935. godine. Nakon nemačke okupacije Austrije uzima englesko državljanstvo. Imenovan je za naslednika Džordža Mura na Triniti koledžu u Kembridžu. Tokom Drugog svetskog rata radi kao dobrovoljac u medicinskoj službi u Londonu. Radio je u istraživačkoj grupi u Njukaslu tokom 1943. i 1944. godine. Nastavio je nastavničku karijeru na Triniti koledžu od 1944. godine. Napisao je *Napomene uz filozofiju psihologije* (*Bemerkungen über die Philosophieder Psychologie*) 1945. godine. Radi na spisu *O pouzdanosti*. Prekida predavački rad 1947. godine. Umire od kancera 1951. godine. Njegovo u dugom vremenu pisano delo *Filozofska istraživanja*, delo u razvoju – po kome je držao predavanja na Triniti koledžu tokom tridesetih i četrdesetih godina, objavljuje se posmrtno 1953. godine.

Filozofija Ludviga Vitgenštajna se tumači i interpretira na sasvim različite¹⁰ načine: kao jedinstveno delo izuzetnog i netipičnog mislioca moderne, kao konstitutivno delo kojim se uspostavlja filozofski odnos između evropskog logičkog pozitivizma, nemačke filozofije nauke, britanske kritičke filozofije logike i matematike sa anglosaksonskom analitičkom filozofijom i njenim izdancima u filozofiji jezika nauke i filozofiji običnog (svakodnevnog) govora. Međutim, postoje i ona tumačenja koja vode ka Vitgenštajnu kao mističkom misliocu i filozofu rigorozne i askestke etike, odnosno, pragmatike. Retrospektivne podele Vitgenštajnovog filozofskog opusa na rani period posvećen filozofiji logike/matematike i pozni period posvećen filozofiji svakodnevnog govora ukazuju na diskontinuitet unutar filozofskog mišljenja, na dramu prekida u celovitosti njegovog opusa. Drugi istoričari filozofije insistiraju na "jedinstvenom problemu" njegovog opusa ukazujući na temeljni i centralni interes za "jezik" i razvoj filozofskih platformi i procedura za "istraživanje", tj. analizu jezika

9 Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein Architect*, The Pepin Press, Amsterdam, 2000.

10 Jelena Berberović, "Problemi jezika u filozofiji Ludwiga Wittgensteina", iz Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 9–30.

nauke i jezika svakodnevnog opštenja. Ovo grubo pozicioniranje njegovih interesovanja za "jezik nauke" i "jezik svakodnevnog opštenja" kontekstualno je određeno referencama ranog Vitgenštajna na "logički atomizam" Bertranda Rasela i, zatim, kasnije, na pragmatički funkcionalizam tj. na razvijanje teorije "jezičkih igara" kao izvođenja po pravilima.

Logički atomizam¹¹ je početkom dvadesetog veka razvio Bertrand Rasel¹² u okvirima filozofije logike i matematike. Objavio je studije *Our Knowledge of External World, On Scientific Method in Philosophy* (1914) te predavanja "The Philosophy of Logical Atomism" (*Monist*, 1918–1919) itd. Zamisli "logičkog atomizma" osnova su i polazište za razvijanje rigoroznih redukcionističkih procedura u konceptualnoj analizi pojmova matematike, logike i filozofije. Logički atomizam je zasnovan, pojednostavljeno, na pretpostavci da se svaka složenost može raščlaniti u međusobno nezavisne delove i da raščlanjivanje ima granicu, jer postoje *jednostavni pojmovno predloženi elementi* koji se dalje ne mogu razlagati. Rasel je u predavanjima iz 1914. godine pokazao da je logika osnova filozofije i da se svaki filozofski problem, kada se podvrgne analizi pokazuje kao logički ili kao nefilozofski. Pod logikom se ne misli samo na tradicionalnu formalnu logiku niti na modernu matematičku logiku, već na *filozofsku logiku* koja se bavi klasifikacijom logičkih formi činjenica. Vitgenštajnov *Traktatus* je u tom smislu postavljen kao logička analiza, tj. zadatak je logike prikazivanje formalno-logičkih svojstava jezika, sveta.¹³ Pri tome, Vitgenštajn je zadatak filozofije video kao akribičnu analizu logike i gramatike u odnosu na predočavanje slike sveta. Vitgenštajn je, postavljanjem "filozofske gramatike" kao bitne platforme analize *jezika* filozofije, pokušao da odvoji *filozofska istraživanja* od metafizičke rasprave i naučne/pronaučne analize. Time je težio bavljenju autonomnim problemima filozofije koji su pre svega problemi *jezika filozofije* ili načina iskazivanja filozofske argumentacije i pojmovnog predočavanja u filozofiji kao takvoj. Zato je Vitgenštajnov rad eksplicitno modernistička filozofija. Bavljenje autonomijom filozofije vodilo ga je ka temeljnim ili krajnosnim pitanjima o granicama filozofije kao granicama jezika u odnosu na mišljenje:

Da je svijet *moj* svijet, pokazuje se u tome što granice jezika (*onog* jezika koji samo ja razumijem) znače granice *moga* svijeta.¹⁴

ili

Za odgovor koji se ne može izreći ne može se izreći ni pitanje.¹⁵

ili

11 Gajo Petrović, "Bertrand Russell" i "Logički atomizam i filozofija neizrecivog u Traktatusu Ludwiga Wittgensteina", iz *Suvremena filozofija – ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1979, str. 193–212. i 213–251.

12 Bertrand Rasel, *Filozofija logičkog atomizma*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2007.

13 Heda Festini, "Logika i logička gramatika", iz *Uvod u čitanje Ludwiga Wittgensteina*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1992, str. 11.

14 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Veselin Masleša i Svetlost, Sarajevo, 1987, str. 149.

15 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, str. 187.

O čemu se ne može govoriti, o tome se mora šutjeti.¹⁶

Može se govoriti, u tom smislu, o razvoju njegove misli kao razvoju epistemologije o logici, gramatici i veoma specifično shvaćenoj psihologiji saznavanja. Vitgenštajnova epistemologija filozofije je kritička i analitički pokazna, pri čemu je pojam "analitičkog" označavao postupke kojima se nešto u filozofiji čini očigledno razumljivim u pojmovnom smislu ili u logičkom, konzistentnom ili referencijalnom smislu, transparentnim:

Ispravna metoda filozofije bila bi zapravo ova: ne reći ništa, nego ono što se može reći, dakle stavove prirodne nauke – dakle nešto što nema nikakve veze sa filozofijom – i zatim uvijek kada bi netko drugi htio reći nešto metafizičko pokazati mu da nije dao nikakvo značenje izvjesnim znakovima u svojim stavovima. Ova metoda bila bi nezadovoljavajuća za drugoga – on ne bi imao osjećaj da ga učimo filozofiju – ali *ona* bi bila jedino strogo ispravna.

Moji stavovi rasvetljavaju time što ih onaj tko me razumije na kraju priznaje kao besmislene kada se kroz njih, preko njih popeo napolje. (On mora tako reći odbaciti ljestve pošto se po njima popeo).¹⁷

Po filozofu Piteru F. Strosonu (Peter F. Strawson, 1919–2006) vitgenštajnovski orijentisana analitička filozofija može se razumeti kao "terapeutska praksa" upućena filozofskom govoru. Filozof se ukazuje kao *terapeut* koji "leči" izvesne ili neizvesne karakteristične konfuzije, kontradikcije i protivurečnosti u mišljenju. Sam Vitgenštajn nije razvijao učenje o *nečemu* ili *bilo čemu*, već je razvijao tehnike za analizu mišljenja i govora:

Mi upadamo u izvesne protivurečnosti i konfuzije, koje nas opsedaju. Razum nas vodi zaključcima koje ne možemo da prihvatimo niti da od njih pobegnemo. Postavljamo pitanja za koje, izgleda, ne postoje odgovori ili postoje samo apsurdni odgovori. Nismo u stanju da vidimo kako ono što vrlo dobro znamo da je slučaj, može da bude slučaj itd. Filozof analitičar, prema ovome, treba da nas usmeri ili da nam pomogne da nađemo put. Tako Vitgenštajn kaže: "Filozof tretira pitanje kao što se tretira bolest". Mi mu se obraćamo kao neurotičar analitičaru. On nam pomaže da otkrijemo sofistu u sebi.¹⁸

Time se postavlja i razrađuje pitanje o filozofiji kao *proceduri izvođenja* koja nije sigurna i legitimno primenljiva bez detaljnog preispitivanja pragmatičkih uslova upotrebe koncepata i njihovog izražavanja pojmovima u jeziku kao životnoj, te filozofskoj delatnosti. Problem se pojavljuje kada se zanemari "pokretljivost pojmo-

16 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, str. 189.

17 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, str. 189.

18 Peter F. Strosen, "Analitička filozofija", *Teorija – časopis Filozofskog društva Srbije* br. 12, Beograd, 1977, str. 62.

va", tj. bitnost aktivnosti i delatnosti njihove upotrebe u specifičnom jeziku ili sasvim specifičnim životnim situacijama. Strosen naglašava da se filozofske konfuzije pojavljuju upravo onda kada se dozvoli da se *reči* odvoje od njihove stvarne upotrebe u jeziku, te se u mišljenju primenjuju bez obaveze referiranja na "stvarnu upotrebu".

Vitgenštajn u *Filozofskim istraživanjima* razrađuje ove kritičke i autoanalitičke stavove koji ga vode ka nekoj vrsti "ispovednog filozofskog govora" za koji dvosmisleno preuzima reference, na primer, ukazivanjem na ispovesti Aurelija Augustina (Aurelius Augustine, 353–430).¹⁹ Ali, "ispovedni filozofski govor" pored negiranja "propovednog filozofskog govora", ne znači religijsku praksu ispovedanja o *unutrašnjem životu*, već filozofsku autoanalizu i introspektivni govor kojim se pokušava ne samo objasniti već i pokazno indeksirati odnos mišljenja i govora u odnosu na psihički doživljaj. Ovim govorom filozof pokušava da indeksira i mapira filozofske probleme sa kojima se namerno ili nehotično susreće u aktivnosti izvođenja i predočavanja filozofskih pojmova rečima. Vitgenštajn, zato, eksplicitno postavlja kao svoj filozofski problem iskaz:

Šta je tvoj cilj u filosofiji? – Da pokažem muvi izlaz iz flaše za hvatanje muva.²⁰

Na ovaj način postavljena filozofska procedura je istovremeno imanentno filozofska i antifilozofska. Procedura je imanentno filozofska pošto se teži da se razumeju i razumevanju drugog predoče filozofske kontradikcije, odnosno, još važnije *granice* u mišljenju i *granice* u jeziku. Time se filozofija postavlja kao jedna autonomna, a to znači, modernistički postavljena praksa mišljenja i praksa govora. Razdvajanjem jezika i govora se pokazuje da jezik i mišljenje nisu nešto jedinstveno, već da je reč o zabludama izazvanim gramatičkim obmanama²¹ koje stvaraju *utisak* dubine.²² Vitgenštajnov antifilozofski gest je u tome što on "važnost filozofskog rada" premešta iz mišljenja u polje životnih aktivnosti i izvođenja procedura *nad* i *sa* rečima te odnosima reči u jeziku:

Kada filozofi upotrebljavaju neku reč – "znanje", "biće", "predmet", "ja", "stav", "ime" – i nastoje da shvate suštinu stvari, uvek se moramo zapitati da li se ta reč stvarno tako upotrebljava u jeziku iz koga potiče?

Mi reči sa njihove metafizičke upotrebe svodimo na njihovu svakodnevnu upotrebu.²³

Time je filozofija dovedena u životno polje izvođenja procedura *nad* i *sa* pojmovima te njihovim reprezentima u govornom jeziku. Vitgenštajn redefiniše filozofiju "od učenja" ili "tela znanja" u *aktivnost*. Pojam takve *aktivnosti* je, zapravo, pojam *jezičke igre* kojom se imenuju "jezik" i "delatnost" kojom je taj jezik protkan.²⁴

19 Aurelie Augustin, *Ispovijesti*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1982.

20 Ludvig Vitgenštajn, "#309", iz *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 131.

21 Ludvig Vitgenštajn, "#110", iz *Filozofska istraživanja*, str. 81.

22 Ludvig Vitgenštajn, "#111", iz *Filozofska istraživanja*, str. 81.

23 Ludvig Vitgenštajn, "#116", iz *Filozofska istraživanja*, str. 81.

24 Ludvig Vitgenštajn, "#7", iz *Filozofska istraživanja*, str. 42.

Jezička delatnost postaje bitna. On naglašava da zamisliti jedan jezik znači zamisliti jedan *oblik života*,²⁵ što omogućava da jeziku pristupa spolja na razinama ljudskog ponašanja i u odnosima delatnih funkcija. Time pokazuje da iz jezika ne izvire nekakav skriveni smisao ili značenje koje treba razumeti, već da se iz životnih ili "ponašajnih" delatnosti izvedenih na jeziku pojavljuju efekti sa jezikom. Pojavljuju se "značenja" koja kao takva razumevamo u funkciji upotrebe reči i referentnih odnosa reči i pojmova:

Za *veliku* klasu slučajeva u kojima se koristi reč "značenje" – iako ne za sve slučajeve njene upotrebe – tu reč možemo ovako da objasnimo: značenje jedne reči je njena upotreba u jeziku.

A *značenje* jednog imena ponekad se objašnjava na taj način što se pokaže njegov *nosilac*.²⁶

Ono što na "društvenom planu" čini bitnim Vitgenštajnovu ospoljavanje filozofske delatnosti je razlikovanje privatnog i javnog jezika. Privatni jezik je onaj koji se zasniva na pravilima koja su privatno promenljiva, nepoznata delimično ili u potpunosti drugom-sagovorniku, a javni jezik je onaj kod koga i od koga postoji očekivanje da govornik i drugi-sagovornik poznaju ta invarijantna pravila na kojima se jezička delatnost izvodi. Vitgenštajnov psihološki biheviorizam ide za tim da ukaže da tumačenja "značenja" treba da se zasnivaju na običajima, ugovorima ili javnim pravilima, pre nego li na "mentalnim aktima".²⁷

Analitička filozofija

Iz složenog akademskog preispitivanja mogućnosti konceptualne analize i jezičke (lingvističke, semiotičke) analize razvijena je analitička filozofija.²⁸ Analitička filozofija je *filozofska tradicija* u okviru koje je istraživanje diskursa filozofije i specijalističkih disciplina zasnovano na kritičkoj, konceptualnoj, logičkoj i lingvističkoj analizi. Nastala je početkom dvadesetog veka iz filozofskih studija jezika, logike i matematike, sa bitnim referencama ka filozofiji nauke, filozofiji matematike i logike, filozofiji psihologije, tj. logičkom empirizmu i pragmatizmu. Začeci analitičke filozofije su u filozofskim analizama i studijama nemačkog matematičara Gotliba Fregea, Ludviga Vitgenštajna, Bertranda Rasela, austrijskih filozofa pripadnika bečkog kruga logičkog pozitivizma, među kojima je najuticajniji Rudolf Karnap. Vodeći predstavnici analitičke filozofije su britanski filozofi Džilbert Rajli (Gilbert Ryle, 1900–1976), Džon Langšou Ostin (John Langshaw Austin, 1911–1960), Piter Strosen, te američ-

25 Ludvig Vitgenštajn, "#19", iz *Filozofska istraživanja*, str. 45.

26 Ludvig Vitgenštajn, "#43", iz *Filozofska istraživanja*, str. 56.

27 Aleksandar Pavković, "Čemu privatni jezici?", iz "Filozofija i jezik I" (temat), *Filozofska istraživanja* br. 9, Zagreb, 1984, str. 170.

28 Simon Blackburn, *Spreading the Word – Groundings in the Philosophy of Language*, Clarendon Press, Oxford, 1984; Ejvrum Strol, *Analitička filozofija u dvadesetom veku*, Dereta, Beograd, 2005.

ki filozofi Vilijard Kvajn (Willard Van Orman Quine, 1908–2000), Džon Serl (John Searle, 1932–), Saol Kripke (Saul Aaron Kripke, 1940–), Donald Dejvidson (Donald Davidson, 1917–2003) i dr. Analitička filozofija razvijala se tokom veka pretežno u anglosaksonskim kulturama, premda se ne mogu zanemariti ni doprinosi poljske filozofije jezika, finske analitičke filozofije, nemačkih hermeneutičkih tumačenja analitičke filozofije. Za analitičku filozofiju su bitna sledeća usmerenja: filozofija jezika²⁹ (filozofija naučnih jezika, filozofija svakodnevnog govora, filozofija govora, teorija značenja³⁰), filozofija logike, teorija saznanja, filozofija psihologije³¹ (filozofija percepcije, filozofija uma, kognitivna teorija), analitička estetika. U analitičkoj filozofiji je uporedo s književno-teorijskim slovenskim formalizmom, nemačkom hermeneutičkom filozofijom, ruskom semiotikom i francuskim strukturalizmom i internacionalnim poststrukturalizmima izveden "jezički obrt" koji je markirao dvadesetovekovnu filozofiju.

Analitička estetika

Analitička estetika³² je jedna bočna i delimično marginalna grana analitičke filozofije koja konceptualnim, lingvističkim i semiotičkim modelima pristupa konceptualnim i jezičkim problemima estetike, teorije umetnosti, kritike i umetničkih praksi. Analitička estetika je anticipirana kasnih tridesetih i četrdesetih godina razvojem Vitgenštajnovih filozofskih teza utemeljenih u filozofiji svakodnevnog govora. Ludvig Vitgenštajn je održao tri privatna predavanja posvećena "estetici"³³ u Kembridžu tokom leta 1938. godine. Predavanja su održana pred malom grupom studenata na osnovu čijih beležaka je napravljena kompilacijska verzija transkripta izlaganja o estetici. Vitgenštajnov pristup esetičkim pitanjima je, prema tom rukopisu, bio sličan njegovim razradama analize filozofskog govora i poređenjima filozofskog govora sa jezičkim delatnostima. Njegova izlaganja su bila usmerena na indeksiranje i mapiranje estetičkih pojmova/reči i njihovih referenci sa specifičnim slučajevima estetskog doživljaja ili estetskog suđenja u izvesnom neodređenom polju psihološkog iskustva i njegove pokaznosti u jeziku.

Vitgenštajn je pokazao sasvim marginalna inetresovanja za estetiku u filozofskom smislu i gotovo da ništa nije govorio ili pisao o umetnostima. Pokazalo se, međutim, da je njegovo filozofsko delo orijentisano ka filozofiji nauke, logici, matematiki i svakodnevnom jeziku postalo izuzetno bitno za anglo-američke estetičare tokom četrdesetih, pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka. Osnovne

29 Nenad Mišćević, *Filozofija jezika*, Naprijed, Zagreb, 1981.

30 Nenad Mišćević, Matjaž Potrč (eds.), *Kontekst i značenje*, Izdavački centar, Rijeka, 1987.

31 Nenad Mišćević, *Uvod u filozofiju psihologije*, GZH, Zagreb, 1990.

32 Richard Shusterman (ed.), *Analytic Aesthetics*, Basil Blackwell, Oxford, 1989; Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.

33 Siril Baret (ed.), *Ludvig Vitgenštajn: Predavanja i razgovori o estetici, psihologiji i religioznom verovanju*, Clio, Beograd, 2008.

Vitgenštajnovne zamisli na koje su se pozivali britanski i američki estetičari³⁴ su:

- 1) filozofske probleme treba prevesti na razinu problema svakodnevnog govora,
- 2) probleme umetničke kritike i teorije umetnosti treba posmatrati kao jezičke i konceptualne probleme,
- 3) značenja umetničkog dela i govora/pisma kritike su jezičke igre, čija pravila i oblike formulisanja treba proučavati i opisivati u svim njihovim pojedinačnim izvođenjima i kontekstualizacijama.

Analitička estetika je uspostavljena kritički naspram, a često i protiv, evropske metafizičke, ontološke i fenomenološke estetike. Ona je razvijana kao metakritika jezika o umetnostima i estetskom iskustvu tokom kasnih četrdesetih i pedesetih godina.³⁵ Predmeti njenih analiza su bili "jezici" estetike, filozofije umetnosti, kritike, istorije i teorije umetnosti. Analitička estetika se definiše kao drugostepena, ili metadisciplina koja se bavi razmatranjem, kritikom i analizom koncepata umetnosti i različitih teorija od estetike i teorije umetnosti, preko kritike i istorije umetnosti, do teorije umetnika. Karakteristično je da analitička estetika ne nudi programske odrednice kakva umetnost treba da bude ili u kom smeru treba da se razvija, već ukazuje na pristupe estetskom, estetičkom, umetnosti i jezicima o umetnosti. U tom kontekstu se iznosi pretpostavka da je ona za specijalističke jezike o umetnosti (kritiku, istoriju, sociologiju, psihologiju i teoriju umetnosti ili za svakodnevni govor o pitanjima koja spadaju u terminologiju estetike – lepo, ukusno, prijatno, odgovarajuće itd.) ono što je filozofija nauke za specijalističke nauke (fiziku, matematiku, hemiju, biologiju). Na primer, Berdсли (Monroe C. Beardsley, 1915–1985) je pisao o zadacima estetike:

[...] treba da mislimo o esteticima kao o karakterističnom filozofskom istraživanju: ona se bavi prirodom i osnovom kritike – u širokom smislu tog termina – baš kao što kritika razmatra umetničke radove.

odnosno

[...] bavi se pitanjima značenja i istinitosti kritičkih iskaza.³⁶

Vodeći autori analitičke filozofije umetnosti pedesetih godina, Moris Vajc (Morris Weitz, 1916–1981) i Monro Berdсли, estetički rad određuju terminom *književna kritika*, a ne terminom opšte estetike i filozofije umetnosti. Oni su postavili analitičku estetiku kao drugostepenu kritičku disciplinu i time redukovali tradicionalna i uobičajena pitanja koja se postavljaju pred estetičare. Pod redukcijom tih tradicionalnih i uobičajenih pitanja razume se redukcija pitanja o suštini umetnosti, o jedinstvu umetničkog i

34 William R. Elton (ed.), *Aesthetics and Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1954; W. E. Kennick, *Art and Philosophy – Readings in Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1979.

35 William E. Kennick, "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake" (1958) i J. A. Passmore, "The Dreariness of Aesthetics" (1951) iz Francis J. Coleman (ed.), *Contemporary Studies in Aesthetics*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1968, str. 411–427. i 427–443.

36 Monroe C. Beardsley "Aesthetics / Problems in the Philosophy of Criticism", Harcourt, Brace, 1958, str. 6–7. Navedeno u članku Nicholasa Wolterstorffa "Philosophy of Art After Analysis and Romanticism", iz *The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Analytic Aesthetics – Special Issue* vol. 46, Madison Wis., 1987, str. 154.

estetskog, o svojstvima koji neki predmet čine umetničkim, o lepom, o uzvišenom itd. Umesto ovih kanonskih pitanja nude se pitanja tipa: "Kada kritičar ili istoričar umetnosti kaže da je *lopata* za čišćenje snega, koja je izložena u galeriji, umetničko delo, šta termin *umetničko delo* znači za kritičara i kako ga on upotrebljava u kontekstu iz kog potiče?" Za primer ovakvog načina mišljenja se može navesti, takođe, Vajcov obrt³⁷ od pitanja "Šta je priroda umetnosti?" ili "Šta je umetnost?" u pitanje "Koja vrsta koncepta je umetnost?". Džozef Margolis (Joseph Margolis, 1924–) naziva Vajcov epistemološki obrt obrtom od "estetike" ka "metaestetici"³⁸, odnosno, može se reći od fenomenološke estetike ka analitičkoj estetici. Nelson Goodman (Nelson Goodman, 1906–1998) je, na primer, razmatrao problem analize jezičkih aspekata i procedura simbolizacije u umetničkom delu. Tipičan primer građenja drugostepene rasprave simbolizacije u umetnosti je iznesen u knjizi *Problems and Projects*:

Videli smo da umetnički radovi ili njihovi primeri ostvaruju jednu ili više simboličkih funkcija: prikaz, opis, objašnjavanje primerom, izraz. Pitanje šta konstituiše delotvornu simbolizaciju bilo koje od navedenih simboličkih funkcija prouzrokuje obrt u pitanje kojim svrši takva simbolizacija služi.³⁹

A iz primera se izvodi drugostepena pozicija koja ukazuje na ciljeve analize:

Osnovni cilj je da se učine koraci ka sistematičnom proučavanju simbola i simboličkih sistema i načina kako oni funkcionišu u našoj percepciji, akcijama, umetnostima i naukama, a time i u stvaranju i razumevanju naših svetova.⁴⁰

Kritičke i skeptičke funkcije su dominantne i određujuće za analitičku estetiku. Cilj kritičke i skeptičke argumentacije nije odbrana neke estetičke ili filozofske teorije ili postavke, već suočenje sa granicama i konceptualnim potencijalnostima "jezika" o umetnosti. Posredstvom kritičkih i skeptičkih argumenata izlažu se razlozi za sumnju u estetičke, filozofske i teorijske, odnosno, *uobičajene/normalne* postavke prvostepenih "jezika" o umetnosti ili, pak, razlozi za uzdržavanje od suda o njihovoj istinitosti ili o opštoj primenljivosti.⁴¹

Karakteristični problemi analitičkog i kritičkog rada su: (1) kritika intelektualnih konfuzija, (2) kritika *metafizičkih* termina, (3) kritika *prirodnog stava*, (4) kritika

37 Morris Weitz "The Role of Theory in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, Madison Wis., 1956, str. 27–35. Videti: Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", iz Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics* (3. izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 143–153.

38 Joseph Margolis "The Definition of Art", iz Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics* (3. izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 138.

39 Navedeni odlomci Goodmanovog tumačenja objavljeni su pod naslovom "Art and Inquiry", u Francis Frascina, Charles Harrison (eds.), *Modern Art and Modernism – A Critical Anthology*, Harper and Row, London, 1986, str. 197.

40 Nelson Goodman, "Art and Inquiry", str. 201.

41 Aleksandar Pavković, *Razlozi za sumnju*, IICSSOS, Beograd, 1988, str. 3–31.

uopštenja aspekata pojedinih umetnosti na opšte bitne aspekte umetnosti, (5) kritika esencijalizma.

Kritike intelektualnih konfuzija, *metafizičkih* termina i *prirodnog stava* pripadaju vitgenštajnovskom načinu mišljenja. Estetičar prvostepenim *jezicima* umetnosti ili jezicima istorije, kritike, psihologije i sociologije umetnosti pristupa kao neka vrsta terapeuta koji uočava i *leči* intelektualne konfuzije sa metakritičke platforme. Pri tome, on ne nudi koncept umetnosti ili koncept teorije umetnosti, već koncept, procedure i tehnike analize umetnosti i *jezika* umetnosti. Slično Vitgenštajnovom stavu da filozof treba da tretira filozofska pitanja kao što se tretira bolest, estetičar treba da preispituje *jezike* o umetnosti, odnosno, da traži i nudi odgovore na pitanja: "Kako ove konfuzije i nejasnoće nastaju?", "Kakav oblik imaju?", "Da li su očekivane ili ne?", "Da li se *leče* i ispravljaju ili zaoštravaju?" itd. Kontekste analitičke rasprave jezičkih konfuzija, nejasnoća i paradoksa diskursa o umetnosti naznačili su Kenik (William E. Kennick, 1923–):

[...] u stanju smo da odvojimo one predmete koji su umetnička dela od onih koji to nisu, pošto poznajemo engleski jezik, tj. znamo kako ispravno da primenimo frazu *umetničko delo*.

i Arnold Isenberg:

Najviše što filozofija može da uradi za proučavanja umetnosti je da unese jasnoću u one probleme kojih je moderna kritika puna [...].⁴²

Kritika *metafizičkih* termina pokazuje da termini tradicionalnog kontinentalnog filozofskog rečnika anticipiraju moguće konfuzije, nejasnoće i višeznačne interpretacije, pošto su to termini metafizike. Kritika je sprovedena odbacivanjem takvih termina, njihovim svođenjem na upotrebu u svakodnevnom govoru ili preobražajem u tehničku terminologiju filozofije, psihologije, kulturalnih studija ili teorija o umetnostima.

Kritika *prirodnog stava* polazi od zapažanja da se neki termini u izvesnim filozofskim, kulturalnim ili umetničkim kontekstima prihvataju kao *normalni*, *po sebi dati*, *po sebi razumljivi* ili *prirodni* pojmovi. Na primer, za gledaoca obrazovanog na konceptu renesansne i klasične perspektive prve impresionističke slike su izgledale čudno i neprirodno. Na primer, Albert Volf je u *Figarou* (Pariz, 1876) pisao: "Kod Diran-Riela je otvorena izložba nazovi-slika. Nedužan prolaznik, privučeni zastavama na fasadi, ulazi i pred njegovim uplašenim očima otvara se nemilosrdni prizor: pet ili šest osobnjaka – među njima i jedna žena – grupa nesrećnih kreatura pogođenih manijom ambicije, okupila se na izložbi svojih radova... To je zapanjujući primer ljudske taštine, koja u svom zastranjivanju ide skoro do ludila. Pokušajte da dokažete g. Pisoaru da drveće nije ljubičasto, da nebo nema boju svežeg maslaca, da nigde na svetu ne vidimo stvari onakve kakve ih on slika i da niko inteligentan ne može prihvatiti takve zablude." Impresionistička dela su bila izvan pogleda na svet, tačke gledišta, *prirodnog stava*, normalne ili uobičajene percepcije i čitanja slike pariskog novinara u

42 Wiliam E. Kennick, *Art and Philosophy – Readings in Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1979.

poslednjoj trećini devetnaestog veka. Drugim rečima, produkcija i reprodukcija kulture se ne odnose samo na kozmetičke promene površine, već i na pozadinske osnove koje svako dato društvo pretpostavlja i prihvata za svoju realnost. Kritički pristup realnosti unutar analitičkog skepticizma je skicirao Nelson Gudmen rečima:

Ostajem pri uverenju da ne postoji nešto poput realnog sveta, jedinstvene, unapred date, apsolutne realnosti izdvojene i nezavisne od svih verzija i vizija. Pre bi se moglo reći da postoji mnogo ispravnih verzija sveta, neke od njih su nepomirljive sa drugima i tako postoji mnogo svetova, ako uopšte postoji neki. Jednu verziju nije svet načinio pravom, već je svet načinjen ispravnom verzijom. Zato, ispravnost treba odrediti na drugi način, a ne prilagođavanjem neke verzije svetu. Moj relativizam, koji ipak razlikuje ispravne i pogrešne verzije, ne zaustavlja se na predstavljajući, viđenju, realizmu i sličnosti, već ide dalje do realnosti.⁴³

Kritička antiuniverzalistička rasprava uopštavanja aspekata pojedinih umetnosti na opšte bitne aspekte svih umetnosti među opsesivnim je temama analitičke estetike pedesetih godina.⁴⁴ Pokazuje se da su opšte tradicionalne estetičke koncepcije posledice univerzalističke ambicije da se dođe do definitivnih i kanonski predočivih znanja i sudova o umetnostima. Inicijalni zahvat za estetičku kritiku univerzalizma je kritika uopštenja pojedinačnog aspekta specifične umetnosti, a izveo ju je Moris Vajc u studiji *The Role of Theory in Aesthetics*. Vajc, na primer, pokazuje da likovni teoretičari i kritičari Rodžer Fraj (Roger Fry, 1866–1934) i Klajv Bel (Clive Bell, 1881–1964) zasnivaju formalističku teoriju vizuelnih umetnosti izdvajajući termin *značajna forma* koji se odnosi na određene kombinacije linija, boja, površina itd., pri čemu se slika shvata kao piktoralna organizacija. Oni zaključuju da umetnost, opšti pojam umetnosti, ima *značajnu formu*, a da sve ono što nema *značajnu formu* nije umetnost. Vajc pokazuje da emocionalisti nasuprot Fraju i Belu ukazuju da je univerzalno i određujuće svojstvo umetnosti *izražavanje emocija*, odnosno, da nema umetnosti bez projekcije ili upisa emocija u komad kamena, drveta ili u zvuk. Navodeći i brojne druge primere iz različitih estetičkih škola on zaključuje da nije moguće definisati opšti pojam umetnosti pošto se ne mogu identifikovati njena suštinska univerzalna svojstva, već da se daju identifikovati samo izvesni kulturalni aspekti. Drugim rečima, moguće su definicije umetnosti samo za specifičnu upotrebu. Stjuart Hempsir (Stuart Hampshire, 1914–2004) u takvom kontekstu razmišljanja pokazuje da je estetička teorija pogrešno usmerana kada u raspravi ide od pojedinačnih umetnosti ka opštem pojmu umetnosti.⁴⁵ Pojam *umetnost* je teško prihvatiti kao opšti pojam,

43 Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1984, str. 127.

44 Anita Silvers "Letting the Sunshine In: Has Analysis Made Aesthetics Clear", iz *The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Analytic Aesthetics – Special Issue* vol. 46, Madison Wis., 1987, str. 139.

45 Stuart Hampshire "Logic and Appreciation", iz William Elton (ed.), *Aesthetics and Language*, Oxford University Press, London, 1954, str. 169.

pošto se uobičajeno zasniva na uopštenjima specifičnih i pojedinačnih aspekata pojedinih umetnosti, pojedinih psiholoških, socijalnih ili tehničkih zamisli. U tom su smislu sva određenja opšteg pojma umetnosti kvaziontološka. Izvođenjem opšteg pojma umetnosti konstruišu se ili projektuju specifični bitni aspekti pojedinih umetnosti i kulture kao opštevažeći aspekti svih umetničkih dela ili kulturalnih artefakata. Ovim projektovanim univerzalnim svojstima umetnosti pristupa se kao da su zaista dati. Iz naznačenih kritičkih teza izvodi se antiesencijalistički stav da nema *suštinskih svojstava* i izvodi se temeljna kritika estetičkog esencijalizma. Kritika esencijalizma je rezultat radikalizacije kritike tradicionalne kontinentalne estetike, filozofije umetnosti i kritike, odnosno, pokušaj da se pokaže da su aspekti predmeta, koji se prihvataju za umetnička dela, uslovljeni *jezičkim* okruženjem u kome se taj predmet nudi za umetničko delo, tj. kulturalnim uslovima *jezičke* (diskurzivne, lingvističke, semiotičke) *prirode*. Margaret Mekdonald (Margaret Macdonald) zato, konstatuje:

Delo je ono što ga interpretacija čini, mada se neke interpretacije mogu odbaciti. Izgleda da nema umetničkog dela odvojenog od interpretacije.⁴⁶

U spisu Vilijama Kenika *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake* nalazi se objašnjenje koje ukazuje na liniju pomaka u analizi od *aspekata predmeta* ka *konceptualnoj uslovljenosti umetničkog dela*:

Mislim da ono što je pogrešno nije povezano sa prirodom ili suštinom umetnosti, tj., ništa misteriozno ni komplikovano u umetničkim delima ne čini teškim zadatak da se odgovori na pitanje *Šta je umetnost?* Kao što sveti Avgustin poznaje vreme, tako i mi dobro znamo šta je umetnost, ali kada nas neko pita ne znamo. Problem nije u umetničkim delima, već u konceptu umetnosti. Reč *umetnost* nasuprot reči *helijum* ima složenu raznovrsnost upotreba, što se danas naziva kompleksna logika. Reč nije skovana u laboratoriji ili ateljeu da bi imenovala nešto što je do sada izmicalo pažnji, niti je to jednostavan termin uobičajenog izražavanja poput reči *zvezda* ili *drvo* koje imenuju nešto što nam je blisko. Profesor Krajsler (Kristeller) je pokazao da je u pitanju reč sa dugom, zapletenom i inetresantnom istorijom, zaista komplikovan koncept, ali ne iz razloga koje estetičari pretpostavljaju.⁴⁷

Iz skeptičkih antiesencijalističkih analiza izvedena je karakteristična relativistička pozicija analitičke estetike. Kritika esencijalizma pružila je niz motivisanih metoda za istraživanje i tumačenje produkata avangardne umetnosti pred kojima su druge estetičke teorije, na primer, fenomenološka estetika, bile u interpretativnom

46 Margaret McDonald, "Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of Arts", iz William Elton (ed.), *Aesthetics and Language*, Oxford University Press, London, 1954, str. 126.

47 W. E. Kennick, "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake" (1958), iz Francis J. Coleman (ed.), *Aesthetics – Contemporary Studies in Aesthetics*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1968, str. 414.

i aksiološkom smislu gotovo bespomoćne. Kritika esencijalizma pomera pažnju sa prisutnosti i pojavnosti završenog i pokazanog komada na uslove u kojima taj komad prihvata svet umetnosti ili institucije umetnosti kao umetničko delo. Pri tome, čin ili delatnost prihvatanja se određuje kao, u Vitgenštajnovom smislu, oblik jezičke igre ili životne aktivnosti. Naznačeni problem se može izložiti posredstvom dva koraka:

1) analizom uslova prihvatanja konkretnog predmeta, situacije ili događaja za umetničko delo u konkretnom društvu (grupa umetnika, galerijski sistem, istorija umetnosti itd.) i

2) analizom teorijske konzistentnosti prihvatanja predmeta, situacije ili događaja, koji ne poseduje aspekte pretpostavljene ili definisane u datoj teoriji umetnosti, za umetničko delo.

Analitička estetika razmatra oba problema, postavljajući se kao drugostepena u odnosu na njih. Vajcovo rešenje ove problematizacije zasniva se na Vitgenštajnovoj teoriji jezičkih igara i, zatim, na Vajcovom predlogu razmatranja koncepta umetnosti kao otvorenog koncepta. Vajc pokazuje da je problem prirode umetnosti sličan prirodi jezičkih igara:

barem u ovom smislu: ako gledamo i vidimo šta je to što zovemo umetnost nećemo naći zajednička svojstva – već samo *sprudove* sličnosti. Znanje šta umetnost jeste nije razumevanje manifestne ili latentne suštine već mogućnost prepoznavanja, opisivanja i objašnjavanja onih stvari koje nazivamo umetnost pomoću ovih sličnosti.⁴⁸

Po Vajcu se mogu izvesti neki paradigmatički slučajevi umetnosti, ali konačni i zatvoren skup slučajeva nazvan *igra* ili *umetnost* ne može biti dat. On ukazuje na pitanja: "Da li je Dos Pasosova knjiga *U.S.A roman?*", "Da li je Svetionik Virdžinije Vulf roman?" i "Da li je Džojsovo delo *Fineganovo bdenje roman?*" Po tradicionalnom estetičkom shvatanju na gornja pitanja se može odgovoriti sa **da** ili **ne** saglasno tome da li se svojstva navedenih spisa priznaju za svojstva žanra romana. Vajc, međutim, tvrdi da metode traženja potrebnih i dovoljnih uslova ne tumače na adekvatan način ovakve granične ili van-žanrovske slučajeve. Zato je nužno razmotriti odluku da se spisi Vulfove (Virginia Wolff, 1882–1941), Dos Pasosa (John Roderigo Dos Passos, 1896–1970) ili Džojse (James Joyce, 1882–1941) prihvate za dela koja pripadaju žanru romana, čime se proširuje koncept romana kao umetničkog književnog žanra.

Centralna studija slučaja analitičke estetike do sredine šezdesetih godina bila je problematizacija statusa umetničkog dela, a izazovni primer je, svakako, *ready made* Marsela Dišana⁴⁹ (Marcel Duchamp, 1887–1968). *Ready made* je napravljeni ili proizvedeni predmet vanumetničkog porekla koji je preuzet, pre-označen, premešten i izložen kao umetničko delo sa ili bez dodatih materijalnih ili verbalnih intervencija.

48 Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics" (1956), iz Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics* (3. izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 148.

49 Terry de Duve (ed.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, The MIT Press, Cambridge MA, 1993.

Koncept *ready made*-a i prve *ready made*-e je ostvario Marsel Dišan početkom druge decenije dvadesetog veka. On je koncept *ready made*-a realizovao različitim primerima izlaganja (izvođenja izlaganja, interventnog izlaganja) predmeta i građenja kolaža i asamblaža. Na primer, karakteristični *ready made*-i⁵⁰ su:

- *Točak bicikla* (1913) – točak bicikla bez gume je pričvršćen ne-pokretnim delom za stolicu, može se obrtati oko svoje osovine;
- *Držač za sušenje flaša* (1914) metalni je držač za sušenje flaša postavljen kao umetničko delo;
- *U produžetku slomljene ruke* (1915) je lopata za čišćenje snega na kojoj je napisan naslov rada *In Advance of the Broken Arm*;
- *Fontana* (1917) je pisoar izložen kao skulptura i potpisan pseudonimom R. Mutt – *Fontana* je ime firme koja proizvodi pisoare, a R. Mutt ime njenog vlasnika ili direktora;
- *Fresh Widow* (1920) je mali model rama prozora, a umesto stakla je razapeta crna koža.

U strukturalnom smislu *ready made* karakteriše čin preuzimanja postojećeg neumetničkog zanatski ili, češće industrijski proizvedenog predmeta, njegovo proglašavanje za umetničko delo i kolažna-ili-asamblažna intervencija kojom se određuju i usmeravaju izvesna specifična značenja dela. Međutim, Dišan je tek 1961. godine manifestno definisao koncept *ready made*-a. Njegove poetičke postavke polaze od odbacivanja estetskih kriterijuma u procesu stvaranja umetničkog dela:

Došao sam 1913. godine na srećnu ideju da pričvrstim točak bicikla za kuhinjsku stolicu i da posmatram kako se okreće. [...] Baš negde u to vreme pala mi je na um reč "ready made" da označim ovu formu manifestacije. Želim da potvrdim da izbor ovih *ready made*-a nikada nije bio uslovljen estetskim užitkom. Ovaj izbor je zasnovan na reakciji na vizuelne indiferentnosti sa u isto vreme totalnim odsustvom dobrog ili lošeg ukusa. [...] U stvari potpuna anestezija. Važna karakteristika je bila kratka rečenica koju sam povremeno upisivao na *ready made*. Ova rečenica umesto da opisuje predmet kao naslov bila je zamišljena da um posmatrača vodi prema drugim više verbalnim oblastima. Ponekad sam dodavao grafički detalj prezentacije, nazvan "ready made dodatak", da bih zadovoljio svoju potrebu za aliteracijom.⁵¹

Upotreba kratkih jezičkih fraza (naslova, imenovanja predmeta) usmeravala je pažnju posmatrača na jezički i konceptualni okvir pojavnosti, razumevanja i

50 Šire o *ready made*-ima videti Ljubomir Gligorijević, "Duchampov readymade na pragu likovnog vrednovanja", *Moment* br. 23–24, Beograd, 1994, str. 81–87; Miško Šuvaković, "Deo III: Ready Made", iz *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995, str. 223–314.

51 Marsel Dišan, "Apropo *ready-mades*" (1961), iz *Marcel Duchamp – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1984, str. 47.

pristupa izabranom i premeštenom predmetu. *Ready made*-i poništavaju unikatni karakter manuleno načinjenog umetničkog dela pokazujući da svaki predmet predstavlja potencijalno delo (tj. kandidata za umetničko delo). Danas, u muzejima izloženi *ready made*-i su rekonstrukcije. Ali, rekonstrukcije su podjednako važne i vredne kao i prvi *ready made*-i. Da bi se objasnilo kako je moguće da se jedan izvan-umetnički predmet prihvati kao umetničko delo, ponuđene su i razrađivane, tada dominantne, dve estetičke teorije: teorija sveta umetnosti i institucionalna teorija umetnosti.

Teorija sveta umetnosti Artura Dantoa (Arthur Danto, 1924–) pokazuje da umetničko delo nije samo ono što se pojavljuje pred okom nego i poznavanje istorije umetnosti i aktuelnih događanja u svetu umetnosti.⁵² Danto vizuelno umetničko delo tumači kao predmet koji nije određen samo pikturnalnim i plastičkim aspektima nego i interpretacijama koje ga uvode u svet umetnosti i određuju kao umetničko delo u odnosu sa drugim aktuelnim i istorijskim umetničkim delima. Danto eksplicitno tvrdi da nema umetničkog dela bez interpretacije,⁵³ a da je, posle Marsela Dišana, svojstvo umetnosti i pojavljivanje umetničkog dela u ulozi interpretatora karaktera i sveta umetnosti. Danto sasvim jasno naznačuje da je "svet umetnosti" neka vrsta značenjske atmosfere u kojoj se odigrava umetničko delo.

Institucionalna teorija Džordža Dikija (George Dickie, 1926–) razrađuje institucionalni pojam *sveta umetnosti* i uvodi tezu da bilo koji artefakt, stvoren i načinjen predmet, može biti prihvaćen kao umetničko delo ako se predstavnici institucija iz sveta umetnosti (galerije, muzeji, umetnički časopisi, univerzitetske katedre) dogovore i objasne zašto nekom *artefaktu* dodeljuju status umetničkog dela.⁵⁴ Drugim rečima, nazvati nešto "umetničkim delom" ne znači odrediti njegovu vrednost, već definisati njegov *status*, tj. *ulogu* u društvu, kulturi, svetu i institucijama umetnosti. Jedna od važnih posledica Dikijeve institucionalne teorije umetnosti je razdvajanje estetskog svojstva od statusa/uloge umetničkog dela. Drugim rečima, bilo koji, odnosno, svaki predmet ima izvesna estetska svojstva, čulno je prepoznatljiv, ali tek neki predmeti zadobijaju status ili ulogu umetničkog dela.

Analitička estetika bila je u znaku konceptualne, intencionalne i semiotičke analize sistema umetnosti Ričarda Volhajma⁵⁵ (Richard Wollheim, 1923–2003), Džozefa Margolisa⁵⁶ (Joseph Margolis, 1924–) i Nelzona Gudmena⁵⁷ tokom šezdesetih i sedamdesetih godina. Volhajn je uveo termin "minimalna umetnost"⁵⁸ i pokazao

52 Arthur C. Danto, "The Artworld" (1964), iz Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics* (3. izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 162.

53 Arthur C. Danto, "The Appreciation and Interpretation of Works of Art", iz *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, str. 23–46.

54 George Dickie, *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca N.Y., 1974.

55 Ričard Volhajn, *Umetnost i njeni predmeti*, Clio, Beograd, 2002.

56 Joseph Margolis, *Art and Philosophy*, The Harvester Press, Brighton, 1980.

57 Nelson Goodman, *Problems and Projects*, Hackett Publishing Company Inc, Indianapolis, 1972; Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Co, Indianapolis, 1978.

58 Richard Wollheim, "Minimal Art" (1965), iz Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art / A Critical*

kako filozofska teorija može aktivno učestvovati u događanjima u svetu umetnosti.

Volhajn i Margolis zastupali su tezu da je temeljna odrednica umetničkog rada intencija, tj. namera, odnosno koncept kojim se namera predočava. Volhajmovu konceptualnu analizu *koncepta umetnosti* nalazimo u eseju *The Work of Art as Object*. Polazna hipoteza eseja glasi:

Iz činjenice da je umetnost nešto što mi radimo, sledi da je, u daljem i možda filozofski više tehničkom smislu, intencionalna. Ovo se podrazumeva u tvrdnji da koncept ima odlučujuću ulogu u determinisanju pravljenja umetničkog dela, drugim rečima, kada pravimo umetničko delo, pravimo ga u skladu sa izvesnom deskripcijom – ali sve dok ne obratimo pažnju na ovo pitanje, nismo u situaciji da je damo.⁸⁴

U sledećem koraku se ukazuje da je u čin definisanja umetničkog dela uključeno više koncepata i da ti koncepti obrazuju neku vrstu hijerarhije. Za Volhajma je egzistencija regulativne konceptualne hijerarhije opravdanje za raspravu smisla i funkcija teorije umetnosti. Umetničko delo može imati različite oblike pojavnosti, tj. biti izvedeno kao skulptura, slika, fotografija, instalacija, performans, ali svi umetnički radovi nastaju namerno.

Američki filozof i estetičar Nelson Gudmen ponudio je koncepciju *jezičke analize* vizualnih umetnosti i muzike.⁵⁹ Njegova je teza da se pikturnali ili akustički sistemi (slikarstvo, muzika), iako nemaju odlike lingvističkih modela, mogu tumačiti kao simbolički jezički sistemi. Gudmen je razrađivao probleme vizualnog prikazivanja i vizualne semantike, pitajući se u kojim uslovima i na temelju kojih svojstava neka slika prikazuje predmet iz sveta i stiče svoja značenja. Njegov odgovor je nominalistički i relativistički: nominalistički je jer se smatra da značenja umetničkog dela nisu prirodna i po sebi razumljiva nego da umetnici, kritičari i publika uče i prihvataju pravila vizualnog prikazivanja formulisana u datoj kulturi, a relativistički je zato što uvažava postojanje različitih kultura, a time i različitih sistema vizualnog prikazivanja i uspostavljanja značenja.

Analitičku estetiku od kraja sedamdesetih godina dvadesetog veka s jedne strane potiskuje globalna dominacija poststrukturalističkih teorija književnosti, slikarstva, fotografije i filma dok, s druge strane, tada nastaju, paradoksalno, njena velika sintetička dela Volhajma,⁶⁰ Gudmena,⁶¹ Dantoa⁶¹ i Margolisa.

Literatura:

Anthology, E. P. Dutton & Co, INC, New York, 1968, str. 387–399.

59 Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti – Pristup teoriji simbola*, Kruzak, Zagreb, 2002.

60 Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Thames and Hudson, London, 1987.

61 Arthur C. Danto, *Filozofija svakidašnjeg – Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997.

- Siril Baret (ed.), *Ludvig Vitgenštajn: Predavanja i razgovori o estetici, psihologiji i religioznom verovanju*, Clio, Beograd, 2008.
- Wilhelm Baum, *Ludwig Wittgenstein između mistike i logike*, Naklada Lara, Zagreb, 2006.
- Jorn K. Bramann, *Wittgenstein's Tractatus and the Modern Arts*, Adler Publishing Company, Rochester, 1985.
- F.J. Coleman (ed.), *Contemporary Studies in Aesthetics*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1968.
- Arthur C. Danto, *Filozofija svakidašnjeg – Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997.
- Georg Dickie, *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca N.Y., 1974.
- W. Elton, (ed.), *Aesthetics and Language*, Blackwell, Oxford, 1954.
- G. E. M. Enscom, G. H. von Vrikt (eds.), *Ludvig Vitgenštajn: Listići*, Fedon, Beograd, 2007.
- Allan Janik, Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, A Touchstone Book, New York, 1973.
- Nelson Goodman, *Problems and Projects*, Hackett Publishing Company Inc, Indianapolis, 1972.
- Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Co, Indianapolis, 1978.
- Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1984.
- William E. Kennick, *Art and Philosophy – Readings in Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1979.
- Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After – Collected Writings, 1966–1990*, The MIT Press, Cambridge MA, 1990.
- Joseph Kosuth, *Ludwig Wittgenstein and the Twentieth-Century Art, The Play of the Unsayable*, Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1990.
- Norman Malcolm, *Ludwig Wittgenstein – A Memoir*, Oxford University Press, London, 1972.
- Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics* (treće, izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987.
- Marjorie Perloff, *Wittgenstein's Ladder – Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.
- Rush Rhees, *Philosophical Grammar*, Blackwell, Oxford, 1974.
- Richard Shusterman (ed.), *Analytic Aesthetics*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.
- Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.
- Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005.
- Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein Architect*, The Pepin Press, Amsterdam, 2000.
- Ludvig Vitgenštajn, *Opaske o bojama*, Matica srpska, Cicero, Pismo, Novi Sad, Beograd, Zemun, 1994.
- Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.
- Georg Henrik von Wright (ed.), *Ludwig Wittgenstein: Culture and Value*, Blackwell, Oxford, 1980.

LUDVIG VITGENŠTAJN

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

FIGURE U POKRETU

- Ludvig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, Blackwell, Oxford, 1960.
- Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Veselin Masleša i Svjetlost, Sarajevo, 1987.

UVOD Miško Šuvaković i Aleš Erjavec: **Kratak tehnički uvod u knjigu *Figure u pokretu – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*****_7** Aleš Erjavec: **Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe****_11** Miško Šuvaković: **Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesetog veka****_21** **KONTRADIKCIJE MODERNIZMA** Jos de Mul: **Sigmund Frojd****_41** Ketrin Livr: **Anri Bergson****_55** Lev Kreft: **Benedeto Kroče****_65** Grejem Mekfi: **Robin Džordž Kolingvud****_87** Miško Šuvaković: **Martin Hajdeger****_100** Miško Šuvaković: **Ludvig Vitgenštajn****_123** **KRITIČKI/ KRITIČNI MODERNIZAM** Entoni Dž. Kaskardi: **Hoze Ortega i Gaset****_145** Aleš Erjavec i Miško Šuvaković: **Đerđ Lukač****_159** Tajrus Miler: **Valter Benjamin****_174** Lev Kreft: **Herbert Markuze****_193** Tajrus Miler: **Teodor V. Adorno****_205** Gabriela Švitek: **Stefan Moravski****_236** **UMETNOST U POLJU TEORIJE** Ivana Miladinović: **Džon Kejdž****_255** Miško Šuvaković: **Situacionizam****_270** Miško Šuvaković: **Tel Quel****_282** Sanela Radisavljević: **Pjer Bulez****_296** Sanela Radisavljević: **Glen Guld****_309** Nika Radić: **Art&Language****_319** Dubravka Đurić: **Čarls Bernstin****_336** **PITANJA O GRANICAMA FILOZOFIJE I ESTETIKE** Biljana Srećković: **Vladimir Jankelevič****_357** Rašida B. Triki: **Žan-Pol Sartr****_373** Aleš Erjavec: **Moris**

Merlo-Ponti**_384** Marivon Sezon: **Mikel Difren****_395** Lidija Prišing: **Žak Lakan****_414** Jelena Novak: **Rolan Bart****_431** Rašida B. Triki: **Žil Delez****_446** Rašida B. Triki: **Mišel Fuko****_458** Rašida B. Triki: **Žak Derida****_469** **FEMINISTIČKE PLATFORME** Paula Zupanc: **Lus Irigaraj****_482** Paula Zupanc: **Julija Kristeva****_496** Ana Vujanović: **Džudit Batler****_511** **POSLE MODERNE: POSTMODERNA I KRITIKA POSTMODERNE** Polona Tratnik: **Artur Danto****_531** Ernest Ženko: **Fredrik Džejmson****_549** Nevena Daković: **Edvard V. Said****_564** Ernest Ženko: **Volfgang Velš****_585** Klif MakMahon: **Teri Iglton****_601** Ivana Ilić: **Rodžer Skruton****_614** **IZVOĐENJE FILOZOFIJE I NOVA KRITIČKA TEORIJA** Dejvin Zane Šou: **Alen Badiju****_645** Katja Kolšek: **Žak Ransijer****_658** Katja Kolšek: **Đorđo Agamben****_678** Nikola Dedić: **Boris Grojs****_690** Bojana Cvejić: **Brajan Masumi****_704** Oleg Jeknić: **Mark B. Hansen****_721** Jelena Arnautović: **Nikola Burio****_740** **PRILOG: FILOZOFIJA VIZUELNOSTI** Radovan Popović: **Bečka škola istorije umetnosti****_759** Radovan Popović: **Alojz Rigl****_769** Đinhi Čoi: **Vizuelni formalizam****_795** Miško Šuvaković: **Nova istorija umetnosti****_815** Aleš Erjavec: **Vizuelna kultura, umetnost i vizuelne studije****_838** **APENDIKS** Biografije autorki/autora tekstova i prevoditeljki**_861** Indeks imena**_869**



Hoze ORTEGA I GASET

: Entoni Dž. Kaskardi

Među španskim filozofima dvadesetog veka samo nekolicina dostiže značaj Hozea Ortege i Gasete (Jose Ortega y Gasset, 1883–1955). Ortega je pripadnik jedne od dveju uzastopnih generacija koje su uzele na sebe da govore o "problemu Španije": o pretpostavljenoj intelektualnoj izolovanosti od ostatka Evrope, o prividnom nedostatku autonomne naučne i filozofske tradicije i o samoograničavajućoj prirodi španske kulturalne svesti. U decenijama pre nego što se pojavio Ortega, među najistaknutijim intelektualcima koji su se bavili sličnim pitanjima bio je Miguel de Unamuno (Miguel de Unamuno, 1864–1936), filozof, romanopisac i pesnik, pripadnik takozvane "Generacije 1898". Unamunov odgovor na "problem Španije" se, međutim, sastojao od okretanja prema unutra, prema španskoj prošlosti, koju je Ortega označio kao deo upravo one bolesti sa kojom su se Španci suočavali. Naslov Unamunove dijatribe iz 1909. godine *San Juan de la Kruz protiv Dekarta* jasan je pokazatelj ovog usmerenja. Nasuprot tome, Ortegina filozofija je kosmopolitska po opsegu i svetovna po pristupu. Njegova dispeptična reakcija na Unamuna data je, između ostalog, u eseju iz 1909. godine, *Unamuno i Evropa: bajka*. Svi eseji koje je Ortega, kao pripadnik takozvane "Generacije 1927", napisao o umetnosti, književnosti i društvu, kao i njegovi doprinosi fenomenologiji i hermeneutici, imaju nezavisan značaj za estetičku teoriju. Njegova perspektiva je otvorena, a njegova dela su najrazumljivija kada se postave na mesto preseka španske kulture i moderne evropske misli. Zaista, Ortega je gotovo jedini među španskim filozofima koji se ozbiljno uhvatio u koštac sa

nemačkom filozofskom tradicijom, od Lajbnica (Gottfried Wilhelm Leibnitz, 1646–1716) i Kanta (Immanuel Kant, 1724–1804), do Hajdegera (Martin Heidegger, 1889–1976). Njegove studije u Marburgu kod neo-kantovaca Hermana Koena (Hermann Cohen, 1842–1918) i Paula Natorpa (1854–1924), naučno razmatranje radova Edmunda Huserla (Edmund Husserl, 1859–1938), Franca Brentana (Franz Brentano, 1838–1917) i Maksa Šelera (Max Sheler, 1874–1928), susret sa estetičkom teorijom Morica Gajgera (Moritz Geiger, 1880–1937) i naklonost prema pojedinim idejama Anrija Bergsona (Henri Bergson, 1859–1941), bili su ključni elementi Orteginog odgovora na pitanja fenomenologije, društvene analize, filozofije istorije i teorije umetnosti.¹

A ipak, uprkos činjenici da su Ortega neka od njegovih dela donela stalno mesto u intelektualnoj istoriji – a posebno *Pobuna masa* i *Dehumanizacija umetnosti* – najveći deo njegovih spisa savremeni filozofi tek treba ponovo da otkriju. Ortegino delo nikada nije dostiglo priznanje kakvo su imala dela Ernesta Kasirera (Ernst Cassirer, 1874–1945), sa kojima se ono podudara u nekim značajnim pojedinostima. A ipak su njegove najznačajnije knjige nadživele mnoge iz njegove generacije. Razlog za ovako neujednačenu prihvaćenost nije teško razumeti. Korpus Orteginih spisa zahvata ogroman materijal, od Servantesa (Miguel de Cervantes, 1547–1616) i Getea (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832) do Lajbnica, masovne kulture i moderne umetnosti. Njegovo pisanje se ne može lako svrstati ni u jedno od uobičajenih akademskih tematskih polja. Za razliku od filozofa Ernesta Kasirera, koji mu je bio skoro savremenik i koji je proizveo *magnum opus* pod naslovom *Filozofija simboličkih formi*, Ortega je traktatu pretpostavio esej, a esej je žanr koji je mali broj modernih filozofa smatrao pogodnim. Zaista, esej je opisivao kao vrsta anti-filozofije, zato što se čini da ne poštuje metod i sistem. A ipak, kvalitet Orteginih razmišljanja i krucijalne stvari koje je rekao o književnosti i umetnosti, iskupljuju esej kao filozofski žanr. Orteginini eseji pokazuju kako misao može biti isprepletana sa svojim predmetom, kako se može oblikovati iskustvom, umesto da ostane odvojena od sveta koji teži da razume. Ortegin pristup estetici treba shvatiti preko vrednosti esejističkog kvaliteta njegovog pisanja, a ne uprkos njemu. Dokle god se estetika usmerava na konkretne stvari, koje su neizbežno partikularne, Ortegin otpor prema izgrađivanju sistema je način na koji njegov metod odgovara predmetu njegovog proučavanja. Esaj u Orteginim rukama izbegava dogmatizam, ne gubeći pri tom jasnoću misli.

Ali ovo isto tako znači da se Ortegina estetička teorija mora rekonstruisati iz korpusa radova koji su često tematski i specifični za slučaj, a ne opšti. Ortega, kao kritičar i esejista, ima mnogo toga da kaže o impresivnom nizu umetnika, pisaca

¹ Gajgerov prikaz estetike je upečatljiva slika problema u filozofiji umetnosti. On estetiku poredi sa vetrokazom koga pokreće "gotovo svaki filozofski, kulturalni i naučni vetar; u jednom trenutku metafizički, u drugom empirijski; sada normativni, onda deskriptivni; sada je definišu umetnici, a onda poznavao; jednog dana je umetnost, navodno, središte estetike kojoj prirodna lepota samo prethodi; a sledećeg dana je umetnička lepota samo prirodna lepota iz druge ruke." Citirano u Teodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, trans. Robert Hullot-Kentor, str. 332.

i kompozitora. Između ostalih, on raspravlja o Velaskezu (Diego Velázquez, 1599–1660), Goji (Francisco Goya, 1746–1828), El Greku (El Greco, 1541–1614), Đotu (Giotto, 1267?–1337) i Sezanu (Paul Cézanne, 1839–1906) u slikarstvu; u muzici, o Stravinskom (Игорь Стравинский, 1882–1971), Vagneru (Richard Wagner, 1813–1883), Bahu (Johann Sebastian Bach, 1685–1750), Betoveni (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) i Debisiju (Claude Debussy, 1862–1918); u plesu o Nižinskom (Vaslav Nijinsky, /Вацлав Фомич Нижинский/, 1890–1950); a u književnosti o Servantesu, Prustu (Marcel Proust, 1871–1922), Danteu (Dante Alighieri, 1265–1321), Malarmeu (Stéphane Mallarmé, 1842–1898), Azorenu (José Martínez Ruiz Azorin, 1873–1967), Geteu i Gongori (Luis de Góngora, 1561–1627). A ipak, i pored ovako izrazitog zanimanja za umetnost, Ortega je napisao svega nekoliko eseja posvećenih pojedinim ličnostima i nikada nije napisao filozofiju umetnosti kao takvu. Svededno, njegovi kritički spisi sadrže neka od temeljnih načela njegove filozofije i on slobodno dopušta da njegova gledišta o određenim delima proizvode šire viđenje o umetnosti. Ortega neprekidno poravnava značaj umetnosti sa njenom sposobnošću da uposli temeljne fenomenološke činjenice o ljudskim bićima u svetu. On te činjenice vidi kao suštinske komponente doživljavanja umetnosti. On se ne okreće fenomenologiji kao zameni za tumačenje, nego kao osnovi za tumačenje i kao mestu kome se ono na kraju mora vratiti. To pokazuje kratka izjava o Sezanu iz njegovog ranog eseja *Adam u raj* (1910), kao i veći odeljak iz njegovog eseja o Goji (1950), napisanog mnogo kasnije. O Sezanu Ortega piše:

Sezan, kao slikar, ne kazuje ništa drugo od onoga što ja, kao estetičar, kažem više tehničkim jezikom. Sezan kaže: "umetnost je realizacija". Ja kažem: umetnost je individualizacija.²

U zreлом Orteginom komentaru o Goji leži utisnuta filozofija slikarstva i sa njom objašnjenje načina na koji umetnost može otkriti temeljne činjenice o odnosu između ljudskih bića i fenomenskog sveta. U odeljku ovog eseja pod naslovom "Potezi kičicom i intencije", Ortega piše:

Gledanje nije nešto što činimo, nego nešto što nam se događa. Prva stvar koju učinimo dolazi posle onoga što smo videli. A ta prva stvar je krajnje zanimljiva. Zato što uključuje gledanje oko sebe, gledanje u naše društveno okruženje, dakle, gledanje u tamo oko nas, tamo u naš svet, da bi se bilo u razgovoru ili u knjigama, pronašla neka reč, neko mišljenje, koje bi moglo da nam pomogne da razjasnimo šta je ta stvar koja je za nas manje ili više nova. To je pitanje samog prvog pokreta, pokreta najelementarnije vrste, gotovo instinktivnog, koji pravimo. Njega treba zabeležiti jer otkriva nešto čudesno. On otkriva da čovek, u svom prvom pokretu, čeka [...] uveren da je ono što mu treba – u ovom slučaju razjašnjenje – tu, u svetu. Dakle, ono što čoveku treba,

² Jose Ortega y Gasset, *Obras Completas*, vol. 1, Revista de Occidente, Madrid, 1983, str. 486.

postoji u svetu. A iz toga sledi da je svet dobar i da je zadovoljstvo biti u njemu.³

Ovakva razmišljanja su karakteristična za Ortegin stil i pristup. Njegova logika se kreće brzo od osnovnih zapažanja o načinima ljudske percepcije, prema zaključcima koji se tiču sveta kao takvog. Skoro od samog početka Ortegin karijere, njegova orijentacija prema osnovnim filozofskim pitanjima bila je utemeljena u predstavama kao što su "tačka gledišta", "sopstvo i njegove okolnosti" i "perspektivizam", koje imaju estetičku osnovu. Ortegu je umetnost naročito privlačila zato što je otkrivala osnovne istine o ovim pojmovima, ali oni isto tako pokazuju i zašto je umetnost nezamenljiv i privilegovani oblik doživljaja, a ne samo jedan od mnogih. Zaista bi bilo ispravno reći da Ortega nije napisao estetičku teoriju kao takvu, zato što je njegova osnovna filozofska orijentacija bila estetika *sama*. Njegovi spisi koji se tiču formalne estetike ovo potvrđuju, od ranih spisa *Adam u Raju i Meditacije o "Kihotu"* (1914) preko *Eseja o estetici u formi prologa, Estetike u tramvaju, Ideje o teatru, Meditacije o okviru, do Prologa za Nemce* napisanog prilikom objavljivanja nemačkog prevoda nekih od njegovih najvažnijih dela.

Ortegin pristup estetici zahteva poređenje ne samo sa već pomenutim neo-kantovskim strujama, već i sa anti-pozitivizmom Anrija Bergsona. Kao saradnik opozicije pozitivizma, Ortega je delio neka od Bergsonovih gledišta o ljudskoj kreativnosti i umetnosti. Bergsonovi opisi svrhe umetnosti, na primer, mogu se postaviti naporedo sa mnogo toga što je Ortega rekao u spisima kao što je *Meditacija o "Kihotu"*. U knjizi *Smeħ* (1900) Bergson je napisao:

Umetnost nema drugi cilj, osim da stavi na stranu simbole praktične primene, uopštenja koja su konvencionalno i društveno prihvaćena, u stvari sve ono što nam zaklanja realnost, da bi nas postavila lice u lice sa samom realnošću.⁴

Međutim, bilo bi pogrešno shvatiti da je Ortegin protivljenje pozitivizmu utemeljeno na spiritualizmu, kao što je Bergsonovo. A ipak ima sličnosti između Orteginog perspektivizma i Bergsonove filozofije, koje su naročito izražene u Orteginovoj teoriji smeħa. Orteginovski perspektivizam je u saglasnosti sa bergsonovskom komedijom zbog činjenice da Bergson smatra da se komedija održava istovremenim nesaglasnim tačkama gledišta. U *Smeħu*, Bergson piše:

Situacija je uvek komična ako istovremeno učestvuje u dve potpuno nezavisne serije događaja i ako se može tumačiti na dva potpuno različita načina.

Dalje, postoje dodirne tačke između Bergsonovog vitalizma i Orteginog racio-vitalizma. Ali je Bergson bio posvećen integrisanju otkrića bioloških nauka sa teorijom svesti, što nije bio Ortegin cilj. Bergsonove knjige *Evolucija* (1907) i *Materija*

3 Jose Ortega y Gasset, *Obras Completas*, vol. 7, Revista de Occidente, Madrid, 1983, str. 512.

4 Wylie Sypher (ed.), *Henri Bergson. Laughter*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980, str. 162.

i memorija (1896) su proizvod ovog napora. Ortegin vitalizam nikada nije išao u pravcu same biologije, a ipak postoji približavanje Bergsonovom shvatanju doživljaja, naročito tamo gde Bergson insistira na ne-prostornom svojstvu temporalnosti i razlici između *koncepta* vremena i ljudskog *doživljaja* vremena. Za razliku od konceptualnog opisa vremena koji bi dao fizičar, doživljaj vremena je čvrsto postavljen u kvalitetu njegovog trajanja kako ga poima intuicija. "Koncept" i "doživljaj" su takođe sporni u Orteginovoj estetici i on ostaje izrazito nesklon razdvajanju sposobnosti nasleđenih od kantovskog shvatanja doživljaja. Za Ortegu, krucijalne razlike koje treba načiniti su one koje se tiču emocionalne blizine ili udaljenosti subjekta od događaja u svetu. Ova tačka će biti razjašnjena u nastavku, u razmatranju Orteginog obimnog eseja *Dehumanizacija umetnosti*.

Ortega je rođen u svetu književnosti. Njegova majka je bila osnivač i suvlasnik liberalnog dnevnog lista *El Imparcial*; njegov otac je bio poznati novinar i urednik književne sekcije tog lista. Njegovo rano obrazovanje je proteklo u jezuitskim školama u Madridu i obližnjem El Eskorijalu. Univerzitetske studije je započeo na Jezuitskom univerzitetu Deusto na severu Španije, a završio ih na Centralnom univerzitetu u Madridu. Ali je Ortegin zreli intelektualni profil počeo da se oblikuje tek kasnije, na studijama u Nemačkoj. Između 1905. i 1950. godine Ortega je putovao i studirao u Lajpcigu, Nirnbergu, Minhenu, Kelnu, Berlinu i Marburgu. Iz razloga koji će biti kasnije obrazloženi njegovo iskustvo u Marburgu bilo je odlučujuće i on će ga ugraditi u svoj rad koji je nastavio u Španiji. Kada je dobio mesto na Katedri za metafiziku na Centralnom univerzitetu u Madridu 1910. godine, vratio se u Marburg u kome je proveo veći deo 1911. godine. Po povratku u Španiju pred građanski rat zaslužio je opravdan glas najistaknutijeg pisca na Iberijskom poluostrvu. Ali je početak rata 1936. godine za njega značio izgnanstvo i do 1945. se nije vratio u svoju rodnu zemlju. Dotle je njegova međunarodna reputacija bila osigurana, iako je njegova uloga u španskom intelektualnom životu, zbog promenjenih uslova, oslabila.

Ortegin duga i istaknuta karijera je promenila pravac moderne misli i u Španiji i izvan nje. Ne postoji diskusija o masovnoj kulturi koja se na neki način ne poziva na *Pobunu masa*. Ni *Dehumanizacija umetnosti* nije izgubila ništa od svoje snage. Od 1913. godine na nadalje, Ortega je pre svega bio zastupnik fenomenologije u Španiji i Latinskoj Americi. Za njega se opravdano smatra da je predvideo neke od središnjih ideja koje je Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961) postavio u *Fenomenologiji percepcije* i u eseju *Oko i Um*. Ortegin misao ima značajnih sličnosti sa Huserlovom fenomenologijom, kao i sa Džejmsovim (William James, 1842–1910) "radikalnim empirizmom", Hajdegerovim egzistencijalizmom i Diltajevim (Wilhelm Dilthey, 1833–1911) istoricizmom. Njegova teorija "živog uma" predstavlja značajni napor da se pitanja metafizike prenesu u izraze pragmatističke filozofije. Njegov posthumno objavljen esej *Čovek i ljudi govori o odnosima između "ja", "ti" i "mi"*, na načine koji su paralelni teorijama intersubjektivnosti koje su razvijane u hermeneutici i egzistencijalnoj fenomenologiji. Ali Ortegin široki intelektualni pogled i estetička orijentacija su ipak njegovi i samo bi nekoliko od ovih mislilaca možda moglo da

mu se približi po širini interesovanja. Njegovo shvatanje evropskog konteksta nije dostigao nijedan španski mislilac njegove generacije. Ortega je umro 1955. godine u Madridu, ostavivši za sobom opus koji obuhvata niz zamašnih tomova.

Ako su Ortegin esejistički stil i način nekako bili određeni njegovom ranom uronjenošću u svet beletrističkog žurnalizma, njegov filozofski kompas je postavljen na njegovim studijama u Marburgu, neokantijanizmom Koena i Natorpa i kritičkim bavljenjem idejama Edmunda Huserla koje su se pojavile u tom okruženju. Jedan od Orteginih najranijih eseja o estetici, *Adam u raju*, nosi obeležje neokantijanizma marburških teoretičara. Iako postoji izvesno neslaganje među teoretičarima o kvalitetu ovog ranog eseja i o meri njegovog duga prema radovima Koena, taj esej svejedno pokazuje kako je Ortega pokušao da uvede Kantov "kopernikanski zaokret" u domen umetnosti i kako shvata umetnost kao jednu od osnovnih oblasti u kojima se otkrivaju temeljne istine o susretu između ljudskih bića i sveta. Kant je, istražujući logiku proučavao uslove proizvođenja misli, a istražujući etiku, proučavao uslove moralnosti. Kant je u estetici preduzeo objašnjavanje sudova ukusa i tvrdnji o lepoti i uzvišenosti, koji ne mogu primiti u sebe ni logiku ni moral. Podloga svih ovih nastojanja je kantovski pojam "dva sveta", fenomenskog i noumenalnog, koji kao da su razdvojeni provalijom. U oblasti kognicije, stvari-po-sebi (noumena) ostaju nam nepristupačne. Dostupna nam je svest o uslovima znanja o stvarima i kantovska logika tvrdi da se stvari moraju saobraziti tim uslovima. Ali kantovska estetika nastoji da izgradi most između ova dva domena, umesto da još više razdvoji tu teritoriju. Ortegina estetika je izdanak nekih od ovih osnovnih kantovskih ideja, ali njegova estetika nije kantovska i njegovo razmišljanje o umetnosti vodi kantijanizam preko njegovih ograničenja. Ortegino duboko odbijanje pojma "mimizisa" ne ostavlja mesta sumnji: teorija umetnosti u najboljem slučaju može naći lažno utemeljenje u pojmu "mimizisa" zato što nema "stvari" nezavisnih od svesti koje bi nam bile date da ih podražavamo. (Ovde se Ortega jasno udaljava od Koenove estetike). Ortegina "perspektivna pozicija" je u tome da nema jedinstvene, fiksirane realnosti, već da ima onoliko "realnosti" koliko i odnosa između stvari i posmatrača ili tačaka gledišta.

Ortega je već 1910. godine pisao:

svaka stvar je odnos između različitih stvari. Prema tome, dobro slikati ne može biti jednostavan zadatak kao što je kopiranje nečega, kako smo prethodno pretpostavljali.⁵

Zato ne čudi što je rekao i:

neophodno je prvo naći formulu ovog odnosa sa drugim stvarima, što će reći njegovo značenje, njegovu vrednost.⁶

Ali priznavanje mnoštva perspektiva i odnosa koji deluju u svetu ne znači samo po sebi da ljudska egzistencija mora biti življena i da je zadatak ljudske egzistencije inherentno problematičan. Ortegin perspektivizam smatra da "problem"

5 Jose Ortega y Gasset, *Obras Completas*, vol. 1, Revista de Occidente, Madrid, 1983, str. 474–465.

6 Jose Ortega y Gasset, *Obras Completas*, vol. 1, str. 475.

treba rešiti kao sam život, to jest ni kao organski ni kao neorganski, nego kao "egzistencijalan". U *Adamu u raju* pisao je:

"to je ono što podrazumevam pod problemom života..."⁷

"Život" je i individualna/konkretna egzistencija i totalitet odnosa. Ortega je uvideo da je kantovsko mišljenje nemoćno da prevaziđe ovu antinomiju. Nešto je moralo da se promeni i u konceptu "života" i u konceptu umetnosti i ove promene su se dogodile u Orteginom razvijanju *Meditacija o "Kihotu"*.

Metod *Meditacije o "Kihotu"* je osoben i vredan pomena u ovom smislu. Ortega opisuje sebe u ovom delu kao filozofa *in partibus infidelium* ("delom nevernog svom pozivu"). Pod ovim je podrazumevao dve stvari: prvo, da njegova izabrana tema nema utvrđeno mesto među priznatim temama od filozofskog značaja (na primer problem slobodne volje, ili pitanje Bića); i drugo, da su njegovo izlaganje i pristup bili esejistički, a ne sistematski po karakteru. *Meditacije* su spoj filozofskih razmišljanja, književnih tumačenja i kulturalne kritike. One proizilaze iz metoda pokušaja i pogreške koji u izvesnoj meri duguju Djuiju (John Dewey, 1859–1952), čiji su neki radovi, zajedno sa delima Vilijama Džejmsa, bili u Orteginj biblioteci. Ortega poziva čitaoca da učestvuje u filozofskom eksperimentu:

Ja samo nudim različite načine za razmatranje stvari, *modi res considerandi*, moguće nove načine viđenja stvari. Pozivam čitaoca na eksperiment, da bi video da li ovi načini daju ili ne daju korisne uvide. Čitalac će na osnovu svojih pouzdanih i ličnih iskustava posvedočiti o njihovoj tačnosti ili netačnosti.⁸

Najavljena "tema" *Meditacija* je Servantesov čuveni roman, ali se rad zapravo široko rasprostire, od "pripreme meditacije" koja služi kao uvod u Orteginu fenomenologiju, do koncentrisanije zbirke komentara o romanu *Don Kihot* i drugim književnim žanrovima. Kao esej, *Meditacije* su u isto vreme i otvorenije i zatvorenije od konvencionalnog filozofskog rada:⁹ "otvorenije" su zato što struktura eseja negira formiranje sistema; što se više drži programa negacije sistema, bolje zadovoljava svoje unutrašnje zahteve. Ali je esej istovremeno i "zatvoreniji", jer neprekidno radi na sopstvenoj prezentaciji. Sigurno, samosvest o razlici između forme prezentacije i teme esejistu može navesti da pretera u izgradnji forme. Ali Ortegine *Meditacije* izbegavaju svaki nagoveštaj usiljenog stila. Naprotiv, u njima ima zavodljive lakoće i intelektualne slobode. Ova sloboda je izvanredna, iako neki od Orteginih primera mogu izgledati nedovoljno teoretizovani, a pravac knjige kao celine donekle zavisao od slučaja. Nazivanjem ovog dela "meditacijom", Ortega preokreće metodološka pravila koja su skicirana u meditacijama koje bi mogle da budu najpoznatije "meditacije" koje su ikad napisane, meditacije Renea Dekarta (René Descartes, 1596–1650). U *Meditacijama o "Kihotu"* nema skoro ničeg konvencionalno metodološkog. U središtu

7 Jose Ortega y Gasset, *Obras Completas*, vol. 1, str. 480.

8 Jose Ortega y Gasset, *Obras Completas*, vol. 1, str. 318.

9 O formi eseja videti: Teodor W. Adorno, "The Essay as Form", iz *Notes on Literature*, tom 1, Columbia University Press, New York, 1991, trans. Sherry Weber Nicholsen.

Meditacija je Ortegina posvećenost razmišljanju o datom svetu gde se bira najdirektniji mogući pravac od percepcije samih stvari, do njihovog potpunog značaja, do njihove "potpunosti". On *Meditacije* opisuje kao vežbe u *amor intellectualis* (intelektualnoj ljubavi), to jest kao brigu i negu i brižljiv odnos prema stvarima i to ne samo prema njima samima, nego i prema čitavom spektru njihovih veza. Ova intelektualna "ljubav" je sastavni deo Orteginog odgovora na "problem Španije" i njegovo je naj snažnije protivdejstvo onome što opisuje kao špansku naviku intelektualnog otpora i netrpeljivosti.

Prvi deo *Meditacija* skicira teoriju "perspektive" koja je u izvesnom odnosu sa geštalt psihologijom. U potpoglavlju "Dubina i površina" Ortega objašnjava jedan od osnovnih elemenata koji njegovu misao odvaja od geštalt psihologije i stavlja je naporedo sa egzistencijalnom fenomenologijom i estetikom. Tačno je da ispitivanje površine stvari, da bi se došlo do njihove "dubine", donosi izvesnu jasnoću, ali dubina zauzvrat zahteva zbijenost površine, da bi postigla punoću. Susret sa "dubinom" stvari takođe uključuje nalaženje njihovih odraza, praćenje njihovih veza sa ostalim stvarima, traganje za mrežom njihovih nagoveštenih i ponekad sakrivenih odnosa. Štaviše – i to je suštinsko pitanje – "površine" nam se uvek predstavljaju iz jednog od mnogih različitih uglova ili perspektiva. Perspektiva je isto toliko uslov "stvari" koliko i uslov našeg viđenja. Kada vidimo okrugao objekat kao, na primer, narandžu, vidimo samo jednu njenu stranu; isto tako se prednja i zadnja strana ravnog objekta ne mogu gledati istovremeno. "Stvar" se u svojoj potpunosti podjednako sastoji od onoga što se može videti i od onoga što je sakriveno za bilo koju tačku gledišta. Ovo je oblast za koju Ortega veruje da joj koncepti mogu biti od pomoći. Dok priznaje da nije moguće sve svesti na koncepte, Ortega ipak može da tvrdi da stvari ne možemo potpuno shvatiti ukoliko nemamo i koncepte. Koncepti mogu da unesu jasnoću i red u naš odnos prema svetu. Ako nam viđenje i čula daju relativno bezoblične stvari, onda nam koncepti dozvoljavaju da ih vidimo tačnije.¹⁰ Ali Ortega isto tako pita i ko koristi koncepte, koje "ja" i kako, u koju svrhu? Za Ortegu, sopstvo se uvek nalazi u okolnostima i zadatak sopstva je zadatak života: nalaziti smisao samog sebe i sopstvenih okolnosti. *Meditacije* o "Kihotu" donose jednu od Orteginih presudnih tvrdnji o ovom predmetu:

Ja sam ja i moje okolnosti.¹¹

Okrećući se romanu i srodnim književnim žanrovima u drugom delu ovog rada ("Prva Meditacija: kratka rasprava o romanu"), Ortega uvodi filozofiju "perspektiva" tamo gde se ukršta sa Servantesovim remek-delom *Don Kihot*. Opet, njegov metod je neuobičajen. Kao forma književne kritike, Ortegin esej je anomalija, jer

10 Merlo-Ponti i Ortega se razlikuju u ovoj temeljnoj tački. Za Merlo-Pontija, "nema viđenja bez misli. Ali nije dovoljno misliti da bi se videlo". Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", iz James M. Edie (ed.), *The Primacy of Perception*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, str. 17.

11 Jose Ortega y Gasset, *Obras Completas*, vol. 1, Revista de Occidente, Madrid, 1983, str. 322.

ne sadrži istrajan komentar na Servantesov tekst. Kao delo književne teorije, ovaj esej teško da je sistematičan. On isuviše krivuda, isuviše lako skreće prema naizgled samo dodirnim temama, da bi bio prepoznatljiv kao teorija estetike u bilo kom uobičajenom smislu. Ovaj esej su sve ove stvari i nijedna od njih. Možda najvažnije od svega, Ortegin rad predstavlja njegovo nastojanje da pronađe korene svog sopstvenog "perspektivizma" u Servantesovom delu. Uprkos činjenici da Ortega ne iznosi detaljnu analizu Servantesovog teksta, on uspostavlja značajan pravac u modernim tumačenjima *Don Kihota*, naročito onih koja *Don Kihota* sagledavaju kao književno delo koje poseduje filozofsku dubinu i uvid. *Don Kihot* u Orteginim rukama postaje idealna studija slučaja za filozofiju perspektiva; Servantesov roman postaje uzor i paradigma:

Duboka šuma se širi oko mene. U rukama mi je knjiga *Don Kihot*, idealna šuma. Ovde imam još jedan slučaj dubine: dubine knjige, ove izvanredne knjige. *Don Kihot* je knjiga perspektivalne dubine par excellence.¹²

Sastavni deo Ortegin doktrine perspektive je "servantizam" njegovog pristupa *Don Kihotu*. Ovaj izraz bi trebalo objasniti. "Servantizam" nagoveštava način na koji se Ortega otiskuje od književnog formalizma prema filozofskom perspektivizmu. To mu u bavljenju *Don Kihotom* omogućava pogled izvan romanesknog "okvira" i usredsređivanje na kihotizam budalastog junaka – na Don Kihotov raskošni idealizam, na njegovu posvećenost preživlom istorijskom svetu, na njegovu nepokolebljivu lojalnost predstavi njegove voljene Dulčineje. Ali je isto toliko važno staviti u zagradu donkijhotizam i usredsrediti se na samosvest romana, na igru glasova, na slojeve kroz koje autor projektuje sebe kao kvazi-fikcionalni entitet u delu, razotkrivajući tako umetničku veštinu koja stoji iza donkijhotskog projekta. "Servantizam" je tako način na koji nam se predstavlja izvorna "dubina" ovog romana, a razoružavajuća "lakoća" *Meditacija* tako prikriva dublju estetičku intuiciju o načinima na koji je velika umetnost kadra da osvetli stvari.

Ortegin drugo veliko delo o estetici je usledilo 1916. godine: *Esej o estetici u formi prologa*. Ovaj esej, napisan kao uvod za knjigu pesama Morena Vile (Jose Moreno Villa, 1887–1955) *Putnik*, beleži korak napred u Orteginom sjedinjavanju pitanja estetike sa njegovom verzijom fenomenologije. U središtu eseja je opis "ja" u njegovoj aktivnoj, "izvršnoj" ulozi. Suština je u ovome: možemo zauzeti utilitaran stav prema svemu na svetu, osim prema "ja". U Kantovoj moralnosti, drugo i treće gramatičko lice ("ti" i "on, ona, ono") smatraju se "fikcionalnim" prvim licima: dobra volja će, na primer, zahtevati da neko postupa prema "ti" i "on/ona" kao da su još jedno "ja". Ali postoji poseban kvalitet "ja" koji ova analiza zanemaruje. On leži u činjenici da je odnos između "ja" i njegovih sopstvenih akcija potpuno različit od onoga između "ja" i akcija nekog drugog, ne uzimajući u obzir da su to isto tako akcije nekog (drugog) "ja". Akcije "ja" se ne mogu pojmiti percepcijom. Jednostavno rečeno, "ja" doživljava svoje akcije iznutra, a akcije drugih (drugih "ja") od spolja. A ipak, Ortega

12 Jose Ortega y Gasset, *Obras Completas*, vol. 1, str. 337.

ublažava gledište da je sve što se sagledava iz unutrašnjosti opsega "ja", u stvari "ja". "Ja" ima sposobnost ne samo doživljaja, nego i samo-sagledavanja. U procesu koji podseća na introspekciju, "ja" može opaziti sebe u doživljaju, ali ovo zauzvrat preobražava "ja" neposrednog doživljaja u nešto drugo – u sliku, u objekat koji izgleda da stoji ispred mene. Čim "ja" postane objekat mojih sopstvenih razmišljanja, "ja" počinje da izmiče.¹³

Umetnost započinje u sličnom procesu transformacije, koji će Ortega kasnije nazvati "dehumanizacijom". Umetničko delo je različito od stvari sa kojima može imati neke sličnosti, ili čija može biti slika, utoliko što je umetničko delo izloženo kao rezultat procesa postajanja: to nije ni stvar po sebi, niti je samo slika stvari, već je to stvar u nastajanju, stvarajući sebe, ostvarujući sebe. Umetnost nije izraz unutrašnjih osećanja, kao što se smatra u nekim verzijama romantizma; to je stvaranje novih entiteta iz kojih sija poreklo njihovog stvaranja. Lik kao Don Kihot nije ni osećanje čitaoca, ni stvarna osoba, ni predstava, ni slika osobe. On je novi entitet koji postoji u području umetnosti, koje se razlikuje od fizičkih i psiholoških svetova.¹⁴ Umetnost uključuje stvaranje takvih novih entiteta, ali deluje putem procesa koji Ortega naziva "irrealización" (de-realizacijom), to jest obustavljanjem i preobražavanjem strukture stvari sredstvima koja uključuju "stil" i figuraciju. U poeziji, metafora preobražava neizrazivo u izraz (ekspresiju) remećenjem našeg svakodnevnog gledanja na stvari, baš kao što stil u umetnosti obustavlja onaj deo objekta koji je "objektivan", da bi napravila mesto za sve ono bi moglo da bude subjektivno, to jest za element koji se doprinosi od stane "ja". Ali pošto to "ja" ne postoji ukoliko nije isto tako zaokupljeno angažovanjem stvari, podjednako je tačno reći da stil proizvodi individualnost "ja", koja se dokazuje u stvarima.

Prema tome, Ortegina *Estetika u tramvaju* (1916) postavlja pitanja odnosa između partikularija i univerzalija ("ideala"). Zamišljena situacija ovog eseja je vožnja tramvajem u kome neko posmatra lica i prosuđuje da li su lepa ili nisu. (Ortega je pisao mnogo pre nego što je postalo uobičajeno da se ukazuje na činjenicu da je pogled u pitanju pogled muškarca, a da su lica ženska). U prosuđivanju lepote, tvrdi on, zadatak nije u primenjivanju koncepta ili kategorije koju neko unapred poseduje, niti je to podvođenje posebnog pod opšte pravilo. U ovom smislu Ortega prati Kantovu treću *Kritiku*. Ono gde se Ortega razilazi sa Kantom je u objašnjenju kako susret sa svakim pojedinačnim licem igra ulogu u našoj konstrukciji "ideala". Sa svakim susretom otvaramo se prema mogućnosti da bi ovo novo lice samo moglo biti ideal; zbog otvorenosti doživljaja, svako pojedino lice doprinosi formiranju idealnog. Ali i ovog puta, za razliku od Kanta, Ortega iznosi izričitu tvrdnju da se ovi principi prosuđivanja mogu proširiti na polja etike i moralnosti.

¹³ Vidi gde Merlo-Ponti piše da telo vidi i da je viđeno – ono vidi sebe kako vidi. Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", iz James M. Edie (ed.), *The Primacy of Perception*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, str. 162.

¹⁴ Jose Ortega y Gasset, *Obras Completas*, vol. 7, Revista de Occidente, Madrid, 1983, str. 462.

Mesto gde Ortegina razmišljanja o umetnosti prave značajan sociološki zaokret je čuven, ili ozloglašen, esej *Dehumanizacija umetnosti* (1925). Dok se ovaj esej može razumeti u kontekstu Ortegine sopstvene filozofske putanje, on se mora videti i kao prethodnica eseja o modernosti, kao što su eseji Ajris Mardok (Iris Murdoch, 1919–1999) *Protiv suvoparnosti* (*Against Dryness*) i Suzan Zontag (Susan Sontag, 1933–2004) *Protiv interpretacije* (*Against Interpretation*). Ajris Mardok piše iz protesta zbog nestanka likova iz književnosti i zajedno sa njima nestanka one vrste ljudske širine kojoj, prema njenom uverenju, umetnost treba da odgovori. Suzan Zontag, sa svoje strane, piše protiv tendencije među kritičarima da ih rado vi zaokupljaju na intelektualnom planu, umesto da se sa njima susreću preko čula. "Protiv interpretacije" je pogrdna "hermeneutike" i zastupanje "erotičnosti" umetnosti. Ortega anticipira takva gledišta u *Dehumanizaciji umetnosti*, gde je otvoreno kritičan prema povlačenju subjekta iz moderne umetnosti. Ova kritika takođe daje odgovor, *avant la lettre*, na mnogo novije teorije "smrti subjekta". Ali Ortegin esej ima temeljno estetičku orijentaciju koja ga razlikuje od strukturalističke i post-strukturalističke misli. *Dehumanizacija umetnosti* počinje razmatranjima nekih razlika između moderne i tradicionalne muzike. U ovom kontekstu, on predlaže zadatak da se objasni suštinska "nepopularnost" moderne umetnosti. Moderne umetničke forme su neuskладive sa masama – ne samo sa njihovim ukusima i opredeljenjima, nego i sa njihovim razumevanjem. Ne-popularni karakter moderne umetnosti odražava i ojačava društvenu podvojenost između onih čiji je ukus podržava (onih koji *razumeju* modernu umetnost) i onih koji je ne vole (onih koji je *ne razumeju*). Moderna umetnost je tako katalizator udaljavanja od demokratskih društvenih odnosa, u kojima je *plebs* verovao da je on sam *celokupno* društvo. Deleći publiku duž linije razdvajanja masa i elite, moderna umetnost pretila da podrije jednu od samih osnova moderne Zapadne civilizacije.

Za Ortegu, "dehumanizacija" se pokazuje na mnogo načina, uključujući izbegavanje živih oblika i odbacivanje transcendentálnih tvrdnji. Ali ovakav razvoj stvari predstavlja logičnu posledicu temeljnih estetičkih istina, a ne njihovu izdaju. Estetsko zadovoljstvo sadrži trijumf nad čovekom utoliko što nosi sa sobom udaljavanje od našeg neposrednog, zainteresovanog odnošenja prema sceni ili stvari. Moderna umetnost se razvija iz pobune protiv ideje da bi umetnost trebalo da bude odraz života. U muzici to znači iskorenjivanje osećanja, kojima su se kompozitori tokom klasične i romantičarske ere istrajno obračali. Ali ovakav razvoj nije svojstven samo muzici. Iste tendencije se mogu uočiti u poeziji avangarde, gde mogu biti izvor izvesnog uživanja. Ortega piše da

silom negacija, Malarmeovi stihovi poništavaju svako životno sazvučje i predstavljaju nam figure toliko udaljene od ovog sveta da je i samo razmišljanje o njima čin koji je po sebi veliko uživanje.¹⁵

¹⁵ Jose Ortega y Gasset, *Obras Completas*, vol. 3, Revista de Occidente, Madrid, 1983, str. 372.

Različiti su mogući putevi dehumanizacije i svi se mogu pratiti do činjenice da je "dehumanizacija" razvitak onoga što Ortega smatra izvesnim osnovnim principima estetike. Zaista, *Dehumanizacija umetnosti* sadrži jednu od najizričitijih izjava koje je Ortega ponudio o fenomenološkoj osnovi estetskog doživljaja. On iznosi slučaj čoveka koji leži na smrtnoj postelji. Njegova žena je pored uzglavlja. U pozadini treba zamisliti lekara, novinskog izveštača i umetnika. Njih četvoro su svedoci istog događaja a ipak, jedna činjenica – patnja ovog čoveka – svakom od njih se ukazuje na drugačiji način. Zaista, Ortega sugerise da oni scenu doživljavaju na tako različite načine, da bi bilo ispravnije reći da su svedoci potpuno različitih činjenica. Ista "realnost" je razbijena u mnogo divergentnih "realnosti", kada se posmatra iz ovako različitih tačaka gledišta. Krucijalna razlika između njihovih perspektiva je vezana za njihovo relativno "duhovno" odstojanje od scene čoveka koji pati. U slučaju njegove žene, odstojanje je minimalno, a njeno uključivanje direktno. Lekar stoji na nešto većoj udaljenosti. On ne deli ženin bol, ali ga profesija navodi da posveti istinskiju pažnju događaju. On donosi osećaj odgovornosti i profesionalnog angažovanja. Novinskog izveštača je takođe dovela profesija, ali dok je lekar iz medicinskih razloga obavezan da se umeša, izveštač to nije. On doživljava realnost kao čistu "scenu". On o njoj razmišlja da bi je preneo čitaocima, možda u nadi da će pokrenuti njihova osećanja. (Ortega se priseća čuvene Horacijeve /Quintus Horatius Flaccus, 65 p. n. e. – 8 n. e./ izreke "si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi": "da bi me dirnuo, prvo sam treba da patiš"). Konačno, slikar stoji na najvećoj udaljenosti od svih. Njegovo je učešće, kaže Ortega, čisto kontemplativno, nezainteresovano ("dis-interested"). Njegova pažnja je usmerena na površinu stvari, na igru svetlosti i senke, na nijanse boja. Njegova obaveza je da se posveti *tim* stvarima.

Ovom ilustracijom Ortega sugerise da umetnost uvek i svuda uključuje i element "de-humanizacije". De-humanizacija je uslov estetske distance, jer bi bez nje posmatračeva uronjenost u svet mogla da onemogući estetsko doživljavanje sveta. Ono što se dogodilo u umetnosti koju Ortega ima na umu je, dakle, uveličavanje ove osnovne de-humanizacije. "Nova" umetnost je obeležena prenatlaženim povlačenjem iz sveta i uklanjanjem patosa iz njenog emocionalnog registra. Ono što bi moglo da se opiše kao "duhovni sadržaj" umetnosti je ispražnjeno, a na njegovo mesto je došla ironija. Ako se o umetnosti nekad razmišljalo kao da poseduje moć prevazilaženja neposredne realnosti, onda nova "de-humanizovana" umetnost paradira svojim odbacivanjem transcendentnih ciljeva. Umesto toga, ona usvaja jezik metafore koji dopušta preobražavanje stvari i razmene identiteta bez obaveze da se uspostave hijerarhije među njima i bez očekivanja da će neki od njih polagati posebno pravo na istinu.¹⁶

16 Metafora zauzvrat zauzima centralno mesto u Orteginom kasnom eseu *Ideja teatra* (1946). Ortegin pristup teatru je potpuno fenomenološki, što znači da pokušava da izvede suštinu teatra iz našeg doživljaja njegove forme. Za razliku od kanonskih književnih žanrova (epskog, lirskog, drame), teatar je prostorni fenomen. Teatar je definisan, zatvoren prostor u kome se događaju stvari koje su izvan običnog. Na primer, u teatru je glumac istovremeno i istorijska individua i fiktionalan lik. Glumac ima status osobe i slike; on ili ona su jedna stvar, a isto tako

Ako *Dehumanizacija umetnosti* pokazuje jednu stranu Orteginih kritičkih senzibiliteta, a ne samo njegove filozofske naklonosti, onda njegovi eseji o Velaskezu, pisani u periodu između 1943. i 1945. godine, možda predstavljaju najbolji kontrast njegovim gledištima o modernoj umetnosti. Velika Velaskezova dostignuća, kako ih Ortega vidi, ne duguju mnogo estetici baroka. Umesto toga, Velaskezovo postignuće leži u povratku čudima iz sveta svakodnevice – prodavcima vode i sluzavkama, pijancima i kepecima. Njegov doprinos je u tome što je otkrio vrstu estetskog "realizma" u kome su same stvari pokazane kao da su u neprekidnom stanju "pojavljivanja", nastajanja. Velaskez realista je antiteza romantičara, sentimentaliste ili mistika. Ono što on nudi svetu je opaženo i znano, a ne prosuđeno. Velaskez nam nešto predstavlja i kaže, implicitno, *evo ga, tu je*, bez daljeg komentara. On ostaje ravnodušan prema dobru i zlu, lepoti i ružnoći. Ortega sugerise da se Velaskez brine samo o jednom: da su stvari *tu*, da se pojavljuju pred nama, da nas zatiču nespremljene. Kod Velaskeza je istinit sadržaj umetnosti postavljen naporedo istinitom sadržaju sveta kakav je dostupan viđenju. Ima estetičke pravde u ovom pristupu.

Velaskezev "naturalizam" se ne sastoji od potrebe da stvari budu više od onoga što jesu. Iz ovoga proizilazi njegova duboka averzija prema Rafaelu (Raphael). Njega odbija činjenica da bi ljudi trebalo da zamišljaju savršenstvo za stvari koje ga ne poseduju.¹⁷

U njegovom premeštanju mitoloških figura (Marsa ili Vulkana, na primer) u svakodnevni kontekst, Velaskez nastoji da pravi umetnost *ovog* sveta, viđenog u njegovoj privremenosti i promenljivosti. On slika privremeni svet, a ne stvari kakve su "večno". Ortega nagoveštava da je ovo značenje "portraiture" i ključ Velaskezevog poziva kao umetnika: njegov cilj je da načini portret prodavca vode i krčaga, pijanca i kepeca i tako napravi portret samog trenutka. Stoga ne iznenađuje što je Velaskezovo najčuvenije delo *Mlade plemićke* (*Las Meninas*) portret samog pravljenja portreta. Slika *Mlade plemićke* je epitom Velaskezove umetnosti zato što je na njoj portretisan sam umetnik dok radi; slika je uhvaćena u protoku vremena i predstavljena da je vidimo. Ortega sugerise da je u ovom smislu Velaskez bio strog u najmanju ruku kao Dekart. Tamo gde je Dekart zgusnuo filozofiju u racionalnosti, Velaskez je zgusnuo svo slikarstvo u vizuelnosti.

Ortegin doprinos estetici može se meriti raznolikošću njegovih radova, razvijanjem principa fenomenologije, uvidom u posebne slučajeve i ugrađivanjem temeljnih pitanja ljudske egzistencije i vrednosti u njegove estetičke teorije. Njegov rad nije sistematičan, ali poteškoće koje su nastale zbog njegovog otpora prema sistematičnom izlaganju ne bi trebalo da zaklone značaj njegovih uvida. Ortega se s pravom može smatrati nekim ko je razvio nove načine mišljenja o umetnosti, koji zahtevaju pažnju savremenih estetičara. Pragmatička orijentacija koja proizilazi iz

---- i nešto drugo. Osnovni rad teatra je zato nalik radu metafore. On nosi *preobražavanje* jedne stvari u neku drugu, a kao rezultat dobijamo novi entitet koji je složeniji i slojevitiji od obe.

17 Jose Ortega y Gasset, *Obras Completas*, vol. 8, Revista de Occidente, Madrid, 1983, str. 478.

njegovih neo-kantovskih početaka, njegovo dugogodišnje bavljenje fenomenologijom i njegova posvećenost shvatanju da je umetnost povezana sa osnovnim problemima života, pomažu tumačenje estetike kao izuzetno vredne za razumevanje načina na koji su ljudska bića povezana sa svetom koji ih okružuje.

Prevod s engleskog
Margarita Petrović

Literatura:

- Anton Donoso and Harold C. Raley, *Jose Ortega y Gasset: A Bibliography of Secondary Sources*, Philosophy Documentation Center, Bowling Green, 1986.
Patrick Dust (ed.), *Ortega y Gasset and the Question of Modernity*, Prisma Institute, Hispanic Issues, Minneapolis, 1989.
Jose Ferrater-Mora, *Ortega y Gasset, etapas de una filosofia*, Seix Barral, Barcelona, 1973.
John T. Graham, *A Pragmatist Philosophy of Life in Ortega y Gasset*, University of Missouri Press, Columbia, 1994.
Rockwell Gray, *The Imperative of Modernity: An Intellectual Biography of Jose Ortega y Gasset*, University of California Press, Berkeley, 1989.
Julian Marias, *Ortega*, 2 vols., Alianza, Madrid, 1983–4.
Nelson Orringer, *Ortega y sus fuentes germanicas*, Gredos, Madrid, 1979.
Jose Ortega y Gasset, *Obras Completas*, 12 vols., Revista de Occidente, Madrid, 1983.
Hoze Ortega i Gaset, "Estetika u tramvaju", *Književna kritika* br. 1, Beograd, 1985, str. 28–32.
Hoze Ortega i Gaset, *Pobuna masa*, Dom kulture, Čačak, 1988.
Hoze Ortega i Gaset, *O Ljubavi*, Svjetlost, Sarajevo, 1988.
Jose Ortega y Gasset, *Dehumanizacija umjetnosti*, Letteris, Zagreb, 2007.
Victor Ouimette, *Ortega y Gasset*, Twayne Publishers, Boston, 1982.
Philip Silver, *Ortega as Phenomenologist: The Genesis of Meditations on "Quixote"*, Columbia University Press, New York, 1978.
Jorge Usategui (ed.), *Estetica y creatividad en Ortega*, Reus, Madrid, 1984.

HOZE ORTEGA I GASET

ENTONI DŽ. KASKARDI

FIGURE U POKRETU



Đerđ LUKAČ

: Aleš Erjavec i
Miško Šuvaković

Đerđ Lukač (György Lukács, 1885–1971), čije je puno ime bilo Đerđ Bernat Segedi Lukač (György Bernát Szegedi Lukács), rođen je u jevrejskoj porodici više srednje klase u Budimpešti u Mađarskoj. Lukač je studirao na univerzitetima u Budimpešti i Berlinu gde je dobio zvanje doktora filozofije 1906. godine. Kao učenik i student sarađivao je u socijalističkim kružocima kojima je rukovodio mađarski socijaldemokrata Ervin Šabo (Ervin Szabo, 1877–1918). Sarađivao je sa grupom koja je pokušavala da na mađarsku teatarsku scenu postavi dela moderne evropske drame sa filozofskim aspiracijama: Ibzena (Henrik Ibsen, 1828–1906), Hauptmana (Gerhart Hauptmann, 1862–1946), Strindberga (Johan August Strindberg, 1849–1912). Tokom boravaka u Hajdelbergu u Nemačkoj tokom 1913. godine stekao je brojne prijatelje među tadašnjim vodećim intelektualcima kao što su Georg Zimel (Georg Simmel, 1858–1918), Maks Veber (Max Weber, 1864–1920), Ernst Bloh (Ernst Bloch, 1885–1977), Stefan Georg (Stefan Georg, 1868–1933), Karl Manhajm (Karl Mannheim, 1893–1947), Bela Bartok (Béla Bartók, 1881–1945), Bela Balaš (Béla Balász, 1884–1949) i dr. Studiju *Duša i oblici*¹ je objavio na mađarskom 1910. a na nemačkom 1911. godine. *Teoriju romana*² je na nemačkom objavio 1916. godine. Po povratku u Budimpeštu je uticao na formiranje takozvanog "Nedeljnog" ili "Lukačevog" kruga 1915. U Budimpešti tog vremena delovali su brojni za budućnost evropskih društvenih i humanističkih nauka

1 Georg Lukač, *Duša i oblici*, Nolit, Beograd, 1973.

2 Georg Lukács, *Teorija romana*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1968.

važni intelektualci, kao što su Karl Manhajm, Zoltan Kodalj (Zoltán Kodály, 1882–1967), Arnold Hauser (Arnold Hauser, 1892–1978), Mišel Polani (Michael Polanyi, 1891–1976). Lukač je postao član Komunističke partije Mađarske po njenom osnivanju 1918. godine. U periodu Mađarske sovjetske republike Bele Kuna (Béla Kun, 1886–1939) – od marta do jula 1919. – bio je zamenik narodnog komesara prosvete. Emigrirao je u Beč posle sloma Mađarske sovjetske republike. Nameru austrijskih vlasti da ga izruče mađarskim vlastima sprečio je protest pisaca među kojima su bili Tomas i Hajnrih Man (Thomas /1875–1955/ i Heinrich Mann /1871–1950/). U Beču je bio u kontaktu sa vodećim levim intelektualcima kao što su Viktor Serž (Victor Serge /Виктор Львович Кибальчич/, 1890–1947), Adolf Jof (Adolf Joffe /Адо́льф Абра́мович Ио́ффе/, 1883–1927) i Antonio Gramši (Antonio Gramsci, 1891–1937). Filozofska istraživanja je usmerio ka lenjinističkom revolucionarnom dijalektičkom materijalizmu tokom dvadesetih godina. Tada su nastali njegovi spisi *Istorija i klasna svest*³ (1923) i *Lenjin: Studija o jedinstvu njegove misli*⁴ (1924). Lukačeve koncepcije "demokratske diktature" proleterijata i seljaštva nisu bile podržane od Kominterne te je bio izložen kritici predsednika izvršnog biroa Treće internacionale Grigorija Zinovjeva (Григо́рий Евсе́евич Зиновьев, 1883–1936) zbog odstupanja od principa lenjinizma. Lukač je u dve tačke izneverio Lenjinovu (Влади́мир Ильи́ч Ле́нин, 1870–1924) doktrinu: doveo je u pitanje Engelsovu (Friedrich Engels, 1820–1895) zamisao "dijalektike prirode"⁵ kao principijelno suprotnu samoj prirodi dijalektike i doveo je u pitanje "teoriju odraza". Nakon kritike koju je doživeo posvetio se više teorijskom radu. Učestvovao je u frakcijskim borbama u Mađarskoj komunističkoj partiji do 1918. Živeo je u Berlinu između 1929. i 1933. godine. Prešao je u Moskvu dolaskom nacista na vlast u Nemačkoj. U Moskvi je ostao do kraja Drugog svetskog rata gde je radio u Institutu za filozofiju Akademije nauka SSSR-a. Bio je uključen u uspostavljanje sovjetske vlasti u Mađarskoj posle Drugog svetskog rata. Postao je član Mađarske akademije nauka i umetnosti 1945. godine. Razvio je radikalnu marksističku kritiku ne-komunističkih filozofa, intelektualaca i pisaca kao što su bili Bela Hamvaš (Béla Hamvas, 1897–1968), Istvan Bibó (István Bibó, 1911–1979), Lajos Prohaska (Lajos Prohászka, 1897–1963), Kerenji Karolji (Kerényi Károly, 1897–1973) i dr. Bio je član odbora koji su sprovodili cenzuru ne-komunističkih ili antipartijskih članaka, knjiga i publikacija. Lukač je postao ministar u vladi Imrea Nađa (Imre Nagy, 1896–1958) u vreme mađarske antisovjetske revolucije 1956. godine. Tada započinje kritiku komunističkog dogmatizma. Nakon pada revolucije, sa Nađem i ostalima proteran je u Rumuniju, ali za razliku od Nađa, Lukač je preživeo čistke. Vratio se u u Budimpeštu u proleće 1957. godine. Želeo je da stupi u partiju ali je od njega zatraženo da izvrši samokritiku, što je odbio. Primljen je u partiju bez samokritike 1967. godine. Lukačeva

3 Georg Lukács, *Povijest i klasna svijest: studija o marksističkoj dijalektici*, Naprijed, Zagreb, 1970.

4 Georg Lukács, *Povijest i klasna svijest: studija o marksističkoj dijalektici*, Naprijed, Zagreb, 1970.

5 Georg Lukács, *Lenin: A Study in the Unity of His Thought*, Verso, London, 1998.

filozofija i estetika⁶ se razvijala u širokom dijapazonu od ontologije i fenomenologije do kritičke teorije književne⁷ i dramske⁸ moderne preko marksističke filozofije⁹ i estetike realizma¹⁰ do sistemskih studija estetike.¹¹

Đerđ Lukač je uz Ernsta Bloha, Karla Korša (Karl Korsch, 1886–1961) i pripadnike frankfurtskog kruga kritičke teorije (Institut za socijalna istraživanja /*Institut für Sozialforschung*/) akter divergentnih škola ili tendencija modernog marksizma. Lukač je u svojoj teoriji – filozofiji i estetici – izrazio neke od osnovnih dilema, kontradikcija i nastajuće raskole u marksizmu dvadesetog veka. Lukač je, pored Korša, najistaknutiji predstavnik marksizma nakon Prvog svetskog rata, koji je istovremeno bio aktivista komunističkog pokreta i njegov teoretičar. Ovim se ne misli samo na Lukačevu političku ili čak političko-revolucionarnu aktivnost, već pre svega na to da je akcija, političko delovanje, često neposredno određivala njegove teorijske pozicije i smisao njegovog filozofskog i estetičkog razvoja. Kod Lukača gotovo da se ne može govoriti o autonomnoj teoriji, filozofiji i estetici, osim u početnom i poslednjem periodu rada, koji bi bili odvojeni od partijske i političke prakse svog vremena. Lukačevu teorijsko delovanje povezano je s njegovim političkim ubeđenjima. Ta veza između teorije i prakse, postavljena u marksističkom kontekstu, takođe je ključ kojim se može objasniti Lukačevu veće ili manje političko angažovanje, odnosno približavanje kontemplativnijem i akademskom stanovištu ili istrajavanje na militantnim, politički neposrednijim stavovima. U tom pogledu njegova teorija, filozofija i estetika blisko prate razvoj marksizma sa svim usponima i padovima monolitnog marksizma tridesetih, četrdesetih, a delimično i pedesetih godina dvadesetog veka. Kasnije, kada se dovela u sumnju monolitnost radničkog pokreta i kada se pokazala mogućnost različitih puteva u socijalizam, sličan proces se počeo dešavati i u teoriji. Tada nastaju "marksizmi", tj. marksističke teorijske orijentacije filozofije nade, kritičke teorije, francuskog egzistencijalističkog i strukturalističkog marksizma, praksisa,¹² pa sve do nove leve i evrokomunizma.¹³ Lukačev teorijski razvitak tek u izvesnoj meri prati te divergentne faze razvoja monolitnog marksizma u marksizme. On je, zapravo, izveo

6 Friedrich Engels, *Dijalektika prirode*, Kultura, Zagreb, 1950.

7 Sreten Petrović, "Fenomenološka estetika Georga Lukácsa", iz Đerđ Lukač, *Hajdelberška estetika I*, NIP Mladost, Beograd, 1977, str. VII–XLIII.

8 Gyoergy Lukács, *Roman i povijesna zbilja: izbor radova*, Globus, Zagreb, 1986.

9 Đerđ Lukač, *Razvoj moderne drame*, Nolit, Beograd, 1978.

10 Đerđ Lukač, *Prilozi istoriji estetike*, Kultura, Beograd, 1959; Đerđ Lukač, *Prolegomena za marksističku estetiku*, Nolit, Beograd, 1960.

11 Đerđ Lukač, *Današnji značaj kritičkog realizma*, Kultura, Beograd, 1959.

12 Mislav Kukoč, *Kritika eshatologijskog uma – Problem otuđenja i hrvatska filozofija prakse*, Kruzak, Zagreb, 1998.

13 Lešek Kolakovski, *Glavni tokovi marksizma III*, BIGZ, Beograd, 1985; Lev Kreft, Aleš Erjavec, Heinz Paetzold, *Kultura kot alibi*, Komunist, Ljubljana, 1988; Heinz Paetzold, *Neomarxistische Ästhetik I: Bloch–Benjamin*, Schwann, Düsseldorf, 1974; Heinz Paetzold, *Neomarxistische Ästhetik II: Adorno–Marcuse*, Schwann, Düsseldorf, 1974; Massim Teodori, *Historijat novih ljevica u Evropi*, Globus, Zagreb, 1979; Carl Boggs, David Plotke, *The Politics of Euro Communism: Socialism in Transition*, South End Press, Boston, 1999.

kritiku nekih svojih stavova iz međuratnog perioda, iz takozvane "staljinističke faze" i anticipirao mogućnost izvođenja različitih lica marksizma. S druge strane, Lukač se uvek držao filozofskih stanovišta koje je oblikovala, pored marksizma, klasična evropska filozofija osamnaestog, devetnaestog i ranog dvadesetog veka. Pod tim se razume, pre svega, sistemska filozofija, zasnovana na ontologiji, koja već šezdesetih godina uglavnom više nije mogla doživeti onakav odjek kao u doba velikih sistema devetnaestog i početka dvadesetog veka. Otuda proističe i odgovor na pitanje što ga je sebi postavio Nikola Tertulian (Nicolae Tertulian, 1929–):

Lukačeva estetika – dva velika toma objavljena na nemačkom pod naslovom *Die Eigenart des Ästhetischen* dvadesetih godina, kada je izišla u konačnom obliku, nije naišla na kritički prijem koji je trebalo očekivati i koji je zaslužila.¹⁴

Ovo Lukačevo delo nije doživelo očekivani odjek zato što, u vremenu u kojem se pojavilo, nije više imalo direktne reference sa umetničkim i kulturalnim praksama razvijenog kapitalizma i nastajućeg masovnog potrošačkog modernizma. Ono je i bilo duboko fascinirano devetnaestovekovnim sistemskim mišljenjem i težnjom ka razvijenom prosvetiteljskom klasifikovanju znanja. Na primer, Fredrik Džejmson (Fredrick Jameson, 1934–) je u knjizi *Marksizam i forma* kritički primetio granice i horizonte Lukačevog mišljenja:

Međutim, čak i u hegelovskom okviru knjige (*Teorija romana*), postoje slabosti koje će Lukač u kasnijim delima nastojati da popravi: cilj dela je stvaranje tipologije, karakteristično hegelovske razrade formalnih mogućnosti u hronološkom razvijanju same istorije. Očigledna slabost takvog tipološkog gledišta može se videti u pasusima kao što je onaj u kome Lukač, pošto je utvrdio roman romantičnog razočaranja kao opštu kategoriju, kao rod, priznaje da on ima, možda, samo jednog pravog predstavnika ili člana, Floberovo *Sentimentalno vaspitanje*. I baš kao što je Marks, potavljajući Hegelovu dijalektiku na noge, rastvorio Hegelov niz idealnih formi u empirijsku realnost same istorije, tako od tog logičkog nedostatka *Teorije romana* ima samo jedan korak do napuštanja tipova romana uopšte, do shvatanja tog Floberovog dela kao jedinstvenog konkretnog empirijskog istorijskog fenomena, sticaja prilika koji se ne može uopštiti.¹⁵

U marksističkoj teoriji i filozofiji dvadesetog veka, nakon razdoblja u kome je kao paradigma prevladavala dijalektika¹⁶ prirode, došlo je do bitnih razlikovanja. Te razlike su nastale u odnosu na usmerenje za koji bi se reklo da je eshatološko. Lukač je paradigmu dijalektike prirode preneo na društvo i suočio se sa konceptualnim

14 Nicolas Tertulian, "Lukačeva estetika – njeni kritici, njeni nsprotnici", *Vestnik Inštituta za marksistične studije ZRC SAZU*, br. 2, Ljubljana, 1985, str. 77.

15 Fredrik Džejmson, "U korist Đerđa Lukača", iz *Marksizam i forma*, Nolit, Beograd 1974, str. 190–191.

16 Karl Korsch, *Marksizam in filozofija*, Komunist, Ljubljana, 1970, str. 17.

problemima odnosa pojedinačnog i opšteg. Pokazalo se da se na taj teorijski zahvat opravdano može staviti primedba o uopštavanju, slično kao što je to Džejmson izrekao u odnosu na Lukačevu tipologiju romana. Ne postoji dakle samo jedna paradigma koja bi važila u svim slučajevima, već se ubrzo javlja mogućnost za postojanje više njih. Tako se na "put u komunizam" prikačila nejasna i maglovita predstava o "krajnjem cilju", dakle o "komunizmu samom".

Lukačeva *Teorija romana* i *Istorija klasne svesti* su suštinski pomogle prevrednovanju tadašnjeg ortodoksnog marksizma.¹⁷ Lukač je, suprotno Blohu, u svom daljem radu zadržao manju distancu prema političkim događajima i zahtevima prakse od teorije. Lukač i Bloh su razvijali različite imanentne kritike marksizma što ih je vodilo ka drugačijim koncepcijama, zapravo, koncepcijama koje su se neposrednije zasnivale na tekovinama građanskih revolucija osamnaestog i devetnaestog veka, te na razrađenom i razvijenom hegelijanstvu. Lukač prelazi u politički dogmatizam tek krajem dvadesetih godina. Njegova politička ortodoksnost je sadržavala neke specifičnosti. Reč je o njegovim spisima o realizmu, dakle o Lukaču tridesetih, četrdesetih i delimično pedesetih godina. Reč je o autoru studija o Balzaku (Honoré de Balzac, 1799–1850), Geteu (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832), ruskom realizmu i romanu, o nemačkoj književnosti i misli devetnaestog i dvadesetog veka itd. Nakon tog Lukačevog perioda sledi svojevstan raskid sa staljinizmom, svojevstan utoliko što se Lukač udaljio od sopstvenih stavova. On nije pristupio potpunom odbacivanju ili negiranju sovjetskog marksizma, tj. teorije pod Staljinom (Joseph Stalin /Ioseb Besarionis dze Jughashvili, იოსებ ჯუღაშვილი, 1879–1953). Nije, takođe, pristao na građanske teorije. Ostao je do kraja veran stanovištu o istovrsnom razvitku u socijalizam i komunizam. Zadržao je stavove o "pravom" marksizmu koji se suštinski razlikuje od svih drugih pogleda na svet, ali je svom mišljenju dozvolio mogućnost teorijske, filozofske i estetičke "autonomije". Ponovo je počeo da piše "apstraktne" estetičke studije tokom šezdesetih godina, pošto mu društvena stvarnost nije više nudila osnovu za onu kritičku i projektivnu viziju društvenog razvoja koju je podržavao i pribavljao joj važnost u spisima do druge polovine pedesetih godina. Različite oblasti teorije, politike i ideologije tog vremena ne bi se smele shvatati kao nešto jedinstveno. Na primer, to se vidi u Lukačevoj posrednoj osudi socijalističkog realizma iz aprila 1957:

U vreme vladavine ovog pojma, koja je trajala više od dve decenije, ja nisam ni pismeno ni usmeno upotrebio izraz revolucionarna romantika, i uvek sam pokušavao da konkretno pokažem da se svi problemi u književnosti mogu rešiti potpuno i mnogo bolje bez upotrebe ovog termina nego pomoću njega. Neka jasnija opozicija nije bila moguća za Staljinova života, u doba kada je Ždanov vladao teorijom.¹⁸

17 Zinovjev je na V kongresu Komunističke internacionale 1924. optužio Lukača i Korša kao jeretike i revizioniste zbog krajnjih levičarskih stavova.

18 Đerđ Lukač, "Predgovor" (april 1957), iz *Današnji značaj kritičkog realizma*, Kultura, Beograd, 1959, str. 1. Šta bi to bilo ilustruje izjava iz 1935. godine: "Engelsova borba za veliki

Lukačevo pisanje je ipak, kako sam kaže u istom *Predgovoru*, nakon 20. kongresa KP SSSR ostalo nepromenjeno. On je želeo da sugeriše da se promenio samo način njegovog izlaganja. Ako je tako to bi dakle značilo da je Lukačevo delo zaista kontinuirano, da ne postoji nikakav prelom između kasnomarksističkog, odnosno, predmarksističkog ili "staljinističkog" i "starog" Lukača. U tom smislu vredela bi ocena Džejmsona o Lukaču:

Njegov intelektualni razvoj zamenjen je mitom o Lukačevoj karijeri, koji u jednom ili drugom obliku ponavljaju bez razmišljanja svi njegovi zapadni komentatori. Posle neokantovskog perioda, kažu nam, posle studija sa Simmelom i Laskom i dodira sa Maksom Veberom, počinje se pojavljivati hegelovski Lukač, sa *Teorijom romana* (1914–1915). I jednako kao što je od kantovca postao hegelovac, tako on u toku rata od hegelovca postaje marksista [...] taj treći Lukač, boljševik sa jakim aktivističkim sklonostima i nepokajanim hegelovskim tendencijama, piše uticajno delo *Istorija i klasna svest* (1923), koje Partija osuđuje. Posle svoje samokritike, formira se zatim onaj najpoznatiji, zreli Lukač: staljinistički Lukač onaj iz 1930-ih i 1940-ih godina, teoretičar književnog realizma koji se lako uključivao u službeni socijalistički realizam tog perioda ... Posle političkog otkravljanja, jedan umereniji Lukač ponovo iskazuje svoj opšti stav prema modernizmu u delu *O kritičkom realizmu* (1958), a posle mađarskog ustanka on se sklanja i priprema *Estetiku* u dva sveska, u kojoj se, kao i u *Etici i Ontologiji* koje priprema, vraća neokantovskim teorijskim projektima iz mladosti, ali sa marksističkog stanovišta.¹⁹

Ova Džejmsonova ocena Lukača sasvim stoji, pošto je tačno da Lukač kod zapadnih kritičara, analitičara ili istraživača, dobija upravo takav lik. Ipak, u vezi s interpretacijom koju Džejmson kritikuje, zanimljivo je to što sam ne nudi "alternativna" objašnjenja Lukačevog razvoja, osim u izjavi:

Zato i nije čudo što Lukačevo životno delo nije shvaćeno iznutra, kao sklop rešenja i problema koji se razvijaju jedni iz drugih prema svojoj unutrašnjoj logici i zamahu; nije čudo što se njegova dela shvataju kao spoljni znaci proizvoljnih stavova, simptomi

realizam — obogaćena Lenjinovim teorijskim delom — nastavila se u periodu socijalističke izgradnje i konkretizovala Staljinovim pojmom 'socijalističkog realizma'. I ako se na planu književnosti borimo za ostvarenje Staljinovog gesla na XVII kongresu RKP (b) za likvidaciju ostatka kapitalizma u svijesti ljudi, neprestano moramo biti svesni toga kakvu odlučujuću ulogu je imala i još i danas ima Engelsova literarnokritička i kritička delatnost u stvaranju teorijskih podloga u toj oblasti." Georg Lukács, *Rasprave in eseji o realizmu*, CZ, Ljubljana, 1952, str. 79. Primedba: Staljinova poruka na XVII kongresu partije 26. 1. 1934. iz *Pitanja lenjinizma*, Kultura, Beograd, 1946, str. 470.

¹⁹ Fredrik Džejmson, "U korist Đerđa Lukača", iz *Marksizam i forma*, Nolit, Beograd, 1974, str. 173.

ĐERĐ LUKAČ

ALEŠ ERJAVEC I MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

FIGURE U POKRETU

bez vlastitog značenja koji se mogu razumeti samo u odnosu na pomeranja partijske linije.²⁰

Ono što Džejmson ovde ne kaže, a morao bi ako bi hteo da utemelji kontinuitet Lukačevog razvoja, izrečeno je tek pri tumačenju istorijskog materijalizma:

Ne, osobenost strukture istorijskog materijalizma leži u tome što on poriče autonomiju same misli, u tome što on, i sam misao, uporno dokazuje da čista misao funkcioniše kao prikriveni način društvenog ponašanja, u njegovom neugodnom podsećanju na materijalnu i istorijsku stvarnost duha.²¹

Takvo objašnjenje, koje je doduše dobro poznato iz dela i mnogih drugih marksista, pravilno obrazlaže Lukačev razvoj, koji oslanjanje na "unutrašnju logiku" nipošto ne može objasniti na zadovoljavajući način, jer "spoljašnja" logika istorijske realnosti je jednako vredna i uticajna. Lukačeva filozofija, a isto važi i za njegovu estetsku teoriju i književno prosuđivanje, čitavo vreme je upregnuta u društveno-istorijski položaj iz kojeg se rađa — i ona je svesno takva.

Ako je u marksizmu bez poteškoće bilo moguće identifikovati na celovit i jedinstven način proletarijat te društvene i klasne protivrečnosti još tokom pedesetih godina, onda se i razvitak totaliteta društva mogao shvatiti kao napredak. Napredak su mogli prekidati porazi, ali razvitak se nezadrživo nastavljao i svetski socijalizam je bio vidljiv već u bližoj budućnosti. Otuda je razumljivo Lukačevo, i ne samo njegovo, verovanje da pojedinci mogu i moraju prevazići klasna ograničenja. Revolucija ne samo da je viđena kao moguća, nego i kao nužna, pa je stoga shvatljivo da je tom cilju sve drugo podređeno, uključujući i književnost. Ako se društvo našlo u "periodu propadanja", onda je bila razumljiva kritika dekadentne umetnosti i Lukačeva osuda:

razornog uticaja što su ga Niče (Nietzsche), Frojd (Freud) ili Špengler (Spengler) imali na pisce našeg vremena.²²

U pozadini takvih stavova bila je zamisao o jedinstvenom svetskom spasu, tj. socijalizmu koji je sveobuhvatan i stoga takođe, više ili manje, univerzalan, uniforman i opštevažeći. Tu se nalazi, možda, objašnjenje za Lukačeve ljudske i filozofske drame u trenucima kada je bio suočen sa kritikama koje su izricali partijski rukovodioci. On se suočavao kao pojedinac sa "univerzalnim" istinama, te pravom na univerzalnu istinu koju je postavljala Komunistička partija. Ovde se ukazuje na probleme pred kojima se našao Lukač kada je doživeo kritiku zbog studije *Istorije i klasne svesti* tokom dvadesetih godina i kada je, takođe, doživeo kritiku zbog članka *Narodni tribun ili birokrata?*²³ iz 1940. godine. Druga kritika je prouzrokovala gotovo

²⁰ Fredrik Džejmson, "U korist Đerđa Lukača", str. 173.

²¹ Fredrik Džejmson, "U korist Đerđa Lukača", str. 172.

²² Đerđ Lukač, *Problemi realizma*, Svetlost, Sarajevo, 1957, str. 108. I sam Lukač se može označiti rečima kojima je okarakterisao Engelsa: "Engelsovo delo na književnom planu su uvek određivali veliki zadaci proleterske borbe." Đerđ Lukač, *Problemi realizma*, str. 51.

²³ Georg Lukács, "Volkstribun oder Bürokrat?", iz *Werke (Probleme des Realismus I)*, 4. tom, Luchterhand, Neuwied und Berlin 1971, str. 413–455.

pravi politički proces koji je trajao oko godinu dana. Zapravo, Lukačeva kriza se završila tek sredinom 1950. godine kada je izvršio prilično ponižavajuću samokritiku i pokajničko priznavanje grešaka. U tom smislu je poučna Lukačeva izjava iz *Istorije i klasne svesti* iz 1920. godine gde kaže:

Borba za društvo bez klasa u kojem je diktatura proletarijata samo jedan jednostavni aspekt, nije samo borba proletarijata s njegovim spoljašnjim neprijateljem, s buržoazijom, već i borba proletarijata sa samim sobom.²⁴

Čini se, takođe, da je Lukačev životni, profesionalni, filozofski i politički problem u tome kako da se uključi u rešavanje istorijskih ili književno-teorijskih kontradikcija revolucije i postrevolucionarnog društva, a da pri tom sačuva načelnost i širinu predrevolucionarnih teorijskih polazišta. Za njega je bio problem kako da istovremeno uvažava nove objektivno sužene pragmatične uslove i okolnosti posle revolucije i da prevlada činjenicu da je umetnost, odnosno, književnost propagandno i političko sredstvo, a ne stvaralački ljudski cilj sam po sebi. Problem, pred kojim se i Lukač našao, zaoštreno bi mogao da se postavi rečima Žana Dovinjoa (Jean Duvinogaud, 1921–2007):

Tradicionalni marksizam je dobro otkrio predrevolucionarne probleme, mada ni na koji način nije sugerisao čime bi se trebali rešavati postrevolucionarni problemi.²⁵

Moglo bi se reći da je greška unutar Lukačevog razvoja u periodu "staljinizma" bila upravo u tome što je pristajao na logiku političke profanizacije teorije, filozofije i estetike. Uporedo stoji činjenica da je tadašnja Lukačeva filozofija, estetika i esejistika još uvek značila teorijski vrhunac u tim oblastima. Zato je bitna tvrdnja Roja Paskala (Roy Pascal, 1904–):

Najuobičajenija primedba marksizmu je da degradira duhovni život. Ove (Lukačeve) studije pokazuju kako je neosnovana takva zamerka.²⁶

Slična ocena, ako ne Lukačeve tadašnje teorije, a onda sličnih stanovišta, može se sresti kod Rožea Garodija (Roger Garaudy, 1913–), Hauarda Fasta (Howard Fast, 1914–2003) ili kod Kristofera Kodvela (Christopher Caudwell, 1907–1937). Lukač se od navedenih autora razlikovao pre svega po tome što je s većom distancom, mogli bi se reći autentičnije u samom mišljenju i pisanju, posmatrao kulturalne događaje i razvoj društva, čak i kada se razvoj društva nije odigravao po njegovim očekivanjima i na njemu blizak način. Njegovo pisanje se tada povlačilo u "teoriju", nije više bilo aktivističko, već je postajalo pisanje "s distance" unutar intelektualnih autonomija. Književnost koja je Lukaču služila kao paradigmatički uzorak umetnosti,

24 Georg Lukács, *Povijest i klasna svijest: studija o marksističkoj dijalektici*, Naprijed, Zagreb, 1970, str. 85.

25 *Arguments (2) Marxisme, revisionisme, méta-marxisme*, U.G.E. (10/18), Paris 19, str. 206.

26 Roy Pascal "Introduction", iz Georg Lukács, *Studies in European Realism*, Hillway Publishing Co., London, 1950, str. VII.

više nije bila književnost njegovog vremena, tridesetih godina, kada je u spisima obrađivao savremenu ili gotovo savremenu praksu. Naime, on je tumačio onu književnu praksu tridesetih godina koja je tada bila intelektualno najprisutnija, mada je to tada već bila književnost prethodne epohe. Činilo se da je za Lukača razvoj književnosti stao, da se radi još samo o pogledu unatrag, a ne više o procenjivanju aktuelnog ili budućeg stanja u književnosti i u društvu.

Ako Lukača posmatramo samo kao kontemplativnog teoretičara, kod njege će se brzo naići na brojne cezure. Tu se ne radi samo o "cepanju" Lukačeve teorije, već najčešće isključivo o priznavanju pojedinih perioda njegove teorije. Jedan, možda najdrastičniji primer, da se videti u korespondenciji između Đerđa Lukača i Lisjena Goldmana (Lucien Goldmann, 1913–1970). Na primer, Lukač je pisao:

Da, da sam umro 1924. godine i kad bi moja nepromenjena duša gledala s onog sveta na vaše stvaranje, dugovao bih Vam veliko priznanje za sve što pišete o mojim mladalačkim delima. Pošto nisam umro 1924. godine i pošto sam nakon tog datuma napisao ono što shvatam kao svoje životno delo, imam velikih primedbi u odnosu na Vaše interpretacije.²⁷

Lukač u kasnijim spisima prelazi na širu, "teorijsku", kontemplativnu ravan. Postavlja se pitanje: zašto se to desilo? Jedan odgovor je da se to desilo upravo zbog gubljenja jasne proletherske i marksističke perspektive razvoja i napretka, te nestanka relativno monolitne projekcije budućeg razvoja socijalizma. Tome je po svoj prilici pomogla i Lukačeva jasna svest da je teorija, koja je tridesetih i četrdesetih godina trebalo da bude marksistička, morala biti i aktivistička, a kasnije to više nije mogla biti jer je postala pre svega politički diskurs. Ovim se želi reći da je Lukač, iako u osnovi nije odbacio svoja nekadašnja stanovišta očito smatrao da njegovo aktuelno priznavanje zahteva drugačiju raspravu: više filozofsku a manje politički aktivističku. Suštinski se promenio društveni položaj u kojem je Lukač teorijski delovao. Čini se kao da se u marksizmu tada počelo događati ono što je dijagnosticirao Alfred Anderš (Alfred Andersch, 1914–1980) o prelasku ideje u ideologiju u njenom ograničavanju, današnjem značenju reči.

Markistička teorija tridesetih i četrdesetih godina dvadesetog veka zagovarala je jedinstvenu nauku, jedinstvenu stvaralačku umetnost i jedinstven umetnički izraz: realizam. Realizam nije samo jedna među odrednicama: realizam je umetnost, a umetnost koja je realistička jeste prava umetnost. O toj tezi govore sve Lukačeve rasprave i eseji, uključujući i obimno estetičko delo *Osobenost estetskog*.²⁸ To ne znači da drugih oblika ili odrednica nema, već da je ta odrednica nešto više pošto na savremenom stepenu razvoja proizvodnih snaga i društvenih, tj. klasnih, odnosa upravo realizam najuspešnije i najautentičnije pokazuje i izražava posebnost umetničkog. To se naravno ne dešava samo u uskom značenju te reči nego u mnogo širem, jer je umetničko onaj činilac društveno-istorijskog totaliteta koji se pomoću marksizma i

27 Nicolas Tertulian, Georges Lukacs, *La Sycomore*, Paris, 1980, str. 216.

28 Đerđ Lukač, *Osobenost estetskog*, Nolit, Beograd, 1978.

klasne borbe usmerava ka budućnosti, a to znači ka komunizmu. Zato je i razumljivo da umetnost "takode uključuje opredeljivanje pro ili contra".²⁹

Književnost i umetnost su "podređene" društvenom i istorijskom cilju komunističkog društva. U poređenju s njima, umetnička "sloboda", avangardizam i dekadencija shvaćene su kao stranputice koje zaslužuju kritiku i osudu kojima bi se književnici ubedili – međutim, Lukač ne pominje nikakvu prisilu – da krenu pravim putem prikazivanja i kritike buržoaskog ili potvrđivanja socijalističkog društva. Lukač citira, na primer, Hajnriha Mana iz 1935. godine:

Književnost, htela to ona ili ne, ide ka tome da postane u potpunosti socijalistička. Zašto? Jer izvan socijalističkog sveta književnost više ne može postojati. Književnost bez otpora prilazi radnicima jer oni poštuju čovečnost i brane kulturu.³⁰

Pošto takvog socijalističkog sveta još nema, onda književnici i umetnici: ako žele da ostanu veliki realisti [...] uobličavaju sam disharmonični, rastrzani život, život koji neumoljivo gazi sve lepo i veliko u čoveku, da bi, što je još gore, iznutra izopačili, korumpirali i gurnuli u blato taj život. Konačni rezultat do kojeg dođu mora biti to da je kapitalističko društvo veliko groblje umorene čovekove čistote i veličine, da ljudi u kapitalizmu postaju, kako kaže Balzak s jetkom ironijom, ili blagajnici ili proneveritelji, dakle ili iskorišćen budale ili lopovi.³¹

Lukač sve vreme zagovara realizam, kojeg shvata kao "transistorijsku umetničku vrednost". Za Lukača, kao evropskog tradicionalnog humanističkog mislioca, nema razlike između pojavnosti i vrednosti umetničkog dela. Razlike u shvaćanju realizama, u Lukačevom opusu se ukazuju u tome na kojim nivoima postavlja i kako utemeljuje vrednosti i pojave realizma u društvu. U "dogmatskom" ili "staljinističkom" periodu realizam nedvosmisleno shvata u referentnom polju "građanske književnosti u vreme propasti". Istovremeno hvali realističku književnost u SSSR-u. Suprotno tome, on se u knjizi *Osobenosti estetskog* vraća apstraktnoj, filozofskoj obradi lepog i umetnosti u odnosu na metafiziku saznavanja, pri čemu čuva svoju prethodnu usredsređenost na lenjinističku "teoriju odraza" i realizam. Ako ostavimo po strani moguća unutrašnja objašnjenja o ostalim razlozima za takvu promenu, onda je nesumnjivo najbitnija istorijska situacija. Lukač više od bilo kog teoretičara marksizma oličava razvoj marksizma u dvadesetom veku. On naravno oličava samo jedan deo marksizma pa zato i nisu dopustiva veća pojednostavljivanja. Sasvim opravdano moglo bi se napisati da je Lukač u celokupnom periodu svog najžešćeg zagovaranja realizma kao univerzalne umetnosti radio to sa sasvim nedogmatskom širinom. Na primer u raspravi *Franc Kafka ili Tomas Man* on zapisuje:

29 Georg Lukács, *Die Eigenart des Aesthetischen, Werke, (Ästhetik I)*, 11. tom, Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1963, str. 566.

30 Georg Lukács, *Razprave in eseji o realizmu*, CZ, Ljubljana, 1952, str. 80.

31 Georg Lukács, *Razprave in eseji o realizmu*, str. 149.

ĐERĐ LUKAČ

ALEŠ ERJAVEC I MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

FIGURE U POKRETU

Ne postavlja se dakle pitanje: da li sve to u stvarnosti zaista postoji? Postavlja se pitanje: je li to sva stvarnost? Ne pita se: da li sve to treba prikazivati? Pita se samo: da li na tome treba ostajati?³²

Pitanje o savremenom značaju Lukačevog realizma može se razumeti na dva načina: najpre, kako se shvata njegovo tumačenje i pridavanje važnosti realizmu kao "umetničkom stilu" čitave savremene epohe. Odgovor bi uglavnom bio da je to priznanje upravo samom realizmu stvorilo loše ime i povremeno ga neopravdano lišilo vrednosti. U tom pogledu ono je bilo sasvim političko i ideološko te je suzilo duhovni prostor i zatvorilo celokupnu perspektivu socijalizma. Ako se ovo pitanje shvati na drugačiji način i ako se preformuliše u pitanje: da li je Lukač bio "realista" u pragmatičnom smislu, onda problem postaje znatno složeniji. Naime, kada je pravio kompromise između teorijskih i ličnih stavova te između svoje političke aktivnosti, tj. između ubeđenja i političkih okolnosti, neprestano su mu pretile greške i pogrešne odluke koje je bilo teško predvideti. Čini se da je njegov politički "realizam" njegovoj teoriji pre štetio nego koristio, pri čemu se naravno zanemaruje mogućnost da bi ocene i stvarne konsekvence po bilo koje književno delo i pravac u to vreme, bile mnogo kobnije da nije bilo Lukača.

Kako se Lukačevi spisi i njegov opus mogu razumeti nakon nestanka modernističke umetnosti kao dominantne umetničke formacije i nakon sloma SSSR-a i realnog socijalizma?

Lukačevi spisi se ne mogu jednostavno proglasiti samo filozofskim, estetičkim, teorijskim, političkim ili ideološkim tragovima jedne od velikih paradigmi unutar moderne i modernizma dvadesetog veka. Lukač je polazio od uverenja da izražavanjem parcijalnog gledišta izražava stvarno opšte gledište, da piše i govori u ime klase koja zastupa stvarnost budućeg opšteltjudskog univerzuma. Pokazalo se, međutim, da je, često, samo potvrđivao određenu političku praksu i čuvao ideologiju koja je u svojoj totalnoj perspektivi izgubila viziju na kojoj je bila zasnovana, te da se u stvari bavila sličnim problemima kao i društva čija bi alternativa i naredni viši istorijski stepenik trebala biti. Lukač se od početka pa do kraja svoje marksističke filozofske i aktivističke karijere deklarirao kao lenjinista. Njegov odnos prema staljinizmu je, kako naglašava Lešek Kolakovski, u velikoj meri određen razumevanjem istorijskog i teorijskog odnosa između lenjinizma i staljinizma.³³ Takođe, jedan otvoren i teško razrešiv skup odnosa je između Lukača kao partijskog aktiviste i birokrate, naspram filozofa i, zatim, filozofa u odnosu na estetičara i teoretičara književnosti. Pri tome, Lukač je bio *bilingualni* pisac koji je govorio, pisao i objavljivao na nemačkom i mađarskom jeziku zadržavajući bitne referentne odnose ka metafizici evropskog internacionalnog levičarskog intelektualizma i boljševičke sovjetske revolucionarne

32 Đerđ Lukač, *Današnji značaj kritičkog realizma*, Kultura, Beograd, 1959, str. 79.

33 Lešek Kolakovski, "Đerđ Lukač – um u službi dogme", iz *Glavni tokovi marksizma III*, BIGZ, Beograd, 1985, str. 288.

partijnosti. Sam je bio složenog društvenog identiteta u kome su se ukrštali etnički identiteti (Jevrejin i Mađar) sa kulturalnim identitetom pisca na nemačkom jeziku i politički identiteti "sovjetskog građanina" i "internacionaliste/kosmopolite".

Njegov život i rad je obeležen temeljnim kontradikcijama uspona, kriza i nadilaženja modernosti kao totalizujuće buržoaske paradigme. Da bi se predočile kontradikcije Lukačeve filozofije i aktivizma bilo bi potrebno uzeti u obzir kako osobena tako i politička gledišta njegovih teorijskih stanovišta. Lukačeva stanovišta su ipak najpre i najlegitimnije izvedena i data teorijskim, filozofskim, estetičkim i političkim tekstovima. Njegova stanovišta su data kao tekst istorije i kao tekst o istoriji, a koji tu istoriju uvek iznova rekonstruišu i, time, ukazuju na identitete u prošlosti. Lukačev okret ka prošlosti se izražava u čestom odbacivanju novonastajuće – modernističke i avangardne – umetnosti i književnosti te u oslanjanju na književnost i umetnost iz prošle epohe. Vezivanje za prošlost se ukazuje kao mogući znak konformizma te oslanjanja na oprobane tradicijom kanonizovane estetske vrednosti koje su barem hipotetički u svoje vreme takođe morale biti predmet borbe za priznavanje. Teorija realizma, kakvu zastupa Lukač, utemeljena je u osamnaestom i devetnaestom veku, u vreme na koje se ograničava i ona društvena struktura koju je neposredno analizirao prvenstveno Karl Marks (Karl Marx, 1818–1883) i koja je nakon toga generacijama marksista, pre svega političkim vođama i ideolozima, važila kao paradigma celokupnog kapitalističkog društva. S tog aspekta se Lukačevo i svako drugo uzdizanje realističke književnosti čini kao samo još jedno gledište ove zastarelosti i u prošlost okrenutosti određene perspektive, koja bi inače trebala biti perspektiva budućnosti.

Zapravo, pitanje je kakvo je mesto filozofije i estetike Đerđa Lukača u modernoj? Odgovor bi bio da se on mišljenjem i partijskim aktivizmom našao u preseku tri moderne: (1) nestajuće buržoasko klasne moderne devetnaestog veka na početku dvadesetog veka, (2) nastajućeg ubrzanog modernizma industrijskog i tržišnog kapitalizma i (3) nastajućeg revolucionarnog i, zatim, birokratskog komunističkog modernizma. On je na paradoksalan način uspostavio analizu sva tri društvena konteksta da bi sintetičkim zahvatima u filozofskom smislu razvio fenomenologiju³⁴ i ontologiju sa posebnim redefinisanjima fenomenološke i ontološke estetike romana i, zatim, u opštem smislu moderne umetnosti, ali ne i modernističke umetnosti. Zamisao realizma ili složene koncepcije prikazivanja kao odraza ili "optimalne projekcije mogućih svetova" poslužila mu je da istakne bitnost epistemoloških potencijala umetnosti. Zahtev da roman, tj. umetnost mora biti epistemološki određena povezao ga je *fatalno* i, gotovo, neraskidivo sa statusom i funkcijama stilskog realizma u evropskom buržoaskom i klasnom modernom društvu osamnaestog i devetnaestog veka. Estetički horizont epistemologije realizma je bio osnova na kojoj se odigravala celokupna dramaturgija njegovog istraživačkog i kritičkog filozofskog dela. "Komunistički modernizam" je u svojim boljševičkim varijantama i njihovim kulturalno-umetničkim

34 Sreten Petrović, "Fenomenološka estetika Georga Lukacsa", iz Đerđ Lukač, *Hajdelberška estetika I*, NIP Mladost, Beograd, 1977, str. VII–XLIII.

teoretizacijama omogućio kontinuum između devetnaestovekovnog epistemološkog realizma i kritičkog i projektivnog partijskog realizma komunističke revolucije i birokratske države. Ali, između ta dva realizma je postojala suštinska metafizička i politička razlika. Buržoaski realizam je nastajao kao stil koji se realizuje izvođenjem i očuvanjem autonomije estetskih i umetničkih vrednosti. Naprotiv, komunistički revolucionarni i birokratski realizam je nastajao dokidanjem "autonomije umetnosti" u ime partijnosti kao van-estetskog, van-estetičkog i van-umetničkog zahteva u ime društvenosti, tj. politike. Lukač je pokušao da uspostavi ravnotežu između ova dva realizma u traganju za realizmom kao nad-stilom i upravo tu je temeljna kontradikcija njegovog rada: on teži kontinuitetu ovih realizama i u neuspehu da taj kontinuitet ostvari izvodi bitni zahtev da filozofski – fenomenološki i ontološki – konceptualizuje odnose između partikularnosti čulne produkcije i univerzalnosti epistemološkog dosega koji je ambivalentno i estetski i politički. Ta ambivalentnost koju sam Lukač nije mogao da postavi i konceptualno protumači ga čini paradoksalnim misliocem modernizma dvadesetog veka i bitno drugačijim od partijskih birokrata socijalističkog realizma u SSSR-u i društvima realnog socijalizma posle Drugog svetskog rata. Nemogućnost da razreši zamisao suštinskog diskontinuiteta između različitih realizama vodila ga je ka normativnom stavu da se iz dosega interesovanja isključe sve one umetničke i kulturalne prakse koje su bile protiv ili naspram realizma i time epistemološke koherentnosti humanističkog smisla umetničkog stvaranja.

Takođe, bitna je i jedna teorijska inovacija koja se odigrala usred estetičkog mišljenja. Tu inovaciju je izveo u delu *Osobenost estetskog* (1963) i ona ga je učinila bitnim za epohu posle modernizma. To je bilo izvođenje diskursa o "svakodnevnom životu". On je do koncepta "svakodnevnog života"³⁵ došao preko imanentne kritike utilitarizma socijalističkog realizma i ontološke analize teorije odraza. Pripadnici *Lukačeve škole*³⁶ u Mađarskoj, kao što je, pre svega, Agneš Heler (Ágnes Heller, 1929–),³⁷ postavljaju bitnu pretpostavku revitalizacije marksizma, a to je analiza, tumačenje i interpretacija "svakodnevnog života". Recepcija Lukačevog dela u *britanskim kulturalnim studijama* zadobiće pisanjem Tonija Beneta³⁸ (Tony Bennett, 1926–) novu i neočekivanu ulogu – postaće jedna od osnova za kritičku analizu oblika prikazivanja svakodnevice u aktuelnim društvima. Koncept "svakodnevnog života" je premešten iz filozofsko-estetičkog konteksta mišljenja o *teoriji odraza* u polje analize kulturalnih pojavnosti i predočivosti svakodnevice. U kontekstu britanskih kulturalnih studija "kultura" se re-definiše kao poseban način života u kojem se određena značenja i vrednosti ne izražavaju samo u umetnosti i kulturi, nego i u institucijama

35 Đerđ Lukač, "Problemi odražavanja u svakodnevnom životu", iz *Osobenost estetskog*, Nolit, Beograd, 1980, str. 29–71.

36 Zdravko Kučinar (ed.), "Budimpeštanska ili lukačeva škola marksizma" (temat), *Treći program RB-a* br. 50, Beograd, 1981, str. 363–488.

37 Agneš Heler, *Svakodnevni život*, Nolit, Beograd, 1978.

38 Tony Bennett, Diane Watson (eds.), *Understanding Everyday Life*, Wiley – Blackwell, Oxford, 2003.

i u svakodnevnom ponašanju.³⁹ Ovo je još jedan od paradoksa Lukačeve filozofije. U poznom periodu svog rada, da bi se odvojio od staljinističkog koncepta socijalističkog realizma, on poseže za ontološkom raspravom odraza svakodnevice i razlikovanja umetnosti i svakodnevice. Sama svakodnevica postaje problem istraživanja izvan estetike unutar *kulturalnih studija*, a to znači usred novih pragmatičnih teoretizacija neposredovane fragmentarne stvarnosti.

Literatura:

- Milan Damnjanović, "Marksistička estetika" i "Problem realizma", iz *Strujanja u savremenoj estetici*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1984, str. 80–86 i 86–91.
- Fredrik Džejmson, "U korist Đerđa Lukača", iz *Marksizam i forma*, Nolit, Beograd 1974, str. 171–214.
- Aleš Erjavec, *Ideologija in umetnost modernizma*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1988.
- Aleš Erjavec, *Ideologija i umetnost modernizma*, Svjetlost, Sarajevo, 1991.
- Ivan Focht, "Temelji Lukačeve estetike", iz *Prolegomena za marksističku estetiku*, Nolit, Beograd, 1960, str. VII–XXXVI.
- Lešek Kolakovski, "Đerđ Lukač – um u službi dogme", iz *Glavni tokovi marksizma III*, BIGZ, Beograd, 1985, str. 287–348.
- Zdravko Kučinar (ed.), "Budimpeštanska ili lukačeva škola marksizma" (temat), *Treći program RB-a* br. 50, Beograd, 1981, str. 363–488.
- Georg Lukács, *Teorija romana*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1968.
- György Lukács, *Roman i povijesna zbilja: izbor radova*, Globus, Zagreb, 1986.
- Georg Lukács, *Povijest i klasna svijest: studija o marksističkoj dijalektici*, Naprijed, Zagreb, 1970.
- Georg Lukács, *Lenin: A Study in the Unity of His Thought*, Verso, London, 1998.
- Georg Lukač, *Duša i oblici*, Nolit, Beograd, 1973.
- Đerđ Lukač, *Gete i njegovo doba*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1956.
- Đerđ Lukač, *Problemi realizma*, Svjetlost, Sarajevo, 1957.
- Đerđ Lukač, *Današnji značaj kritičkog realizma*, Kultura, Beograd, 1959.
- Đerđ Lukač, *Prilozi o istoriji estetike*, Kultura, Beograd, 1959.
- Đerđ Lukač, *Prolegomena za marksističku estetiku*, Nolit, Beograd, 1960.
- Đerđ Lukač, *Razaranje uma. Put iracionalizma od Šelinge do Hitlera*, Kultura, Beograd, 1966.
- Đerđ Lukač, *Hajdelberška estetika I*, NIP Mladost, Beograd, 1977.
- Đerđ Lukač, *Razvoj moderne drame*, Nolit, Beograd, 1978.
- Đerđ Lukač, *Estetičke ideje*, BIGZ, Beograd, 1979.
- Đerđ Lukač, *Osobenost estetskog*, Nolit, Beograd, 1980.
- Đerđ Lukač, *Rani radovi (1902–1910)*, IRO Veselin Masleša, Sarajevo, 1982.
- Vjekoslav Mikecin (ed.), *Marksizam i umjetnost*, IC Komunist, Beograd, 1976.

³⁹ Rajmond Vilijams, "Analiza kulture", iz Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – Zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, str. 125.

Sreten Petrović, "Fenomenološka estetika Georga Lukácsa", iz Đerđ Lukač, *Hajdelberška estetika I*, NIP Mladost, Beograd, 1977, str. VII–XLIII.

Boris Žiherl, "Nekoliko uvodnih napomena", iz Đerđ Lukač, *Današnji značaj kritičkog realizma*, Kultura, Beograd, 1959, str. V–XVI.



Valter BENJAMIN

: Tajrus Miler

Valter Benjamin (Walter Bendix Schönflies Benjamin, 1892–1940) postavlja zagonetku pred svoje čitaoce. Darovit pisac, teoretičar kulture i historičar – i do danas jedan od najplodnijih mislilaca rane Frankfurtske škole – Benjamin je uprkos tome autor svega nekoliko završenih radova obima knjige, što je tipično za preovlađujuću struju humanističkih intelektualaca ili filozofa njegovog vremena.

Njegov opus se uglavnom sastoji od kritičkih prikaza knjiga, prevoda, individualnih eseja (koji su ponekad, zbog teških okolnosti koje su donele inflacija, ekonomska depresija i pojava fašizma, ostali neobjavljeni za njegovog života) i fragmenata dugotrajnih nezavršenih istraživačkih projekata koje je Benjamin godinama razrađivao i prerađivao. U početku zbog okolnosti, a kasnije verovatno i sa namerom, Benjamin je zadržao mnogostranu, ali nepravilnu produkciju esejističkih studija, koje su bile više zanimljivi i maštoviti pogledi na teme nego potpuna, diskurzivno predstavljena izlaganja. Njegova habilitaciona teza *Poreklo nemačke tragedije* (*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, 1925), koja se danas smatra remekdelom književnog naučnog rada o nemačkom baroku, nije prošla akademsku procenu njegovog vremena kao metodološki neispravna, što je praktično bio kraj Benjaminovih nada za akademsku karijeru. Dalje komplikujući svoje napore da postigne naučno gledište za svoju misao, Benjamin se postavio između brojnih prijatelja, osobitih intelektualaca i književnika, kao što su kabalista Geršom Šolem (Gershom Scholem, 1897–1982), marksistički pesnik i dramski pisac Bertolt Breht (Bertolt Brecht, 1898–1956) i filozof

VALTER BENJAMIN

TAJRUS MILER

FIGURE U POKRETU

i muzikolog Teodor Adorno (Theodor Adorno, 1903–1969). Benjamin je održavao plodotvoran dijalog sa svakim od ovih briljantnih ljudi snažnih karaktera, često usvajajući ponešto od njihovih idioma u razgovorima i pismima koje je razmenjivao sa njima; a ipak se ovi prijatelji međusobno nisu slagali, ni lično ni politički i bili su sumnjičavi u odnosu na Benjaminove veze sa onima drugima. Da bi izašao na kraj sa njima, Benjamin je pokazivao različita lica, igrajući naizgled nesaglasne uloge sa različitim ljudima u ovom složenom okruženju prijatelja, sagovornika i mecena. Ne iznenađuje što je recepcija njegovog rada podlegla odgovarajućem nadvlačenju parcijalnih i tendencioznih tumačenja, gde su neki čitaoci snažno naglašavali njegovu marksističku i materijalističku orijentaciju na račun mnogih heterodoksnih estetičkih i teoloških motiva u njegovoj misli, dok su ga drugi opisivali, podjednako jednostrano, kao ezoteričnog jevrejskog mesijanistu, nostalgичnog književnog estetičara kojeg su radikalizovale istorijske okolnosti, ili kao nihilističkog anarhističkog avangardnog pisca.

Benjaminova produkcija se tipično deli na "rane" ezoterično-teološki orijentisane radove (oko 1913–1923), "srednji" period rada kao levičarskog mislioca Vajmarske Nemačke (oko 1924–1933) i "kasni" period pisanja pod marksističkim uplivom u izgnanstvu u Parizu i drugim mestima (oko 1934–1940). Prvi period uključuje nekoliko veoma uticajnih eseja i programskih tekstova, kao što su neobjavljeno izlaganje *Dve pesme Fridriha Helderlina* (1914–1915), nacrt teološke teorije jezika pod naslovom *O jeziku kao takvom i jeziku čoveka* (1916) i pod anarhističkim uticajem napisane *Kritika nasilja* (1921) i njegova disertacija *Kritika umetnosti u nemačkom romantizmu* (1919–1920), njegov uvod u zbirku Bodlerovih (Charles Baudelaire, 1821–1867) prevoda *Zadatak prevodioca* (1921) i njegova studija–prekretnica *Geteove "Srodne duše"* (1919–1922). Srednji period uključuje dela kao što su knjige *Poreklo nemačke tragedije* (1928) i *Jednosmerna ulica* (1928), kao i velike eseje *Nadrealizam* (1929), *Prustova slika* (1929), *Karl Kraus* (1931), *Doktrina sličnog* (1933), *O mimetičkoj sposobnosti* (1933) i *Iskustvo siromaštva* (1933). Poslednji period, možda najimpresivniji i najuticajniji, uključuje Benjaminovo obimno nezavršeno istraživanje za "arheo-istoriju modernog", nazvanu *Projekat Arkade*, materijalističku istoriju Pariza u devetnaestom veku, zatim njegove programske eseje o politici umetnosti *Autor kao proizvođač* (1935) i *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije* (1936), dalje eseje o Kafki (Franz Kafka, 1883–1924) (1934) i Leskovu (Николай Семёнович Лесков, 1831–1895), *Pripovedač* (1936), kao i studiju o socijalističkom istoričaru kulture, *Edvard Fuks, kolekcionar i istoričar* (1937). Dodatno tome, a u vezi sa istraživanjem *Projekat Arkade*, Benjamin je razvio tri dela posebne knjige o Bodleru – *Pariz, prestonica devetnaestog veka* (1935), *Pariz Drugog carstva kod Bodlera* (1938) i *O nekim motivima kod Bodlera* (1939), kao i aforistička razmišljanja u *O konceptu istorije* (1940).

Ova podela, iako pogodna, koja u izvesnim aspektima otkriva stepen u kome je Benjaminova misao bila odgovor na promene institucionalnog i društvenog konteksta u burnim vremenima u kojima je živio, može da zavede ukoliko se prime-

njuje isuviše kruto. Za Benjamina je karakteristično da je pisao vrlo dugo i da je pre-rađivao materijale, ostavljajući i ponekad mnogo godina kasnije ponovo uzimajući, različite teme. Isto tako je težio da održi neku vrstu potporne zbirke konceptualnih stilova, čak i kad je drastično varirao svoj kritički idiom, na primer koristeći jednom teološki jezik, a drugi put marksističku terminologiju, da bi izrazio sličnu misao.

Iako nema sumnje da samog autora treba smatrati za najboljeg tumača njegovog dela, svejedno je upadljivo da je Benjamin bio krajnje skeptičan u odnosu na književnu kritiku svog vremena, koja je težila da istorijsku evoluciju opusa postavi u odnos sa biografijom njegovog autora, ili sa hronologijom kroz koju je prolazio, godinu za godinom. Nasuprot tome, Benjamin je pripisivao, sasvim doslovno, "samostalan život" svakom velikom delu, istorijski život koji su činili događaji kao što su objavljivanje, prevođenje, komentari, kritičke diskusije, periodi zanemarivanja i ponovnog otkrivanja, imitacije i tako dalje. Ovaj složeni život – ili život posle života-tekstova, oblikovao je za njega istinski ritam i tok istorije, povremene prekide i ponovne početke koje je nazivao "ishodištima" (*Ursprung*):

Ideja života i života posle smrti umetničkog dela mora se posmatrati sa potpuno nemetaforičnom objektivnošću. Čak i u vremenima vrlo uskogrudih predrasuda postojala je slutnja da život nije ograničen samo na organsku telesnost [...]. Konceptu života se odaje dužno poštovanje samo onda ako se svemu što ima sopstvenu istoriju, a ne samo postavci istorije, prizna život. U konačnoj analizi, domet života se mora odrediti sa stanovišta istorije a ne prirode. [...] Zadatak filozofa se sastoji u razumevanju celokupnog prirodnog života kroz obuhvatniji život istorije.¹

Prema Benjaminovom gledištu, takvi isprekidani ritmovi koji se mogu pro-tezati preko decenija ili čak stoleća života jednog dela, imaju malo zajedničkog sa postepenim prolaženjem proživljenog iskustva koje autora vodi od, na primer, dva-deset pete do četrdesete godine života i predstavlja takozvani "period" u njegovoj biografiji.

Poštujući u izvesnoj meri Benjaminov skepticizam u odnosu na biografiju, neću više predstavljati njegov rad kroz "periode". Umesto toga ću pokušati da iscr-tam istorijski "život" izvesnih ključnih tema, od kojih se mnoge protežu kroz čitav Benjaminov korpus, da ih objasnim preko upućivanja na opseg radova iz različitih "perioda" i korišćenje različite kritičke terminologije. Ove teme uključuju: Benjami-novu filozofiju jezika; njegov koncept alegorije; njegov metod konstruisanja "dijalek-tičkih slika" kroz montažu; njegovo shvatanje iskustva i njegovih istorijskih promena; njegovu teoriju umetnosti i njenu transformaciju industrijskom organizacijom i teh-nologijom; i njegovu filozofiju istorije.

1 Walter Benjamin, "The Task of the Translator", iz Marcus Bullock and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1: 1913–1926*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, str. 254–255.

Filozofija jezika

Benjaminov prvi veliki pokušaj da svojoj teoriji jezika da programsku for-mulaciju je u eseju koji je napisao tokom Prvog svetskog rata pod naslovom *O jeziku kao takvom i jeziku čoveka*, koji je jedan od najznačajnijih teorijskih izraza njegove rane ezoterične religioznosti. Njegova filozofija jezika proizilazi iz teoloških koncepcija po-stanja čiji je postulat da sva raznovrsna bića, ljudska i druga, živa i neživa, učestvuju u jedinstvenom stvorenom biću. Medij tog učestvovanja u Biću je ono što Benjamin naziva "jezikom kao takvim". Štaviše, to opšte sudelovanje svakog bića u mediju jezika kao takvog je ono što omogućava da se o nečemu uopšte može razmišljati i da se to može prenositi u bilo kojoj formi ljudske misli, naučnoj, filozofskoj, poetskoj ili estetskoj. Tako Benjamin svoj esej započinje dalekosežnom izjavom,

Svaki izraz ljudskog duhovnog života (*Geistesleben*) može se ra-zumeti kao vrsta jezika. [...] Nema događaja ili stvari, ni u živoj ni u neživoj prirodi, koji na neki način ne učestvuju u jeziku, jer je u prirodi svakog od njih da prenosi svoje duhovne sadržaje (*geistige Inhalte*).²

Jezik prenosi duhovnu supstancu – tu mogućnost svake stvari da uče-stvuje u celokupnom Biću i izrazi svoj specifični deo Bića drugim bićima.

Drugačije rečeno, dok jezik zaista može da saopštava konkretan sadržaj, svaka upotreba jezika prenosi i "sadržaj" koji nije objekt ili koncept nego otvore-na sklonost da se izmeša sa drugim izrazima, sa svim drugim jezicima. Uz speci-fičan sadržaj, jezik izražava i čistu mogućnost "saopštivosti" kroz i među jezicima, pred-uspostavljenu sklonost svakog pojedinog bića da svoje duhovne sadržaje učini dostupnim lingvističkoj komunikaciji za druge. Jezik tako izražava unutrašnju, uni-verzalnu "jezičnost" bića u njihovoj mnogostrukosti i različitosti. Samo ovo jemči smislenu međusobnu vezu reči i stvari. Benjamin ovome daje donekle paradoksalnu formulaciju:

Jezik prenosi lingvističku suštinu stvari. Ali je najjasnija manife-stacija ovoga sam jezik. Odgovor na pitanje "Šta jezik prenosi?" je zato "Sav jezik prenosi sebe".³

Ako je, međutim, ljudska misao sposobna da uhvati ogromnu raznolikost "jezika" kojima stvari, biljke, životinje i drugi ljudi, saopštavaju svoj duhovni sadržaj, ona to čini putem veoma posebnog jezika u obilju "jezika", naime, putem "jezika čove-ka". Ljudski jezik je jedinstven, tvrdi Benjamin, po tome što je to jezik "imenovanja", a nadevanje imena je, prema mitu postanja Adama u rajskom vrtu, bilo uspostavljaj-nje ove prvobitne veze između jezika čoveka i jezika kao takvog, u kome su sve stvari implicirane u svim drugim stvarima. Ljudski jezik, prema ovom teološkom narativu,

2 Marcus Bullock and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volu-me 1: 1913–1926*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, str. 63.

3 Marcus Bullock and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1: 1913–1926*, str. 63.

igra posebnu ulogu u kosmosu prepunom jezika. Dok sve – kamenje, zvezde, tragovi životinja, kristali, cveće, krila insekata, dečki crteži, reklame, arhitektura, fotografije i tako dalje – saopštava "lingvistički", kao potencijalni govor ili pismo, to je manje ili više neartikulisano, manje ili više kriptično u odnosu na ljudsku misao, koja neizbežno preuzima formu koncepta i diskursa. Ljudska misao svoje bogatstvo stiće obraćanjem pažnje na različitosti jezika koje "govori" mnoštvo bića; ona se iznutra gradi i raste dodavanjem zalihe "prevoda" kriptičnih hijeroglifa prirode i artefakata u jezik ljudskih reči. Ali zauzvrat, imenovanje postavlja granice, klasifikacije, hijerarije i međusobne veze haotičnoj zbirci ne-ljudskih jezika; konačno, ono omogućava podelu znanja u posebne naučne discipline i diferencijaciju žanrova diskursa, od monografija i rasprava, preko lirike, drame i romana. Svaka forma ljudskog znanja i svaki žanr ljudskog diskursa upućuje natrag na ovo prvobitno prevođenje "jezika kao takvog" na imenovanje jezika čoveka; svaka leži na "jezičnosti" koju ljudski i ne-ljudski jezici dele i to obezbeđuje njihovu međusobnu saopštivost. Nemi, mucavi, neartikulisani jezici stvari tako zavise od ljudske (imenujuće) reči, na koju se ne-ljudski jezici ne prestano prevode putem komunikativnog delovanja nauke i poezije, koje čine očiglednom suštinsku "jezičnost" stvari, naročito mesto u Biću i to je ono zajedničko između svih bića i ljudi.

Iako formulisana u njegovoj ranoj karijeri ezoteričnim i religioznim izrazima, filozofija jezika će imati trajni uticaj na Benjaminovo razmišljanje u mnogim oblastima. Ovo se naročito odnosi na njegove ideje o prevođenju, čije je najznačajnije formulacije izneo u eseju *Zadatak prevodioca* napisanom 1921, a objavljenom 1923. godine kao predgovor za njegov prevod na nemački jezik *Tableaux parisiens* Šarla Bodlera; na teoriju tumačenja i kritike; na teoriju alegorije (o kojoj se raspravlja u kasnijem odeljku ovog eseja); i čak i na njegovu istoriografiju u njegovom marksističkom, materijalističkom istraživanju tridesetih (o kojima ćemo takođe raspravljati kasnije).

Odnos njegove filozofije jezika i pitanja prevođenja sasvim je direktan. Benjamin projektuje odnos koji uspostavlja između jezika kao takvog i jezika čoveka, na odnos originalnog teksta i prevoda. U teološkoj koncepciji ranijeg eseja, Bog je autor svih tekstova svih stvorenih stvari i zadatak jezika čoveka je da prevede ove tekstove u imena i u diskurs. U *Zadatku prevodioca* odnos original/prevod postoji između dva "jezika čoveka" (iako prevod svetih tekstova kao što je Biblija igra posebnu ulogu u Benjaminovoj misli), ali u njegovom izlaganju problema konceptualna struktura ostaje ista. Kao što je koncepcija "saopštivosti" iz ranijeg eseja preduslov svakog saopštenog sadržaja, tako *Zadatak prevodioca* formuliše analognu sklonost da se bude preveden, "prevodivost":

Prevodivost je suštinski kvalitet izvesnih radova, što ne znači da je neophodno da ti radovi budu prevedeni; umesto toga, to znači da se specifičan značaj svojstven originalu manifestuje u njegovoj "prevodivosti".⁴

4 Walter Benjamin, "The Task of the Translator", iz Marcus Bullock and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1: 1913–1926*, str. 254.

Original je izvor bogatog, heterogenog sadržaja, a ipak zbog njegove lingvističke i možda istorijske distance od trenutka njegovog prevođenja, može biti sve manje sposoban da nam direktno izrazi svoj sadržaj: on muca na čudnom jeziku, ili nas nemo posmatra i ne možemo da razumemo njegovu poruku. Prevod nikada ne može bez gubitka da prenese ovaj bogati sadržaj, a ipak, taj sadržaj bi bez prevoda bio nem i neartikulisano. Tako je, paradoksalno, *prevod* to što nam dozvoljava da osetimo istinsku "originalnost" originalnog teksta – ne zato što prevod postiže bogatstvo originala, nego upravo zato što neizbežno ne uspeva u tome. Original ostaje "original" tako što stalno biva iznova prevođen u uvek neadekvatne i parcijalne prevode. Tako i strogo pridržavanje naučnih principa i poezija pomažu da se nešto od jezika stvari uvede u govor; ali nam isto tako pokazuje koliko svaka naučna teorija ili književna figuracija ne uspeva da pokaže empirijsko bogatstvo sveta. Ove naizgled antitetičke pretpostavke – o originalu i prevodu, o rečima i stvarima – Benjamin ne vidi kao kontradiktorne nego kao komplementarne, iako se jaz između njih nikada ne može potpuno premostiti ili sastaviti. Upravo ovaj jaz koji se ne može zatvoriti predstavlja *život* misli i jezika, koji ga održava prijemčivim za istorijske promene i kolebanja vremena.

U tesnoj vezi sa Benjaminovim razmišljanjima o prevodu je njegovo razlikovanje komentara i kritike, koje opet ima snažnu analognu potpurnu konceptualnu strukturu. Benjamin započinje svoj veliki esej o Geteovom (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832) kasnom romanu *Srodne duše*⁵ metodološkom diskusijom o dva modela književne kritičke ili filološke prakse: o komentaru i kritici. U komentaru on raspravlja o "materijalnom sadržaju" rada, objašnjavajući, na primer, istorijsku i političku pozadinu na koju upućuje dati odlomak, etnografske ili arheološke činjenice koje razjašnjavaju motivaciju lika ili njegovo korišćenje konkretnog objekta, ili lingvističke činjenice istorijske upotrebe i konotacija koje se mogu pripisati piščevom izboru reči. Kritika je, nasuprot tome, orijentisana prema onome što Benjamin naziva "vrednost istinitosti" rada, koja se čini da je, iako ju je teško definisati, "duhovni sadržaj" koji delu omogućava trajanje tokom vremena i ponovno i ponovno čitanje u novim kontekstima: ukratko, "saopštivost" ili "prevodivost" teksta iz jednog istorijskog čitalačkog konteksta u drugi. Benjaminovo razlikovanje komentara i kritike obraća se velikom problemu svake istorijske teorije interpretacije: kako to da neki tekstovi postaju "klasici" i proizvode nova čitanja u svakoj generaciji, a u slučaju nekih dela čak i hiljadama godina? Kako je moguće da čitamo *Bibliju* ili *Kuran*, *Kralj Edip* i *Hamleta* – dela napisana u društvima veoma različitim od našeg i koja su veoma različita međusobno – i još uvek otkrivamo elemente zajedničkog ili razmenljivog značenja u svakom od njih? U svetlu ovih pitanja, mogli bismo da kažemo da se za Benjaminu komentar bavi onim što takva dela čini istorijski različitim, dok kritika nastoji da u njima izdvoji, u njihovoj istorijskoj raznolikosti, ono "večno biće" koje im je zajedničko i koje im omogućava saopštivost preko još većih istorijskih intervala.

5 Johan Wolfgang Goethe, *Srodne duše*, Zagreb, Naprijed, 1984.

A ipak, ključna tačka za Benjamina je da ta dva "sadržaja", materijalni sadržaj i sadržaj istine, nisu samo različiti, nego i međusobno *nezavisni* na načine koji su značajni i za iskustvo čitanja dela, i za aktivnost naučnika, i za istorijsku evoluciju dela kroz sukcesivne interpretacije. Njihov stepen jasnosti i njihov relativni doprinos iskustvu čitanja je sam indeks istorijskog uslova dela:

Odnos između ta dva određen je onim osnovnim zakonom književnosti prema kome što je delo značajnije, to je neupadljivije i prisnije sadržaj istine vezan uz njegov materijalni sadržaj. Ako su, dakle, dela koja se potvrde kao trajna upravo ona čija je istina najdublje utisnuta u njihov materijalni sadržaj, onda se u ovom trajanju konkretne realnosti pojavljuju pred očima gledaoca utoliko određenije ukoliko izumiru u svetu. Sa ovim, međutim, ako bismo sudili prema pojavi, materijalni sadržaj i sadržaj istine, ujedinjeni na početku istorije dela, počinju da se odvajaju tokom njegovog trajanja, jer sadržaj istine uvek ostaje u istoj meri skriven, dok materijalni sadržaj dospeva u prvi plan. Dakle, tumačenje onoga što je upečatljivo i neobično – materijalnog sadržaja – sve više i više postaje preduslov za svakog kasnijeg kritičara.⁶

Možemo da kažemo da su materijalni sadržaj i prevodivi sadržaj teksta u analognom odnosu; komentar je analogan prevodu kao pokušaj da se ponovi i objasni saopštivi sadržaj. Međutim, baš kao što original zadržava bogatstvo koje čak i najbolji prevod ne može da uhvati, tako i umnožavanje komentara razotkriva sadržaj istinitosti koji se ne može svesti na sve preciznije i preciznije uspostavljanje filoloških, istorijskih i kulturalnih činjenica. Ovaj sadržaj za kritičara najjasnije bljesne u trenutku kada komentar postane iscrpan – ili, mogli bismo da kažemo da samo u *obustavljanju* teorijske aktivnosti komentara, uvid kritike postaje moguć.

Iako u ranim esejima kao što su *O jeziku kao takvom i jeziku čoveka*, *Zadatak prevodioca* i *Geteove "Srodne duše"* Benjamin očigledno koristi religiozni i duhovni idiom koji se uveliko gubi u njegovom kasnijem radu, on zadržava neke od ovih osnovnih preokupacija čak i u svojim vrlo kasnim spisima. Tako se u zbirci komentara na lirsku poeziju Bertolta Brehta, koju je napisao 1938. i 1939. godine, eksplicitno vratio ovim idejama iz svoje mladosti. U uvodnim primedbama na *Formu komentara*, Benjamin pokazuje sofisticiranu samosvest o istorijskoj i političkoj prirodi svog gesta, komentarišući Brehtovu poeziju pod marksističkim uticajem upravo pred početak totalnog rata koji će nacisti pokrenuti na evropskom kontinentu. Prvo, Benjamin primećuje prividnu nepodudarnost između žanra komentara i njegove primene na krajnje savremena dela kao što su Brehtove pesme:

Komentar se, kao što znamo, razlikuje od procene. Procena procenjuje svoj predmet, raščlanjujući svetlost od tame. Komentar

6 Marcus Bullock and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1: 1913–1926*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, str. 297.

uzima za gotovo klasični status dela o kome se raspravlja, i tako, u izvesnom smislu, počinje sa predrasudom. On se isto tako razlikuje od procene po tome što se bavi samo lepotom i pozitivnim sadržajem teksta. Tako situacija postaje krajnje dijalektička kada se komentar, forma koja je u isto vreme i arhaična i autoritarna, primeni na korpus poezije koja ne samo da nema ničeg arhaičnog u sebi, nego je danas priznata kao autoritet.⁷

On nastavlja sugerišći da postoji opšti problem čitanja i pisanja poezije u ovom trenutku krize, krajnje istorijske opasnosti:

Ova situacija se podudara sa drugom, koja se može sažeti u dijalektičkom načelu: prevazići teškoće njihovim umnožavanjem. Teškoća u bivanju prevaziđenim ovde je ova: kako neko u ovom vremenu uopšte može da čita lirsku poeziju? Šta bi se dogodilo kada bismo sada ovu teškoću pokušali da prevaziđemo čitanjem takvog teksta kao da se o njemu generalno raspravlja, kao da je teško opterećeno idejama – ukratko, klasičan tekst? I šta bi se dogodilo ako bismo otišli još dalje i uhvatili bika za rogove, imajući na umu posebne okolnosti u kojima se teškoća čitanja poezije danas može porediti sa teškoćom pisanja poezije danas? Šta bi se dogodilo ako bismo uzeli *savremenu zbirk* poezije i pokušali da je čitamo kao da je klasični tekst?

Međutim, čak i više nego u njegovom petnaest godina ranije napisanom eseju *Srodne duše*, Benjamin u svojim komentarima o Brehtu komentar i kritiku vidi u međusobno zavisnom, komplementarnom i istorijski determinisanom odnosu. Ovde, u osvjet svetetskog rata, istorijski naglasak pada na funkciju komentara kao funkciju očuvanja, koja bi konačno mogla da pomogne da se sadržaj istine Brehtove pesme odbrani održavanjem u životu sećanja na istorijske, političke i lične okolnosti u kojima su se ove pesme pojavile, glačanjem materijalnog sadržaja na koji se komentar odnosi:

Ako bi išta moglo da ohrabri ovakav poduhvat, to bi bilo ono što u ovim danima izaziva iskru očajničke hrabrosti u drugim oblastima: znanje da bi sutrašnjica mogla da donese razaranje takvih razmera da bi jučerašnji tekstovi mogli da izgledaju udaljeni od nas stotinama godina – stari artefakti. (Komentar koji tako tesno prijanja danas bi mogao da se pojavi kao klasična draperija sutra. Tamo gde bi izgledao gotovo neprilično tačan danas, sutra bi bio pun tajne.)⁸

7 Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 4: 1938–1940*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2003, str. 215.

8 Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 4: 1938–1940*, str. 215–216.

Iz ovog odlomka je jasno da je čak i u ovom trenutku Benjaminovog ispovedenog marksizma, njegova vizija kritičke aktivnosti ostala formirana njegovom ranom filozofijom jezika. Jer za njega je samo od usputne važnosti sačuvati specifične reference i aluzije Brehtove poezije, njen materijalni sadržaj od pustoši razaranja koje dolazi. Daleko je dragoceniji i pod daleko većom pretnjom, njen sadržaj *istine*, koji je, da tako kažemo, saopštivost njegovog anti-autoritarnog "duhovnog sadržaja", koji ga povezuje sa nasleđem revolucionarne kulture koja se proteže unazad do antičkih vremena. Nacistička ratna mašinerija ne predstavlja samo opasnost da će se Brehtov materijalni sadržaj izgubiti, na primer njegovim utamničenjem ili smrću, obustavljanjem objavljivanja njegovih dela, ili spaljivanjem njegovih knjiga. Umesto toga, život njegove poezije može tako potpuno biti ugušen od strane nacista, da njihov oslobađajući duhovni sadržaj postane doslovno nerazumljiv budućim generacijama. Učvršćivanjem njihovog materijalnog sadržaja komentarom je način da se njegov sadržaj istine – njegova saopštivost za buduće generacije – naoruža protiv današnjeg napada.

Alegorija, dijalektička slika, montaža

Tesno povezane sa Benjaminovom filozofijom jezika su druge tri međusobno povezane teme u Benjaminovom delu: njegova revizionistička upotreba tradicionalne retoričke figure alegorije, njegovo razvijanje teorije "dijalektičkih slika" za tumačenje moderne urbane kulture i njegova upotreba montažne konstrukcije kao alternative tradicionalnijem načinu ekspozicijske ili narativne prezentacije istorijskih sadržaja. Veza između njih se može formulisati na sledeći način: u analiziranju kulture ili pisanju istorije, Benjamin je težio da standardni žanr diskurzivnog pisanja zameni fragmentarnom, disjunktivnom formom, poput slika, u kojoj su konceptualne ili narativne veze često bile izostavljene. Umesto konceptualne ekspozicije ili linearnog narativa, rezultat je bio zagonetna montaža slika, kao rebus ili san, ili slika-slagalica, koja se mora protumačiti da bi se razotkrilo skriveno konceptualno i duhovno značenje. Ukratko, tekstovi u kojima je Benjamin pokušavao da primeni metod montaže odlikuju se razilaženjem njihovog zagonetnog spoljašnjeg materijalnog značenja i njihovog konceptualnog ili duhovnog sadržaja. U tradicionalnim retoričkim terminima, takvi su tekstovi, iako konstruisani korišćenjem modernističkih, filmskih tehnika montaže, *alegorični*. Štaviše, vrlo je lako videti kako se ovi termini podudaraju sa Benjaminovim ranijim uspostavljanjem razlike između komentara i kritike. Baš kao što komentator usmerava pažnju na materijalni sadržaj, na istorijske i filološke pojedinosti dela, istoričar koristi materijalne pojedinosti iz arhiva koje su poput slika, da bi izgradio montažni tekst. A ipak, na kraju, rad komentatora, kao rad materijalističkog istoričara montažera, samo je priprema za otkrivanje sadržaja istine, koji je sklonjen kao unutrašnje značenje materijala, i samo je indirektno, na alegoričan, kodifikovan način, upućen na materijalni [sadržaj] ("dijalektičke slike").

VALTER BENJAMIN

TAJURUS MILER

FIGURE U POKRETU

Međutim, Benjaminovo bavljenje problemom alegorije prethodi njegovoj specifičnoj upotrebi izraza "dijalektička slika" ili "montaža", koje je razvio u spisima iz tridesetih godina o kulturi devetnaestog i dvadesetog veka. Umesto njih je alegorija bila centralna tačka njegovog velikog projekta iz dvadesetih, njegove studije nemačkog baroka pod naslovom *Poreklo nemačke tragedije (Trauerspiel)*. Ovo delo je izuzetno teško i kompleksno i njegov veći deo ostaje izvan domašaja kratkog izlaganja. Međutim, vredno je pomenuti nekoliko karakteristika koje Benjamin pripisuje baroknoj alegoriji, jer će one kasnije snažno uticati na obrazovanje njegovog shvaćanja alegorijske slike-montaže modernističke kulture. Prvo, kao što smo videli da je Benjamin Brehtovu poeziju posmatrao u svetlu potencijalnog prekida prenošenja kulture koju će doneti nacizam i rat, on je baroknu alegoriju smatrao takođe uslovljenom istorijskim previranjima i razaranjima Tridesetogodišnjeg rata u sedamnaestom veku. Alegorija, prema njegovom gledištu, beleži ovo katastrofično razilaženje materijalnog sadržaja i sadržaja istine. U tipično baroknom nagomilavanju ornamenata i misterioznih simbola, materijalni sadržaj dela postaje fragmentovan i zagonetan, dok se unutrašnja istina sakriva iza te zbunjujuće površine, zahtevajući intenzivno dešifrovanje i nagađanje da bi se razumelo. Drugo, tesno povezana sa ovim istorijskim *uslovom* alegorije je istorijska vizija koju nam oslikava Benjamin: istorija kao opadanje, tonjenje ljudskog napora u propast i smrt, kontinuirana klopka ljudskih težnji – navodno duhovnih – unutar ciklusa same prirode. Benjamin piše:

Dok je u simbolu razaranje idealizovano, a preobraženo lice prirode nakratko otkriveno kao spasenje, u alegoriji je posmatrač suočen sa *facies hippocratica* istorije kao okamenjenog, primordijalnog pejzaža. Sve što je u istoriji od njenog početka bilo neblagovremeno, žalosno, neuspešno, izraženo je na licu – bolje rečeno mrtvačkoj glavi. [...] Ovo je suština alegorijskog načina gledanja baroka, sekularno objašnjenje istorije kao stradanja sveta; njegov značaj leži isključivo u stadijumima njegovog opadanja. Što je veći značaj, to je veće podleganje smrti, jer smrt najdublje zadire u iskidanu liniju podele između fizičke prirode i značenja.⁹

Treće, alegorija, kao način viđenja i organizovanja kulturalnih materijala, ima kritičku moć demistifikacije – i iz ovog razloga će ona biti zadržana kao osnova Benjaminove kasnije izvedene pod uticajem marksizma. Ono što se predstavlja kao večno, alegoričar razotkriva kao prolazno; ono što se predstavlja kao lepo, istoričar pokazuje kao tanak pokrov preko mrtvačke glave; ono što se predstavlja kao celo, razbijeno je u parčad koja se ne mogu ponovo sastaviti. Zato Benjamin piše:

U oblasti alegorijske intuicije slika je fragment, runa. Njena lepota kao simbol nestaje kad se na nju spusti svetlost božanskog znanja. Lažna pojava totaliteta je ugašena.¹⁰

⁹ Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, New Left Books, London, 1977, trans. John Osborne, str. 166.

¹⁰ Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, str. 176.

Kasnom Benjaminu je ovaj alegoričan način gledanja ponudio način za kritiku spektakularne, potrošačke kulture kapitalizma kao ideološki određujućeg fenomena života devetnaestog i dvadesetog veka. Prema Benjaminovom gledištu, moda, svetlacavi izlozi i primamljiva ponuda kapitalističkog tržišta metropolisa ne proizvode "lažnu svest" samo zato da bi možda ljude naveli na lažne ideje o društvenoj realnosti. Može biti da robna kultura deluje i direktnije, a ne samo uticanjem na ideje, zaobilaznjem diskurzivnog i konceptualnog, u korist prizivanja/proizvođenja "lažnog osećanja". Može biti da roba nudi i iskustva koja su obmanjujuće "lepa" i "celovita" ili čulno "intenzivna", dok njihova realnost zaista zavisi od društvenih podela, represivne moći i fragmentovanja i otupljivanja čulnog života. Alegorični pogled marksističke kritike na život robe trebalo bi, prema Benjaminu, da je liši njene lažne primamljivosti, njene varljive sličnosti sa vitalnošću, i umesto toga istakne kratkovečnost mode, sivu patinu koja pokriva nekadašnji sjaj ukrasa i očajnu hrpu otpadaka i istrošenih dobara. U Benjaminovim rukama marksistička kritika ideologije postaje interpretativan rad otkrivanja lobanje ispod glamurozne kože robe, skeletalnu ruševinu koja se već nazire u središtu grandioznih lukova od stakla i kovanog gvožđa tržnica metropolisa devetnaestog veka.

U njegovom radu o tridesetim Benjamin je testirao mnoštvo formulacija koncepta "dijalektičke slike". O dijalektičkoj slici je često mislio kao o povezanoj sa idejom kolektivnog sna: arkade Pariza, moda i gužva na bulevarima, kristalne palate i svetske izložbe bile su kao slike želja kolektivnog, zaronjenog u nesvesno ideološkog sna. Još jednom je, međutim, potporna misao vezana za koncept alegorije koji je već objašnjen u njegovoj knjizi o baroku. Kritička, "dijalektička" priroda određenih slika leži u njihovoj alegorijskoj reverzibilnosti od slika punog, bogatog, potpunog života, u slike gubitka, razaranja, ruševina i fragmentacije. Kao što se san, koji izgleda koherentan dok spavamo i sanjamo, raspada u zbrku nekoherentnih detalja kada se probudimo i pokušamo da ga ispričamo, tako se prividna koherencija i punoća određenih iskustava života devetnaestog i dvadesetog veka rasparčava pod pogledom istoričara, otkrivajući njihovu konačnu iracionalnost, njihov neprekidnu zanetost mitom. Kao što smo ranije sugerisali, montaža je tehničko sredstvo kojim kritičar i istoričar vrše određenu vrstu alegoričnog nasilja nad svojim materijalom, provocirajući i dovodeći do krajnosti slom njihovog varljivog privida doslednosti. A ipak, iako je rad alegoričara prvenstveno razoran i razočaravajući, ostaje slabo svetlucanje istorijske istine u polju ruševina koje on ostavlja za sobom: istiniti sadržaj koji je bio sakriven lažno totalnim materijalnim sadržajem, najzad bi mogao da se razabere. Istina je da se nakon buđenja kolektivni san raspada; ali bi isto tako moglo da bude da utopijska želja koja je u snu bila sakrivena postane svestan cilj kolektivnog delovanja i izgradnje.

Urbanizam, tehnologija i osiromašenje iskustva

Sugerisao sam da Benjamin u marksistički orijentisanoj kritici ideologije premešta naglasak od konceptualnog plana (lažne svesti kao lažnih ideja) na estetsku

VALTER BENJAMIN

TAJUS MILER

FIGURE U POKRETU

i iskustvenu dimenziju (lažna svest kao varljivo osećanje smisla, koherencije i celovitosti). Komplementarno njegovom kritičkom okviru, izvedenom iz njegove filozofije jezika i njegove koncepcije alegorije, Benjamin fenomenološkim izrazima opisuje i delovanje modernosti na tradiciju i individualno iskustvo. U nekim od njegovih najpoznatijih eseja, uključujući tekstove o Kafki, Prustu (Marcel Proust, 1871–1922), Leskovu i Bodleru, kao i njegov seminalni esej o tehnologiji i estetici *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije* Benjamin je iscrtao dezintegraciju zajedničkog iskustva koje se prenosi kao tradicija i njegovu zamenu tipično modernim, individualnim, psihološkim, unutrašnjim iskustvom. Veličina pomenutih autora je u tome što su ostavili književni zapis te tradicije: oni sa neumoljivom istinoljubivošću beleže implikacije ovog pomaka u iskustvu, a ipak, u detaljima svojih narativa, i na često nesvestan ili paradoksalan način, zadržavaju tragove zajedničkog iskustva koje je na ivici nestanka u zaboravu. Modernost njihovih priča, romana i pesama daje razočaravajući kritički pogled na sve ono što je bilo represivno i arhaično u starijim formama tradicije, a ipak, upravo u razočaravajućoj tradiciji, oni spasavaju dragocen, utopijski ostatak sadržaja istine kome ta ista modernost pretila brisanjem.

Tipičan je u ovom smislu Benjaminov sud o Kafki u pismu Geršomu Šolem. Kafkino delo, piše on, "predstavlja oboljevanje tradicije"¹¹, tradicije iz koje proizilazi, na primer, sposobnost da se zna i prenese poslovično znanje. Međutim, isto tako beskompromisno kao što Kafka ovo oboljevanje priznaje kao tradiciju, Benjamin daje neuobičajen i književno plodonosan odgovor na to:

Doslednost istine je izgubljena. Kafka ni u kom slučaju nije bio prvi ko se sa ovim suočio. Mnogi su sa tim izašli na kraj na svoj način — držeći se istine, ili onoga za šta su verovali da je istina i teška ili laka srca odričući se njene prenosivosti. Kafkin genije leži u činjenici da je pokušao nešto sasvim novo: on se odrekao istine da bi mogao da zadrži njenu prenosivost. [...] Njegova dela su po svojoj prirodi parabole. Ali njihovo siromaštvo i njihova lepota se sastoji u njihovoj potrebi da budu više od parabole.¹²

Pojam "prenosivosti" je poznat već iz Benjaminove filozofije jezika i njegove koncepcije kritike. On ovde Kafku postavlja u paradoksalnu krajnost u ludoj potrazi za čistom prenosivošću (koja sugestivno govori o čudnoj besmislenoj arhitekturi međusobno povezanih hodnika i vrata u Kafkinim romanima i njegovoj opčinjenosti umreženim spravama kao što je telefon). U svakom slučaju, tipični "junaci" koji nastanjuju Kafkine tekstove — životinje koje govore, ludaci, glupaci — izgleda da za Benjamina označavaju upravo suprotnost ideje o Kafki opterećenog psihoanalizom, progonjenog nesaopštivim unutrašnjim opsesijama i strepnjama. Naprotiv, oni predstavljaju čistu prenosivost u odsustvu svakog skrivenog sadržaja koji je ispario:

11 Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3: 1935–1938*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2002, str. 326.

12 Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3: 1935–1938*, str. 326.

Zato kod Kafke nema više nikakvog govora o mudrosti. Ostali su samo proizvodi njenog raspadanja. Evo dva od njih. Prvi su glasi- ne o istinitim stvarima (vrsta šaptavih teoloških vesti o ozlogla- šenom i istrošenom). Drugi proizvod ove dijateze je ludost koja je, iako nemilice potrošivši sadržaj mudrosti, zadržala mirnu pre- dusretljivost koja glasinama potpuno nedostaje. Ludost je sušti- na Kafkinih omiljenih likova, od Don Kihota, preko pomoćnika, do životinja. [...] Barem je u ovo Kafka bio siguran: da bi pomogao, čovek pre svega mora biti luda; drugo, samo ludina pomoć je pra- va pomoć.¹³

Ako je Kafka velika književna figura čija su dela, prema Benjaminovom gledištu, krucijalno formirana ovim osiromašenjem iskustva, drugi najznačajniji al- ternativni primer za njega je pesnik i kritičar Šarl Bodler. Preko spisa o Bodleru koji su se, kao autonomni projekat proizašao iz njegovog istraživanja o Parizu devetnaestog veka, pretvorili u knjigu, Benjamin je dao najrazrađenije teorijsko shvatanje nove psi- hološke strukture iskustva i njene implikacije na književni izraz.

Iako su ovo raznovrsne teme u Benjaminovim spisima o Bodleru, koje se protežu preko mnogo godina i stotina stranica, opšti okvir rada je relativno dosledan. Benjamin konceptualno i istorijski razrađuje lingvističku razliku koja mu je dostupna u nemačkom jeziku, koju engleski i francuski jezik ne daju: između *Erfahrung* (isku- stvo) i *Erlebnis* (doživljaj), koji se tipično prevode kao "experience". Glagol *erfahren* i imenica *Erfahrung* nose konotaciju vrste znanja zadobijenog kroz ponovljenu akciju tokom vremena (kao, na primer, biti "iskusan" plivač ili "radno iskustvo"); takođe se koristi u rečenicama koje znače stvari koje su naučene putem oralnog diskursa i narativa, kao u smislu rečenice "Gde si čuo tu glasinu?" i "O njoj sam sve saznao od Bila." Za Benjamina, ovaj koncept iskustva je povezan sa tradicijom, koja prenosi znanje kroz svakodnevnu praksu i direktan razgovor i pričanje priča. To je model "iskustva" koje zapravo nije subjektivno i psihološko, nego *inter*-subjektivno, uti- snuto u lokalizovane koncepte i reprodukovano kroz govor i otelovljenu aktivnost. Suprotno tome, glagol "*erleben*" i imenica "*Erlebnis*" su bliže modernoj, subjektivnoj, psihološkoj koncepciji iskustva: npr. "Taj put za Berlin mi je bio jedan od najzbuđli- vijih *doživljaja* u životu." ili "Imao sam užasan *doživljaj*." ili "Ako želiš pravi *doživljaj*, pogledaj ovaj novi film." Ovaj glagol ima implikacije krajnje jedinstvenog intenziteta doživljenog od strane jedne individue i njegova lokalizacija *unutar* sopstva ili uma znači da saopštavanje njegove egzaktno prirode bilo kome postaje problem. Zaista, čitavo modernističko razmatranje problema komunikacije unutrašnjeg sadržaja in- dividualne osetljivosti i posledični osećaj da su javno dostupne forme komunikacije nesaosećajni (*alien*), neautentični falsifikati unutrašnjeg bogatstva, prema Benjami- novom gledištu se pojavljuju iz sve većeg isparavanja *Erfahrung* i sve veće dominacije *Erlebnis* u subjektivnom životu.

13 Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3: 1935–1938*, str. 326–327.

Bodlerova poezija se direktno bavi prostorom, objektima i društvenim ka- rakteristikama metropolisa u kojima je transformacija iskustva i razlaganje tradicije najpotpunije. Tiskanje u gužvi, tišina opustelih ulica noću, pogled na prostitutke i dendije, osobita usamljenost ateljea, uzvici skupljača krpa i mucanje pijanaca u Bod- lеровим stihovima su pretvoreni u amblemske figure novog tipa doživljaja. Benjamin sugerše da su ovo tipični urbani doživljaji koji formiraju tematski repertoar Bod- lерove poezije i koje urbana individua doživljava kao nasilni izvor senzacija. Oni se zato doživljavaju kao vrsta šoka koji unutrašnje sopstvo mora da priguši ili odbije. Benjamin sugerše dva načina na koja Bodler ovo čini svojom poezijom. Prvo, ovu poplavu nasilnih nadražaja koja nadire prema njemu iz spoljašnjosti Bodler dočeku- je povećanim protivpritiskom samosvesti iznutra, pojačanom intelektualnošću koju poezija izražava kroz formalizaciju haotičnih urbanih senzacija i ironičnim tonom ko- jim održava odstojanje. Drugo, Bodler razvija modernu formu alegorije, analognu alegoriji baroknog perioda, ali prilagođenu novom urbanom sadržaju, koja žive figure pretvara u zagonetne ambleme, ruševine i kamene spomenike – uspevajući tako da prolazni susret na ulici uhvati kao večiti gest ili grimasu. Benjamin tvrdi da Bodler tako nudi živu sliku (*tableaux*) doživljaja metropolisa iz sredine devetnaestog veka koja je od nezamenljive važnosti za kasnije istoričare, koji Bodlerovoj poeziji moraju prići kao rastumačivanju zbunjujućih hijeroglifa i zagonetki barokne knjige amblema. Ovde nas, međutim, umesto upisivanja moralnog ili filozofskog značenja, alegorija vodi prema društvenim tajnama kapitalističkog društva koje je dostiglo još jedan presudni trenutak u svom istorijskom razvoju.

Uz eseje o modernim književnim figurama, koje tumači kao oznake pro- mena u strukturi iskustva, Benjamin je načinio veliki pokušaj da ove promene uzroč- no objasni u svom eseju *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*. Ono što motivše eseje je briga oko savremene tendencije u umetnosti (tridesetih) – ili kvazi umetničkih slika i proizvoda – koje sve više postaju povezane sa zajednicama, bilo u organizovanim masovnim političkim pokretima kao što su fašizam i komunizam, ili u fluidnijim i bezobličnijim zajednicama onih koji zaposedaju turistička mesta, mesta masovne zabave, kupovine i urbanog uličnog života. Za Benjamina je to trenutak velike političke opasnosti, utoliko što su reakcionarne snage fašizma naučile da se takvim kolektivnim slikama može manipulirati kao moćnom silom za koncentrisanje i pokretanje masa. To je, međutim, i prilika da se uspostave novi odnosi između zajednice i umetnosti, koji mogu nositi i mogućnosti za oslobođenje. Benjamin tako postavlja svoj esej u trenutak odluke između izbora da se politika estetizuje na način reakcionarnih spektakala i manipulacije masovnim medijima, ili da se umetnost poli- tizuje i svesno upotrebi kao instrument kolektivnog oslobođenja.

Trenutak odluke koji Benjamin evocira je ishod istorijskog procesa u kome su i umetnički predmet i doživljaj vezan za njega radikalno transformisani uvođenjem novih tehnologija za umnožavanje vizuelnih i čujnih slika: graviranjem i litografijom, za kojima slede fotografija i film. Benjamin sugerše da se arhaične forme umetničkog dela, suštinski sačuvane do pune pojave modernog kapitalizma u devetnaestom veku,

zasnivaju na kulturnoj upotrebi slika i relikvija. Jedinstveni, vredni i retki predmeti se čuvaju na posebnim mestima i dostupni su pogledu samo u trenucima koje određuje ritualni kalendar – na primer, slike Device Marije koje se otkrivaju i nose u religijskim procesijama i prate recitovanjem liturgijskih tekstova. Takve slike nisu samo "slike" Device, nego manifestuju njeno sveto prisustvo pod ovim posebnim okolnostima recepcije. Benjamin ovu svetost vezanu za takve ritualno postavljene slike naziva "aurom": to je vrsta oreola oko dela koji evocira duhovni domen stran svakodnevnom životu. Već je tokom baroka, sa dvorskim umetničkim delima, i u osamnaestom veku u kome su se pojavile akademije i saloni, ova svetost sekularizovana: ne više "kultna" u strogo religioznom smislu, njihova "aura" predstavlja slabiji sjaj izuzetnosti data umetničkom delu njegovim izlaganjem u uslovima galerija i salona. Poseta muzeju, umetničkoj izložbi, ili posmatranje dela na zidovima u privatnim dnevnim sobama, postaju sekularni korelati povlačenja u kapelu na razmišljanje i molitvu.

Tehnička sredstva reprodukcije i distribucije umetničkih dela u jeftinoj, prenosivoj formi – fotografije, poster, dopisnice, ilustrovane knjige, časopisi i novine – odlučno odvajaju umetničke slike od njihovih prostora u kojima su kao u crkvi i predstavljaju ih u širokom opsegu novih konteksta: na ulicama, u javnom prevozu, po bioskopima, radnim mestima, kafeima i tako dalje. Slike i sadržaj koji one nose su sada slobodni da ih koriste novi društveni činioci – posebno radnici i radnice, kojima je prethodno bio onemogućen pristup pojedinim delima, ili koji su ih mogli videti samo pod posebnim, veoma kontrolisanim uslovima. Mogućnost posedovanja i korišćenja dovodi slike u dotada neviđenu blizinu svakodnevnog života, pošto su utisnute u novine koje čitamo, u dizajn ambalaže proizvoda koje konzumiramo, u reklame koje nas uveravaju da nešto treba da kupimo i u ukrašavanje okoline u kojoj ih konzumiramo. Na ovu blizinu slika Benjamin upućuje kao na "rastakanje aure": to je raščinjavanje svetosti slike i njeno shvatanje kao običnog sredstva svakodnevnog modernog života.

Benjamin vidi brojne posledice ove temeljne promene. Pomenuću samo dve, tesno povezane za pitanja modernog iskustva koja su već postavljena. Prva je promena funkcije slike, od prethodno preovlađujuće da je to materijalni prenosnik jedinstvenog duhovnog prisustva ("aure"), do uglavnom komunikativnog prenosnika informacija i ideologija. Ponavljani, ritualni konteksti u kojima se tradicionalno umetničko delo pojavljuje, takođe su činili slike važnim sredstvom održavanja tradicionalnih načina mišljenja i osećanja; nasuprot tome, moderne slike više naglašavaju novinu – nove, uzbudljive i iznenađujuće sadržaje i osećanja. Otud, u smislu razlike između *Erfahrung* / *Erlebnis* (doživljaja / iskustva), razlike o kojoj se raspravljalo ranije, mogli bismo da kažemo da je tradicionalno, "auratično" umetničko delo vezano za poredak iskustva kojeg karakteriše *Erfahrung*, iskustva ponavljanih tradicionalnih akcija i govora; dok je nasuprot tome, tehnički reproduktivna, "neauratična" slika sastavni deo poretka doživljaja u kome preovlađuje *Erlebnis*. Druga tačka proizilazi iz prve. Baš kao što je Bodlerova poezija preobrazila doživljaj šoka u alegorijske poetske ambleme, tako fotografija (*snapshot*), fotožurnalistička slika, filmske novosti,

VALTER BENJAMIN

TAJURUS MILER

FIGURE U POKRETU

fotomontaža i druge forme slike predstavljaju načine za *pozitivno* ponovno prisvajanje doživljaja šoka, i uz njihovu pomoć, stvaranje novih formi kolektivne svesti. Iako je, kao što je bilo pomenuto ranije, ova mogućnost dostupna i snagama reakcije i oslobodilačkim snagama, Benjamin je verovao da će svestan, revolucionarni razvoj ovih sredstava biti od krucijalne važnosti za levicu u nadolazećoj istorijskoj krizi.

Benjaminova materijalistička istoriografija i filozofija istorije

Benjamin je svoje ideje o istoriji razvijao u raznovrsnim tekstovima, od najranijih do najkasnijih radova koje je napisao pre smrti samoubistvom 1940. godine. Potpuni pregled ovih spisa zahtevao bi esej za sebe, ali se ovde može razmotriti nekoliko ključnih tekstova i koncepata kao čvorišnih tačaka veće teorije istorije koju artikulišu Benjaminovi radovi. Posebno ću se usredsrediti na dva značajna teksta: na "N" odeljak primedbi i komentara u spisima iz *Projekta Arkade: O teoriji znanja i teoriji progressa* i na kasni aforistički tekst pod naslovom *O filozofiji istorije*. U ovim tekstovima ću se usredsrediti na tri krucijalna koncepta: ulogu slika u istorijskom mišljenju; Benjaminovu koncepciju nelinearnog istorijskog vremena; i njegovu kritiku progressa.

Već smo se upoznali sa stepenom u kojem se Benjaminovo razmišljanje o modernosti bavi doslovnom ulogom slika u oblikovanju modernog iskustva. On sliku posmatra i u više metaforičnom smislu, kao epistemološki i heuristički model za pisanje istorije: "Istorija se raspada na slike, a ne na priče".¹⁴ Benjamin sugerise da su slike rezidualni materijal – alegorični fragmenti – ostatak procesa istorijske promene. Obrnuto, materijalistički istoričar koji nastoji da razazna skrivene strukturalne osobine društvenog života u empirijskim događajima, trebalo bi da posmatra slike kao osnovnu jedinicu konstrukcije istorijske kritike. Zauzvrat, montaža slika je metod kojim će biti napisana kritička istorija.

Benjaminov maštovitim izrazima iznova zamišljen osnovni materijal za istoričare direktno je povezan sa njegovim ponovnim promišljanjem vremena u istoriji. Prema Benjaminu, ključna karakteristika istorijskog vremena nije njegovo sukcesivno prolaženje, njegova hronološka linearnost koja postavlja u međusobni odnos zbirke događaja i činjenica koji se događaju simultano u jednom vremenu. Umesto toga, to je postojanje pukotina i prekida istorijskog vremena, dok se slike odvajaju od sadašnjosti i povezuju sa slikama iz prošlosti, pa čak i željenim utopijskim slikama mogućih budućnosti, kako bi se formirale nove figure istorijskog značenja – figure koje Benjamin naziva "sazvežđima." Baš kao što se jedno nebesko sazvežđe uobličava u figure sa alegorijskim imenima povezivanjem udaljenih zvezda između kojih se prostire tama noćnog neba, tako i istorijska sazvežđa ponovo povezuju prošle događaje

14 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, str. 476.

preko širokih otkosa vremena u kojima se značaj ovih događaja ne mora videti. Samo će u određenom trenutku čitavo sazvežđe iznenada postati vidljivo (možda samo nakratko) i to kada sadašnjost stvori ispravne uslove za "čitljivost" trans-istorijskog obrasca. Značajna implikacija ove teorije je da podriva jedan od najrasprostranjenijih načina mišljenja o odnosu između kulturalnih proizvoda prema istoriji, "istoricizam", čiji je postulat da su značenja individualnih istorijskih činjenica i artefakata određeni njihovim uslovima nastajanja, ili uopštenije, njihovim odnosima prema jednom prepoznatljivom hronološki opisanom "kontekstu". Benjamin je, međutim, verovao da moć istorijskih slika leži upravo u njihovoj sposobnosti da otplove od svojih prvobitnih konteksta (pomalo na način kako je tehnički reprodukovana slika oslobođena od jedinstvenog mesta originalnog umetničkog dela) i ulaze u stalno nova sazvežđa koja premošćuju i ponovo povezuju *udaljene i mnogostruke* kontekste. Kako Benjamin beleži: "Ja zasnivam svoje razmišljanje na različitostima vremena (koje za druge remete osnovne linije ispitivanja)."¹⁵ Moglo bi da se ode i korak dalje i kaže da je za Benjaminu potencijal slika da se kreću preko vremenskih konteksta pokretačka snaga istorije, koja zato ne putuje u jednom pravcu, već je proces diferencijacije u kojoj se prošlost, sadašnjost i budućnost simultano menjaju dok se slike sele iz domena u domen.

Ova bogata rekonceptija istorijskog vremena donela je Benjaminu jako kritičko i polemičko oružje protiv jedne od najznačajnijih istorijskih ideologija modernosti, ideje progressa, koja je nekad bila istovremeno barjak prosvetiteljstva u njegovoj borbi protiv religije, legitimizovanje kapitalističkog razvoja koji je ustanovio vladavinu kapitala, opravdanje imperijalizma u njegovom nagonu da "modernizuje" "zaostale" delove planete, i osnova za reformističku koncepciju evropskog socijalizma, koja bi prema njegovim socijalno-demokratskim pristalicama trebalo da se postepeno razvije u stabilan progres prema socijalističkom poretku. Koliko god da su različite vrednosti i ciljevi kojima su ovi različiti činioci težili, Benjamin je smatrao da svi oni učestvuju u lažnom i represivnom modernom pojmu istorije, onom koji je uspešno potisnuo proizvodnju istorijskih slika i onemogućio da kolektivno pamćenje borbi i nepravdi odvede do oslobađajućih rezultata.

Jedan od Benjaminovih najpoznatijih tekstova, deveti odeljak *O konceptu istorije* koji primenjuje alegorijsku sliku "anđela istorije", bavi se upravo ovom borbom između katastrofične vizije progressa i oslobođenog udruživanja slika prošlosti, borbom koja je sada, kako Benjaminova alegorija nagoveštava, u opasnom zastoju. Završiću sa citatom Benjaminove parabole, koja uspešno sažima asocijaciju koju sam povukao između istorijske slike, nelinearnog istorijskog vremena i kritike progressa:

Tu je Kleova slika pod naslovom *Angelus Novus*. Prikazuje anđela koji gleda kao da se sprema da se udalji od onoga što posmatra. Njegove oči su široke, usta otvorena, krila raširena. Ovako mora da izgleda anđeo istorije. Njegovo lice je okrenuto prošlosti. Tamo gde se lanac događaja pojavljuje pred nama, on vidi jedinstvenu katastrofu koja nagomilava ruševine preko ruševina i

¹⁵ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, str. 456.

baca ih pred njegove noge. Anđeo bi voleo da ostane da probudi mrtve i popravi ono što je porušeno. Ali se iz Raja podigla oluja i zarobila njegova krila; toliko je jaka da on više ne može da ih sklopi. Ona ga neodoljivo nosi prema Budućnosti, prema kojoj je okrenuo leđa, dok gomila krhotina pred njim raste prema nebu. Ono što zovemo progresom jeste ova oluja.¹⁶

Literatura:

- Jovica Aćin (ed.), *Valter Benjamin: Jednosmerna ulica / Berlinsko detinjstvo*, IP Rad, Beograd, 1997.
- Hannah Arendt (ed.), *Walter Benjamin: Illuminations*, Schocken Books, New York, 1968, trans. Harry Zohn.
- Walter Benjamin, *Uz kritiku sile – eseji*, Razlog – SC, Zagreb, 1971.
- Walter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.
- Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, New Left Books, London, 1977, trans. John Osborne.
- Walter Benjamin, *Moskovski dnevnik*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1986.
- Walter Benjamin, *Poriijeklo njemačke žalobne igre*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989.
- Walter Benjamin, *The Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin.
- Walter Benjamin, *Kritika umjetnosti u njemačkom romantizmu*, Naklada Jurčić, Zagreb, 2007.
- Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, KCB, Beograd, 2007.
- Marcus Bullock and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1: 1913–1926*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.
- Peter Demetz (ed.), *Walter Benjamin: Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Schocken Books, New York, 1978, trans. Edmund Jephcott.
- Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3: 1935–1938*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.
- Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 4: 1938–1940*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2003.
- Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2: 1927–1934*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1999.
- Gershom Scholem and Theodor W. Adorno (eds.), *Walter Benjamin: Briefe*, in 2 Volumes, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966.

¹⁶ Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 4: 1938–1940*, The Belknap Press of Harvard University Press, 2003, Cambridge, Massachusetts, str. 392.

Gershom Scholem and Theodor W. Adorno (eds.), *Walter Benjamin: The Correspondence of Walter Benjamin, 1910–1940*, University of Chicago Press, Chicago, 1994, trans. Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson.

Gary Smith (ed.), *Walter Benjamin: Moscow Diary*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1986, trans. Richard Sieburth.

Rolf Tiedemann (ed.), *Walter Benjamin: Das Passagen-Werk*, in 2 Volumes, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982.

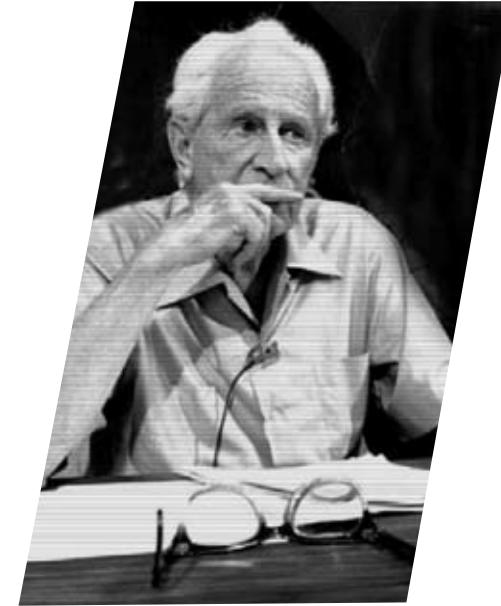
Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser... (eds.), *Walter Benjamin: Gesamelte Schriften*, in 7 Volumes, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980, 1989.

Viktor Žmegač (ed.), *Walter Benjamin: Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986.

VALTER BENJAMIN

TAJRUS MILER

FIGURE U POKRETU



Herbert MARKUZE

Estetska dimenzija utopije¹

: Lev Kreft

Uvod

Herbert Markuze (Herbert Marcuse, 1898–1979) bio je radikalni intelektualac. Takvih je bilo raznih.

Ubrzanom istorijskom taksonomijom moglo bi se reći da su prvi radikalni intelektualci iznikli iz američke i francuske revolucije kao oni koji nisu bili nikada zadovoljni već postignutim. Tražeći tako neprestano ono još neostvareno morali su stići do neostvarivog, dakle do utopije: stvarna jednakost svih ljudi u društvu razvijenom do perfekcije. Karl Marks (Karl Marx, 1818–1883) bio je njihov nasljednik, ali je njegov radikalizam bio drugačiji: naravno da se može zamisliti neostvarivo, ali ako se dijalektičkim naučnim metodom svetu razotkrije tajna njegovog principa, vidi se da je taj princip sklon nužnom raspadanju: neostvarivo je postala nužnost. Sledeća generacija radikalnih intelektualaca izgradila je nauku praćenja nužnosti i pravljenja revolucije, ali i druge discipline koje su dokazivale nužnost realizacije utopije, pa im se utopija nužno počela pretvarati u nešto prosečno ostvarivo, uz malo sreće i napora.

1 Iako je moj magistarski rad o Herbertu Markuzeu započeo pre više od trideset godina, odlučio sam se da se u ovom tekstu oslonim na svoj mladalački prikaz njegove estetičke teorije, posebno zbog toga što je studija *Pomirenje i revolt* u beogradskim i jugoslovenskim *Idejama* 1979. godine, uz prvi prevod *Estetičke dimenzije* Jelene Mesić u istom broju, bila moja prva stručna objava sa područja estetike, još uvek pod utiskom studentskih pokreta i obračuna sa filozofijom i filozofima u tadašnjoj Jugoslaviji.

Međutim, desilo im se nepredviđeno: revolucija je uspela tamo gde se to nije moglo desiti, i razvila se u nešto što nije bilo predviđeno. Tu su se radikalni intelektualci podelili na one mnogobrojne koji su prihvatili Sovjetski Savez kao najbolju moguću realnost, pa su joj rado prilagođavali svekoliku naučnost, i one malobrojne najradikalnije koji su ustvrdili da nešto nije u redu ni sa revolucionarnom naukom, pa čak ni sa Sovjetskim Savezom, što bi sve zajedno reklo da treba bar preispitati svekoliki radikalni intelektualizam sam po sebi. Ranije su generacije radikalnih intelektualaca uvek smatrale da su rođene u pravo vreme, upravo u vreme koje je spremno i sklono definitivno odgovoriti na tajnu istorije. U vreme između dva svetska rata stasala je grupa radikalnih intelektualaca koji su smatrali da su rođeni u nevrema, ako ne čak i posle vremena, jer je šansa za radikalni preobražaj istorije u jednom momentu nedvojbeno postojala, ali je momenat nepovratno prošao a da se ništa radikalno nije desilo. Revolucionarni pesimizam, dakle. Tu negde, u red dobro obaveštenih radikalnih intelektualaca, treba svrstati i Herberta Markuzea.

Međutim, Markuze nije bio samo radikal nego i kritičan intelektualac. Jeste, pripadao je kritičkoj teoriji društva, ali ta je kategorija stvorena za one kojima se teško može ustanoviti pripadnost. Kritička teorija je, naime, kategorizacijska skraćena za Marksov zahtev da je potrebna "bespoštedna kritika svega postojećeg", a iza tog zahteva nalazi se i definicija radikalnosti-korenitosti kao delatnosti koja može čoveka iščupati iz korena. Takvi su, naravno, bespoštedno kritikovali liberalnu demokratiju i kapitalističke odnose. Nisu, međutim, mimoišli ni fašizam i nacizam, čak dapače, bili su prvi od protivnika koji fašizam i nacizam nisu smatrali primitivnim i nedostojnim, ali nažalost jakim protivnikom, nego poslednjim i najvišim rezultatom civilizacije, kulture i istorije, pa zbog toga i razlogom da se civilizacija, kultura i istorija moraju bespoštedno kritikovati u celini i celosti. Sve bi to bilo donekle shvatljivo, iako malo nastrano, da nisu bili radikalni kritičari jedine uspešne socijalističke revolucije sa njenim međunarodnim komunizmom, dijalektičkim i naučnim materijalizmom, i socijalističkim realizmom zajedno. Kada se danas postavlja pitanje njihove regulacije, tj. gde ih smestiti, ako već nemamo u vidu njihovu isto bespoštednu kritiku klasifikatorične i reglementirajuće analitike, moramo imati u vidu da su ti i takvi kakav je i Markuze u klasifikacijskim i reglementacijskim procesima vlastite životne prakse umeli redovno da odaberu najneprikladniji i najneudobniji položaj. Jer se iz udobnog i prikladnog ne vidi, pa i ne misli dobro. Nije naravno bilo lako nikome i ničemu velikom pripadati u vremenu velikih i, kako se danas kaže, totalitarnih ideja i pokreta, ali radikalni intelektualci uvek mogu da nađu svoje opravdanje upravo u tome što su usamljeni: to potvrđuje da su u pravu. Ali je teže bilo naći bilo kakav oslonac za vlastiti stav. Sve što je bilo odbačeno i što su smatrali izgubljenim za šansu revolucije, od kapitalizma do fašizma, od komunizma do nacizma bilo je i nauka i vera u isto vreme. Markuze nije mogao da se osloni na nauku, jer to bi bila onda samo još jedna od varijanti naučnog socijalizma kao kartezijanske sigurnosti da će se revolucija nužno desiti – pa zašto da se onda toliko brinemo o tome? Markuze nije mogao da se osloni ni na utopiju, onu koju Marks zove donkihoterijom, jer to bi značilo da je revolucija stvar

LEV KREFT

HERBERT MARKUZE

FIGURE U POKRETU

slučajnog i subjektivnog slučaja, a da je njen rezultat shodno tome posve slučajan i neizvestan. Govoriti o revoluciji ima smisla, kaže Marks, samo ako već postojeće stanje proizvodi svoje vlastite grobare. Ali iskustvo dvadesetog veka jeste da su ti grobari ukopali sami sebe. Na šta onda osloniti radikalnu, kritičku misao koja ne želi ostati čista donkihoterija? Da li smo uopšte sposobni da ostvarimo svet koji će biti u skladu sa našim najdalekosežnijim sposobnostima zamišljanja i mašte?

Tu, upravo na mestu tog pitanja, ulaze u Markuzeovu kritičku teoriju umetnost i estetika, pa time preuzimaju onu ulogu koju je u Marksovoj naučnoj teoriji imala kritika političke ekonomije: estetska funkcija svedoči o mogućnosti nade i utemeljuje totalni preokret kao mogući zahtev kritičkog uma.

Glavni Markuzeovi tekstovi, koji upućuju ka istraživanju njegovih estetskih, odnosno umetničko-teorijskih stavova, nalaze se u četrdesetogodišnjem rasponu:

O filozofskim osnovama ekonomskog pojma rada (1933)

Borba protiv liberalizma u shvatanju totalitarne države (1934)

O afirmativnom karakteru kulture (1937)

Eros i civilizacija (1955)

Sovjetski marksizam (1958)

Čovek jedne dimenzije (1964)

Esej o oslobođenju (1969)

Kontrarevolucija i revolt (1970)

Estetska dimenzija (1977)

Ovaj prikaz usmeren je na četiri njegova osnovna dela: *O afirmativnom karakteru kulture*, *Eros i civilizacija*, *Kontrarevolucija i revolt* i *Estetska dimenzija*, koja je njegovo poslednje delo i ujedno programski sažeti rezultat.

O afirmativnom karakteru kulture

Markuze u eseju *O afirmativnom karakteru kulture*² polazi od pojmova kulture i civilizacije, bez želje da se dublje upušta u njihovu problematičnost, i navodi dva moguća opredeljenja tog pojmovnog para. Prema prvom, kultura predstavlja uvučenost duha u istorijski društveni proces, dakle jedinstvo idejne (kulture u užem smislu reči) i materijalne reprodukcije (tj. civilizacije). Prema drugom, duhovni svet predstavlja od materijalnog izolovanu i iznad njega uzdižuću se celinu, čime se kultura pretvara u (lažni) kolektiv i (lažnu) opštost. Odvojenost kulture od civilizacije i formiranje kulture kao područja "pravih" vrednosti i njena samosvrhovitost predstavljaju specifični istorijski odnos kome je upućen i Markuzeov pojam afirmativne kulture. Afirmativna kultura je kultura građanske epohe, koju bismo (bez obzira na to što Markuze taj termin ne upotrebljava) mogli najbolje da okarakterišemo kao

2 Objavljen u *Časopisu za socijalna istraživanja* 1937. godine, a ponovo u *Kultur und Gesellschaft I*, Edition Suhrkamp, 1965; vidi prevod u *Kultura i društvo*, BIGZ, Beograd, 1977, str. 41–72.

"pounutrašnjavanje" (*Verinnerung*) hegelovskog tipa: dakle, realizacija slobode i sreće "unutar" individue, a ne unutar stvarnog sveta, koji ostaje "prljava empirička pojava" borbe za opstanak. Na visoravan tog uzdignutog veštačkog sveta penje se i svet lepog kao područje s one strane nužnosti. Protivrečnosti istorijskog društvenog stanja individue lažno se izmiruju u afirmativnoj kulturi okretanjem individue samoj sebi, jer, naizgled, ona samo duboko u sebi može da nađe slobodu, sreću i lepotu. Takav položaj kulture je, naravno, istorijski produkt, ali i proces u kome se kultura izoluje u duhovni svet, kao lažno ispunjenje slobode i sreće. Markuze ne analizira, već savremenom građanskom položaju samo suprotstavlja antički položaj duhovnih vrednosti. Odvajanje lepog i uživanja od nužnog i korisnog, pa time i od materijalnog sveta, predstavlja onu osnovu, kojom antički položaj u sebi već sadrži izvor građanskog; međutim, teorija građanstva uz to ne priznaje nikakve principijelne razlike (urođene ili stvorene društvenim uređenjem), koje bilo koga sprečavaju u usponu na Parnas kulturalnih i umetničkih vrednosti. Građanstvo uspostavlja tezu o opštosti i opštoj važnosti kulture.

Kao što se u materijalnoj praksi proizvod odvaja od proizvođača i osamostaljuje u opštem stvarstvenom obliku "dobra", tako se u kulturnoj praksi delo, njegov sadržaj učvršćuje u opštevažeće "vrednosti". Istina filozofskog suda, valjanost moralnog postupka, lepota umetničkog dela – treba po svojoj suštini da diraju svakog, da se odnose na svakog, da obavezuju svakog. Bez obzira na pol i poreklo, bez štete po svoju poziciju u procesu proizvodnje, individue treba da se potčine kulturnim vrednostima. Oni treba da ih unesu u svoj život, da svoje postojanje prožmu i preobrazu njima. "Civilizaciju" nadahnjuje "kultura".³

Antika visoko uzdiže duhovne vrednosti i pripisuje ih eliti; građanstvo na zahteve masa za srećom odgovara – afirmativnom kulturom, na lutanja i probleme izolovanog pojedinca – opštom čovečnošću, na fizičku bedu – lepotom duše, na opipljivo ropstvo – neopipljivom unutrašnjom slobodom, na brutalni egoizam – carstvom obavljanja dužnosti. Prvobitni revolucionarni karakter tih ideja vrlo brzo pretvara se u lisice za nezadovoljstvo masa, ali, kao ideologija, istovremeno izražava i stvarno stanje stvari i otkriva njegovo siromaštvo već samim tim što se uzdiže iznad njega. Već klasična građanska umetnost sadrži uverenje da je sva dotadašnja istorija, u odnosu na budućnost, samo tamna pećina predistorije. Ipak, taj kritički karakter nestaje utoliko više, ukoliko postaje sve značajnije jačanje kulture kao lažnog ispunjenja, interiorizacije i racionalizacije onih potreba i poriva jedinke, koji su svojim sadržajem i tendencijama ka slobodi i sreći opasni po postojeće društvo. Cveće na okovima omogućuje pogledu masa odmaranje i uljuljivanje, omogućuje zaborav spona – tako sreća nastupa uprkos stvarnoj porobljenosti, a da porobljenost nije nestala. Idealizam afirmativne kulture stalno prati materijalizam sreće, koji zahteva

³ Herbert Markuze, "O afirmativnom karakteru kulture", iz *Kultura i društvo*, BIGZ, Beograd, 1977, str. 45.

raskidanje lanaca. I dok ovaj zahteva bolji svet, kultura i umetnost i dalje govore o unapređenju i kultivisanju mikrokosmosa, čime se umesto preokreta u stvarnosti "revolucioniraju" duša. Ta duša, koja predstavlja centar mikrokosmosa, kao što je individuum centar kosmosa uopšte, postavljena je daleko s one strane prljavštine građanske prakse; ona nema nikakvu razmensku vrednost, ona ne može bez ostatka da se izgubi u svetu građanskih vrednosti. U pojam duše ulazi sve ono što ne bi trebalo da se prostituiše i uništi, sve što nije moglo da nađe svoje mesto u građanskom svetu trke za viškom vrednosti. Duša je simbol i zastava one neprikosnovene individualnosti, koja je "slobodna, jednaka i zbratimljena", koja je svima data i koja se ni u kom procesu realnosti ne može poništiti. Tako se kritički tok pojma i pojavnosti individualiteta sprovodi u mirne vode rezervata koji svojim odvojenim postojanjem, u stvari, opravdava postojanje bilo kakve, pa i prostituisane stvarnosti oko sebe. Afirmativni karakter kulture u stvari predstavlja pretvaranje kritike u opravdanje kritikovanih veza, u njihovu "moralnu sankciju". Princip duše je pomirenje (*Versöhnung*) i zato je društvo obezvređenog individualiteta moglo da prizna njegova prava na tom naizgled kritičkom, ali u stvari pomirljivom i lažno zadovoljavajućem terenu kulture. Ono što svuda drugde važi za utopiju i besmisleni radikalitet, u umetnosti sme nekažnjeno da dođe do izražaja – jer to je samo umetnost. U njenoj sredini ljudi participiraju u sreći, koja u stvarnosti nije više moguća i time njena čulnost upozorava na moguću čulnu sreću – to je upozorenje, opasno za društvo, koje čulnost i sreću proganja u rezervat zabave, da bi moglo da ih reguliše i racionalizuje. Građansko društvo je oslobodilo individue utoliko, ukoliko su sposobne da same sebe drže na uzici.

Markuze uvodi problematiku, koja će pratiti njegovu estetsku misao dosledno sve do kraja: čulnost i čulnu sreću. Preneti u umetnost oni su tako pretvoreni umetničkom formom da predstavljaju pravi teren za smirenje i pomirenje sa antagonizmima društva, i da ujedno omogućavaju onaj odsaj (*Schein*) moguće sreće, koji porobljenim individuama daje utisak sreće i uživanja u umetnosti. Njegova analiza ne zadržava se na pitanjima umetnosti kao produkcije i nije usmerena ka kritici političke ekonomije kulture. Područje estetskog je područje ideologije, pa se analiza ograničava na dijalektiku ideoloških tokova dok odnose kojima se (ako upotrebimo njegovu terminologiju) "kultura smešta unutar civilizacije" možemo samo površno da naslutimo. Drugo, Markuze polazi od umetnosti kao institucije građanskog društva, ali njegovi opisi i analize neprestano dokazuju da se radi upravo o umetnosti modernizma kao instituciji koja je prividno autonomna, kako bi se stvorila njena odvojenost od društva i njena uzvišenost nad njim. Markuzeova estetika do kraja ne gubi kontakt sa takvom umetnošću, do kraja izvodi kritiku takve umetnosti, koja je blizu napadima istorijske umetničke avangarde, ali ne može do kraja da se odvoji od nje: kultura je u podvojenosti između svoje afirmativne i kritičke funkcije, ali to je u stvari i dvojba autora samog. Treće, već ovde, na početku, oseća se polazna tačka buduće Markuzeove ideje o estetskom stvaranju novog društva koja ne predstavlja samo kritiku modernističke afirmativne kulture, nego i kritiku njenih degradacija u masovnu kulturu i levičarsku prosvetiteljsku estetiku. Četvrto, marksistička teorija

revolucije i proletarijata potpuno je preokrenuta. Naime, polazna tačka razmišljanja nije revolucionarnost proletarijata kao potencija njegovog svetsko-istorijskog postojanja i revolucionarnost konkretne istorijske situacije, već upravo suprotno: ne-revolucionarnost konkretne situacije i nesigurna revolucionarnost proletarijata. Zato Markuze govori o umetnosti u okviru afirmativne kulture, a o njenim radikalnijim mogućnostima vezanim za estetski materijalizam užitka i sreće samo unutar utopijskog. Revolucionarni potencijal umetnosti ograničen je njenom estetskom formom – njenim vlastitim bićem. Već tu, na početku, treba dodati i petu karakteristiku: Markuze neprestano ponavlja kako modernistička estetska kultura predstavlja prividno zadovoljenje poriva sreće i užitka koje ne ukida porobljenost individue. Međutim, ko su ti kojima je takvo prividno zadovoljenje u suprotnosti sa stvarnim položajem uopšte potrebno? Konzumenti visoke modernističke kulture sigurno nisu robovi savremenog kapitalizma, što dokazuje i Markuzeovo odbijanje sovjetskog i generalno levičarskog plana prosvetavanja proletarijata takvom kulturom, kao i njegova kritika masovne kulture kao degradacije koja, za razliku od elitne modernističke kulture, zahvata mase. Sreću, makar iluzornu, u modernističkoj autonomnoj kulturi nalaze oni koji su "negde između", ni gospodari ni robovi, pa se već tu, na početku puta, može videti kojim socijalnim grupama Markuze govori, pa i pripada.

Eros i civilizacija

Delo *Eros i civilizacija* objavljeno je u Bostonu 1955. godine i predstavlja odgovor na pitanja postavljena već u predratnim esejima povezana sa Frojdovom (Sigmund Freud, 1856–1939) psihoanalizom i njenim socijalno-kritičkim potencijalom. Polazni stav ovog dela je konstatacija da su psihološke kategorije postale političke kategorije, pošto je privatna psiha postala predmet društvenog upravljanja, a njeno lečenje – lečenje celog društva. Markuze preuzima kao datu činjenicu Frojdov stav da civilizacija svoju snagu zasniva na porobljavanju nagona. Ali, da li civilizacija vredi toliku cenu? Za Frojda to pitanje nije značajno, jer za njega ionako samo takva, represivna civilizacija može da postoji. Markuze može svoju reinterpretaciju Frojda da sprovede samo na taj način što uvodi mogućnost alternativne civilizacije kao pretpostavku, pa uvodi pojam nerepresivne civilizacije kao društvenog stanja u kome načelo uživanja i načelo stvarnosti nisu međusobno sukobljeni i protivrečni.

Ideja nerepresivne civilizacije zahteva raskid sa postojećom, represivnom. Na konkretne mogućnosti takvog poduhvata Markuze ne može da ukaže, ali dokazuje da nesputani užitak ne mora nužno dovesti do razaranja civilizacije. Uvodi se pojam nerepresivne sublimacije, kojom nagoni sa sublimiranjem ne gube nužno svoju energiju, već stvaralački i ljudski pozitivno erotiziraju odnose između pojedinaca, kao i između njih i njihove okoline. Markuze, dakle, po svaku cenu, a posebno metodom dijalektičke interpretacije, hoće da dokaže kako preduslov za društveno postojanje individue nije odricanje od sreće i užitka, i da je zbog toga napredak uma moguć i kao

napredak sreće. Njegova je pozicija i u ovom slučaju u stvari pozicija kantovskog tipa kritike: nema nikakve konkretne izvesnosti koja bi mogla da upućuje na to da je jedna takva alternativna civilizacija nešto što se iz datog stanja nužno rađa, ali postoji bar mogućnost i tu mogućnost kritika razmatra i utemeljuje.

U tako stvoreni teorijski prostor smeštena je i Markuzeova misao o ulozi umetnosti i estetskog. Prvi akord dat je u pojmovnom paru rad – igra. Umetnički rad unutar sveta nužnosti zadržava karakteristike libidinalnog zadovoljstva, proizilazi iz nerepresivne nagonске konstelacije i služi nerepresivnim ciljevima: u njemu je sačuvana slobodna igra čovekovih stvaralačkih snaga, koja je, naravno, u represivnoj civilizaciji veoma ograničena i predstavlja retku privilegiju. Tu je vidljiva i razlika između Markuzea i Adorna (Theodor W. Adorno, 1903–1969). Dok Adorno pre svega govori o procesu i mogućnosti kraja umetnosti prouzrokovanog kriznim stanjem društva, Markuze analizira umetnost kao radikalnu moć. Markuzeov principijelni pesimizam je ipak borbeniji od Adornove rezignacije, koja prelazi u odbranu povlašćenog položaja kritike same. Drugim rečima, Markuze se ne odriče mogućnosti revolucionarne promene društva.

Upravo iz tih pobuda proizilazi značajna uloga imaginacije, koja je nezavisni psihički proces sa vlastitom istinosnom vrednošću i iskustvom. Ona je odgovor na antagonističku stvarnost koji se najjasnije uobličava upravo u umetnosti. U estetskom je skrivena sublimirana harmonija čulnog i razumnog – večiti protest protiv organizacije života po načelima logike dominacije. Umetnost je iskrivljena, sublimirana negacija neslobode na individualnom i generičnom istorijskom nivou. Estetski privid (*Schein*) omogućava pomirenje sa poražavajućom istinom, podiže podsvesno ka svesnom i vraća ga natrag – katarza se razotkriva kao protest i pomirenje u istom dahu. Očigledno je da Markuze ne napušta osnovna polazišta iz predratne analize afirmativne kulture.

Saznajna vrednost umetnosti je upravo u njenoj ambivalentnosti, dvodimenzionalnosti, koja je u kasnom dvadesetom veku na udaru neporaženog totalitarizma odnosno, kako to Markuze naziva u *Čoveku jedne dimenzije* (1964), jednodimenzionalnog društva. Da bi osnažio istinosni i saznajni karakter estetskog jednom širom ljudskom i društvenom revalorizacijom, Markuze se vraća Kantu (Immanuel Kant, 1724–1804), Šileru (Friedrich von Schiller, 1759–1805) i Hegelu (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831). Tu nalazi osnov za povezivanje oba značenja estetskog, kao čulnog i kao lepog, a lepo se razotkriva kao, u uslovima represivne civilizacije, sublimirano čulno. Taj tipični proces ideologizacije omogućava umetnosti zadržavanje druge dimenzije koja otvara put "zabranjenoj" logici sreće, čulnosti i protesta. Pošto sreća nema nikakvu stvarnu osnovu u postojećoj civilizaciji, njena stvarnost pojavljuje se zatomljena u estetskom uživanju.

Nerepresivni poredak je u biti poredak *obilja*; nužno ograničenje se provodi više preko "suviška" nego preko potrebe. Samo je poredak obilja spojiv sa slobodom. Na toj se tački susreću ide-

alistička i materijalistička kritika kulture. I jedna i druga se slažu da nerepresivni poredak postaje moguć samo u najvišoj zrelosti civilizacije, kada se sve osnovne potrebe mogu zadovoljiti minimumom utroška fizičke i duševne energije za minimum vremena. Odbacujući ideju slobode koja pripada vladavini načela izvedbe, one čuvaju slobodu za novi oblik egzistencije, koji bi se javio na temelju univerzalno zadovoljenih egzistencijalnih potreba. Oblast slobode se sagledava s *onu stranu* oblasti nužnosti: sloboda nije unutar, nego je izvan "borbe za opstanak". [...] Igra i raskoš kao načela civilizacije sadržavaju ne preobražaj rada, nego njegovo potpuno podvrgavanje onim mogućnostima čovjeka i prirode koje se slobodno razvijaju. Ideje igre i raskoši otkrivaju sada svoje puno odstojanje od vrijednosti proizvodnosti i izvedbe: igra je *neproizvodna* i *nekorisna* upravo zbog toga što ukida represivne i izrabljivačke osobine rada i slobodnog vremena; ona se "tek igra" realnošću.⁴

Tako je Markuze na osnovu Frojda i pomoću tumačenja Kantovih i Šilerovih ideja u stvari razvio vlastito stanovište. Analiza civilizacije otkriva suprotstavljenost uma i sreće kao načela postojećeg sveta. Sreća i uživanje su potisnuti u podsvest pojedinca i društva i iz tog zabrana se, pomoću estetskog, probijaju na svetlo dana pomoću imaginacije. Umetnost je sama u sebi isto tako protivrečna, jer je prisustvo uživanja i sreće unutar estetske forme uslovljeno odricanjem od moguće realizacije sreće. Zato u svetu totalitarizma umetnost postaje ili potpuna manipulacija ili izolovani, marginalizovani protest (na primer dodekafonija i nadrealizam). Pošto u sebi nosi princip sreće i uživanja, ona otvara horizonte moguće drugačije civilizacije koja predstavlja totalnu prekretnicu od rada ka igri. U *Erosu i civilizaciji*, dakle, Markuzeova vizija funkcije umetnosti i estetskog prelazi u kantovsku "svrhovitost bez svrhe" i "zakonitost bez zakona". Estetska dimenzija mogućeg oslobođenja postaje Markuzeov "lajtmotiv" u tumačenju umetnosti i estetskog fenomena šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, kada se, u svojim najslavnijim godinama, opredeljuje za neoavangardu kao umetnost nagoveštaja mogućeg oslobođenja i time unutar estetskog nailazi na ono što je Marks tražio u oblasti političke ekonomije.

Kontrarevolucija i revolt

U poglavlju "Umetnost i revolucija" koja je sastavni deo knjige *Kontrarevolucija i revolt* (predavanja iz 1970. godine objavljena 1972. u obliku tri eseja), Markuze prvi put sumira celinu svoje kritičke analize umetnosti, da bi to ponovio još u *Estetskoj dimenziji* (1977). Već sam naslov govori o tome da je analiza prešla u konkretnije

4 Herbert Markuze, *Eros i civilizacija*, Naprijed, Zagreb, 1965, str. 157–158.

odgovore na pitanja o ulozi umetnosti kao revolucionarnog potencijala i o sudbini umetnosti u revolucionarnom procesu, a ujedno se pojavljuju i stare teme i motivi, od afirmativnog karaktera kulture, Kantovog koncepta "svrhovitosti bez svrhe", nadrealizma, Marksovih *Grundrisa*, *Erosa* i *Thanatosa*, pa do uloge forme, kraja umetnosti, *Madam Bovari*, grupe *Living Theatre*, crnačkog slenga itd. Već kraj prethodnog eseja *Priroda i revolucija*, koji razmatra oslobođenje prirode kao sredstvo oslobođenja čoveka, nagoveštava koncepciju estetskog, u kome se priroda i čovek povezuju (carstvo nužnosti sa carstvom slobode) bez odnosa dominacije, čime se kroz tematiku iz Kantove treće *Kritike* ostvaruje i kritika dominacije civilizacije nad prirodom. Tu, u ozbiljenju filozofije i umetnosti, nalazi Markuze i kontakt sa Marksovim projektom:

Ali tek u Marksovoj koncepciji – uz očuvanje kritičkog, transcendirajućeg elementa idealizma – stupa u svet materijalno, istorijsko tlo za pomirenje ljudske slobode i prirodne nužnosti, subjektivne i objektivne slobode. Ujedinjenje pretpostavlja oslobođenje: revolucionarnu praksu, koja treba da ukine institucije kapitalizma i zameni ih socijalističkim institucijama i odnosima. Kod ovog prelaska, emancipacija svesti ipak mora ići zajedno sa emancipacijom čula, obuhvatiti *totalitet* ljudske egzistencije, individualni nagoni i čula kao takvi moraju se menjati pre nego su individue sposobne da zajedno izgrade *kvalitativno* drugačije društvo. Ali, čemu ovo akcentiranje *estetskih* potreba u ovoj obnovi?⁵

U tom kontaktu, Marksov projekat postaje estetski projekat.

Značaj estetskih kvaliteta je u njihovoj nenasilnosti i "neekonomičnosti". Revolucija mora da ukida sublimaciju estetskih kvaliteta, koji su odgurnuti u umetnost, gde žive kao izolacija od stvarnosti i kritika postojećeg; time bi se oslobodile subverzivne snage. Dakle, Markuzeov program revolucionarne prakse jeste program oslobođenja estetskog iz izolacije u život, koji time prihvata jedan od osnovnih pravaca umetničkih i drugih pokreta šezdesetih godina prošlog veka. Ako je teza kulturalne revolucije (što znači da Markuze prihvata termin kojim se popularno označavala jedna od faza maoizma u Kini) o političkom potencijalu umetnosti aktuelna, onda se postavlja pitanje efikasnije komunikacije između optužbe postojećeg stanja i postizavanja ciljeva oslobođenja. Markuze smatra da u tu svrhu treba stvoriti nove jezike, koji bi mogli da probiju barijere postvarenih komunikacionih sredstava pod kontrolom dominacije i manipulacije. Radikalni nekonformizam zahteva novi jezik, koji ne bi bio konformističan i koji, ujedno, ne bi bio "elitan", koji bi mogao da proдре do ljudi i da razbija pounutrašnjavanje otuđenja. Markuzeu se sviđao crnački američki sleng zajedno sa njegovim psovkaama – poštapalicama, koji je zvučao kao vrhunac nekonformizma – onaj sleng koji je mnogo kasnije progovorio u repu. Program kulturalne revolucije glasi: razbijanje estetske forme, ali ne zbog stvaranja novih kulturalnih i umetničkih formi, nego za estetsko stvaranje bitno drugačijeg načina života.

5 Herbert Markuze, *Kontrarevolucija i revolt*, Grafos, Beograd, 1979, str. 75.

Taj sukob sa estetskom formom, međutim, ne odvija se kao jednostavna suprotnost, jer se uveliko nudi jedno drugo razrešenje estetske forme u zabavu i uživanje: represivna desublimacija, koja naizgled oslobađa čulnost i sreću, da bi nad njima uspostavila kontrolu pomoću njihovog prelaska u formu robne masovne industrije zabave. Markuze opisuje, zanimljivo, i estetiku socijalističkog realizma i estetiku masovne industrije zabave istim rečima: u jednom i u drugom slučaju nestaje utopijska dimenzija, jer se polazi od aksiome da je utopija u sovjetskom društvu odnosno u "diznilendu" kapitalizma već realizovana – konzumirana. Da bi revolucionarnoj praksi obezbedio dvodimenzionalnost i oslobodio je iz kandži sovjetske redukcije, Markuze uvodi i dijalektiku umetnosti i revolucije. Odnos između umetnosti i revolucije je jedinstvo suprotnosti, antagonističko jedinstvo, u sličnom odnosu u kakvom se nalaze kritička teorija i proletarijat u programskim opredeljenjima Maksa Horkhajmera (Max Horkheimer, 1895–1973). A to znači da je program ukidanja estetske forme koji time umetnost stavlja na raspoloženje revoluciji posve pogrešan i represivan. Napetost između umetnosti i revolucije je neprevladiva, jer umetnost ne može sama menjati stvarnost, a ne može ni da se stavi u službu revolucije, ukoliko još hoće da bude umetnost. Štaviše, "revolucija čini supstancu umetnosti"⁶. Kraj umetnosti je moguć samo za društvo u kome više nema ni istine ni laži, u kome više nema ni dobra ni zla: to je krajnje varvarstvo. Ima, dakle, nešto gore od laži i zla: stanje u kome više ne postoji razlika, a to je jedino stanje u kome Markuze može da zamisli kraj umetnosti.

Estetska dimenzija

Estetska dimenzija (1978) prvo je objavljena na nemačkom jeziku kao *Die Permanenz der Kunst: Wider eine bestimmte Marksistische Aesthetik* (1977), i predstavlja autorovo poslednje zaokruženo delo i sintezu istraživanja estetske dimenzije. Njime Markuze opredeljuje svoj položaj unutar marksizma, ali i unutar Frankfurtske škole. Ističu se njegovi programski stavovi:

- 1) U estetskoj formi, koja reprezentuje estetsku dimenziju, utemeljena je *autonomija* umetnosti.
- 2) Umetnost je protest protiv postojećeg i transcendiranje datog, ali i afirmacija postojećeg, pošto estetska dimenzija sadrži protivrečan proces estetske sublimacije/desublimacije: kroz estetsko razrešenje realnih sukoba, koje ne može biti realno razrešenje, osujećuje se prikrivanje protivrečnosti i uspostavlja prividno pomirenje. Umetnost predstavlja alternativnu istinu postojećeg.
- 3) Umetnost je revolucionarna upravo kroz tu vlastitu suštinsku razdvojenost, a ne prijanjanjem uz ovaj ili onaj revolucionaran pokret. Zbog toga su, bar tu, na kraju životnog puta, za Markuzea

6 Herbert Markuze, *Kontrarevolucija i revolt*, str. 114

najbolje Bodlerove (Charles Baudelaire, 1821–1867) i Remboove (Arthur Rimbaud, 1854–1891) pesme po svojoj reolucionarnoj moći iznad Brehtovih (Bertolt Brecht, 1898–1956) didaktičkih drama. Time kritikuje i vlastito, kao i neoavangardno levičarsko usmerenje ka "ukidanju" umetnosti u životu.

4) U estetskoj dimenziji se sve subjektivno pojavljuje upravo kao subjektivno, bez svođenja na društveno ili klasno. Na taj način se u umetničkom delu pojavljuje sublimirana realnost, druga istina datog, kao i horizont njegove revolucionarne promene. Neka Lepo i bude bekstvo od realnosti, ali je i njena najoštija kritika, koja zbog svoje senzualnosti ima vlastiti radikalni karakter.

Delo završava radikalno, sa marksovskom metaforom skamenjenog sveta, koji je nateran na ples, uz benjaminovsku refleksiju o prošlosti:

Umetnost se bori protiv postvarivanja tako što omogućuje da okamenjeni svijet govori, pjeva, možda i pleše. Zaboravljanje prošle patnje i prošle radosti olakšava život podlozan represivnom načelu stvarnosti. Za razliku od toga, sjećanje potiče poriv za svladavanjem patnje i za trajnošću radosti. No ta moć ispomene je suspregnuta – bol zasjenjuje samu radost. Mora li tako biti? Obzor povjesti još je uvijek otvoren. Ako bi sjećanje na prošlost potaklo motivacijsku snagu u borbi za promjenu svijeta, povela bi se borba za revoluciju, koja je do sada bila potisnuta u prethodnim revolucijama u povijesti.⁷

U estetskom kao regiji užitka u čulnosti, umetnosti i lepoti, Herbert Markuze kroz ceo svoj opus pronalazi od principa realnosti spašenu i sačuvanu suštinu svih revolucija: slobodu i sreću pojedinca i pojedinke. Markuze nema dubinu jednog Adorna i nema moć Benjaminove (Walter Benjamin, 1892–1940) ekspresije, ali ima revolucionarnu energiju koju održava uprkos svemu, jer je njen izvor našao u estetskoj dimenziji, a ne u određenoj klasi ili u određenoj društvenoj realnosti.

Herbert Markuze bio je radikalni intelektualac. Takvi se ne bave posmatranjem simptoma, nego iskorenjivanjem bolesti. Ali pre razmišljanja o načinu njegovog uvrštenja u zbirku estetičara dvadesetog veka, možda bi trebalo zajedno s njim odgovoriti na aktuelnije pitanje današnjice: mogu li se radikalni intelektualci iskoreniti?

Literatura:

- Gregory Battcock, "Herbert Marcuse", iz *Why Art – Causal notes on the aesthetics of the immediate past*, A Dutton Paperback, New York, 1977, str. 35–42.
 Lešek Kolakovski, "Herbert Markuze – marksizam kao utopija nove ljevice", iz *Glavni tokovi marksizma III*, BIGZ, Beograd, 1985, str. 447–474.

7 Herbert Markuze, "Estetska dimenzija. Kritika marksističke estetike", iz *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981, str. 242.

Lev Kreft, "Herbert Marcuse – Umetnost med spravo in revoltom", iz Lev Kreft, Aleš Erjavec, Heinz Paetzold, *Kultura kot alibi*, Komunist, Ljubljana, 1988, str. 57–129.

Herbert Marcuse, *Eros i civilizacija*, Naprijed, Zagreb, 1965.

Herbert Marcuse, "Društvo kao umjetničko djelo", iz Vjekoslav Mikecan (ed.), *Marksizam i umjetnost II*, IC Komunist, Beograd, 1976, str. 178–183.

Herbert Markuze, "Uz novo određenje kulture", *Treći program RB-a* br. 10, Beograd, 1971, 417–434.

Herbert Markuze, *Kultura i društvo*, BIGZ, Beograd, 1977.

Herbert Marcuse, *Kraj utopije / Eseji o oslobođenju*, Stvarnost, Zagreb, 1978.

Herbert Marcuse, *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.

Herbert Marcuse, *Hegelova ontologija i teorija povijesnosti*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1981.

Herbert Markuze, *Prilozi za fenomenologiju istorijskog materijalizma*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.

Herbert Markuze, *Merila vremena*, Grafos, Beograd, 1985.

Herbert Marcuse, *Um i revolucija: Hegel i razvoj teorije društva*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987.

Herbert Marcuse, *Čovjek jedne dimenzije: rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989.

Heinz Paetzold, *Neomarxistische Ästhetik II: Adorno-Marcuse*, Schwann, Düsseldorf, 1974.



Teodor V. ADORNO

: Tajrus Miler

Teodor Adorno (Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, 1903–1969) bio je najmlađi, ali naposljetku i najuticajniji član grupe za interdisciplinarno društveno naučno istraživanje poznate pod imenom Frankfurtska škola. Formalno obrazovan kao filozof i muzikolog i kratko vreme umetnički aktivan kao sledbenik atonalne muzike Arnolda Šenberga (Arnold Schönberg, 1874–1951) i student Albana Berga (Alban Berg, 1885–1935) u Beču, Adorno će dati značajan doprinos širokom spektru interdisciplinarnog istraživanja. Tokom više od četrdeset godina svoje zrele intelektualne aktivnosti, Adorno je pisao i objavljivao u interdisciplinarnim oblastima socijalne filozofije, socijalne psihologije, sociologije muzike, socioloških studija radija, teorije obrazovanja i sociološke estetike, kao i u disciplinarno usmerenijim oblastima kao što su filozofija, književna kritika, muzička analiza i empirijska sociologija. Adornova objavljena sabrana dela obuhvataju hiljade stranica i još uvek se pojavljuju nova izdanja nacrtana za eseje i studije, predavanja, intervju i prepiske.

Osim širine i obimnosti, Adornovu pisanu produkciju odlikuje neobičan, idiosinkratički prozni stil, čija je zbirka spisateljskih strategija neodvojiva od sadržaja i velikih tema njegove misli. U skladu sa svojim filozofskim naglaskom na preciznosti, tačnosti, mikrološkom detalju i dijalektičkom kretanju, Adorno je razvio prozni stil pun stilističkih nijansi, argumentativne gustine, neuobičajenih reči, iznenadnih skokova u registru i misli, hiperboličnih poređenja i prividnih paradoksa. Čak su i Adornovi prijatelji povremeno bivali zbunjeni zamršenošću njegovog stila. Zabeleženo je da su kompozitor Alban Berg i Vilhelm Rajh (Wilhelm Reich, 1897–1957)

slušali Adornov govor preko radija; kada se prenos na trenutak izgubio, Berg se našao da su verovatno propustili jedinu jasnu rečenicu iz njegovog govora. A ipak, za filozofa za koga je uopštenje bilo znak gušenja i neistine, "jasno" značenje, koje se lako svodi na formule i gotove fraze, bilo je krajnje sumnjivo. Adorno je verovao da se filozofska istina mora pojaviti iz njenog izvođenja u pisanju i iz aktivnog doživljaja čitaoca. S pravom ponekad poređena sa atonalnom muzikom, njenim disonantnim kontrapunktom i ekstremnim intervalskim skokovima i promenama dinamike, Adornova proza svoje značenje otkriva samo onom čitaocu koji je spreman na aktivni napor praćenja njenih dijalektičkih okreta i zaokreta, preokreta i ponovnog upisivanja ključnih termina i koncepata. Nijedan čitalac nije izmakao iskustvu čestih osujećenja, dezorijentacija, otpora i zbunjenosti u napredovanju kroz gustiš Adornovih rečenica. Adorno između ostalog nastoji da isprovocira upravo ovakve odgovore, sprečavajući lako razumevanje, da bi vaspitao iskustvo i pokazao istinu osobenijih modela mišljenja i osećanja.

Adorno je do Hitlerovog (Adolf Hitler, 1889–1945) dolaska na vlast uglavnom živeo u Frankfurtu i Beču. Boraveći u izgnanstvu tokom većeg dela nacističkog perioda, Adorno je studirao i radio kao istraživač u Oksfordu, Njujorku i Los Angelesu, gde je postao koautor jednog od svojih najznačajnijih dela, knjige *Dijalektika prosvetiteljstva* i odigrao značajnu sporednu ulogu u svetskoj književnosti kao stručni muzički savetnik Tomasa Mana (Thomas Mann, 1875–1955) za *Fausta*, roman o kompozitoru (Adorna u knjizi prepoznamo u pojavi elegantnog, ironičnog đavola koji Faustu nudi ugovor nečastivog genija). Posle Drugog svetskog rata, na poziv bliskog saradnika Maksa Horkhajmera (Max Horkheimer, 1895–1973), rektora Frankfurtskog univerziteta, Adorno se vratio u Saveznu Republiku Nemačku i preuzeo univerzitetsko zvanje. Od Horkhajmera je 1958. godine preuzeo mesto direktora Instituta za socijalna istraživanja (zvanično ime Frankfurtske škole). Bio je ključni glas u posleratnoj raspravi o demokratskoj, naprednoj post-nacističkoj nemačkoj kulturi. Iako često kritikovan zbog elitističkih i mandarinskih sklonosti, Adorno je bio vrlo aktivan javni govornik o pitanjima muzičkog razvoja u novom muzičkom centru u Darmštatu, suočavanja sa nemačkim organizovanjem holokausta i njegovom prevazilaženju, novih tendencija u filozofiji i teoriji društva, kao i opasnosti od monopolizacije različitih sfera kulturalnog života od strane industrije kulture.

Tek sa usponom radikalizovane studentske levice kasnih šezdesetih, paralelno sa kritikom i pročišćavanjem njegove misli od strane mlađih sledbenika druge generacije kao što su Jürgen Habermas (Jürgen Habermas, 1929–), Alfred Šmit (Alfred Schmidt, 1931–), Albrecht Velmer (Albrecht Wellmer, 1933–), Aleksandar Kluge (Alexander Kluge, 1932–) i Oskar Negt (1934–), Adornovo je teško, često pesimističko razmišljanje delimično stavljeno na stranu, kao nesaglasno snagama koje je oslobodio studentski pokret. A ipak, četrdeset godina posle njegove smrti 1969. godine, Adornovi spisi su dobili novi značaj i podvrgavaju se novom talasu tumačenja, razrađivanja i primene. To je možda rezultat teorijske klime koju su obrazovale tako različite tendencije kao što su francuske filozofije razlike, feministička filozofija,

TEODOR V. ADORNO

TAJURUS MILER

FIGURE U POKRETU

dekonstrukcija i novi oblici fenomenološkog mišljenja, koji su u saglasnosti sa Adornovim naglašavanjem davanja filozofskog glasa "ne-identičnom". Kao i noviji post-strukturalistički teoretičari, i delimično nudeći analogni kritički odgovor na nasleđe nemačkog idealizma, fenomenologije i umetnosti i književnosti dvadesetog veka, Adorno je istražio "heterologične" margine onoga što se smatralo legitimnim predmetom preovlađujuće filozofije. Iako su njihovi specifični pristupi i zaključci različiti, oba pristupa se usredsređuju na ono što prethodi konceptualizaciji, ili na ono što ostaje izvan konceptualnih okvira; na ono što odstupa od legalnih i epistemoloških normi; i na čulni objekt iskustva koji je nesvodiv na diskurs ili misao – na sve ono što se razmenjuje "estetički", kroz ne-konceptualna iskustva zadovoljstva ili patnje. Nedavna društvena kretanja su Adornovom delu dala novu važnost. Dosada neviđena koncentracija masovnih medija i zabave u rukama nekoliko globalnih kompanija podstakla je novo interesovanje za Adornove hipotetične efekte stratifikovane, koncentrisane "industrije kulture", koja igra ključnu ulogu u posredovanju između sadašnjih stanja ekonomije, tehnologije i kolektivne svesti. Iako se neka od Adornovih zapažanja i mišljenja sada čine preteranim ili zastarelim, glavna propozicija njegovih spisa o industriji kulture i dalje je razborita i čak je dobila na hitnosti: u sadašnjem trenutku kapitalističkog razvoja, marksistička teorija ideologije mora da izađe iz svojih "klasičnih" formi da bi razumela temeljne funkcije oblikovanja svesti industrijski dizajniranih, proizvedenih i raspršenih kultura.

Adornove najvažnije spise sam radi jasnoće grupisao u četiri tematske grupe. Iako su se zbog spoljašnjih okolnosti u različitim trenucima njegove karijere naglašavale različite oblasti njegovih intelektualnih aktivnosti, on je većinom radio u nekoliko disciplina odjednom. Stoga su ove grupe uglavnom tematske i obuhvataju dugogodišnje periode, umesto da budu ograničene biografske podele. Štaviše, uzimajući u obzir visoko interdisciplinarnu prirodu Adornove misli, verovatno će i ovakvo tematsko razvrstavanje njegovih spisa izgledati donekle veštačko. Međutim, kroz sledeće četiri rubrike može se dobiti relativno jasan pogled na Adornovu produkciju. To su: 1) muzikološka teorija i kritička analiza, 2) sociološka kritika industrije kulture, 3) negativna dijalektička kritika ontologije i epistemologije i 4) empirijsko proučavanje socijalne psihologije. Pažnja će se posvetiti i trima posebnim delima koja su *sui generis* u korpusu Adornovih radova. Iako se preklapaju sa radovima uvedenim u ove tematske rubrike, ove tri knjige prevazilaze obim i generičku prirodu njihovih razmatranja: to su *Dijalektika prosvetiteljstva* (knjiga napisana ranih četrdesetih i prvi put objavljena 1947. godine) u koautorstvu sa Maksom Horkhajmerom; zatim zbirka aforizama *Minima Moralia* (i ova knjiga je iz vremena Adornovog izgnanstva u Americi, a prvi put je objavljena 1951. godine); i kasna, nezavršena knjiga *Estetička teorija* (posthumno objavljena 1969. godine).

Najvažnija dela u prvoj rubrici su Adornove muzičke monografije o Rihardu Vagneru (Richard Wagner, 1813–1883) (*U potrazi za Vagnerom*), Albanu Bergu i Gustavu Maleru (Gustav Mahler, 1860–1911). Značajnija od njih je možda knjiga *Filozofija nove muzike* gde je Adorno, koristeći se sredstvima izvedenim iz psihoanalize

i antropologije, proširio umetničku analizu dela Arnolda Šenberga i Igora Stravinskog (Игорь Стравинский, 1882–1971) na društvenu kritiku, nalazeći kod Šenberga "progresivnu", a kod Stravinskog "regresivnu" tendenciju u muzici. Dodatna pažnja poklonjena je knjizi koja je nastala iz *Uvoda u sociologiju muzike* – serije predavanja iz 1962. godine, od kojih je većina bila emitovana preko radija. Naposljetku, tu je i njegova knjiga u koautorstvu sa Hansom Ajzlerom (Hanns Eisler, 1898–1962) o filmskoj muzici (*Komponovanje za filmove*, objavljena 1947. godine), kao i nekoliko izabranih tekstova iz Adornovog ogromnog korpusa eseja o muzici, koji su izdvojeni zbog njihovog značaja za upotpunjavanje našeg pogleda na Adornovu muzikološku misao, ili zato što bliže određuju neke od njegovih dogmatskih pozicija. Ovi eseji uključuju *Starenje nove muzike* (1955) i *Ka neformalnoj muzici* (1961). Pošto je Adornovo najveće tehničko znanje iz oblasti umetnosti bilo muzičko i pošto se još od svog ranog boravka u Beču redovnim učestvovanjem u Darmštatskoj letnjoj školi obaveštavao o najnaprednijim tendencijama u evropskoj i američkoj klasičnoj kompoziciji, ove studije su za njega stalni, dijalektički razvijan probni teren za širu zbirku ideja o estetici, subjektivnosti i društvenoj funkciji umetnosti.

Druga rubrika, koja se usredsređuje na kritiku industrije kulture, blisko je povezana sa prvom, pošto je Adornova kritika prvobitno bila izvedena iz razmišljanja o popularnoj muzici, džezu, radijskoj muzici, snimanju muzike i o onome što je percipirao kao društveno uslovljeno opadanje sposobnosti za slušanje muzike. Prvo ću kratko izneti raspravu između Benjamina (Walter Benjamin, 1892–1940) i Adorna o funkciji tehnologije reprodukcije, auri i masovnoj umetnosti. U razmeni detaljnih pisama i u eseju pod naslovom *O fetišističkom karakteru u muzici i regresiji u slušanju* (1938), Adorno je odgovorio na Benjaminov tada već poznati esej *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, koji je snažno afirmisao politički progresivnu prirodu tehnoloških masovnih umetnosti, kao što su fotografija i film. Drugi Adornovi spisi u kojima se u ovoj rubrici raspravlja uključuju eseje o džezu, studiju *Radijska simfonija* (1941), poglavlje "Industrija kulture: prosvetiteljstvo kao masovna obmana" iz knjige *Dijalektika prosvetiteljstva*, kao i njegovo obraćanje preko radija iz 1963. godine pod nazivom *Industrija kulture, ponovo*.

Adornovi izričito filozofski spisi razlikuju se od muzikoloških spisa i od spisa o masovnoj kulturi (iako ovi programski dokazuju u potpunosti posredovan odnos filozofije i društva i ograničenja njenih zaključaka koji se donose preko umetnosti, drugih naučnih disciplina i prirodnih nauka). Adornov pristup je ovde antisistematski, kritičan i dijalektičan i njegov rad je usmeren protiv dva glavna suparnika: protiv ontološke orijentacije fenomenologije i egzistencijalizma, pre svega kod Martina Hajdegera (Martin Heidegger, 1889–1976); i protiv pozitivizma, posebno u onome što Adorno shvata kao neopozitivistički scijentizam Bečkog kruga filozofa i filozofa nauke kao što je Karl Poper (Karl Popper, 1902–1994). Ključni tekstovi u ovoj sekciji uključuju Adornovu "metakritiku epistemologije" (objavljenu na engleskom jeziku kao *Against Epistemology*), koja se usredsređuje na Huserla (Edmund Husserl, 1859–1938); njegov *Žargon autentičnosti*, napad na Hajdegera i druge egzistencijali-

stičke pisce i mislioce; i najvažnije, knjigu *Negativna dijalektika*, koja je Adornov najpotkrepljeniji i najzreliji pokušaj da izrazi svoj potporni filozofski pristup dijalektičkoj metodologiji.

Četvrta rubrika će biti obrađena kraće, ali je neophodna za precizni prikaz punog interdisciplinarnog raspona Adornove misli i delovanja. Adorno je, uglavnom za vreme izgnanstva u Americi (a kasnije i po povratku u SAD pedesetih), učestvovao u velikom broju grupnih projekata u kojima su putem upitnika analizirani društveni problemi kao što su predrasude, antisemitizam, autoritarnost i iracionalna uverenja. Najvažniji od njih, a Adorno je u mnogim drugim sociološkim i estetičkim kontekstima nastavio da upućuje na ovde razvijenu psihološku tipologiju, je projekat *Autoritarna ličnost*, u kome je istražena karakterološka sklonost Amerikanaca prema predrasudama i autoritarnim iskusejima analognim onima koja su preovlađivala u nacističkoj Nemačkoj.

Posle izlaganja ovih opštih rubrika, za posebnu diskusiju su izdvojena tri posebna rada: *Dijalektika prosvetiteljstva*, *Minima moralia* i *Estetička teorija*, zbog središnjeg mesta koje zauzimaju u Adornovom opusu, kao i zbog jedinstvene prirode njihovih oblika prezentacije. Uzeti zajedno, oni predstavljaju vrstu implicitne konstelacije u kojoj se može videti Adornovo izuzetno kompleksno bavljenje istorijom, izazovom i mogućnošću individualne subjektivnosti. Knjiga *Dijalektika prosvetiteljstva*, napisana u Kaliforniji u koautorstvu sa Horkhajmerom, istražuje ova pitanja antropološki, krećući se unazad od izdvajanja ljudskog oblika iz sveta životinja, uputivši se odatle prema pojavi mita, i dalje, preko kosmosa osamnaestog veka Kanta (Immanuel Kant, 1724–1804) i De Sada (Marquis de Sade, 1740–1814), do zastrašujućeg sveta današnjice. *Minima Moralia* nudi visoko idiosinkratski, mitološki pogled na sadašnjost iz perspektive ranjenog subjektiviteta, "oštećenog života", u stvari života samog Adorna u izgnanstvu. Najzad, trideset pet godina kasnije, Adorno se dijalektički pojavljuje iz ove analize propasti subjektiviteta u mogućnost, koliko god da je slaba i ugrožena, njegovog spasenja unutar konkretnih konfiguracija jedinstvenih umetničkih dela. Namera knjige *Estetička teorija* je da analizira i potkerpljuje ovu dinamiku puta i povratka koju nudi umetničko delo subjektu koji istinski doživljava umetnost.

Muzikološki spisi

Kao kompozitor i teoretičar, Adorno je bio strasno posvećen kompozicionom nasleđu Arnolda Šenberga i njegovih najbližih sledbenika, Albana Berga i Antona Veberna (Anton Webern, 1883–1945). Uopštenije, njegovo razmišljanje o muzici bilo je duboko ukorenjeno u bečko-nemački kanon "klasičnih" kompozitora: u tradiciju koja počinje u osamnaestom veku sa Hajdnom (Joseph Haydn, 1732–1809) i Mocartom (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791), dostiže vrhunac u devetnaestom veku sa Betovenom (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), koja prolazi kroz

romantizam do sledeće velike tehničke inovacije u radu Riharda Vagnera, i koja se najzad, sa Vagnerom i Gustavom Malerom, koji su doneli značajno razlaganje stabilnosti tonalnog sistema, konačno rastače sa Šenbergovim atonalnim "oslobađanjem disonance". Ključne figure ovog kanona, a naročito Betoven i Šenberg, služile su Adornu kao normativni standard u odnosu na koji se prosuđuju svi drugi primeri, bilo da su u pitanju alternativni modernizam Igora Stravinskog i Bele Bartoka (Béla Bartók, 1881–1945), ambivalentni modernizam Riharda Štrausa (Richard Strauss, 1864–1949) i Pola Hindemita (Paul Hindemith, 1895–1963), socijalistički začinjene kompozicije Dmitrija Šostakoviča (Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906–1975) i Sergeja Prokofjeva (Sergei Prokofiev /Сергей Прокофьев/, 1891–1953), post-šenbergovska eksperimentalna "nova muzika" kompozitora kao što su Pjer Bulez (Pierre Boulez, 1925–) i Džon Kejdž (John Cage, 1912–1992) ili populana muzika kao što su džez ili pop pesme. On je ovaj kompozicioni kanon tumačio u paraleli sa tradicijom nemačke klasične i socijalne filozofije, od Kanta i Hegela (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831), preko Ničea (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900), Marksa (Karl Marx, 1818–1883), Vebera (Max Weber, 1864–1920) i Frojda (Sigmund Freud, 1856–1939). Prema Adornu, muzika i filozofija su posredovani izrazi istorijske situacije subjektivnosti u njenom suočavanju sa društvenim i tehnološkim objektivnostima. Posredovanjem subjektivnih sila putem objektivnih formi umetnosti i misli, umetnost i filozofija čine da latentne dimenzije subjektivnog života, koje bi se inače izgubile u struji tehničke i društvene promene, postanu saopštive. One takođe pokazuju kako svet objekata može biti prožet subjektivnim mislima i osećanjima, oblikujući načine na koje bi materijalne stvari mogle da budu bogatije doživljene, umesto da budu samo instrumenti za upotrebu ili zaliha potrošnih dobara. Metodološki, međutim, analogni paralelizam muzike i filozofske misli krucijalan je za Adorna: filozofija daje muzici svoj artikulisani jezik diskursa i konceptualnosti, dok muzika, u svojoj nesvodivosti na potpuno diskurzivno objašnjenje i konceptualnu analizu, otkriva ograničenja koncepta i filozofsko znanje vraća u stanje otelovljene, čulne svesti.

Adorno je napisao tri obimne sudijske o kompozitorima Rihardu Vagneru, Albanu Bergu i Gustavu Maleru. Studije o Bergu i Maleru prvenstveno nastoje da ponude kompozitnu karakterizaciju – "muzičku fiziognomiju", što je i Adornov podnaslov za njegovu knjigu o Maleru – ovih kompozitora, analizom karakterističnih osobina njihovih kompozicija. Naprotiv, knjiga *U potrazi za Vagnerom*, napisana u Londonu i Njujorku između jeseni 1937. i leta 1938. godine, ambicioznija je i značajnija knjiga, kao rani kompendijum metoda i velikih tema Adornove kasnije estetike. Ona je tesno povezana sa kolektivnim radom Frankfurtske škole uopšte, a posebno sa programskom "antropologijom buržoaske ere" koju je Maks Horkhajmer skicirao u svom eseju iz 1936. godine, *Egoizam i oslobodilački pokret*. Moglo bi da se dokaže da je konvergencija Horkhajmerove intelektualne istorije i Adornove kulturno-umetničke kritike i društvene psihologije već anticipirala njihov saradnički argument u knjizi *Dijalektika prosvetiteljstva* nekoliko godina kasnije. Adorno je u nizu od deset tematski raspoređenih poglavlja, sa naslovima kao što su "Društveni karakter", "Gest", "Fan-

tazmagorija" i "Himera" pokušao da tumači i formalne i tematske aspekte Vagnerove produkcije kao alegorične slike društvenih odnosa. Ova knjiga je kompozitna i probni je teren za veliki broj hermeneutičkih i analitičkih okvira koji će biti dalje razrađeni u Adornovim narednim spisima, tako da vredi da se ovde zaustavimo da bismo naveli neke od njih.

Prvo, tu su psihoanalitički obojene, društvene psihološke dijagnoze u kojima Adorno pokušava da pročita trag društva u držanju i gestovima individua – metod koji će ponovo sa velikim uspehom upotrebiti u aforizmima u knjizi *Minima Moralia*:

Vagner u svojoj ulozi prosjaka narušava tabu buržoaske radne etike, ali njegov blagoslov doprinosi slavi njegovih dobročinitelja. On je rani primer promene funkcije buržoaske kategorije individue. U svojoj beznadežnoj borbi protiv moći društva, individua teži da izbegne sopstveno razaranje identifikujući se sa tom moći i zatim tu promenu racionalizujući kao autentično lično ispunjenje.¹

Ovu dijagnozu prate društvene alegorizacije konkretnih formalnih i stilističkih osobina muzičkih dela, gde Adorno cepa masku umetničke pojave i ono što bi trebalo da bude umetnički efekat dela tumači fenomenom društvene dominacije i potčinjavanja:

Nedostaci kompozicione tehnike njegove muzike uvek proističu iz činjenice da je muzička logika, koja je svugde prihvaćena u materijalu njegovog doba, umekšana i zamenjena onom vrstom gestikulacije kojom agitatori lingvističkim gestovima zamenjuju diskurzivna izlaganja svojih misli [...] Vagnerijanski gestovi su od početka bili prevođenje na scenu zamišljenih reakcija publike – mrmljanja, pljeskanja, trijumfa samopotvrđivanja, ili talasa oduševljenja.²

Umetnost nijanse u Vagnerovoj orkestraciji predstavlja pobjedu postvarenja u instrumentalnoj praksi. Doprinos neposredne subjektivne produkcije zvuka estetskom totalitetu je uklonjen u korist objektivnog zvuka dostupnog kompozitoru.³

U drugom ključnom kritičkom motivu, Adorno identifikuje dijalektički odnos između Vagnerovog nazadovanja (u svesti, individuaciji i društvenom značenju) i njegovog značajnog napretka u tehničkim racionalizacijama muzičke kompozicije. Ovo spajanje regresivne svesti i tehnološke racionalizacije, kao što će se u knjizi *Dijalektika prosvetiteljstva* dalje razraditi, tipičan je kontradiktorni aspekt buržoaske kulture i društva i njegova posledica je nerazlučiva mešavina osrednjosti i sjaja karakteristična za vagnerovsku muzičku dramu:

1 Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, New Left Books, London, 1981, trans. Rodney Livingstone, str. 17.

2 Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, str. 35.

3 Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, str. 82.

Upravo religiozni *Parsifal* koristi "filmsku" tehniku transformacije scene koja obeležava vrhunac ove dijalektike: magično umetničko delo sanja svoju sopstvenu antitezu, mehaničko umetničko delo. Metodi rada najvećih kompozitora su uvek sadržavali elemente tehničke racionalizacije. Treba se samo setiti šifara i skraćenica iz Betovenovih rukopisa. Wagner u svojim kasnim delima u velikoj meri koristi ovu praksu. Između kompozicionog nacrtu i potpunog teksta ubačen je treći deo: takozvana orkestarska skica. [...] Kratak interval između dva čina omogućava zadržavanje orkestarske boje začete u originalnom činu komponovanja. Ovo pokazuje većinu kojom Wagner organizuje podelu rada. Ona obuhvata sve slojeve njegove kompozicije i omogućava preplitanje njenih elemenata, zatvaranje svih pukotina i stvaranje utiska apsolutnog sklada i neposrednosti. Ovaj magični efekat je neodvojiv od onog racionalnog procesa proizvodnje koji ona kao zlog isteruje.⁴

Slično tome, Adorno razotkriva Wagnerov neuspeh da integriše različite čulne i generičke komponente prema teorijski obrazloženim ambicijama wagnerijanske muzičke drame za ostvarenjem totalnog umetničkog dela. Međutim, ovaj neuspeh nije običan propust od strane umetnika, već je to njegov neuspeh da uvidi da su odnosi između umetnosti i njihovih komunikacijskih i označiteljskih sredstava posredovani čitavom društvenom strukturom. Njihovo "postvarenje" – njihova objektivnost poput stvari – u njihovim odvojenim oblastima ne može se prevazići činom umetničke volje, nego samo promenom šireg konteksta u kome je život čula strukturisan i ograničen:

Formalne premise unutrašnje logike zamenjene su bezšavnim spoljašnjim principom u kome su različite procedure jednostavno nagomilane tako da izgledaju kao da su kolektivno vezane. [...] Stil postaje zbir svih stimulusa registrovanih totalitetima njegovih čula. Univerzum percepcija koji mu je na raspolaganju nudi se kao dosledan totalitet značenja, kao punoća života: otud fiktivna priroda wagnerijanskog stila. U uslovljenom iskustvu individualne buržoaske egzistencije odvojena čula se ne ujedinjuju da bi stvorila totalitet, ujedinjen i garantovan svet esencija. [...] Čula, od kojih svako ima drugačiju istoriju, naposljetku završavaju na dijametralno suprotnim polovima, kao posledica rastućeg postvarenja realnosti i podele rada. Jer ovo ne samo da razdvaja ljude jedne od drugih, nego deli i čoveka u njemu samom. Zbog ovoga se muzička drama pokazala nesposobnom da dodeli smislene funkcije različitim umetnostima. Njena forma je, dakle, forma sumnjivog identiteta.⁵

4 Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, str. 109–110.

5 Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, str. 102.

Konačno, u karakterističnom gestu utopijske nade koja dolazi na vrhuncu jedne od Adornovih najrazornijih negativnih kritika, on otkriva i iskupljujući elemenat u tragičnom pesimizmu Vagnerovih opera. Adorno ovde, kao i na drugim mestima u svojim kritičkim spisima, alegorizuje trenutke tragične sudbine i bezizlaza koji, ukazujući na tačku izvan završetka istorijskog trenutka, čuvaju utopijski sadržaj:

Čak i mazohistički poraz ega je više nego samo mazohistički. Bez sumnje je tačno da subjektivnost svoju sreću podređuje smrti. Ali ona istim postupkom priznaje rastuću svest da ne pripada samo sebi. Monada je "bolesna", isuviše nemoćna da ostvari svoj princip izolovane jedinstvenosti, da prevlada i izdrži. Ona se zato predaje. Njena predaja, međutim, čini više nego da samo pomaže zlom društvu da je pobedi u njenom protestu. Ona u krajnjoj liniji razara temelje zle izolacije same individue. Umreti u ljubavi znači postići svest o granicama moći vlasničkog sistema nad čovekom. To isto tako znači i otkriti da bi polaganje prava na zadovoljstvo, kada se sprovede do kraja, razbilo taj koncept osobe kao autonomnog, samosvojnog bića.⁶

Adorno implicira da istinski umetnik preko svojih formi i likova, odbijajući svaku pomirenost sa sadašnjošću i tako se odvajajući od nje, oslobađa iskru energije nesputane ograničenjima sadašnjice; on tako može da osvetli zamračeni horizont mogućih, boljih budućnosti.

Knjiga *Filozofija nove muzike*, objavljena 1948. godine i blisko vezana sa romanom Tomasa Mana *Faust* o umetniku kompozitoru, jedno je od najuticajnijih Adornovih dela muzičke kritike. Krećući se između psihoanalitički obojenog radnog okvira i analize muzičkih aspekata, Adorno prati sudbinu subjektiviteta u radovima dvojice najvećih modernih kompozitora prve polovine dvadesetog veka: Arnolda Šenberga i Igora Stravinskog.

Adorno tvrdi da Šenbergov rad predstavlja progresivnu tendenciju, utoliko što njegovo atonalno "oslobođenje disonance" omogućava pojavu najuzvišenije subjektivne izražajnosti usred tehnički najnaprednijeg, racionalnog okruženja muzičkog materijala. Viđene dijalektički iz obrnute perspektive, njegove kompozicije u objektivnost muzičkih materijala ulažu neku vrstu kvazi-subjektivne individualnosti, kao da svaka konstelacija tonova poseduje sopstvenu ličnost. Prema tome, Šenberg u svojim umetničkim delima izvodi dve ključne funkcije čiji je značaj daleko širi od samo muzičkog.

Prvo, njegova izražajnost zadržava osećanja, intenzitete i sadržaje subjektivnog iskustva koje je pod pretnjom tehnološkog, naučnog i organizacionog razvoja kapitalizma dvadesetog veka. Utoliko što je veliki deo subjektivnog iskustva istisnut silama tržišta bezličnim mehanizmima tehnologije i birokratskim proračunima, ova umetnička dela nas podsećaju na punoću subjektivnog života, koju je vredno sačuvati

6 Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, str. 154.

za budućnost. Čak i tamo gde je ovaj subjektivni život koji umetničko delo prenosi bolan i žalostan – prikazan, na primer, Šenbergovim grubim disonancama – on deluje kao *negativni* indeks sreće koja se, da je razlaganje subjekta u dvadesetom veku završeno, ne bi mogla zamisliti. Njegova negativnost održava imaginativni prostor otvorenim i za razvoj pozitivnih utopijskih sadržaja.

Drugo, izvan ove funkcije očuvanja, Šenbergova dela imaju i egzemplarnu vrednost: ona su modeli različite vrste odnosa subjektivnosti i tehničke racionalnosti od onog koji je tipičan za nauke ili za tržišno ili birokratski organizovano društvo. Šenberg nam dozvoljava da zamislimo i estetski konkretno doživimo uređen "svet" u kome najveća individualnost *proizilazi* iz najtemeljnije potrage za tehničkom racionalnošću i u kome je kritičko znanje o prošlosti, na primer, muzička tradicija od Baha (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) do Malera, *sredstvo* najveće inovativne smelosti. Šenbergovi radovi bi tada predstavljali vrstu "utopije-sada" koju možemo posedovati u toku slušanja. Međutim, Adorno se, sa svojom karakterističnom dijalektičkom suptilnošću, ne zadržava na ovom zaključku. Jer naposljetku, umetničko delo ne prevazilazi naše društvo, koje je daleko od utopijskog, jednostavno time što se sluša; ono ostaje utisnuto u nepravdama i protivrečnostima tog društva i uslovljeno njima. Autonomija umetnosti, koja joj daje prostor u kome će ova zamisliti alternative postojećem svetu, takođe je osuđuje na nemoć pred društvom. Stoga, prema Adornovom gledištu, umetničko delo ne modeluje samo alternative društva, nego u nesavršenostima i disonancama koje ga sprečavaju da se zatvori oko umetničke fikcije sveta, isto tako beleži nesposobnost umetnosti da aktuelizuje svoje utopijske snove u tekućim istorijskim uslovima. Umetničko delo može biti utopijsko, ali je to neizbežno žalobna, ranjena utopija: ona žali nad sopstvenim tamnovanjem "samo pojavi" umetničkog dela, umesto da bude delotvorna u punom domenu društva i prirodne egzistencije.

Adorno kritikuje neke od Šenbergovih kasnijih kompozicija u kojima ovaj koristi takozvani "dvanaesttonski metod", tonske nizove od dvanaest tonova hromatske skale koji se variraju prema kvazi-matematičkim obrascima permutacije. Šenberg je ovim sredstvom pokušao da, kada jednom eliminiše tonalni centar, racionalizuje kompoziciju, generišući nove konstelacije tona sa strogošću konstrukcije. Adorno je, međutim, verovao da je ovaj noviji metod postizanja disonance zapravo nazadovanje, jer je arbitrarnom tehničkom formulom zamenjena konkretnija "slobodna atonalnost" Šenbergovih ranijih kompozicija, koje su za Adorna bile neprevaziđeni standard složenog posredovanja umetničkog materijala subjektivnim izrazom i *vice versa*.

Međutim, Adornove kritike Šenberga su blage u poređenju sa njegovom negativnom kritikom dela Igora Stravinskog, koji je ostao optužen da je umetnički izrazio – sa kompozicionim genijem koji čak ni Adorno nije mogao jednostavno da odbaci – najpogubnije nazadovanje subjektivnosti sadašnjice. Adorno je svoju kritiku organizovao oko zbira osnovnih motiva: "objektivizma" Stravinskog, koji subjekt razlaže u korist prihvatanja kao datosti različitih postvarenih društvenih sadržaja; njegovog korišćenja primitivnog mita i rituala kao formalnog i tematskog materijala; njegovog podređivanja muzike plesu, koji muziku podvrgava spoljašnjoj logici koja

TEODOR V. ADORNO

TAJURUS MILER

FIGURE U POKRETU

nije svojstvena muzičkom materijalu nego teatarskom efektu; njegovog povezivanja muzičke inovacije, posebno u ritmu, sa figurama mehaničke prinude, infantilizma i gubitka subjektiviteta; i njegove "montaže" sirovih, nepovezanih elemenata, da bi se ostvarila neka vrsta "šok efekta", umesto da se izražajni elementi povežu u formalno integrisanu celinu. Štaviše, Adorno je svoju dijagnozu video kao potvrđenu u odbijanju Stravinskog da prihvati Šenbergov racionalizujući metod i u njegovom izboru, za izvesno vreme, visoko ironičnog neoklasicizma, u kome se vratio klasičnim tonalnim formama, ali ispražnjenim od njihove prvobitne i istorijske referencijalnosti u nekoj vrsti postmoderne citatnosti, *avant la lettre*. Ne ceneći ni ironiju ni gotovo prezrivu virtuoznost sa kojom je Stravinski izvodio trikove sa klasičnim nasleđem, Adorno u ovome nije video ništa osim čiste reakcije. U tom smislu će za Adorna u njegovoj muzičkoj kritici Stravinski imati ulogu koju je Hajdeger imao u njegovim filozofskim spisima: on je kod obojice video opasno mitski poziv na prvobitno dato stanje bića, koji koristi premisu autentičnosti da bi potvrdio nepromenljivu prirodu sveta. Tako se u narednom odeljku, u kojem Adorno zaključuje svoju kritiku Stravinskog i knjigu u celini, može videti njegov pokušaj da "autentični sadržaj" autentičnosti istragne iz njene lažne filozofske i umetničke ideologije:

Odjek iskonskog – uspomena na preistorijski svet – na kojem se zasniva svako pozivanje na estetsku autentičnost, trag je neprekinute nepravde. Ova nepravda u isto vreme čuva ovu autentičnost u misli i do današnjeg dana je jedina odgovorna za njeno opstajanje i vezujuću snagu. Regresija Stravinskog na arhaizam nije potpuno strana autentičnosti, iako je autentičnost potpuno uništena njome. [...] Falsifikovanje mita dokazuje elektivni afinitet prema autentičnom mitu. Umetnost bi možda bila autentična kada bi se potpuno oslobodila ideje autentičnosti – koncepta bičvanja ovakve-a-ne-onakve.⁷

Adorno tako sugeriše dijalektičku analizu autentičnosti: subjektivna čežnja za autentičnošću i prateća teorijska preopterećenost ideje autentičnosti, bilo u filozofiji ili umetnosti, kao društveni preduslov ima strukturu moći koja nominalnoj autentičnosti osporava njenu realnu otelovljenu, samodovoljnu supstancijalnost. Samo tamo gde su ovi uslovi moći ukinuti – a sa njima i subjektivna želja za autentičnošću – moglo bi da se tvrdi da su umetničko delo ili individualno iskustvo zaista dostigli stanje autentičnosti. Dotle, svaki pozitivni poziv na autentičnost će ostati u isto vreme *prazan* i ideološki *lažan* – i tako u objektivnoj protivrečnosti sa sopstvenim konceptom i sadržajem, konkretnom supstancijalizacijom istine.

Kasnije značajno delo u Adornovom muzikološkom korpusu je njegova serija predavanja iz 1962. godine pod naslovom *Uvod u sociologiju muzike*. Ovo delo se ističe svojim sinoptičkim obimom, pokrivajući širok spektar tema, od popularne muzike i opere, do simfonijske i avangardne muzike. Ono je isto tako i jednostavnije

7 Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, Continuum, New York, 1985, trans. Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster, str. 216–217.

i komunikativnije po stilu, pošto je prvobitno bilo osmišljeno kao predavanje namenjeno slušaocima radija; pripremajući ga za štampanje, Adorno je odlučio da ga ostavi u njegovoj relativno improvizovanoj formi, umesto da opeterećuje čitaoce svojom tipično zahtevnom prozom. Uz mnoge pronicljive pojedinačne komentare i bljeskove sjajnih društvenih tumačenja, Adorno dosledno razmatra metodologiju, problematiku i ograničenja sociologije muzike, koja je čak i danas srazmerno nerazvijena disciplina. Nudeći na početku privremenu tipologiju slušalaca, ova knjiga se oslanja na Adornov rad iz tridesetih i četrdesetih godina o društvenim uslovima slušanja o čemu će detaljnije biti raspravljano u narednom odeljku, kao i na njegovo iskustvo u empirijskom istraživanju putem radija i psiholoških upitnika.

Iako bi Adorno često ostajao tvrdoglav u svom teorijskom poborništvu u odnosu na Šenbergovu tendenciju na račun svog dubljeg poštovanja prema drugim inovativnim tendencijama u modernoj muzici, bio je isuviše nestrpljiv i angažovan mislilac da ove dogmatičnije krajnosti ne bi ublažio u suočavanju sa izvesnim konkretnim problemima i mogućnostima. Posebno neočekivan slučaj je knjiga *Komponovanje za filmove*, na kojoj je sarađivao sa kolegom, Šenbergovim studentom i kompozitorom u izgnanstvu, Hansom Ajzlerom, komunistom i saradnikom Bertolta Brehta (Bertolt Brecht, 1898–1956), čiji su odnosi sa Adornom u najboljem slučaju bili uzajamno ambivalentni. Štaviše, filmska muzika je eksplicitno doprinela da se Adorno suoči sa razmatranjem kompozitorovog zadatka kao očigledno ne-autonomnom kreativnom situacijom: efektivnost filma, uključujući njegov komercijalni uspeh, neizbežno je imala prednost nad kompozitorovom slobodnom invencijom ili unutrašnjom logikom njegovog materijala. Upadljivo je da mnoge odlike koje je Adorno kritikovao kod Stravinskog – u njegovoj gotovo istovremeno napisanoj i objavljenoj knjizi *Filozofija nove muzike* – dobijaju pozitivniji tretman u knjizi *Komponovanje za filmove*. One uključuju: korišćenje montaže da bi se stvorila čujna napetost sa drugim "medijskim" komponentama totalne strukture filma; uključivanje komične samorefleksivnosti, ironije i parodijske aluzije kao kompozicionih sredstava; posmatranje strukture u "segmentima", umesto kao čvršće integrisane celine; i konačno, korišćenje muzičkih zvukova da bi se direktno "delovalo" na čula i emocije gledaoca. Zapravo, upućujući na ovaj poslednji zaključak, Adorno i Ajzler čak izričito upućuju na dostignuće Stravinskog:

Moderni film, u njegovim najdoslednijim produkcijama, teži ne-metaforičnim sadržajima koje su izvan domašaja stilizacije. Ovo zahteva muzička sredstva koja ne reprezentuju stilizovanu sliku bola, nego njegov tonski zapis. Ova konkretna dimenzija novih muzičkih resursa postala je jasna kod Stravinskog u njegovom *Posvećenju proleća*.⁸

Ono što je bilo odbačeno kao postvareni objektivizam i lažna autentičnost u knjizi *Filozofija nove muzike*, ovde se pojavljuje, u kinematografskom kontek-

8 Theodor W. Adorno, *Composing for the Films*, with Hanns Eisler, The Athlone Press, London, 1994, str. 38.

stu, kao novi muzički resurs koji sa nečuvnom delotvornošću pogađa u nerv i srce gledalaca.

Konačno, dva ključna eseja iz Adornove posleratne produkcije predstavljaju njegovo nevoljno ažuriranje sopstvenih pozicija u svetlu veoma brzih promena koje su se događale u "novoju muzici" i pojave velikog broja teorijski artikulisanih i tehnički darovitih kompozitora: Pjera Buleza, Karlhajna Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007), Džona Kejdža i pre svih Đerđa Ligetija (György Ligeti, 1923–2006). Eseji *Starenje nove muzike* (1955) i *Ka neformalnoj muzici* (1962) karakteristično su dijalektički: oni pozdravljaju visoke ambicije novih generacija kompozitora i nepopustljivo su kritični u pogledu njihovih nedostataka – objektivno i subjektivno uslovljenih – u ostvarivanju ovih ambicija u inovativnim umetničkim delima. U ranijem od ova dva eseja, Adorno je dijagnostikovao ono što je video kao iščezavanje kritičke dimenzije nove muzike, njen gubitak "negativnosti" i njenu pozitivnu stabilizaciju kao još jednog administriranog kulturalnog dobra posleratnog poretka, kao materijal zvaničnih narudžbi, radio emitovanja, intervju, konferencija i festivala. Štaviše, ova društvena integracija nije bila samo spoljašnja institucionalna tendencija, nego se, kako su kompozitori inkorporirali ove nove uslove u laganim, arbitrarnim ili naučnim kompozicionim procedurama, odražavala u unutrašnjoj strukturi muzičkih dela. Dok je esej *Ka neformalnoj muzici* odjek nekih od ovih kritika, on svededno zauzima pozitivniji stav prema aspektima nove muzike, koji bi za Adorna u njegovoj ranijoj, dogmatičnijoj šenbergovskoj poziciji, bio neodrživ. Konkretno, Adorno po prvi put priznaje da osim strukturnih može biti i alternativnih načina da se smisleno organizuje muzički materijal; tri moguće alternative koje on razmatra su korišćenje boje tona kao organizacionog principa, kreiranje forme preko premeštanja gustina uzajamnih veza i slučaj kao organizaciono sredstvo. Adorno sugerše da vrsta slušanja koju je oduvek favorizovao, "strukturno slušanje" koje imaginativno posreduje deo i celinu u procesu slušanja, možda nije više podesno za nove tendencije u kompoziciji. Ali dok strukturno slušanje može biti podesno za tradiciju koja vodi od Mocarta i Betovena do Šenberga i Veberna, moguće je da je sa posleratnom novom muzikom prekoračen novi prag:

Moja reakcija na većinu ovih dela kvalitativno je drugačija od moje reakcije na celokupnu tradiciju do, i uključujući, Veberna. Moja produktivna imaginacija ih ne rekonstruiše sve sa podjednakim uspehom. Nisam sposoban da učestvujem [...] u procesu komponovanja dok ih slušam [...], ali ono što sam isprva bio u iskušenju da registrujem kao svoju subjektivnu neadekvatnost, moglo bi da se ispostavi da uopšte nije to. Moglo bi da se ispostavi da je serijalna i postserijalna muzika zasnovana na sasvim različitom obliku apercipije.⁹

9 Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle*, iz *Quasi Una Fantasia: Essays on Modern Music*, Verso Press, London, 1992, trans. Rodney Livingstone, str. 302–303.

Drugim rečima, teren muzičke forme i slušanja se možda promenio u onome što ga je karakterisalo tokom nekih sto pedeset godina evropske muzičke istorije. Zaista, Adorno se ne usteže da upravo u onome što prevazilazi njegove imaginativne sposobnosti kao slušaoca, identifikuje utopijsku i umetničku srž nove muzike, koja bi trebalo da bude istinski nova, a ne samo novina:

Avangarda dakle traži muziku koja kompozitora zatiče nespretnog [...] Ubuduće, eksperimentalna muzika ne bi trebalo da se ograničava samo na odbijanje da učestvuje u tekućim novinama; ona bi morala da bude muzika čiji se kraj ne može predvideti u toku produkcije.¹⁰

Kritika industrije kulture

Adornova gledišta na industriju kulture formirala su se u dijalogu sa dvojicom njegovih najznačajnijih sagovornika: Valterom Benjaminom i Maksom Horkhajmerom. Benjamin je Adornovom razmišljanju dao podstrek nacrtom svog eseja *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, u kome je sa dobrodošlicom dočekao razorni uticaj fotografske i filmske tehnologije na tradicionalne umetničke forme i osvetlio politički značaj masovnih umetničkih formi, sa tehničkom reproduktivnošću kao integralnim delom njihovih proizvodnih sredstava (naročito novonastajućih medija kao što su fotožurnalizam, dokumentarni, animirani i zabavni film). Adorno, čije je polje tehničke ekspertize pre bilo u muzici nego u vizuelnim umetnostima ili u književnosti, na Benjaminove teze je odgovorio mnogo negativnijom procenom društvenih efekata zvučnog zapisivanja i srodnih fenomena kao što je radijsko emitovanje muzike. Adorno je svoj odgovor artikulisao i u dugom pismu u kome je obrazložio svoje odbijanje da se Benjaminov esej objavi u časopisu *Institute for Social Research* i u značajnom eseju iz 1938. godine pod naslovom *O fetišističkom karakteru u muzici i regresiji u slušanju*.

Benjaminov esej je bio smeo u svojoj opštoj koncepciji i obilovao je ličnim zapažanjima koje je Adorno razmotrio u svom odgovoru. Međutim, osnovne crte Benjaminovog argumenta mogu se sažeti u tri tvrdnje. Prvo, koncepcija i funkcija umetnosti u modernom društvu je prošla kroz krucijalnu promenu kada je postalo moguće da se tehnološkim sredstvima – naročito fotografskim i filmskim – puste u opticaj mnoge kopije umetničkog dela, u mnogim kontekstima, umesto da ono bude izjednačeno sa jednim jedinstvenim, autentičnim artefaktom, postavljenim u jedan kontekst. Benjamin tvrdi da delo gubi "auru" svetlosti koja je prvobitno imala religiozne i izložbene funkcije i da se ono sve više uvodi u širok spektar svakodnevnih, političkih i društvenih upotreba. Drugo, kako se funkcije ovih dela menjaju, približavajući ih širokom spektru društvenih aktivnosti, tako se menjaju i načini na koji ih publika

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle*, str. 302–303.

percipira i vrednuje. Benjamin tvrdi da se, umesto veštačkog strahopoštovanja ili apsorbovane estetičke kontemplacije, tehnički reproduktivna dela – a naročito ona u kojima je, kao kod filma, tehnologija suštinski deo medija – shvataju kao "način odvrćanja", kao pozadina ili element drugih kolektivno izvođenih aktivnosti. Treće, ova transformacija funkcije umetnosti u kolektivnu praksu percepcije, povezanu sa drugim društvenim aktivnostima, može se koristiti za organizacione, političke ciljeve i od strane reakcionarnih i od strane progresivnih snaga. Fašizam je već pokazao intuitivno razumevanje nove potencijalne snage umetnosti, utoliko što je koristio spektakl i propagandnu umetnost za "estetizaciju politike". Njihovi komunistički suparnici bi trebalo da odgovore korišćenjem umetnosti na politički način, oslobodivši tako estetiku fašističke moći i pokrenuvši revolucionarno kolektivno na delovanje.

U svom direktnom odgovoru Benjaminu, Adorno je potvrdio njihov zajednički interes u "dijalektičkom samorastavljanju mita", koje je Benjamin odredio u svom eseju kao "raščinjavanje (*disenchantment*) umetnosti." A ipak, Adorno od početka odbija centralnu pretpostavku Benjaminove tvrdnje: da je "magični", "mitski", "posvećujući" aspekt umetničkog dela, koji bi mogao da se sažme u ezoteričnom terminu "aura", bio jednak njegovom statusu kao autonomnog, i da zauzvrat, eliminisanje umetničke autonomije i integrisanje umetničkog dela u društveni život označava eliminaciju njegovog mitskog karaktera, likvidaciju njegove aure. Adorno je tvrdio da i autonomna i neautonomna umetnost treba da budu tretirane kao dijalektički protivrečne u njima samima i da bi njihovo vrednovanje kao nazadnih ili naprednih moglo da se izvede samo ako bi dijalektički karakter ovih kategorija bio u potpunosti prihvaćen:

Ono što bih ja postulirao je više dijalektički. S jedne strane, dijalektičko prodiranje "autonomnog" umetničkog dela, transcendiranog svojom sopstvenom tehnikom, u planirano delo; s druge strane, čak jača dijalektizacija upotrebne umetnosti u njenoj negativnosti. [...] Vi potcenjujete tehničnost autonomne umetnosti, a precenjujete [tehničnost] zavisne umetnosti.¹¹

Adorno je naročito zainteresovan da autonomno umetničko delo izbavi od Benjaminovog generalnog odbijanja na političkoj osnovi, umesto da unutar autonomnog dela vidi zaraćene elemente reakcije i oslobađanja. Po Adornu:

Centar autonomnog dela ne pripada mitskoj strani [...] nego je inherentno dijalektički; u samom sebi sapostavlja magično i obeležje slobode.¹²

Adornov esej *O fetišističkom karakteru u muzici i regresiji u slušanju* iz 1938. godine predstavlja dalji odgovor na Benjaminove hipoteze o tehničkoj reproduktivnosti umetnosti. Međutim, Adorno ovde razmatra efekte tehnologije na muzičko slušanje i nasuprot Benjaminovom prognozi novih kolektivnih sposobnosti u

¹¹ Theodor W. Adorno, "Letters to Walter Benjamin", iz Ronald Taylor (ed.), *Aesthetics and Politics*, New Left Books, London, 1977, str. 124.

¹² Theodor W. Adorno, "Letters to Walter Benjamin", str. 121.

odnosu na tehnološke umetničke objekte kao što su filmovi, Adorno dijagnostikuje regresiju kolektivnih sposobnosti slušanja kao prateću pojavu muzike koja postaje sve više poput svari, komodifikovana zapisivanjem i radijskim emitovanjem. Koristeći se psihoanalitičkim radnim okvirom udruženim sa marksističkim pojmom robnog fetišizma – percepcijom društvenih odnosa kao odnosa između stvari – on sugerise da ovaj proces, koji pokreće tehnologija, sve više vodi formulaičkom proizvodu, koji zahteva sve manje slušačevog aktivnog znanja i imaginacije. Muzika nazaduje u neku vrstu muzičkog "dečjeg jezika". Suprotno Benjaminovoj pozitivnoj ideji o publici koja delo shvata u kritičkom "stanju rasejanosti", muzičko slušanje je postepeno nezadovoljalo u preindividualnu, infantilnu aktivnost, kojoj nedostaje mentalna koncentracija i održavanje pažnje; trenutna gratifikacija zamenjuje sublimisanu kombinaciju zadovoljstva i intelekta koju velika muzika nudi potpuno kompetentnom slušaocu. A ipak, društvene snage, kao i usredsređenije sfere muzičke produkcije i reprodukcije, postavljaju sistematske prepreke negovanju takvih sposobnosti slušanja na bilo kojoj većoj skali, dok u isto vreme, masovnom proizvodnjom manjkavih proizvoda, masovno proizvode i unazađene slušaocima prilagođene takvoj kulturi. Nekoliko godina pre nego što su Adorno i Maks Horkhajmer skovali izraz "industrija kulture", njihove ideje o njoj i njenom delovanju ovde se mogu videti kao nacrt.

Adorno i Horkhajmer su izraz "industrija kulture" predstavili u poglavlju svoje knjige *Dijalektika prosvetiteljstva* pod naslovom "Industrija kulture: prosvetiteljstvo kao masovna obmana", koje je bilo praćeno još jednim poglavljem sa savremenim dometom, "Elementi antisemitizma: ograničenja prosvetiteljstva". Veza nije slučajna. Adorno i Horkhajmer su industriju kulture i antisemitizam, uz staljinistički totalitarizam, videli kao analogne patologije modernog društva i kao slučajeve u kojima su instrumentalna sredstva moderne racionalne društvene organizacije upregnuta za suštinski *iracionalne* ciljeve, za samouništenje prosvetiteljstva na masovnoj skali. Viđena više geografski – pošto je teorija industrije kulture razvijena velikim delom u američkom izgnanstvu Frankfurtske škole tokom četrdesetih – "Industrija kulture" je trebalo da opiše mekšu, severnoameričku verziju totalitarizma od one koja je bila izvedena direktnim, nasilnim sredstvima na evropskom kontinentu i na socijalističkom Istoku. Ako je motiv profita mogao da prožme formu i sadržaj široko raspršenih kulturalnih dobara, i ako je individualna i kolektivna svest mogla da se obrazuje da želi takva dobra i da misli unutar njihovih prefabrikovanih ograničenja, takva bi totalitarna dominacija mogla da se izvede čak i bez nezgrapnog aparatusa policijske države, i na način koji bi mogao konačno da se pokaže još efikasnijim, pošto je prividno postignut uz puni pristanak i saradnju populacije.

"Industrija kulture" je imala i konceptualnu dimenziju koja ju je povezivala sa procesima komodifikacije, podele rada i planiranja, koji su bili tipični za industrijsku proizvodnju razvijenog kapitalizma. Ona je, štaviše, bila različita od ostalih konceptata koji su kod Adorna i Horkhajmera bili neprimenjivi na tekuće fenomene koje su želeli da opišu, naročito na "popularnu kulturu" i "masovnu kulturu". Kako je Adorno kasnije napisao u svom eseju *Industrija kulture, ponovo* (1963), oni su, skicirajući ovo

TEODOR W. ADORNO

TAJURUS MILER

FIGURE U POKRETU

poglavlje, prvobitno koristili izraz "masovna kultura". Kasnije su ovaj izraz zamenili izrazom "industrija kulture", da bi izbegli bilo kakav nagoveštaj da je "to bilo nešto poput kulture koja se spontano pojavila iz samih masa" i da bi od početka odbili svako poređenje sa narodnom (*folk*) umetnošću. Ni jedno ni drugo nije odgovaralo planiranoj, "odozgo prema dole" komercijalnoj prirodi proizvoda industrije kulture, niti korporativnom ili državno administriranom institucionalnom okviru delovanja u koji je bila integrisana celokupna kultura, visoka i niska, umetnička ili zabavna. Adorno i Horkhajmer su isto tako razlikovali proizvode industrije kulture od "lake umetnosti" prethodnih epoha. "Laka umetnost," tvrdili su oni, "bila je senka autonomne umetnosti" podsetnik da društveni uslovi isključuju mogućnost da autonomna umetnost bude pristupačna i razumljiva svima. Tako postojanje lake umetnosti razotkriva istinu koju autonomna umetnost ne može da prizna:

Sama podela je istina: ona u najmanju ruku izražava negativnost kulture koju sačinjavaju različite sfere. A najmanje se ova antiteza može pomiriti apsorbovanjem lake u ozbiljnu umetnost ili vice versa.¹³

Industrija kulture, nasuprot ozbiljnoj ili lakoj umetnosti, ove dve spaja jednu sa drugom, slabeći istinosnu vrednost obe: nepomirljivi elementi kulture, umetnost i zabava, podvrgnute su jednom cilju i podvedene pod jednu lažnu formulu: totalitet industrije kulture.¹⁴

Druga dva ključna koncepta, koji imaju široku primenu u Adornovim drugim radovima, uvedeni su u knjizi *Dijalektika prosvetiteljstva* u poglavlju o industriji kulture: ponavljanje i pseudo-individuacija. Adorno, paradoksalno, ponavljanje povezuje sa zahtevom za novim i sa modom – veliki deo ove analize proizilazi iz studije Valtera Benjamina o pariskoj kulturi devetnaestog veka *Projekat Arkade*¹⁵ koju je finansijski podržavala Frankfurtska škola. Ispod vidljivih promena mode i stalno promenljivih novina novih potrošačkih dobara – sve nove "zvezde", "hitovi" i "senzacije" industrije kulture – predstavljaju ponavljanje iste apstraktne smene novine i brzog zastarevanja. Novina se pojavljuje samo u funkciji ponavljanja, što "novinu i "modu" prinosi potrošaču sa monotonom pravilnošću. Prema Adornu i Horkhajmeru, spona novine i ponavljanja tone u strukturu samih proizvoda industrije kulture, koji su formulaično dizajnirani i proizvedeni da budu poslednja "nova stvar". Što je veći pritisak brzih promena mode i novine, to je veća potreba za udicama i klišeima, koji bi garantovali uspeh kulturalnog proizvoda. Inovacija je ograničena na profitabilnu varijaciju proverene formule. Ako je unutrašnja struktura proizvoda industrije kulture sve više formulaična, spoljašnji aspekti stila i publicitet to nadoknađuju, pomažući da

13 Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, with Max Horkheimer, Continuum, New York, 1982, trans. John Cumming, str. 135.

14 Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, str. 136.

15 Walter Benjamin, *The Arcades project*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge MA, 1999.

se pred potrošačkom publikom stvori spektakl novine. Adorno i Horkhajmer su ovu tendenciju nazvali pseudoindividuacijom. Sistem stvaranja zvezda uopšte i korišćenje masovnih medija da bi se objavljivali ekscentričnosti i skandali njihovog načina života, primer su ovih tendencija.

Suštinski, pop zvezda kao što je Britni Spirs (Britney Spears, 1981–) ne može da bude mnogo više od razmenljivog otelotvorenja paradigme dizajna, ili ime-na pridodatog pažljivo dizajniranom nizu "hitova" industrije kulture. A ipak, spolja gledano, njihov publicitet ih stilizuje na načine koji zabavljaju maštu publike, ili nagoveštava, putem reiteracije i neprekidnog izlaganja, da bi publika trebalo da bude zainteresovana za njihove banalne lakrdije i prefabrikovana mišljenja. Paradoksalno, masovno proizvedeni dizajnirani proizvod se mora predstaviti kao fascinantna osoba, a ova "pseudoindividua" zauzvrat može postati paradigma stila, objekt pomodnog imitiranja za hiljade ili milione ljudi. U međuvremenu, Adorno i Horkhajmer nagoveštavaju, teži zadatak oblikovanja sebe kao istinskije individue, koja je postojana i otporna na konformizam, skrenut je na pitanja potrošačkog izbora, modne svesti i stila. Koncept stabilne individue se gubi, nagrizan ponavljanim pripisivanjima "individualnosti" lakim, pripremljenim, kratkovečnim zvezdanim i modnim "senzacijama".

Adorno je posle toga koncept industrije kulture i srodnu analizu nazadovanja u recepciji, ponavljanja i pseudoindividuacije, primenio na širok raspon konteksta. On se, međutim, vrlo malo udaljio od osnovnog radnog okvira koji je razvio već tridesetih i četrdesetih. Jedan od specifičnih problema kojima se bavio unutar ovog okvira je njegova analiza pod naslovom *Radijska simfonija* (1941), u kojoj oštroumno dovodi u pitanje kliše da će popularisanje klasične muzike preko radija odvesti publicu širem, dubljem poznavanju muzike. On je tvrdio da se to ni u kom slučaju ne događa automatski i da protivteža širini distribucije može biti homogenizacija prihvatljivog kanona dela i iscrpljivanje sposobnosti publike da efektivno sluša. Mnogo su problematičniji njegovi eseji o džezu – videti na primer, *O džezu* (1936) i *Večita moda: o džezu* (1953) – u kojima nije mogao da vidi ništa osim stereotipiziranja i pseudoindividuacije najuniženijeg "džez" plesnog hita. To je praktično značilo da je Adorno bio nesposoban da shvati stepen do koga je od četrdesetih pa nadalje, sa pojavom bibopa, do šezdesetih, sa cvetanjem politički svesne džez avangarde, džez bio medij moćne kulturalne borbe i političkog samopotvrđivanja afričko-američkih umetničkih intelektualaca. Štaviše, Adornov neuspeh da shvati kritički potencijal džeza nije samo greška u kulturalnoj pažnji ili ukusu. Adorno se nikad nije teorijski pomirio sa postojanjem mnogostrukih funkcija i vrednosnih standarda muzike kao umetničke forme; on je sve merio u odnosu na tehničke standarde Šenbergovih inovacija. Slučaj džeza tako osvetljava značajni, temeljni nedostatak Adornove estetike: on je težio da shvati muziku unutar restriktivnog, dihotomizovanog radnog okvira, kritičkog kanona epitomizovanog u Šenbergu protiv svih ostalih koji se sa njim razilaze, bilo da su to alternativne tradicije unutar klasične muzike, ili ne-klasične alternative unutar džeza ili roka, koje Adorno nije mogao a da u celini ne osuđuje kao industriju kulture. Svako autentično delo, u ovom dihotomizujućem okviru, moglo bi

TEODOR V. ADORNO

TAJURUS MILER

FIGURE U POKRETU

da bude samo jedinstvena "neidentična" realizacija jednog kritičkog standarda koji je postavio Šenberg. Adorno nikada nije uspeo da teorijski formuliše obuhvatniju koncepciju "neidentičnog" koja bi mu dozvolila da adekvatno proceni fenomen kao što je džez: muziku kao *generičko i kulturalno ne-identično polje*, sa mnogim funkcijama i kriterijumima procene. U takvom pluralističkom radnom okviru, pitanja tehničke i političke naprednosti ili nazadnosti datog dela bila bi određivana prema kontekstualno postavljenim, mnogostrukim i komparativnim standardima, metrikom koja bi morala da bude fleksibilnija i osetljivija na kulturalne razlike od Adornovih strogih, ali i krutih standarda.

Kritika ontologije i epistemologije

Adornova "filozofska" dela u užem smislu su izrazito dosledna u fokusu, uprkos decenijama koje ih razdvajaju. Njih ujedinjuje ponavljani predmet kritike: temeljne ontologije koje su predložili Edmund Huserl i Martin Hajdeger; poziv na autentičnost Serena Kjerkegora (Søren Kierkegaard, 1813–1855) i naročito ranog Hajdegera; i neopozitivistička svođenja filozofskih istina na ono što prolazi proveru naučno orijentisanih epistemologija. Njih odlikuje i dosledno pozivanje na relativno malo filozofskih tekstova: na Kantove tri kritike, Hegelovu *Fenomenologiju duha*, antimetafizičke Ničeove spise, Lukačeve (György Lukács, 1885–1971) analize postvarenja u knjizi *Istorija i klasna svest*, Bergsonovu (Henri Bergson, 1859–1941) filozofiju vemeni i kulturalne spekulacije Sigmunda Frojda kao što su knjige *Civilizacija i njena nezadovoljstva* i *Izvan principa zadovoljstva*. Najzad, kroz njih se provlači jedinstveni cilj koji se ponavljano oprimeruje u širokom spektru filozofskih konteksta: razotkrivanje već posredovane prirode svih navodno *fundamentalnih* koncepata. Kroz insistiranje da razotkrije isposredovanu prirodu svih filozofskih pozivanja na "prvo mesto", Adorno želi da otkrije granice misli i pokaže njeno nepriznato "drugo mesto" unutar materijalnog sveta nefilozofskih partikularnosti, koje koncepti misli ili njihove objektivacije u artefaktima, tehnologijama i institucijama, uvek dovode u opasnost.

U Adornove filozofske "monografije" spada i njegova najranija knjiga *Kjerkegor: Konstrukcija estetike*, napisana kao drugi pokušaj da dobije doktorsku titulu, koja je mogla da mu otvori put prema profesuri u Nemačkoj da Hitler nije došao na vlast, i knjiga *Metakritika epistemologije*, koja prerađuje i dopunjava njegovu ranu kritičku studiju Huserlove fenomenologije. Knjiga o Kjerkegoru, uprkos njenom prilično neodređenom karakteru, ističe se po Adornovom pokušaju da spoji dva horizonta kritičkog tumačenja: Kjerkegorov kontekst devetnaestog veka, u kome je buržoaski subjekt prolazio kroz značajan trenutak u svom formiranju i Adornovo sopstveno prepoznavanje krize u nemačkom političkom i intelektualnom životu – njegova knjiga je objavljena istog dana kada je Hitler došao na vlast. Konkretno, kroz polemičku kritiku Kjerkegora, Adorno cilja na proto-fašističku, iracionalističku teoriju egzistencijalne

odluke koju su Hajdeger i desničarski egzistencijalistički teolozi zasnivali na Kjerkegoru. U ovoj knjizi Adorno tvrdi da Kjerkegorova teorija subjektivne unutrašnjosti zapravo odslikava društvene antinomije izolovanog buržoaskog subjekta, doslovnije učeurenog u buržoaskom domaćem "enterijeru" srodnog onom koji je predstavljen u Ibzenovim (Henrik Ibsen, 1828–1906) dramama i u studijama pariske kulture devetnaestog veka Valtera Benjamina. Tematika postvarenja i Adornova odlučna suprotstavljenost ontologiji i pojmovima autentičnosti – kasnije eksplicitno okrenuta protiv Hajdegera i egzistencijalizma – se ranije pojavljuju u ovoj knjizi.

Adorno u svojoj polemici protiv Huserla sprovodi sličnu proceduru, mešajući "ekstra-filozofsku" društvenu kritiku sa tvrdnjama o medijaciji filozofskih koncepata i ograničenjima filozofije suočene sa konkretnom partikularnošću materijalnog sveta. Tako, na primer, u Huserlovom izgrađivanju sistema i neologističkim kovanicama Adorno nalazi arbitrarnu pretpostavku autoriteta analognu arbitrarnoj moći tiranskih političkih sistema:

Forma totalne filozofije je primerena totalnoj državi u tome što povezuje arbitrarnost govora, u kojoj nestaje neophodnost reči, sa diktatorskim nalogom za priznavanjem bez otpora. Autoritet i uzurpacija ponovo postaju neposredno jedno.¹⁶

Ovo kretanje tamo-amo između "imanentne" filozofske kritike i društvene kritike pravda se ograničenjima same filozofije. Dijalektika se proteže izvan razrešenja filozofskog sistema, da bi razotkrila svoje sopstvene konceptualne granice. Otud, Adorno za svoje sopstveno shvatanje dijalektike može da tvrdi :

Medijacija nije pozitivno uverenje o biću, nego direktiva kogniciji da se ne uljuljkuje takvom pozitivnošću. To je zapravo zahtev da se dijalektika konkretno arbitrira. Izražena kao univerzalan princip, medijacija se, baš kao kod Hegela, uvek uzdiže do duha. Ako se pretvori u pozitivnost, ona postaje neistinita.¹⁷

Ovo problematizovanje svake pozitivnosti – uključujući i pozitivnost same dijalektike – u ime dijalektičke medijacije koja prekoračuje granice filozofije, donosi zgusnutu formulaciju onoga što će Adorno uskoro nazvati "negativnom dijalektikom". "Negativno" je pre svega upućeno na samu dijalektiku, koja nije pozitivna metoda, nego dinamika razotkrivanja nedovoljnosti misli za materijalne objekte sa kojima je isprepletana:

Misliti ne-mišljenje (*Nichtdenken*) nije bezšavna posledica misli. To jednostavno obustavlja pozivanje na totalitet od strane misli.¹⁸

16 Theodor W. Adorno, *Against Epistemology: A Metacritique. Studies in Husserl and the Phenomenological Antinomies*, Cambridge, Massachusetts, 1982, trans. Willis Domingo, str. 22.

17 Theodor W. Adorno, *Against Epistemology: A Metacritique. Studies in Husserl and the Phenomenological Antinomies*, str. 24.

18 Theodor W. Adorno, *Against Epistemology: A Metacritique. Studies in Husserl and the Phenomenological Antinomies*, str. 25.

Adorno će opširno razviti ovu temeljnu rekonceptiju dijalektike u knjizi *Negativna dijalektika*, primenjujući je na kritike Kanta, Hegela i naročito Hajdegera. To će takođe formirati jezgro njegove polemike protiv Hajdegera i egzistencijalizma u knjizi *Žargon autentičnosti*, koja se razvila iz njegove kritike Hajdegera u prvom delu *Negativne dijalektike* pod naslovom "Odnos prema ontologiji". Dve osnovne premise oživljuju celokupno Adornovo sučeljavanje sa ovim velikim figurama koje – uključujući Hajdegera – obeležavaju vrhunce nemačke dijalektičke tradicije u filozofiji. Prva je predlog da bi "negativna dijalektika" mogla da reinterpretira kategorije idealističke dijalektike, koja teži (s)hvatanju identiteta između koncepta i objekta, izrazima *ne-identiteta*, što vodi temeljnom prevrednovanju onih elemenata koji se opiru misli:

Dijalektika je dosledno osećanje neidentiteta. Ona ne započinje zauzimanjem stava. Moja misao je prema njemu gonjena njenom sopstvenom nedovoljnošću, krivicom o onome što mislim. [...] Ono što izdvajamo izgledaće divergentno, disonantno, negativno upravo onoliko koliko ga struktura naše svesti obavezuje da teži jedinstvu: onoliko koliko će njegovi zahtevi za totalnošću biti mera za sve ono što mu nije identično. Totalna kontradikcija nije ništa drugo do manifestovana istina totalne identifikacije. Kontradikcija je neidentitet pod silom zakona, koji deluje i na ne-identično.¹⁹

Drugim rečima, Adorno ne pokušava da zahvati kontradikciju kao nešto što treba razrešiti ili usaglasiti, nego kao dijagnostičko sredstvo koje pokazuje da se nešto ne-identično komeša ispod tereta koncepta koji guši. On se ponaša slično, možda, psihoanalitičarevom osluškivanju protivrečnosti u govoru analiziranog pacijenta da bi uočio tragove potiskivanja. Smisao nije u tome da se razloži kontradikcija *per se*, nego da se ne-identično oslobodi od nastojanja misli da ga svede na svoju meru: da se ukloni potiskivanje koje nameće koncept i da se kontradiktorni čvor "de-integriše" bez jednostavnog uklanjanja uzroka njegove precipitacije. Puštanje da ne-identično opstane u svojoj različitosti reflektuje se nazad na okvir misli, koja mora preuzeti svest o sopstvenim ograničenjima i poštovati granice svoje volje za konceptualnim shvatanjem objekta (iako bi negativno, ili čulno i estetičko [shvatanje], mogle da budu legitimne alternative za Adorna). Druga premisa je da potčinjavanje ne-identičnog mišlju nije samo unutrašnji filozofski problem. To je isto tako i stvar realnih objektivifikacija misli u integrisanu mrežu moći u modernim društvima, koje obuhvataju spektar naučnih disciplina, administrativnih institucija i institucija prinude i društvenih struktura kao što su tržišta, što su operacije koje daleko prevazilaze svaku individualnu sposobnost subjekta da ih shvate konceptualno:

Objekt mentalnog doživljaja je antagonistički sistem sam po sebi – antagonističan u stvarnosti, ne samo u njegovom prenošenju na subjekt-koji-zna koji se tu ponovo otkriva. Prinudno stanje

19 Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, Continuum, New York, 1983, trans. E. B. Ashton, str. 6–7.

realnosti, koje je idealizam projektovao u domen subjekta i uma, mora se ponovo prevesti iz tog domena [...] U društvu su subjekti ne-znajući i onesposobljeni; otud njegova očajnička objektivnost i konceptualnost, koju idealizam pogrešno smatra za nešto pozitivno.²⁰

Jasno je da se Adorno u jednom smislu vratio na teren Marksovih ranih radova, naročito na *Nemačku ideologiju* i *Teze o Foererbahu* u kojima Marks poziva na svrgavanje filozofije i prepoznavanje kontradikcija koje je dijagnostikovala idealistička misao kao avetinskih senki realnih društvenih antagonizama, klase protiv klase, intelektualnog protiv fizičkog rada, grada protiv sela i kompetitivnih sfera industrije. A ipak, on isto tako kritički uspostavlja elemente dijalektike koje ne dugujemo Hegelu ili Marks, nego njihovim "mladohegelovskim" suparnicima, naročito Ludvigu Foererbahu (Ludwig Feuerbach, 1804–1872) i Serenu Kjerkegoru, koji donose kritičke resurse protiv svakog dogmatskog favorizovanja nekonceptualne prakse, koja tako ostaje apstraktna, i u ironičnom smislu "teoretska", nasuprot konkretnoj aktivnosti teorije i misli. Stoga Adorno na primedbu da njegova negativna dijalektika "nazađuje" u doba pre Marksa, odgovara tvrdnjom da on dijalektiku kritički unapređuje prorađivanjem *objektivnih* protivrečnosti u raspravama između Marksa i mladohegelovaca, gde su obe strane i delimično grešile i delimično bile u pravu:

Činjenicu da je istorija prešla preko određenih pozicija poštovaće kao presudu o njihovom istinitom sadržaju samo oni koji se slože sa Šilerom (Schiller) da je "svetska istorija svetski tribunal". Ono što je uklonjeno, a da nije bilo teorijski prihvaćeno, često će kasnije doneti svoj sadržaj istine. Ono će postati zagnojena rana na zdravlju koje preovlađuje i to će u izmenjenim okolnostima odvesti natrag prema njemu. Preostale teorijske neadekvatnosti kod Hegela i Marksa su postale deo istorijske prakse, tako da se o njima iznova može razmišljati u teoriji, umesto da se misao iracionalno klanja prvenstvu prakse. Sama praksa je bila prevashodno teorijski koncept.²¹

Konačno, zadatak knjige *Negativna dijalektika* je da artikulise ono što bi Adorno nazvao "logikom dezintegracije". Njegova dijalektika bi prekinula sa logikom identita koja je zajednička hegelovskoj dijalektici i Hajdegerovom pokušaju da se ponovo uspostavi ontologija i povrati zaboravljena „istorija bića“. Ona razliku ne shvata ni kao "ontološku razliku" (Hajdeger), niti kao protivrečnost koja bi se razrešila unutar bogatijeg, posredovanog povratka identitetu u filozofskom konceptu (Hegel), nego kao indeks materijalne partikularnosti koja izmiče identitetu i razrešenju misli:

Njen gest ne teži identitetu u razlici između svakog objekta i njegovog koncepta; umesto toga, ona je sumnjičava u odnosu na svaki identitet. Njena logika je logika dezintegracije: dezintegracije

20 Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, str. 10.

21 Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, str. 144.

pripremljene i objektivizovane forme koncepata sa kojima se kognitivni subjekt suočava, prvobitno i direktno. Njihov identitet sa subjektom je neistina.²²

Zadatak negativne dijalektike je da razloži ovu neistinu, da "de-integriše" lažno integrisan subjekt-objekt identitet. Štaviše, utoliko što integrisana neistina nije samo činjenica filozofije nego i društvene strukture, koja je generativni izvor antagonizama misli, logika "de-integracija" je takođe i model za teoretizovanje da je promena društvenih institucija u interesu slobode. Iako negativna dijalektika ostaje kritička u svojoj orijentaciji, ona pokazuje u pravcu utopijskog "de-integrisanog" društva, izvan našeg sadašnjeg administrativnog i korporativno integrisanog društva: [u pravcu] društva oslobođenih razlika u kojem bi se svaka individua jednostavno pojavila kao jedna jedinstvena instanca u području slobodnih varijacija društvene egzistencije.

Empirijske studije u socijalnoj psihologiji

Adornova učestvovanja u projektima empirijskih istraživanja iz oblasti socijalne psihologije su skoro sva vezana za njegovo iskustvo izgnanstva u Sjedinjenim Državama i težnju da razume moguću sklonost prema fašizmu u liberalnom demokratskom društvu kakvo je zatekao u Americi. Osim što je učestvovao u radijskom istraživačkom projektu Prinstonskog univerziteta, što je njemu, kao muzikologu u izgnanstvu, bila prilika za zaposlenje, on je isto tako imao udela i u interdisciplinarnom istraživanju o autoritarnosti i antisemitizmu, koje je organizovala grupa Frankfurtske škole, pod naslovom "Studija o predrasudama" čiji je pokrovitelj bio Američki jevrejski odbor. Adorno je učestvovao i u istraživanju o društvenoj psihologiji predrasude, koje će 1950. godine biti objavljeno kao obimna knjiga više autora pod naslovom *Autoritarna ličnost*. Istraživači su razvijali serije pitanja koja su se kretala od svakodnevnih životnih situacija do reakcija na modernu umetnost, da bi dijagnostikovali predispoziciju prema autoritarnosti, koju bi merili onim što su nazivali "F" skalom ("F" se odnosilo na fašizam). Adorno se krajem 1952. godine vratio u Los Anđeles da bi nastavio sa daljim istraživanjima iz oblasti socijalne psihologije. Rezultat ovog boravka bile su dve studije o iracionalističkoj psihologiji industrije kulture: "Prizemljene zvezde", koja je analizirala psihologiju horoskopske rubrike u *Los Anđeles tajmsu* i njeno odražavanje fatalističkog pogleda na događaje; i kratak esej *Kako gledati na televiziju*.

Iako će u eseju iz 1957. godine *Sociologija i empirijsko istraživanje* i u metodološkim primedbama u njegovoj knjizi *Uvod u sociologiju muzike*, Adorno izraziti visoki stepen skepticizma u odnosu na mogućnost empirijskog istraživanja da otkrije društvu istinu, to nije u tolikoj meri bilo otvoreno odbijanje njegove vrednosti, koliko

22 Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, str. 145.

potvrđivanje prava na interpretativne, dijalektičke i psihoanalitičke metode nasuprot krivotvorenih, ekskluzivnih pozivanja pozitivizma na metodološku strogost. Adorno-ov lični empirijski rad jasno pokazuje ovu svest o ograničenjima čisto empirijskog, tako da se neopravdano smatra spekulativnim ili dogmatskim iz ugla preovlađujuće empirijske sociologije. Stiven Kruk (Stephen Crook, 1950–) je valjano sazeo potporne pretpostavke celokupnog Adornovog rada u ovoj oblasti, na tri glavne pozicije. Prvo, iracionalistički fenomeni, kao što su predrasude, nisu zastranjivanja u odnosu na modernost prosvetiteljstva; oni su njeni komplementarni i neophodni izdanci. Ovoj pretpostavci je posvećena puna teorijska razrada u knjizi *Dijalektika prosvetiteljstva*. Drugo, modernost i autoritarnost u masovnoj proizvodnji se susreću sa određenim tipovima karaktera, koji su posledica većih društvenih, ideoloških i institucionalnih snaga. I treće, autoritarni fenomeni i drugi izrazi kasno kapitalističke kulture, kao industrija kulture, u direktnom su kontinuitetu. I jedni i drugi ispoljavaju istu potpurnu psihodinamiku i otud sklonost prema približavanju, uprkos spoljašnjim razlikama u iskazanim ideologijama, sadržaju i pogledu na svet.

Dijalektika prosvetiteljstva

Knjiga *Dijalektika prosvetiteljstva*, koju je Adorno napisao sa Horkhajmerom tokom ratnih godina i koja je objavljena u Amsterdamu 1947. godine, jedan je od najznačajnijih kamena temeljaca u Adornovoj kritičkoj teoriji. Pored individualnih analiza takvih gorućih problema, kao što su priroda industrije kulture i implikacije antisemitizma, ova knjiga daje smelu filozofsku antropologiju i filozofiju istorije u kojoj Adornova naredna esejistička i opširna istraživanja predstavljaju njihovu konceptualnu podlogu. Knjiga se sastoji od pet eseja: "Koncept prosvetiteljstva", "Odisej ili mit i prosvetiteljstvo", "Julija ili prosvetiteljstvo i moralnost", "Industrija kulture: prosvetiteljstvo kao masovna obmana" i "Elementi antisemitizma: ograničenja prosvetiteljstva". Tekst takođe uključuje i izvstan broj aforističkih fragmenata kao zaključak. U veoma velikom istorijskom rasponu, koji se proteže od praistorije i daleke starine homerske epike do današnjih dana, oni istražuju promene racionalizujućeg impulsa u ljudskoj misli i praksi, "prosvetiteljstvo" i njegov dijalektički komplement, "mit".

Umesto da su isključujuće suprotnosti, mit i prosvetiteljstvo su dijalektičke suprotnosti; istorijske promene, uključujući naučni i tehnički napredak i nove oblike društvene organizacije, stvaraju stalno nove oblike njihove zajedničke konstitutivne opozicije. Ovo znači da čak i arhaičan, polumitski kosmos kao što je Homerova *Odiseja*, naseljen bogovima i čudovištima i nimfama i herojima, već nosi trag racionalnog procesa mišljenja, trenutke "prosvetiteljstva" koji se obično vezuju za modernost: Odisijeva legendarna lukavost, na primer, implicira njegovu sposobnost da formalizuje situaciju i razvije tehnička rešenja (trojanski konj) ili strateške planove (njegovo bekstvo od oslepljenog Kiklopa sakrivanjem pod trbuh jedne od Kiklopovih

TEODOR V. ADORNO

TAJURUS MILER

FIGURE U POKRETU

ovaca). Adorno i Horkhajmer takođe dijalektički obrću ovu perspektivu, razdvajajući još uvek mitsku dimenziju od takozvane racionalne modernosti. Ako je mit prvobitno rođen kao izraz strahopoštovanja prema nadmoćnoj i neshvatljivoj prirodi – i koji je u nju utisnuo imena i razumljive motive nastanjujući je bogovima i čudovištima i njihovim pričama – onda se nesavladiva složenost moderne nauke i društvene organizacije sada ponovo pojavljuje kao slepa, nepojmljiva druga priroda, koja podvrgava individue svojoj kobnoj moći. Bezlične ekonomske sile kao "tržište" ili "bilans" mogu da štite individue kao prijateljski naklonjeni bogovi, ili da ih obore kao ljutiti grom zavitan s neba. Isto tako, kao što spisateljstvo Franca Kafke (Franz Kafka, 1883–1924) briljantno nagoveštava, aparat birokratske države deli život i smrt, zatočeništvo i slobodu, sa istim hirom kakvim su nekada prirodni bogovi slali sušu i potop, oluju i zatišje.

U tekstu *Dijalektika prosvetiteljstva* izraz "prosvetiteljstvo" dobija dvostruki upis, što zauzvrat nagoveštava treće, spekulativno, utopijsko značenje u zaključku. U prvom slučaju, "prosvetiteljstvo" je jednako racionalizujućim misaonim procesima koji ljudskim bićima omogućavaju sve veću kontrolu nad prirodom. U ovom smislu, nije protivrečno čak i starodrevnog junaka kao što je Odisej videti kao "čovaka prosvetiteljstva". "Prosvetiteljstvo", međutim, ima i specifičan istorijski smisao, koji je ukorenjen u racionalnoj filozofiji osamnaestog veka: pre svega francuskih filozofa, kao što su Volter (Voltaire, 1694–1778) i Didro (Denis Diderot, 1713–1784) i Kanta, u čuvenom eseu *Šta je prosvetiteljstvo?*, ali i uopštenije, u racionalističkoj tendenciji u filozofiji koja datira unazad do Frensis Bejkona (Francis Bacon, 1561–1626) i Renea Dekarta (René Descartes, 1596–1650) u sedamnaestom veku, pa sve do neopozitivizma današnjice. U ovoj upotrebi izraza "prosvetiteljstvo", Adorno i Horkhajmer se bave svetom misli moderne nauke i njenim progresivnim potiskivanjem kao običnog iracionalnog sujeverja, svega onoga što se ne može formalizovati, što se ne može svesti na činjeničnu potvrdu ili matematičku formulu. Ovaj "zlosrećni udeo" je pre svega uključivao one dimenzije subjektivnog iskustva koje se vezuju za religiozno osećanje, emocije i čulno telo. Držeći se opšteg pogleda na dijalektičko preplitanje mita i prosvetiteljstva, Adorno i Horkhajmer vide da je samouverenje istorijskog prosvetiteljstva da uklanja mit i samo lažna svest: potiskivanje, a ne racionalno razmatranje mita, je ono što je racionalnosti (nauci, tehnologiji, birokratskoj administraciji) omogućilo da nadvije svoje nadmoćno "mitsko" lice nad ljudskim rodom.

Adorno i Horkhajmer prizivaju treće dovršenje "prosvetiteljstva" koje je bez presedana i koje bi ukrotilo mit, sublimirajući njegove razorne tendencije a da ih pri tom ne potiskuje – jer potiskivanje naposljetku omogućava da se mit pojavi u novim, još strašnijim oblicima. Ovo novo "prosvetiteljstvo" zahteva takvu transformaciju društva u kojoj se može težiti suštinskim ciljevima kao što su sreća, zadovoljstvo, solidarnost i individuacija, a ne samo sada dominantnim, iracionalnim ciljevima profita i moći. Ovo prosvetiteljstvo bi se razmrсило od dominacije prirode, koja je u izvesnom smislu bila njegov "praiskonski greh" odvajanja od mitske prirode. Istina prosvetiteljstva ne leži u moći, već u obustavljanju moći i dopuštanju razlike,

ne-identiteta, u njegovom pravu da ograniči preterano širenje misli. Baš kao što je ekonomija nekad učila buržoaziju da razbije iluziju lične moći kraljeva u korist raspršenih "racionalnih" operacija tržišta, tako je zadatak sledećeg stadijuma prosvetiteljstva da ovu lekciju prenese na dominantne forme misli, uključujući i onu istorijskog prosvetiteljstva:

"Oni uče od moći stvari, da bi najzad uklonili moć. Prosvetiteljstvo se ostvaruje i opravdava svoje ime onda kada se najbliži praktični ciljevi pokažu kao najudaljeniji ciljevi koji su sada postignuti i kada se zemlje o kojima "njihove uhode i izvidnici više ne mogu doneti novosti" [Francis Bacon], to jest, "one čiju prirodu dominantna nauka prezire, prepoznaju kao zemlje porekla".²³

Minima Moralia

Minima Moralia: Refleksije iz oštećenog života (1951) je zbirka aforizama koja datira od 1944 do 1947. godine, kraja Drugog svetskog rata i poslednje godine Adornovog izgnanstva u Sjedinjenim Državama. Naslov knjige je poigravanje aluzijom na filozofsku tradiciju, na Aristotelovu (Αριστοτέλης, 384–322 p. n. e.) *Veliku etiku*. Naslov sugeriše da je Adorno, u njegovom vremenu, sposoban samo za etiku svedenu na minimum potreban za preživljavanje; ili, možda, da je sama istorija umanjila ljudsku mogućnost za etiku i da čovek sada mora da traga unutar mikroloških detalja svakodnevnog života da bi znao kako da proceni postupak. Na početku knjige, u posveti Maksu Horkhajmeru, Adorno svoj tekst postavlja dalje u odnos sa filozofskom prošlošću:

Melanholična nauka iz koje sam ponudio ovaj dar svom prijatelju upućuje na oblast koja se od pamtiveka smatrala za istinsko polje filozofije, ali koja je, otkad je ova druga preobraćena u metod, zapala u intelektualni nemar, sentenciozni kapric i na kraju zaborav: učenje o dobrom životu.²⁴

Stoga Adorno želi da se lati pitanja koje je nadahnjivalo klasične filozofe, ali i njegovog aforističkog prethodnika Fridriha Ničea, čija se "vedra nauka" pretvorila u žalosnu u Adornovoj mračnijoj "melanholočnoj nauci".

Adornova knjiga se opire lakoj parafrazi ili sažimanju i upravo je u tome njena egzemplarna suština: da nalazi put kroz krajnje konkretna, često krajnje idiosinkratična i lična zapažanja o individui i društvenoj celini. On želi da razotkrije elemente individualnog ponašanja i afektivnosti koji su oštećeni ili saobraženi represivnim društvenim normama. I *vice versa*, Adorno se nada da će čak i u krajnje

23 Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, with Max Horkheimer, Continuum, New York, 1982, trans. John Cumming, str. 42.

24 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Notes From Damaged Life*, New Left Books, London, 1974, trans. E. F. N. Jephcott, str. 15.

konvencionalnim i ritualizovanim ponašanjima pronaći moguća odstupanja u kojima individualnost još uvek ostavlja svoj trag. Međutim, ova aforistička procedura se podudara sa Adornovim teorijskim insistiranjem na posredovanoj međusobnoj povezanosti individue i društva:

u individualističkom društvu, opšte se ne ostvaruje samo kroz uzajamno delovanje posebnosti, već je društvo suštinski supstanca individue.²⁵

Adorno tvrdi da mu ovo omogućava da za razliku od Hegela pronađe egzemplarnu, čak kvaziteorijsku vrednost svakodnevnih, individualnih iskustvenih podataka. Adorno ovaj svakidašnji detalj predstavlja u poput dnevnika hronološkoj formi, koja izričito nema hijerarhijski konceptualni ili narativni plan, implicitno potvrđujući njenu kritičku vrednost nad pozitivistički skupljenim statističkim podacima, ili nad apstraktnim sistemima formalnih koncepata:

Društvena analiza može da nauči iz individualnog iskustva neporedivo više nego što je to Hegel dopuštao, dok nasuprot tome, velike istorijske kategorije, posle svega što je u međuvremenu počinjeno uz njihovu pomoć, više nisu van sumnje za prevanu.²⁶

Estetička teorija

Adornovo najranije filozofsko obrazovanje, pre njegove dvadesete godine, bilo je neka vrsta mentorskog, nadgledanog čitanja Kanta uz starijeg kritičara kulture Zigrfida Krakauera (Siegfried Kracauer, 1889–1966), koji je kasnije postao poznat po svojoj studiji nemačkog ekspresionističkog filma *Od Kaligarija do Hitlera* i po knjizi *Teorija filma*. Senka Kantovih filozofskih kritika lebdela je nad Adornovim radom tokom čitave njegove karijere, uključujući i njegovo poslednje, nezavršeno delo. Ako *Negativna dijalektika* na izvestan način predstavlja Adornov argument zašto za savremenog kritičkog filozofa "kritika čistog uma" više nije moguća i ako je knjiga aforizama *Minima Moralia* slična redukcija "kritike praktičnog uma", tada bi *Estetička teorija* mogla da se shvati kao Adornov pokušaj da odgovori na Kantovu *Kritiku moći suđenja*. Uprkos tome što je zbog autorove smrti ostala nezavršena, to je jedna od Adornovih najobuhvatnijih knjiga, koja kombinuje filozofske uvide njegovih kritičkih studija nemačke idealističke tradicije sa filozofskom antropologijom ustanovljenom u knjizi *Dijalektika prosvetiteljstva* i njegovom praktičnom kritikom ključnih umetnika kao što su Samjuel Beket (Samuel Beckett, 1906–1989), Franc Kafka, Arnold Šenberg i Bertolt Breht. To je gusto dijalektičko razmatranje nekoliko ključnih tema, kao što su društveni sadržaj umetnosti, uloga umetničke forme i iluzije u posredovanju i kvalifikovanju određenog društvenog sadržaja, autonomija ili neautonomija umetnosti, odnos umetnosti prema prirodnoj lepoti, uloga tehnike i tehnologije u

25 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Notes From Damaged Life*, str. 17.

26 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Notes From Damaged Life*, str. 17.

umetnostima, priroda umetničke istine i funkcije umetnosti kao protesta i utopijske željene slike. U ovom Adornovom obimnom nacrtu antisistematične estetičke teorije su na briljantan i sažet način uzgredno razmotrene i mnoge druge značajne teme u umetnosti i estetici.

U zaključku ću moći detaljnije da prodiskutujem dve velike teme među bezbrojnim zaključcima koji čine konstelaciju argumenata ove knjige. Prva je problem umetničke iluzije ili "sličnosti", fikcionalnosti umetničkog dela, uklanjanje njenog sadržaja iz pragmatičkog sveta neposredne efektivnosti ili epistemološkog sveta koncepata i argumenata, u korist posebne egzistencije kao čulne pojave. Ovo posebno stanje bivanja je korolar posebnog društvenog mesta koje zauzima autonomna umetnost: umetnost koja se prvenstveno usmerava prema sopstvenoj sferi vrednosti, ustanovljujući svoju vrednost upravo kao *umetničkog* postignuća, a ne na osnovu komercijalnih, političkih, terapijskih, kulturnih ili drugih heteronomnih funkcija koje bi isto tako, na pomoćni način, mogla da izvede. Za Adorna, estetska iluzija je istovremeno "krivica" i utopijska mogućnost umetnosti. Ona predstavlja "krivicu" jer umetničko delo neizbežno sugeriše da su harmonije, intenziteti iskustva i alternativne mogućnosti, koji su registrovani u njenim naročitim medijima, dostižni u sadašnjem stadijumu društva. Oni i izvesnom smislu jesu dostižni, ali samo u "sličnosti": samo ako ostanemo u posebnom prostoru ograničenom okvirom slike, stranicama otvorene knjige, trajanjem muzičke kompozicije. Onog trenutka kada zatvorimo knjigu i vratimo se na dužnost ili porodici, ili ulicama zakrčenim saobraćajem i policajcima i zaposlenima koji hitaju kućama, onda vidimo da je "sličnost" umetničkog dela zaista bila, u pogrđnom smislu, "samo iluzija". Umetnička slika (*image*) je lažno "univerzalna" – paradoksalno je "univerzalna" samo u njenoj ograničenoj sferi i, sociološki, samo za tu privilegovanu manjinu koja ima dovoljno slobodnog vremena, obrazovanja i novca za istinski pristup umetničkim svetovima koji se pojavljuju iz umetničkih dela. A ipak, s druge strane, sama ova sličnost, koja umetnost čini "neefikasnom" i nedelotvornom, je ona koja joj isto tako dozvoljava kritičku, pa čak i utopijsku distancu od objektivne "neistine" društveno nepravednog sveta svakodnevne realnosti. Samo se u razilaženju sa ovim svetom, a ne u prilagođavanju njemu, istina može otkriti u *napetosti* između empirijske i umetničke realnosti. Prema tome, iako je sličnost umetničkog dela "iluzorna" i čak "lažna", ona je isto tako dijalektički neodvojiva od sposobnosti umetnosti da otkrije istinu. Adorno iz ovoga izvlači i zaključak da je razmišljanje o sličnosti (i njenom društvenom korolaru, umetničkoj autonomiji), neophodno za funkciju istinitosti umetnosti. Svaki pokušaj da se zaobiđe sličnost i umetnost učini direktno delotvornom – kao kod agitacijske umetnosti, ili prilagođavanje neposrednim didaktičkim, dokumentarnim ili konceptualnim ciljevima, odaće slabu snagu umetnosti da kritikuje i menja nepravedni svet.

Drugi ključni aspekt je kako su Adornova "logika dezintegracije" i insistiranje na "neidentitetu" konkretno oprimereni u knjizi *Estetička teorija* naprednom modernom umetnošću. Modernistički umetnici kao što su Beket, Pikaso (Pablo Picasso, 1881–1973) ili Šenberg stvaraju svoja dela putem analitičke "dezintegracije"

TEODOR W. ADORNO

TAJUS MILER

FIGURE U POKRETU

njihovog umetničkog materijala – na primer, lingvističkih resursa dramskog govora, vizuelnih konvencija predstavljanja prostora ili tonalnog sistema – i racionalne konstrukcije koja stvara inovativne, jedinstvene nove forme. Ovo je značajno iz dva razloga. Prvo, to ilustruje Adornovu doslednu proceduru stvaranja paralela između filozofske kritike i kritičkih, inovativnih umetničkih formi. Filozofija daje diskurzivnu i konceptualnu izražajnost umetničkim delima koja se, upravo zbog njihove inovativnosti, opiru jednostavnom svođenju na parafrazu ili diskurzivni opis. Umetničko delo, zazuvrat, daje mesto i čulni efekat apstrakcijama filozofskih koncepata. Drugo, to sugeriše Adornovo konačno shvatanje funkcije umetničkih dela: da su ona primeri i modeli "neidentičnih", alternativnih modela egzistencije. Ovo ne beleži samo puku mogućnost razlike u situaciji u kojoj je sve veća uniformnost nametnuta norma, već je značajno uporište nad ponorom očajanja i mirenja sa sudbinom u mračnim vremenima. Ali ona isto tako donose, u nekim slučajevima, aktuelna iskustva i konkretne analogije koji mogu biti prenosivi, uz konceptualnu razradu i odgovarajuće institucionalne sporazume i prakse, na druge društvene oblasti. Drugim rečima, utopijsko razilaženje umetničkog dela će se možda na kraju pokazati kao najbolji probni teren za učenje o tome kako živeti drugačije, kako skrenuti kurs od sadašnjeg stanja nepravde, prema novim utopijskim mogućnostima života.

Prevod s engleskog
Margarita Petrović

Literatura:

- Theodor W. Adorno, *The Jargon of Authenticity*, Northwestern University Press, Evanston, 1973, trans. Knut Tarnowski and Frederic Will.
- Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Notes From Damaged Life*, New Left Books, London, 1974, trans. E. F. N. Jephcott.
- Theodor W. Adorno, "Letters to Walter Benjamin", iz Ronald Taylor (ed.), *Aesthetics and Politics*, New Left Books, London, 1977.
- Theodor W. Adorno, "Culture and Administration", *Telos* 37, New York, 1978, str. 93–111.
- Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, New Left Books, London, 1981, trans. Rodney Livingstone.
- Theodor W. Adorno, *Prisms*, The MIT Press, Cambridge, 1981, trans. Samuel and Shierry Weber.
- Theodor W. Adorno, *Against Epistemology: A Metacritique. Studies in Husserl and the Phenomenological Antinomies*, Massachusetts, Cambridge, 1982, trans. Willis Domingo.
- Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, With Max Horkheimer, Continuum, New York, 1982, trans. John Cumming.
- Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, Continuum, New York, 1983, trans. E. B. Ashton.

- Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, Continuum, New York, 1985, trans. Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster.
- Theodor W. Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, Continuum, New York, 1989, trans. E. B. Ashton.
- Theodor W. Adorno, *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, trans. Robert Hullot-Kentor.
- Theodor W. Adorno, *Alban Berg: Master of the Smallest Link*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, trans. Juliane Brand and Christopher Hailey.
- Theodor W. Adorno, *Notes to Literature*, Two Volumes, Columbia University Press, New York, 1991, trans. Shierry Weber NicholSEN.
- Theodor W. Adorno, *Quasi Una Fantasia: Essays on Modern Music*, Verso Press, London, 1992, trans. Rodney Livingstone.
- Theodor W. Adorno, *Composing for the Films*, The Athlone Press, London, 1994, with Hanns Eisler.
- Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, trans. Robert Hullot-Kentor.
- Theodor W. Adorno, *Critical Models: Interventions and Catchwords*, Columbia University Press, New York, 1998, trans. Henry W. Pickford.
- Theodor W. Adorno, *Sound Figures*, Stanford University Press, Stanford, California, 1999, trans. Rodney Livingstone.
- Stephen Crook (ed.), *Theodor W. Adorno, The Stars Down to Earth and Other Essays on the Irrational in Culture*, Routledge, New York, 1994.
- Richard Leppert, *Theodor W. Adorno, Essays on Music*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2002.
- Rolf Tiedemann... (eds.), *Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften*, 20 volumes, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M, 1997.

Literatura na srpskom jeziku:

- Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968.
- Teodor V. Adorno, "Disonance: O fetišizmu u muzici i regresiji slušanja", *Treći program RB-a* br. 4, Beograd, 1970, str. 240–285.
- Theodor W. Adorno, "Teškoće u skladanju i u shvaćanju nove glazbe" iz Danilo Pejović (ed.), *Nova filozofija umjetnosti*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 134–160.
- Teodor V. Adorno, "Angažman – o angažovanosti umetnosti", *Polja* br. 175, Novi Sad, 1973, str. 2–6.
- Teodor Adorno, *Žargon autentičnosti – o nemačkoj ideologiji*, Nolit, Beograd, 1978.
- Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.
- Teodor V. Adorno, *Negativna dijalektika*, BIGZ, Beograd, 1979.
- Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Sociološke studije*, Školska knjiga, Zagreb, 1980.
- Theodor W. Adorno, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1985.
- Thodor W. Adorno, *Uvod u sociologiju glasbe*, DZS, Ljubljana, 1985.
- Todor V. Adorno, *Filozofska terminologija – uvod u filozofiju*, IP Svjetlost, Sarajevo, 1986.

- Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dijalektika prosvetiteljstva – filozofijski fragmenti*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1989.
- Thodor W. Adorno, "O problemu glazbene analize", *Zvuk* br. 3, Zagreb, 1989, str. 29–40.
- Teodor V. Adorno, *Tri studije o Hegelu*, Veselin Masleša i Svjetlost, Sarajevo, 1990.
- Teodor Adorno, "Nekoliko reči o Lulu Albana Berga", *Muzički talas* br. 23, Beograd, 1995, str. 74–76.
- Todor V. Adorno, "Građanska opera", *Muzički talas* br. 1–2, Beograd, 1997, str. 54–58.
- Teodor Adorno, "Stravinski – dijalektička slika", *Muzički talas* br. 3–6, Beograd, 1997, str. 90–99.
- "Adorno s Heideggerjem" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 2002, str. 93–161.
- Teodor Adorno, *Minima moralia: refleksije iz oštećenog života*, IK Zorana Stojanovica, Sremski Karlovci i Novi Sad, 2002.
- Tomas Man, Teodor Adorno, *Melodija i akordi: prepiska 1943–1955*, Književna opština Vršac, Vršac, 2006.



Stefan MORAVSKI

: Gabriela Švitek

Biografija

Stefan Moravski (Stefan Morawski, 1921–2004), filozof, historičar estetike, profesor Varšavskog univerziteta, počasni predsjednik Međunarodnog društva estetičara, rođen je 20. oktobra 1921. u Krakovu, a umro 2. decembra 2004. u Varšavi. Završio je Gimnaziju Stefana Žeromskog u Lođu i planirao da upiše studije medicine na Jagelonskom univerzitetu¹ 1939. godine. Te planove je omelo izbijanje Drugog svjetskog rata. Posle bekstva iz geta u Pjotrkovu 1942. godine studirao je medicinu na ilegalnom Lekarskom odseku (Profesionalna škola za sanitarni personal) i na ilegalnim kursovima na Varšavskom univerzitetu. Posle toga odustao je od studija medicine i posvetio se filozofiji, a magistrirao je filozofiju u Krakovu 1945. godine. Vladislav Tatarkjevič (Władysław Tatarkiewicz, 1886–1980) bio je mentor njegovog magistarskog rada naslovljenog sa *Intucija i intelekt kod Bergsona i Rasela*.

Kao stipendista Katedre za lepe umetnosti Univerziteta u Šefildu u Velikoj Britaniji Moravski je proveo školske 1946–1947. godine. Na Odseku za humanistiku Varšavskog univerziteta 1947. odbranio je doktorsku disertaciju *O koncepciji Edmunda Berka u okviru engleske estetike XVIII veka*. Bio je stariji asistent na krakovskoj Višoj

1 P. J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, "Stefan Morawski – wstępny szkic do portretu", iz *Stefan Morawski, Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków, 2007, str. vii–lxiv; T. Porada, J. Ciszewska (eds.), *S. Morawski – szkic do portretu. Materiały z okazji jubileuszu 60-lecia*, Łódź, 1984.

STEFAN MORAVSKI

GABRIELA ŠVITEK

FIGURE U POKRETU

školi za društvene nauke pri Katedri za teoriju marksizma od 1947. do 1949. godine. Istovremeno je predavao na Višoj državnoj muzičkoj školi, Višoj državnoj pozorišnoj školi i na Akademiji likovnih umetnosti u Krakovu. Počeo je da radi u Državnom institutu za umetnost u Varšavi 1952. godine. Pomagao je u organizovanju Katedre za estetiku na Varšavskom univerzitetu 1952. godine, kojom je kasnije i rukovodio, od 1961. do 1968. godine. U tom periodu je organizovao i Opštepolski estetički konverzatorijum za doktorante i doktore pri Institutu za filozofiju i sociologiju Poljske akademije nauka, kojim je rukovodio do 1968. godine i koji je odigrao važnu ulogu u formiranju narednih generacija poljskih estetičara. Zajedno sa Vladislavom Tatarkjevičem uređivao je časopis *Estetika* koji je 1965. preimenovan u *Estetske studije*. Bio je prodekan Društveno-filozofskog odseka Varšavskog univerziteta od 1958. do 1960. Državni savet ga je imenovao za vanrednog profesora Varšavskog univerziteta 1964. godine.

Stefan Moravski je otpušten s Varšavskog univerziteta 1968. godine i više godina nije se bavio redovnom predavačkom delatnošću na poljskim univerzitetima. Kraće vreme radio je u Narodnom muzeju u Varšavi, a u Institutu za umetnost Poljske akademije nauka od 1970. do penzije. Osnovao je godišnjak *Poljske studije umetnosti* (1979–1992) koji je doprineo popularizaciji poljske estetičke misli. Redovnom didaktičkom radu vratio se u Institutu za filozofiju Lođskog univerziteta, gde su njegova predavanja pored studenata filozofije slušali i studenti drugih pravaca humanistike i mnogi umetnici. Neposredno pre smrti i odlaska u penziju vratio se u Institut za filozofiju Varšavskog univerziteta. Dobio je naučno zvanje redovnog profesora humanističkih nauka 1985.

Stefan Moravski je predavao i na mnogim stranim univerzitetima, između ostalih u SAD (Boston, Sijetl, Los Anđeles, Princeton, Milvoki), Nemačkoj (Minhen) i Holandiji (Amsterdam). Aktivno je učestvovao na najvažnijim međunarodnim filozofskim i estetičkim kongresima i konferencijama. Sa Vladislavom Tatarkjevičem i Romanom Ingardenom (1893–1970) učestvovao je na Trećem kongresu estetike u Veneciji 1955. godine. Poslednji kongres na kome je učestvovao bio je Četrnaesti kongres "Aesthetics as Philosophy" u Ljubljani (1–5. septembar 1998) sa referatom naslovljenim *On the Bitter Juicy Taste of Philosophizing via Aesthetics*.² Stvaralaštvo Stefana Moravskog formiralo je poglede mnogih poljskih filozofa, posebno estetičara, kao što su: Jolanta Brah-Čajna (Jolanta Brach-Czajna), Teresa Kostirko (Teresa Kostyrko), Zofja Rosinjska (Zofia Rosińska, 1940–), Katažina Rozner (Katarzyna Rosner), Ana Zajdler-Janjišewska (Anna Zeidler-Janiszewska), Bohdan Ćemidok (Bohdan Dziemidok, 1933–), Stanislaw Pazura (Stanisław Pazura), Gżegoż Štabinjski (Grzegorz Sztabiński), Leh Vitkovski (Lech Witkowski), Jolanta Dobkovska-Zidronj (Jolanta Dąbkowska-Zydroń), Gżegoż Ćamski (Grzegorz Dziamski, 1955–), Beata Fridričak (Beata Frydryczak, 1963–), Pjotr Graf (Piotr Graff), Pjotr Kavjecki (Piotr Kawiecki, 1951–), Roman Kubicki (Roman Kubicki, 1957–), Teresa Pekala (Teresa

2 I. Wojnar, "Profesor Stefan Morawski i międzynarodowe kongresy estetyki", iz Z. Rosińska, A. Labuńska (eds.), *Przekraczanie estetyki*, Warszawa, 2003, str. 161–179.

Pękala), Kazimjeż Pjotrowski (Kazimierz Piotrowski, 1964–), Andžej Šahaj (Andrzej Szahaj, 1958–), Tadeuś Školut (Tadeusz Szkołut) i dr. Na Varšavskom univerzitetu povodom osamdesetogodišnjice rođenja Moravskog održana je naučna konferencija 2001. godine. Referati sa ove konferencije su objavljeni pod naslovom *Prekoračivanje estetike* (2003). Redigovali su ih Zofja Rosinjska (Zofii Rosińskie) i Aleksandra Labunjska (Aleksandry Łabuńskie, 1940–). U Krakovu je 2006. godine održan Prvi kongres estetike u Poljskoj na kome je pod patronatom Poljskog estetičkog društva za mlade estetičare ustanovljena Nagrada Stefan Moravski³.

Filozofija umetnosti Stefana Moravskog

Proučavaoci filozofije umetnosti Stefana Moravskog pominju nekoliko izvora kojima se inspirisao: pravac kritičke misli Karla Marksa (Karl Marx, 1818–1883) koji su razvijali Đerđ Lukač (György Lukács, 1885–1971), Antonio Gramši (Antonio Gramsci, 1891–1937), Anri Lefevr (Henri Lefebvre, 1901–1991) i Ernst Bloh (Ernst Simon Bloch, 1885–1977); pravac poljske estetičke misli i istorije estetike Vladislava Tatarkjeviča, Tadeuša Kotarbinjskog (Tadeusz Kotarbiński, 1886–1981) i Romana Ingardena; pravac engleske estetike osamnaestog veka i američke estetike dvadesetog veka; egzistencijalistička filozofija; pravci avangardne i neoavangardne umetnosti, postmodernistička filozofija.⁴

Marksistička estetika

U članku "O marksističkoj estetičkoj misli" objavljenom u zborniku *Filozofske estetike XX veka* Stefan Moravski karakteriše sebe kao "najreprezentativnijeg proučavaoca te orijentacije". Odnosno,

počeo je sa usvajanjem rezultata sovjetske estetike (1950–51)
– izrazito neuspešnih pokušaja koji su ga udaljili od teorije, a
usmerili ka istoriji estetike osamnestog i devetnaestog veka.⁵

Jedna od prvih analiza marksističke estetike, u kojoj se mogu naći pitanja koja se odnose na predmet estetike, klasnu uslovljenost umetničkog dela, problem realizma ili dijalektičke teorije estetskog doživljaja, nalazi se u izdanju *Eseji o osnovnim problemima marksističke estetike* objavljenom kao priručnik Akademije likovnih umetnosti (Krakov, 1951). Svojom najvažnijom knjigom posvećenom istoriji estetičkih

³ "Panel powiązany z nagrodą im. Stefana Morawskiego", iz K. Wilkoszewska (ed.), *Wizje i Re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Kraków, 2007, str. 887–895.

⁴ T. Porada, J. Ciszewska (eds.), *S. Morawski – szkic do portretu. Materiały z okazji jubileuszu 60-lecia*, Łódź, 1984.

⁵ S. Morawski, "O marksistowskiej myśli estetycznej", iz K. Wilkoszewska (ed.), *Estetyki filozoficzne XX wieku*, Kraków 2000, str. 154–155.

ideja od Marksa i Engelsa (Friedrich Engels, 1820–1895) do danas Moravski smatra *Il marxismo e l'estetica* (Roma, 1973) koja je objavljena i na španskom, srpskom i rumunskom jeziku, a od publikacija na engleskom *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics* (Cambridge MA, 1974) koja je posvećena teorijskim osnovama marksističkog pristupa umetnosti.

Moravski je u svojim publikacijama dosta mesta posvetio povezanosti marksizma i estetike, u kojima je istraživao mogućnosti utemeljenja koherentne estetičke teorije na osnovama te ideologije. Na prelomu šezdesetih i sedamdesetih godina glavna tema njegovih interesovanja je postulat sociološke estetike kao zajednički element predmeta saznanja između estetike i sociologije.⁶ Sociološku estetiku Moravski je razlikovao od sociološki orijentisane estetike; taj naziv je predložio kao odrednicu marksističke estetike, kojoj je zamerano da je sociologija umetnosti. Te tvrdnje je između ostalog izneo u tekstu "Art and Society. A Marxist Approach", objavljenom u *Proceedings of the 6th International Congress of Aesthetics at Uppsala 1968: Acta Univ. Uppsal. Series Figura* (Uppsala, 1972). Problem marksističke estetike šire razmatra u knjigama i člancima *Između tradicije i vizije budućnosti* (Varšava, 1964), "Lenin as a Literary Theorist" (*Science and Society*, 1965, vol. 29, no. 1), "The Aesthetic Views of Marx and Engels" (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1969–1970, vol. 28, no. 3), "Il marxismo e l'estetica" (Roma, 1973), "Introduction", iz *Karl Marx, Frederick Engels on Literature and Art. A Selection of Writings*, (New York – London, 1974; 2. izd.: London 1977), *Marksizam i estetika*, tom 1–2 (Titograd, 1981), "Estetika usmeravana ideologijom", iz *Glavni pravci estetike XX veka. Sintetički presek* (Wrocław, 1992).

Filozof u odnosu na koga je Moravski primenio svojevrstu strategiju rekonstrukcije pogleda i identičnog mišljenja bio je Đerđ Lukač. Primer je članak "Filozofija umetnosti ranog Lukača" (1980)⁷, ili uvod naslovljen sa "Đerđ (Georg) Lukač – intelektualni portret do 1932. godine" objavljen u zborniku *Kritičko-teorijski spisi Đerđa Lukača 1908–1932* (Warszawa, 1994). Moravski između ostalog analizira Lukačevu *Philosophie der Kunst*, ciklus predavanja koja je držao u Hajdelbergu od 1912. do 1914. godine koji je objavljen posle filozofove smrti, tek 1974. godine. Kako Moravski ističe, analiza te knjige pruža odgovor zbog čega je autor nije objavio u vreme kada je nastala, već kasnije, kada je Lukač smatran marksistom. Moravski rekonstruiše Lukačevu filozofiju umetnosti koja je u to vreme bila inspirisana refleksijom Emila Laska (Emil Lask, 1875–1915), podvlačeći dva njena pravca, badenski neokantizam i fenomenologiju. *Philosophie der Kunst* bavi se trima motivima: određenjem umetnosti kao forme prenošenja iskustava, fenomenološkim presekom stava prema stvaralaštvu i pitanjem istoričnosti/bezvremenosti umetničkog dela. Ističući savršenu Lukačevu orijentaciju u oblasti metodologije istorije umetnosti s početka dvadesetog

⁶ P. J. Przybysz, "Czym jest przedmiot poznania w estetyce. Propozycja i rozstrzygnięcia Stefana Morawskiego", *De Musica*, vol. 9, 2004.

⁷ S. Morawski, "Filozofia sztuki wczesnego Lukácsa", *Studia Estetyczne*, tom XVII, Warszawa, 1980, str. 223–246.

veka, koju podržavaju i odnosi sa Riglom (Alois Riegl, 1858–1905), Hildebrandom (Adolf von Hildebrand, 1847–1921), Velflinom (Heinrich Wölfflin, 1864–1945), Vo-ringerom (Wilhelm Worringer, 1881–1965), Fidlerom (Konrad Fiedler, 1841–1895), Moravski se pre svega koncentriše na disonance ili dinamične napetosti između pretpostavki dve različite filozofije koje je Lukač pokušavao da primeni u istraživačkoj praksi. Pitanje koje je postavljao Lukač, a posle njega Moravski, odnosilo se na to da li je moguće ublažiti sukob između konstituisanja smisla (neokantizam) i ejdetičkog uvida, neodređenog doživljaja (fenomenologija), kao i između umetničkog dela kao istorijskog ili partikularnog događaja i idealnog, bezvremenskog dela. Lukač je tvrdio da je estetika naučna disciplina koja se ne može identifikovati sa estetičko-umetničkim saznanjem. U svojim radovima o aksiološkoj problematici Moravski na sličan način definiše estetiku kao nauku.

Predmet, metode i sumrak estetike

Knjižne publikacije: *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics* (Cambridge MA, 1974), *O predmetu i metodi estetike* (Varšava, 1973) i uvod u antologiju koju je Moravski uredio *Sumrak estetike – prividni ili autentični?* (Varšava, 1987) glavni su filozofski radovi iz oblasti estetike u kojima tretira aksiološku problematiku.

Prema Moravskom, estetika je nauka, onda kada je moguće utvrditi predmet i metode njenih istraživanja. Predmet istraživanja estetike su aksiološka pitanja. Ključni aksiološki problem je utvrđivanje kriterijuma i odnosa između kriterijuma i date vrednosti. Pozivajući se na terminologiju Romana Ingardena (vrednosni kvaliteti), Moravski se služi pojmom "kriterijumi umetničkih vrednosti". Te kriterijume ne treba tražiti u uticanju na primaoca, već u opšteaksiološkim premisama koje proističu iz određenih filozofskih rešenja kao što su subjektivizam, relativizam, objektivizam, relacionizam, istorizam.⁸

Pitanje predmeta estetike kao nauke jeste fundamentalno pitanje, jer se podjednako odnosi na filozofske izbore i izbore pogleda na svet. Moravski se izjašnjava za empiriste, kao što su Stanislav Osovski (Stanisław Ossowski, 1897–1963) ili Džerom Stolnic (Jerome Stolnitz), odbacujući metafizičko stanovište koje predstavljaju Benedeto Kroče (Benedetto Croce, 1866–1952) ili Roman Ingarden. U knjizi *O predmetu i metodi estetike* Moravski postavlja pitanje: u čemu se sastoje problemi s estetikom? Da li je to nauka slična umetničkoj kritici koja sakuplja i sređuje podatke o umetničkim delima, omogućuje nepretenciozna vrednovanja, da bismo ih smatrali opšte prihvatljivim sudovima? Da li je to filozofska nauka ili skup uopštavanja o prirodi umetnosti i lepog, koji se izvode iz pretpostavki pogleda na svet, mada nemaju naučne osnove? Moravski je uveren da je estetika kao nauka moguća i potrebna. U odbrani estetike između ostalog poseže za publikacijom američkog filozofa Džeroma

8 S. Morawski, "O kryteriach aksjologicznych w odniesieniu do dzieł sztuki", iz Jan Białostocki et al. (eds.), *Granice sztuki*, Państwowe Wydawn. Naukowe, Warszawa, 1972, str. 12–27.

Stolnica, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* (1960) koji lukavo započinje izdvajanjem četiri popularne tvrdnje koje osporavaju smisao estetike. Prvo: ono što se na proverljiv način može reći o umetnosti, spada u druge naučne discipline, npr. u sociologiju, psihologiju, antropologiju. Drugo: estetika ne pruža znanje o umetnosti koje se može steći samo neposrednim opštenjem sa umetnošću. Treće: tumačeći šta je umetnost, estetika ometa laike u saznavanju. Četvrto: umetnička dela su jedinstvena, a estetika sa svojim naučnim ambicijama podriva njihovu izuzetnost. Predmet Stolnicovih razmatranja je odbacivanje tih zamerki; na sličan način postupa i Moravski.

Prema Moravskom, psihologija i sociologija umetnosti ne mogu bez pomoći estetike i njenih aksioloških rešenja. Estetika je korisna kao vrsta saznanja. Moravski podvlači društvenu i ideološku ulogu estetike. Pozivajući se na estetiku Džeroma Stolnica, Stanislava Osovskog, terminologiju Vladislava Tatarkjeviča – estetika *explicite* shvatana na naučni način, građena *implicite* na estetički ili estetičkoj svesti izraženoj individualnim i grupnim stavovima – Moravski predstavlja svoju shemu koja definiše predmet estetike. Predmet estetike su umetničke (estetičke – Moravski ne pravi razlike među njima) vrednosti i kriterijumi vrednovanja, čiji je zadatak utvrđivanje i hijerarhizovanje materije. Umetničke vrednosti zasnivaju se na vrednosnim kvalitetima koji se odnose na artefakte (dela neprimenjene i dela primenjene umetnosti) i na predmete prirode. Predmete prirode doživljavamo estetski, a umetnička dela – doživljavamo umetnički.

Određujući estetiku kao aksiološku disciplinu, Moravski postavlja pitanje koja od tih različitih disciplina treba da utvrđuje šta je umetničko delo? Prema tome, određuje mesto i predmet estetike među srodnim disciplinama, odnosno sociologije umetnosti, psihologije umetnosti, umetničke kritike, filozofije, istorije i teorije umetnosti. Među brojnim korisnim disciplinama koje se bave umetničkim delima i umetničkim doživljajima Moravski izdvaja estetiku kao nauku o umetničkim (estetskim) vrednostima, vrednosnim kvalitetima i kriterijumima vrednovanja. Razlikuje i metode svojstvene analitičkim naukama, da bi te metode bile primenjene na istraživanja vrednosti. U naučnoj estetici estetski (umetnički) predmet i estetski (umetnički) doživljaj moraju se tretirati kao aksiološke činjenice.

Estetika se može prihvatiti kao nauka ako se koristi metodama stvorenim u analitičkim naukama. U diskusiji protiv naučnog statusa estetike Moravski dosledno uzima četiri elementa. Prvo, naučnost estetike podriva diskontinuitet te discipline. Drugo, estetika je predmet neprestane metodološke refleksije, što svedoči o nemogućnosti konstituisanja estetike kao naučne discipline. Treće, ne zna se šta je predmet istraživanja estetike. Četvrto, smatrajući aksiološke činjenice delom nauke doprinosimo podrivanju definicije nauke. Odbacujući zamerke u vezi sa definisanjem estetike kao nauke, Moravski se vraća argumentima američkih estetičara koji su pod uticajem Vitgenštajnovih (Ludwig Wittgenstein, 1889–1951) *Filozofskih istraživanja*, Diltajevih (Wilhelm Dilthey, 1833–1911) teza (pretpostavka da predmet treba najpre intuitivno shvatiti, da bi ga mogao saznati), Rikerovih (Paul Riceour, 1913–2005)

razlikovanja *Kulturwissenschaft* i *Naturwissenschaft* i Tatarkjevičevih razlikovanja nomoloških i topoloških nauka. Ako estetika treba da bude nauka, dužna je da ispunjava postulate intersubjektivnosti i komunikativnosti rezultata istraživanja. Prema Moravskom, estetičar je humanista-aksiolog, čiji su predmeti istraživanja vrednosti i koji vrši izbor činjenica na osnovu vrednosti koje smatra važnim. Svaki čin izbora predmeta istraživanja prati vrednovanje.

U uvodu antologije tekstova *Sumrak estetike – prividan ili autentičan?* (1987) Moravski razlikuje tri predmeta refleksije. Prvo, iskaze o sumraku estetike koji su situirani na granicama koncepcije krize i ukazuju na kritičko stanje discipline koja se proučava. Drugo, iskaze neposredno povezane sa razmatranjima eventualnog sumraka umetnosti. Treće, pojam stvaralaštva povezan sa diskusijom onoga što bi mogla biti estetika ili koja bi nauka mogla da je zameni.

Pokušavajući da oproba snage sa savremenim problemom krize estetike, Moravski daje kratku istoriju estetike kao savremene filozofske discipline, od Aleksandra Baumgartena (Alexander Baumgarten, 1714–1762) – odnosno od estetike koja se formirala u osamnaestom veku u dvojakom vidu: kao nauka o svojevrsnoj estetičko-umetničkoj spoznaji i kao filozofskoj teoriji lepih veština. Estetika je u devetnaestom veku morala da "oproba snage" sa pojmom umetnosti koji je počeo da potiskuje pojam lepog; odnosno lepo je suprotstavljano umetnosti. Moravski istovremeno analizira estetsko nasleđe Kanta (Immanuel Kant, 1724–1804), Šelingove (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775–1854) refleksije i izabrane predstavnike nemačkog romantizma koji su estetski čin smatrali najvišim činom saznanja. Estetika je početkom dvadesetog veka konfrontirana s odrednicom *Kulturwissenschaft*, kao i sa tzv. formalističkim pravcem metodologije istorije umetnosti (Velflin, Rigl, Fidler). U polju interesovanja Moravskog isto tako ostaje refleksija Đerđa Lukača koji je smatrao da je estetika istraživačka disciplina, kao i refleksija Martina Hajdegera (Martin Heidegger, 1889–1976) koji je neposredno osporavao status dotadašnje estetike. Kako Moravski ističe, Hajdeger ne objašnjava šta je umetnost, već kroz umetnost razmišlja o egzistenciji.

Napad na estetiku, sumnja u njen smisao i istraživački status između ostalog usledio je od strane filozofa analitičko-logičke i lingvističko-analitičke (teorije znakova) škole; estetika se počela tretirati kao anarhična i nekorisna disciplina koja se služi nejasnim jezikom. Međutim, Moravski ukazuje na jaku poziciju hermeneutičke misli (Gadamer /Hans-Georg Gadamer, 1900–2002/, Riker), fenomenologije i marksizma – poslednjeg posebno u Zapadnoj Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama. Osamdesetih godina dvadesetog veka kada je nastao uvod Moravskog u *Sumrak estetike*, nastupio je period kritičke samosvesti estetičara. Moravski analizira status estetike u odnosu na pritisak filozofije i umetničke kritike; pokušava da ustanovi tipologiju pogleda na estetiku. U dvadesetom veku estetika bi bila tretirana kao trajna i smisaona disciplina (Lukač, Adorno /Theodor W. Adorno, 1903–1969/, Markuze /Herbert Marcuse, 1898–1979/), kao disciplina koja je dotle pogrešno negovana, ali koja se može spasiti (Gadamer, Difren /Mikel Dufrenne, 1910–1995/) i

kao zastarela disciplina koja bi trebalo da ustupi mesto nauci drugog tipa. Moravski, međutim, ne želi sumrak estetike:

razmišljanja o sumraku estetike i umetnosti jeste traženje tračka svetlosti u lavirintu kulture koja više ne ispunjava očekivanja nje-nih najistrajnijih i najdubljih mislilaca.⁹

Istorija estetike

Studije iz istorije estetičke misli XVIII i XIX veka Stefana Moravskog (Varšava, 1961) u poljskoj literaturi o tom predmetu su jedna od najboljih obrada engleske empirijske estetike i osnovna lektira za svakoga ko se bavi istorijom kategorije uzvišenosti i slikovitosti. Prvi deo *Studija* razvija razmatranja koja je Moravski započeo u doktorskoj disertaciji pisanoj pod rukovodstvom profesora Vladislava Tatarkjeviča – *O koncepciji Edmunda Berka u okviru engleske estetike XVIII veka* (1947). Odnosno, prvi deo *Studija* sastoji se od refleksije o karakteru i funkciji estetskog saznanja, rekonstrukcije estetičke teorije Edmunda Berka (Edmund Burke, 1729–1797) i razmatranja kategorije uzvišenosti s istorijske tačke gledišta, razmatranja estetskog naturalizma, istorijske metode ili simptoma istorizma u estetičkoj misli osamnaestog veka i sintetičkog pristupa teoriji književnog i slikarskog dela. Drugi deo *Studija* između ostalog posvećen je poljskoj teoriji i umetničkoj kritici u periodu između 1830. i 1860. i refleksiji o umetnosti poljskog romantičarskog pesnika Ciprijana Kamila Norvida (Cyprian Kamil /Konstanty/ Norwid 1821–1883). U trećem delu razmatra se pitanje ideologije i estetike Ipolita Tena (Hippolyte Adolphe Taine, 1828–1893).

U reprezentativne publikacije istorijskog karaktera Moravskog pre svega treba ubrojati *Osnovne pravce estetike XX veka. Sintetički pregled* (Vroclav, 1992), ali i ranije radove, kao što su sintetička studija o nemačkoj estetičkoj misli *Razvoj estetičke misli od Herdera do Hajnea* (Varšava, 1957) ili antologija izvornih tekstova koje je obradio zajedno sa Elžbietom Grabskom (Elżbieta Grabska), *Misli o umetnosti u doba romantizma* (Varšava, 1961) u okviru dvotomne publikacije *Iz istorije poljske kritike i teorije umetnosti* koju je pripremio Institut za umetnost Poljske akademije nauka. Poslednja publikacija do dana današnjeg vrši ulogu priručnika istorije misli o umetnosti i umetničke kritike. Mnoge probleme koje je u njoj dotakao, Moravski je kasnije razvio u već pominjanoj knjizi *Studije iz istorije estetičke misli XVIII i XIX veka*.

Egzistencijalistička filozofija

Stefan Moravski je svoja interesovanja usredsredio na estetičku misao dvadesetog veka tokom šezdesetih godina. Batio se pored teorije avangarde proble-

9 S. Morawski, "Czy zmierzch estetyki?", iz *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, Czytelnik, Warszawa, 1987, str. 162.

mom povezanosti egzistencijalizma i teorije umetnosti. Sličnom problematikom u to vreme između ostalih su se bavili Adam Šaf (Adam Shaff, 1913–2006, *Filozofija čoveka*, Varšava, 1961), Jerži Kosak (Jerzy Kossak, *Sputani humanizam*, Varšava, 1963), Lešek Kolakowski (Leszek Kołakowski, 1927–, uvod u antologiju *Egzistencijalistička filozofija*, Varšava, 1965). Moravski je objavio i niz članaka posvećenih estetici Sartra (Jean-Paul Sartre, 1905–1980), Jaspersa (Karl Theodor Jaspers, 1883–1969) i Hajdegera (između ostalih tekst "Estetika egzistencijalista", */Twórczość*, no. 5, 1970/). U kontekstu misli poljskih filozofa posvećenog egzistencijalizmu i umetnosti pionirskom publikacijom treba smatrati knjigu Moravskog *Apsolut i forma. Studija o egzistencijalističkoj estetici Andree Malroa* (Krakov, 1966), objavljenoj i na italijanskom (*Assoluto e Forma*, Bari, 1971) i na francuskom (*L'Absolu et la forme*, Paris, 1972).

Apsolut i forma nije knjiga koja nastavlja istorijsko–rekonstrukcijsko–sintetička razmatranja koja se odnose npr. na englesku i nemačku estetiku, već teorijska rasprava koja označava poseban pravac u filozofiji Moravskog – tačnije, slaganje sa mišlju izabranih filozofa. Osim Đerđa Lukača, Andre Malro (André Malraux, 1901–1976) drugi je mislilac kome je na sličan način posvetio prilično pažnje. Moravski analizira književno i kritičko–istorijsko stvaralaštvo Malroa, podvlačeći njegovu filozofsku orijentaciju ili laički egzistencijalizam Sartra i Kamija (Albert Camus, 1913–1960). Analiza Malroovog stvaralaštva katkad se preobražava u analizu pravaca egzistencijalizma. Komentarišući npr. motive iz *Bića i ništavila* Moravski opisuje Sartrov posleratni egzistencijalizam kao "izrazitu težnju ka marksizmu, iako se kreće cik-cak linijom", a Kamijev egzistencijalizam kao "čist moralizam" koji je posledica poistovećivanja marksizma s religijom. Moravski istovremeno ističe ideološku neusaglašenost pravaca egzistencijalizma:

Hajdeger je donekle prihvatao hitlerovsku ideologiju, Marsel je katolik tradicionalista, a Sartr se povezao s marksizmom¹⁰.

Malroov egzistencijalizam, prema tome, ne može se prihvatati kao jednoznačan izraz ideološkog stava, premda Moravski u njemu vidi jednog od tvoraca egzistencijalizma i istorijskog katastrofizma.

Vezano za Malroovo stvaralaštvo Moravskog je posebno interesovao period od 1943. do 1958, naročito *Psihologija umetnosti*, delo na osnovu koga se može izvršiti interpretacija umetničke doktrine. Prema Moravskom, Malroova estetika je pre svega ekspresivna teorija umetnosti, s tim što se njen antirealizam temelji na pretpostavci da umetnost nije odraz sveta, već njegov izraz. Tražeći reference u Malroovim filozofskim pogledima, ne nalazi ih samo u francuskom egzistencijalizmu; zanima ga i Hajdegerova misao o umetnosti, posebno uverenje o nadvremenskom karakteru umetnosti kao izrazu egzistencijalne situacije, odnos čovek – apsolut. Međutim, Moravski ističe suštinsku razliku u pogledima na umetnost te dvojice mislilaca: Hajdeger se okrenuo od savremene umetnosti, dok je Malro u njoj video novi

10 S. Morawski, *Absolut i forma. Studium o egzistencijalistycznej estetyce André Malraux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, str. 28

apsolut. Stoga Marloovu refleksiju uvršćuje u formalistički pravac istorije umetnosti koji određuju koncepcije Hajnriha Velflina, Anria Fosijona (Henri Focillon, 1881–1943), Alojza Rigla, Vilhelma Voringera. Malroovu estetiku konfrontira i sa "čistom formom" Stanislava Ignacija Vitkjeviča (Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1885–1939), jer obojica stvaraju estetiku apsoluta i čisto likovnih vrednosti.

Dosta mesta Moravski je posvetio razmatranjima u prvom tomu *Psihologije umetnosti*, objavljenom 1947. godine ili *Muzeju mašte* – muzeju koji se ne shvata kao skup svih dela prošlosti, već kao skup najtrajnijih vrednosti, remek-dela, koja se šire zahvaljujući tehničkoj reprodukciji. Malro kao pobornik *Muzeja mašte* podvlači značaj pojave "slikovne kulture" koja – kako je opazio Moravski 1966. godine – predstavlja sve važniji činilac međuljudske komunikacije. Osnovna teza *Muzeja mašte* ili izbor trajnih vrednosti, ipak se mora osporiti; dok se Malro koristi kategorijom formalizma, Moravski se vraća kategoriji realizma. Mada, on kod Malroa otkriva fundamentalni pogled koji danas, na početku dvadeset prvog veka zvuči poznato, jer se odnosi na hronološku metalepsiju, odnosno na zamenu uzroka posledicom u procesu stvaranja istorijske slike:

Ako u skladu s egzistencijalističkom filozofijom sadašnjost određuje prošlost, ako je muzej projekcija naših aktuelnih potreba i težnji, onda savremena umetnost odlučuje o selekciji remek-dela prošlosti.¹¹

Istovremeno Moravski upućuje konkretne zamerke Malroovoj koncepciji, između ostalog da je

sterilisao umetnost dvadesetog veka od realnih sadržaja, da je sakralizujući forme formalizovao apsolut (*sacrum*), da je pojednostavljujući situaciju današnjeg umetnika ukinuo sebi mogućnost tumačenja pojava antihumanizma i problem slobode umetnika.¹²

Glavni aspekt Malroove estetike koju je Moravski kritikovao, jeste koncepcija umetničke slobode, prema kojoj je stvaralac istinski slobodan samo kao usamljenik koji započinje očajničku borbu za smisao egzistencije. Filozofirajući zajedno s Malroom, Moravski ipak ističe argumente protiv pojma slobode kao čistog egzistencijalnog čina, koji istovremeno pokušava da prevaziđe tu egzistenciju, citirajući na tom mestu jednu od Lenjinovih (Владимир Ильич Ленин, 1870–1924), opaski o književnosti: "nemoguće je živeti u društvu i u odnosu na društvo biti slobodan". Malroova egzistencijalistička estetika je pokazana kao vrsta otuđenja koje određuju apsolut i forma. Moravski postavlja pitanje misije umetnosti i njenog angažovanja u društvenom životu. Da li Malro vidi društveni život na pravi način?

Da li se alternativa autentičnog izbora pre ne pomera u pravcu društvenog života koji je tretiran na fatalistički, stvaralački ili an-

11 S. Morawski, *Absolut i forma. Studium o egzistencijalistycznej estetyce André Malraux*, str. 131.

12 S. Morawski, *Absolut i forma. Studium o egzistencijalistycznej estetyce André Malraux*, str. 147.

gažovani način? Da li je moguće izvući se iz otuđujuće situacije, imajući na raspolaganju samo apsolut i formu?¹³

Avangarda i neoavangarda

Stefan Moravski se posle perioda zainteresovanosti za istoriju estetike osamnaestog i devetnaestog veka tokom šezdesetih godina usredsredio na estetičku misao dvadesetog veka. Najpre se počeo baviti teorijom avangarde, a posle koncepcijom same estetike u kontekstu kritičkih simptoma aktuelne kulture i civilizacije. Moravski je bio jedan od najistaknutijih teoretičara i poznavalaca avangardnog stvaralaštva. Dobio je otkaz na Varšavskom univerzitetu marta 1968. godine i nakon kraće zaposlenosti u Narodnom muzeju u Varšavi zaposlio se u Institutu za umetnost Poljske akademije nauka. Partneri njegovih razmišljanja o svetu nisu bili samo akademici, već i umetnici. Posećivao je brojne izložbe, učestvovao u hepeninzima, posećivao ateljee umetnika, družio se sa njima (na primer, sa Rišardom Vinjarskim /Ryszard Winiarski, 1936–/, Zbignjevom Varpehovskim /Zbigniew Warpechowski, 1938–/ i dr.), pisao tekstove za kataloge i bavio se raznim vidovima umetničke kritike. Refleksije o sadašnjosti Moravskog predstavljaju svojevrtni dijalog sa savremenom umetnošću. Svoje stanovište prema avangardi i neoavangardi između ostalog je konfrontirao koncepcijama Teodora Adorna, Valtera Benjamina (Walter Benjamin, 1895–1942), Renata Pođolija (Renato Poggioli, 1907–1963), Petera Birgera (Peter Bürger, 1936–) i Klementa Grinberga (Clement Greenberg, 1909–1994).

Moravski je dosledno pravio razliku između prve i druge avangarde.¹⁴ Početkom sedamdesetih godina uspostavio je jasnu distinkciju između avangarde s početka dvadesetog veka (takozvane "velike avangarde") i savremene avangardne umetnosti koja je nastavljala ideje prve. Avangardizam je izvodio iz društveno-političkih stavova prve polovine devetnaestog veka, kada je taj politički pojam počeo da se odnosi i na dostignuća industrijalaca, naučnika i umetnika. Avangardizam je istovremeno stanovište koje se suprotstavljalo dotadašnjim koncepcijama umetnosti, estetizmu devetnaestog veka i njegovoj osnovnoj doktrini *l'art pour l'art*. Protoavangardnim pravcima Moravski je između ostalog smatrao Kurbeov (Gustave Courbet, 1819–1977) realizam, pokret *Arts&Craft* i njegovog glavnog ideologa Vilijema Morisa (William Morris, 1834–1896). Početkom dvadesetog veka raste značaj avangardizma kao kategorije: ona osim političkog značenja dobija i značenje koje pripada filozofiji umetnosti i savremenoj filozofiji, povezanoj s pojavom novine, a kasnije i novatorstva i nekonformizma. Bitan datum za avangardizam, prema Moravskom, predstavljala je

13 S. Morawski, *Absolut i forma. Studium o egzystencjalistycznej estetyce André Malraux*, str. 165.

14 S. Morawski, "Awangardy XX wieku – stara i nowa", *Miesięcznik literacki*, Warszawa, marzec 1975, str. 53–72; i "Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)", iz *Na zakęcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1985, str. 249–276.

Revolucija 1917. godine, kada se činilo da će avangardni politički sistem ostvariti snove umetničke avangarde.

Verifikujući svoje refleksije o kategoriji avangardizma, Moravski izdvaja četiri njena konstitutivna svojstva. Prvo, avangarda je vremenski ograničena, ima određenu društveno-istorijsku osnovu i funkcioniše u kontekstu estetičke eshatologije. Drugo, avangarda se javlja u drugačijem društveno-političkom kontekstu, što vodi njenom ideološkom angažovanju ili protestu protiv postojeće situacije. Treće, avangarda obraća pažnju na pitanja forme i sadržaja koja proističu iz ideološkog angažovanja. Četvrto, avangarda je izrasla na tlu građanske civilizacije.

Pored četiri konstitutivna svojstva Moravski izdvaja i pet osnovnih odlika avangarde plus šestu, dopunsku. Prvo, avangardizam je povezan s estetskim novatorstvom, osveženjem jezika iskaza, motiva i tema. Drugo, označava distanciranje prema postojećoj stvarnosti, a ta distanca nastaje iz svesti o povezanosti vanumetničke situacije i situacije same umetnosti. Treće, avangardizam se odlikuje fascinacijom sadašnjicom i rušilačkim stavom prema prošlosti, što katkad vodi ispoljavanju njegovih utopističkih osobina. Četvrto, avangardizam karakteriše sklonost prema teoretizovanju, što proizilazi iz negiranja umetničke i kulturalne tradicije; avangarda poseduje veliki broj manifesta i programa, zbog čega avangardni umetnik postaje istovremeno kritičar i teoretičar. Peto, avangarda dobija grupni karakter, raskidajući sa kultom genijalnih individualaca. Šesto, avangarda se često odlikuje ekstremizmom, bogohulničko-skandaloznim načinom života. Rezimirajući ovaj skup svojstava Moravski avangardu karakteriše kao dijalektički sindrom rušilačkih i konstitutivnih stavova.

Moravski je obradio i detaljnu hronologiju stare i nove avangarde. U okvirima klasične avangarde (u periodu 1905–1930) izdvaja četiri osnovna tipa: autetičan (koji obuhvata stvaraoce novih likovnih vrednosti, kao što su kubizam, futurizam, nadrealizam); angažovani (koji obuhvata političke stavove umetnika kao narodnih tribuna; primer su sovjetska avangarda, anarhokomunističko angažovanje berlinskih dadaista); herojsko–pesimistički (povezan sa svešću o gubitku centara i napadu na pojedince od strane totalitarnih sistema; primer su nemački ekspresionizam, rani Malro, Kafka /Franz Kafka, 1883–1924/)...; utilitarno–umetnički (koji se izvodi iz secesije, ističe demokratizaciju umetničke vrednosti (primer su umetnička škola Bauhaus, umetnička grupa De Stijl, sovjetski konstruktivisti).

Moravski razlikuje prvu formaciju klasične avangarde i drugu – neoavangardu. Vremenska cezura u tom slučaju je Drugi svetski rat, mada se neoavangarda najpotpunije ispoljila sredinom pedesetih godina. Neoavangardom Moravski naziva i sve pravce umetnosti iz šezdesetih i sedamdesetih godina, kada je došlo do iščezavanja tradicionalnih estetskih potreba. Umetničko delo, koje je dotle bilo tretirano kao formalno–ekspresivna struktura, zamenjeno je efemernim situacijama i hepeninzima. Pa ipak, neoavangarda je odgovarala vanestetskim potrebama koje je generisala masovna kultura i koje su nametali aktuelni problemi života. U formaciji neoavangarde Moravski izdvaja četiri osnovna modela: tehnološki (npr. instalacije,

elektronska muzika, videoart ili novi mediji, čija pojava je povezana sa pobedom pogleda na svet naučno-tehničke civilizacije; primer takvog stanovišta je Bakminster Fuller /Buckminster Fuller, 1895–1983/; popartističko-hiperrealistički (povezan s ikonosferom masovne kulture, kao u slučaju Endija Vorhola /Andy Warhol, 1928–1987/ i supremacije masovne svesti (kao u slučaju Maršala Makluana /Marshall McLuhan, 1911–1980/); ludično–aleatornički (hepeninzi, performansi, ulična pozorišta, takođe i revolucionarne težnje, kao u slučaju stvaralaštva Gustava Mecgera /Gustav Metzger, 1926–/); konceptualistički (metaumetnost, Džozef Košut /Joseph Kosuth, 1945–/, *Art&Language*). Razmatranja Moravskog koja su se odnosila na fenomen avangarde bila su podjednako predmet kritike i daljeg razvijanja u stvaralaštvu poljskih estetičara, kulturologa i istoričara umetnosti, kao što su npr. Gžgorż Ćamski, Marija Golaševska (Maria Gołaszewska, 1926–), Teresa Kostirko, Bożena Kowalska (Bożena Kowalska, 1930–), Pjotr Pjotrowski (Piotr Piotrowski, 1952–), Mječislav Poremski (Mieczysław Porębski, 1921–), Gžegoż Štabinjski, Andžej Turovski (Andrzej Turowski, 1941–), Ana Zajdler-Janjiševska.

Prema Moravskom, svaka avangarda ima istorijski određenu dilemu. Savremena avangarda mora da postavi pitanje: Da li je umetnost još uvek potrebna i zbog čega? To središnje pitanje za avangardu Moravski je obradio u knjizi *Na okuci: od umetnosti do postumetnosti* (1985), u kojoj je vodio dijalog s umetnicima kao što su Arto (Antonin Artaud, 1896–1948), Beket (Samuel Barclay Beckett, 1906–1989), Bojs (Joseph Beuys, 1921–1986), Kejdž (John Cage, 1912–1992), Andre Žid (André Gide, 1869–1951), Bakminster Fuller, Kandinski (Василий Васильевич Кандинский, 1866–1944), Kle (Paul Klee, 1879–1940), Le Korbizje (Le Corbusier, 1887–1965), Maljevič (Казимир Малевич, 1878–1935), Muzil (Robert Edler von Musil, 1880–1942), Rodčenko (Александр Михайлович Родченко, 1891–1956), Šenberg (Arnold Schönberg, 1874–1951), Stravinski (Игорь Стравинский, 1882–1971), Stšeminjski (Wladyslaw Strzeminski, 1893–1952), Stanislaw Ignjaci Vitkijevič – Vitkaci (Stanisław Ignacy Witkiewicz ili Witkacy, 1885–1939) i Marsel Dišan (Marcel Duchamp, 1887–1968). Akademskoj estetici Moravski je suprotstavio refleksiju umetnika koju je nazvao antiestetikom, mada je u nju polagao ogromnu nadu. Svoju odbojnost prema estetici kao akademskoj disciplini i viđenjima krize estetike izneo je u opširnom uvodu antologije *Sumrak estetike – prividan ili autentičan?* (1987).

Postmodernistička filozofija

Andžej Šahaj (Andrzej Szahaj, 1958–) je pisao o "privatnom ratu" Stefana Moravskog sa postmodernizmom 2000. godine. Pjotr J. Pšibiš (Piotr J. Przybysz) i Ana Zajdler-Janjiševska u eseju–portretu Stefana Moravskog biraju za to blažu odrednicu: "filozofske zađevice"¹⁵. Zađevice s postmodernizmom Moravski je

15 A. Szahaj, "Stefana Morawskiego prywatna wojna z postmodernizmem", *Odra* no.1, 2000, str. 56–61; P. J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, "Stefan Morawski – wstępny szkic do portretu", iz *Stefan Morawski, Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków, str. Iv–lxiv.

vodio birajući precizno protivnike i započinjući sa njima diskusije. Primer takve zađevice je njegov članak posvećen knjizi Žan-Fransoa Liotara (Jean-François Lyotard, 1924–1998) *Raskol*, koji je pripremio za *Vodič po filozofskoj literaturi XX veka* koji je uredila Barbara Skarga (Barbary Skarga, 1919–) 1994. godine.

Jedna od čestih dilema u refleksiji Moravskog koja se odnosila na modernizam i postmodernizam jeste pitanje diskontinuiteta procesa razvoja. U tekstu objavljenom 1995. godine Moravski postavlja pitanje: da li nam je potrebna zbrka pojmova, zar ne bi bila umesnija konstatacija da smo ušli u fazu samorefleksivnog, samokorigujućeg modernizma?¹⁶ U okviru zađevica s postmodernizmom Moravski je analizirao i proces estetizacije savremene kulture. Prateći istoriju procesa estetizacije od sredine osamnaestog veka, ukazivao je na svojevrstu "estetizaciju" filozofskog mišljenja. Posebnu pažnju je posvetio refleksiji Volfganga Velša (Wolfgang Welsch, 1946–) na temu estetizacije: Velšovom razlikovanju površinske i dubinske estetizacije i pokušaju obnove iracionalnog mišljenja usmerenog protiv analitičko-logičkog mišljenja. Prema Velšu, nova estetika trebalo bi da bude osetljivija na drugost, prozirnost i promenljivost događaja. Moravski između ostalog kritikuje Velša zbog nejasnosti stanovišta: ceni ga zbog isticanja dubinske estetizacije, međutim nije siguran kakav je Velšov odnos prema umetnosti i površinskoj estetizaciji.

Knjiga *Nezahvalno crtanje mape... O postmoderni(nizmu) i krizi kulture* (1999) nastala je od tri predavanja koja je Moravski držao oktobra 1995. godine na Univerzitetu Nikole Kopernika u Torunju. Ona sadrži opaske o religiji, nauci i umetnosti, odvajajući postmodernizam od avangardizma; "na osnovu svog rodoslova" postmodernizam je antiavangardan. Prema Moravskom, postmodernizam je reakcija na avangardne pokrete iz perioda 1950–1970, nova "kulturalna mutacija". Moravski se ne slaže sa pogledima mislilaca kao što su Džejmson (Fredric Jameson, 1934–), Hajslen (Andreas Huyssen, 1942–), Foster (Hal Foster, 1955–), Burgin (Victor Burgin, 1941–) koji postmodernizam povezuju s antiugetnošću, ni ne uviđajući njen emancipacijsko-utopistički karakter. Međutim, Moravski se slaže sa Liotarom i Velšom kada oni brane novu avangardu u odnosu na komercijalizovanu proizvodnju, iako ih kritikuje kada pobunu identifikuju sa postmodernizmom.

Moravski u svojoj refleksiji kritikuje četiri osnovna svojstva i vrednosti postmodernizma. Prvo, postmodernizam je konformističan u odnosu na tržište kulture, živi u simbiozi sa masovnom kulturom; u njemu nema eksperimentisanja i rušenja postojećih pravila. Dominira uverenje da je opčinjenost predmetima i njihovo posedovanje merilo samozadovoljstva čoveka. Drugo, rastavši se s idejom genija i večno trajnim vrednostima, postmodernizam ne uvodi stvaralački subjekt kao određenu ličnost već samo kao producenta određenih dobara za brzu upotrebu, tako da dolazi do degradacije stvaralačkog subjekta, njegove originalnosti, identiteta, ličnog "sti-

16 S. Morawski, "Czy modernizm rzeczywiście zmierzcha", iz S. Czerniak, A. Szahaj (eds.), *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, str. 176; przewodnik pod tytułem *Modernizm i postmodernizm – przedłużenie czy alternatywa?*, iz A. Zeidler-Janiszewska (ed.), *Trudna ponowoczesność. Rozmowy z Zygmuntom Baumanem*, cz. I, Poznań, 1995.

la". Treće, postmodernizam pretpostavlja da je najpoželjnije i najefikasnije delovanje ponavljanje poznatih, lako svarljivih stvari. Najboljom strategijom smatra onu koja omogućuje zabavu primaoca i eklekticism koji koristi različite podsticaje. Četvrto, postmodernizam Moravski razmatra u svetlu kritike kasnog kapitalizma: materijalno bogatstvo koje zaklanja duhovnu prazninu. U nekim stvaralačkim stavovima zaista dolaze do reči nemir i refleksija ali u biti to je "mitologija bez istinske mitičnosti".

Svoju jednostranu kritiku postmodernizma Moravski upoređuje sa četiri osnovna primera iz sveta umetnosti: Džefa Kunsu (Jeff Koons, 1955–) koji koristi proizvode masovne kulture, Marka Kostabiju (Mark Kostabi, 1960–) koji stvara svoju fiktivnu umetničku biografiju, Dejvida Sejla (David Salle, 1952–) koji stvara eklektičke slike, Julijana Šnabela (Julian Schnabel, 1951–) čija dela povezuje sa egzistencijalističkim nemirom. Istovremeno on podvlači da ne traži "najslabije raspoloženja postmodernizma, već one za njega najkarakterističnije"¹⁷. Pored ova četiri primera-modela, Moravski se poziva i na stvaralaštvo drugih umetnika iz matrice postmodernizma. On ceni romane Umberta Eka (Umberto Eco, 1932–), Itala Kalvina (Italo Calvino, 1923–1985), filmove Pitera Grineveje (Peter Greenaway, 1942–), piše o umetničkim radovima Šeri Levajn (Sherrie Levine, 1947–) i Sindi Šerman (Cindy Sherman, 1954–). Bliski su mu kritički stavovi usmereni protiv podatnog potrošačkog mentaliteta koje opaža u stvaralaštvu Barbare Kruger (1945–) i Dženi Holcer (Jenny Holzer, 1950–). Njihovo stvaralaštvo smatra nastavljanjem avangardnih stanovišta, a ne simptomima postmodernizma. Prema Moravskom, glavna tendencija postmodernizma kojoj se i suprotstavlja jeste banalizovanje umetnosti koja pod pritiskom masovne kulture vodi u kič ili brisanje granica među različitim vrstama fikcije i stvarnosti.

Prevela sa poljskog
Biserka Rajčić

Literatura:

- Stefan Morawski, *Jak patrzeć na film*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa, 1955.
Stefan Morawski, *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, PWN, Warszawa, 1957.
Stefan Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, PWN, Warszawa, 1961.
Stefan Morawski, *Myśli o sztuce w dobie romantyzmu*, oprac. E. Grabska, S. Morawski, PWN, Warszawa, 1961.
Stefan Morawski, *Między tradycją a wizją przyszłości*, Książka i Wiedza, Warszawa, 1964.
Stefan Morawski, *Absolut i forma. Studium o egzystencjalistycznej estetyce André Malraux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1966.
Stefan Morawski, *Assoluto e forma. A proposito della filosofia dell'arte di Malraux*, Dedalo Libri, Bari, 1971.

Stefan Morawski, *L'Absolu et la forme*, Klincksieck, Paris, 1972.

Stefan Morawski, *O przedmiocie i metodzie estetyki*, Książka i Wiedza, Warszawa, 1973.

Stefan Morawski, *Il marxismo e l'estetica*, Riuniti, Roma, 1973.

Lee Baxandall, Stefan Morawski (eds.), *Marx and Engels on Literature and Art. A Selection of Writings*, International General, New York, 1973.

Stefan Morawski, *Predmet i metoda estetike*, Nolit, Beograd, 1974.

Stefan Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, The MIT Press, Cambridge MA, 1974.

Stefan Morawski, *Reflexiones sobre estetica marxista*, Ed. Eva, Mexico DF, 1977.

Stefan Morawski, *Marxismul și estetica*, tom I i II, Editura Meridiane, București, 1977.

Stefan Morawski, *Fundamentos de estética*, Peninsula, Barcelona, 1977.

Stefan Morawski, *Marksizam i estetika*, tom I–II, Pobjeda, Titograd, 1981.

Stefan Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1985.

Stefan Morawski, *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny* (redaktor i autor wstępu), tom I i II, Czytelnik, Warszawa, 1987.

Stefan Morawski, *Sumrak estetike*, Novi Glas, Banjaluka, 1990.

Stefan Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*, Wiedza o Kulturze, Wrocław, 1992.

Stefan Morawski, *Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukácsa 1908–1932* (wybór i wstęp), Instytut Kultury, Warszawa, 1994.

Stefan Morawski, *O filozofowaniu, perypetiach dzisiejszej kultury i rebus publicus. Z Profesorem Stefanem Morawskim rozmawiają Andrzej Szahaj i Anna Zeidler-Janiszewska*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń, 1995.

Stefan Morawski, *The Troubles with Postmodernism*, Routledge, London, 1996.

Stefan Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmoderni(izmie) i kryzysie kultury*, Wydawnictwo UMK, Toruń, 1999.

Stefan Morawski, *Stefan Morawski. Wybór pism estetycznych* (wybór i opracowanie P. J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska), Universitas, Kraków, 2007.

UVOD Miško Šuvaković i Aleš Erjavec: **Kratak tehnički uvod u knjigu *Figure u pokretu – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*****7** Aleš Erjavec: **Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe****11**
Miško Šuvaković: **Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesetog veka****21**
KONTRADIKCIJE MODERNIZMA Jos de Mul: **Sigmund Frojd****41** Ketrin Livr: **Anri Bergson****55**
Lev Kreft: **Benedeto Kroče****65** Grejem Mekfi: **Robin Džordž Kolingvud****87** Miško Šuvaković: **Martin Hajdeger****100**
Miško Šuvaković: **Ludvig Vitgenštajn****123** **KRITIČKI/KRITIČNI MODERNIZAM** Entoni Dž. Kaskardi: **Hoze Ortega i Gaset****145** Aleš Erjavec i Miško Šuvaković: **Đerđ Lukač****159** Tajrus Miler: **Valter Benjamin****174**
Lev Kreft: **Herbert Markuze****193** Tajrus Miler: **Teodor V. Adorno****205** Gabriela Švitek: **Stefan Moravski****236**
UMETNOST U POLJU TEORIJE Ivana Miladinović: **Džon Kejdž****255** Miško Šuvaković: **Situacionizam****270**
Miško Šuvaković: **Tel Quel****282** Sanela Radisavljević: **Pjer Bulez****296** Sanela Radisavljević: **Glen Guld****309** Nika Radić: **Art&Language****319** Dubravka Đurić: **Čarls Bernstin****336**
PITANJA O GRANICAMA FILOZOFIJE I ESTETIKE Biljana Srećković: **Vladimir Jankelevič****357**
Rašida B. Triki: **Žan-Pol Sartr****373** Aleš Erjavec: **Moris**

Merlo-Ponti**384** Marivon Sezon: **Mikel Difren****395** Lidija Prišing: **Žak Lakan****414** Jelena Novak: **Rolan Bart****431** Rašida B. Triki: **Žil Delez****446** Rašida B. Triki: **Mišel Fuko****458**
Rašida B. Triki: **Žak Derida****469** **FEMINISTIČKE PLATFORME** Paula Zupanc: **Lus Irigaraj****482** Paula Zupanc: **Julija Kristeva****496** Ana Vujanović: **Džudit Batler****511**
POSLE MODERNE: POSTMODERNA I KRITIKA POSTMODERNE Polona Tratnik: **Artur Danto****531** Ernest Ženko: **Fredrik Džejmson****549** Nevena Daković: **Edvard V. Said****564** Ernest Ženko: **Volfgang Velš****585** Klif MakMahon: **Teri Iglton****601** Ivana Ilić: **Rodžer Skruton****614** **IZVOĐENJE FILOZOFIJE I NOVA KRITIČKA TEORIJA** Dejvin Zane Šou: **Alen Badiju****645** Katja Kolšek: **Žak Ransijer****658** Katja Kolšek: **Đorđo Agamben****678** Nikola Dedić: **Boris Grojs****690**
Bojana Cvejić: **Brajan Masumi****704** Oleg Jeknić: **Mark B. Hansen****721** Jelena Arnautović: **Nikola Burio****740** **PRILOG: FILOZOFIJA VIZUELNOSTI** Radovan Popović: **Bečka škola istorije umetnosti****759** Radovan Popović: **Alojz Rigl****769** Đinhi Čoi: **Vizuelni formalizam****795**
Miško Šuvaković: **Nova istorija umetnosti****815** Aleš Erjavec: **Vizuelna kultura, umetnost i vizuelne studije****838**
APENDIKS Biografije autorki/autora tekstova i prevoditeljki**861** Indeks imena**869**

DŽON KEJDŽ

IVANA MILADINović

FIGURE U POKRETU



Džon KEJDŽ

Estetika indiferentnosti

: Ivana Miladinović

Kada je želja stišana i volja zaustavljena svet se očitava kao ideja.
(Dž. Kejdž, *Predavanje o ničemu*)

Tokom svoje neobično duge i bogate stvaralačke karijere koja se proteže od ranih tridesetih do ranih devedesetih godina dvadesetog veka, Džon Kejdž (John Cage, 1912–1992) je razvijao široku mrežu *glasova*. Kao kompozitor/teoretičar/filozof/pesnik... iz temelja je uzdrmao tradicionalan koncept umetničkog dela, te svojim hibridnim opusom koji obuhvata muzičke, vizuelne, poetske, teorijske i performerske radove, "programski" trasirao put narednim generacijama umetnika.¹ Relevantnost

¹ Kejdžova delatnost u *Novoj školi za socijalna istraživanja* (*The New School for Social Research*) u Njujorku (1956–58) pripremila je pojavu hepeninga i fluksusa. Njegovi studenti su postali vodeći autori i predstavnici hepeninga, neodade i fluksusa: Džordž Breht (George Brecht, 1926–2008), Dik Higin (Dick Higgins, 1938–1998), Džekson Mek Lou (Jackson Mac Low, 1922–2004), Alan Kaprou (Alan Caprow, 1927–2006), Al Hansen (Al Hansen, 1927–1995). Detaljnije videti: Gordon Mumma, Allan Kaprow, James Tenney, Christian Wolff, Alvin Curran, Maryanne Amacher, "Cage's Influence: A Panel Discussion", iz David W. Bernstein & Christopher Hatch (eds.), *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 2001, str. 167–189. Noel Kerol (Noël Carroll, 1947–) ističe da je Kejdž uticao na rad plesačice Ivon Rajner (Yvonne Rainer, 1934–) kao i na slikare Roberta Morisa (Robert Morris, 1931–) i Lorensa Punsu (Lawrence Poons, 1937–) i filozofkinju Suzan Zontag (Susan Sontag, 1933–2004). Noël Carroll, "Cage and Philosophy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 52, no. 1, Madison Wis., Winter 1994, str. 93–98.

Kejdzovog stvaralaštva za fizionomiju posleratne umetnosti (muzike, performansa, fluksusa, poezije) i filozofije potvrđena je srazmerno velikom pažnjom koju su stručnjaci iz različitih disciplina poklanjali izučavanju njegovih intermedijalnih radova – akcija, performans, mezostihova... Da interesovanje za Kejdz, kao jednog od najznačajnijih i najuticajnijih umetnika dvadesetog veka ni danas ne jenjava, svedoči i to da je na njegov rođendan, 5. septembra 2001. godine, grupa muzikologa i filozofa inicirala projekat izvođenja najdužeg i najsporijeg dela, čije trajanje iznosi 639 godina (završetak je predviđen za 2640. godinu)!² Multiplicitet interpretacije koju je upravo Kejdz promovisao svojim otvorenim delima sredinom prošlog veka, pružila je mogućnost za ovakvu vrstu čitanja njegove instrukcije "što je moguće sporije" u delu *Organ²/ASLSP (As SLow aS Possible)* iz 1987. godine.

Zastupajući model umetnosti kao istraživanja, otvorene aktivnosti koja vodi ka nepoznatom, prema bilo čemu što dođe u susret, Kejdz je težio širenju medijskih i disciplinarnih granica muzike. Dela za udaraljke, preparirani klavir, gotove/nađene zvukove iz tridesetih i četrdesetih godina prošlog veka, video je kao prelaz ka svezvučnoj muzici budućnosti³, predskazujući da će kroz upotrebu elektronskih instrumenata kompozitoru biti dostupno celokupno zvučno polje i vreme. Dok je Rusolo (Luigi Russolo, 1885–1947) inicirao avangardnu strategiju širenja koncepta muzike u svom manifestu *Umetnost buke (L'arte dei Rumori)*, 1913, koji piše u vreme kada Dišan (Marcel Duchamp, 1887–1968) napušta slikarstvo i pravi svoj prvi redimejd, Kejdz je ovu težnju iscrpeo do kraja, otvarajući muziku za svaki čujni, moguće čujni zvuk. To je vodilo ka zasnivanju koncepta eksperimenta koji razrađuje sredinom pedesetih godina. U cilju teorijskog definisanja svojih radova Kejdz je ovaj pojam objasnio u tekstu *Eksperimentalna muzika: doktrina (Experimental music: Doctrine)* iz 1955. godine:

Tamo gde se pažnja pomera ka posmatranju i slušanju mnogih stvari istovremeno, uključujući i one što pripadaju okolini – to jest, tamo gde postaje uključiva pre nego isključiva – ne može se pojaviti pitanje stvaranja u smislu formiranja razumljivih struktura (čovjek je turist) i tu pristaje reč "eksperimentalno", pod uslovom da se ne shvati kao opis jednog čina koji kasnije treba prosuditi kao uspeo ili neuspeo, već jednostavno kao čin čiji je ishod neizvestan.⁴

Na osnovu Kejdzove definicije eksperimenta Majkl Najman (Michael Nyman, 1944–) je ovim terminom označio Kejdzovo stvaralaštvo od ranih pedesetih godina, kao i rad grupe njujorških kompozitora: Mortona Feldmana (Morton Feldman, 1926–1987), Erla Brauna (Earle Brown, 1926–2002) i Kristijana Volfa (Chri-

2 Reč je o delu *Organ²/ASLSP* koje se izvodi na orguljama, u Crkvi St. Burchardi u Halberštatu.

3 Džon Kejdz, "Budućnost muzike: credo", iz Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, Radionica SIC, Beograd, 1981, str. 20.

4 Džon Kejdz, "Eksperimentalna muzika: doktrina", iz Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, str. 27.

stian Wolff, 1934–), suprotstavljajući je avangardnoj (evropskoj) muzici "Buleza, Kagela, Ksenakisa, Birtvistla, Berija, Štokhauzena, Buzotija, koja je koncipirana i izvedena po utabanoj stazi postrenesansne tradicije".⁵ Kao manifest eksperimentalne muzike, kojim je ovaj pravac inaugurisan, Majkl Najman je označio upravo komad "4'33" (1952).

Dakle, 1952. je godina u kojoj se u Kejdzovom stvaralaštvu susreću postupci "pređenog puta" i otvaraju novi. Mada je koncept slučaja primenio godinu dana ranije u *Muzici promena (Music of Changes)*, Kejdz je ipak shvatio da u ovom delu još uvek ne odstupa od estetičkih pretpostavki zapadne tradicije – iako je sam proces nastajanja dela prepušten slučaju, kompozitor još uvek zadržava kontrolu nad materijalom. Za razliku od *Muzike promena*, tihi komad gubi sve bitne odrednice muzičkog dela. Moglo bi se reći da je jedna od ključnih ideja avangarde, prekoračenje autonomije umetnosti, u muzici prvi (i jedini) put realizovana upravo u delu "4'33". Dakle, budući da u to vreme Kejdz dolazi do saznanja da muzika kao "imaginarna razdvojenost slušanja od ostalih čula ne postoji" te da je "značajna akcija [...] teatarska [...] obuhvatna i namerno nesvrhovita"⁶, pored tradicionalnih dela: *Čekanje (Waiting)* i *Za M. K. i D. T. (For MC and DT)*⁷, nastaju radovi u kojima "zadržavanjem zvučnosti a napuštanjem samostalnosti, muzika odlazi od sebe"⁸: *Imaginarni pejzaž br. 5 (Imaginary Landscape No. 5)* (za 42 magnetofonska snimka), *Muzika za karilon br. 1 (Music for Carillon No. 1)* (grafička partitura), *Muzika na vodi (Water Music)* (muzička akcija). Takođe, u leto 1952. Kejdz organizuje i *The Black Mountain Event* koji se smatra ishodišnom tačkom hepeninga, fluksusa i performansa. Reč je, naime, o eksperimentalnoj, intermedijalnoj akciji kao skupa nezavisnih radnji (ples, projekcija filma, slajdova, čitanje poezije, predavanje, izlaganje slika, puštanje gramofonskih snimaka, sviranje klavira...), međusobno povezanih jedino vremenom i prostorom. Očigledno je, dakle, da je posle "4'33" Kejdzu bilo lako da iskorači iz ograničenog medijskog polja muzike, odnosno, da muziku otvori prema drugim umetnostima/životu i da filozofski preispituje sam koncept umetnosti.

Realizujući svoje poetičke postupke paralelno kroz muziku i tekstove, Kejdz je redefinisao odnos između umetničkog i teorijskog rada. Za razliku od napisa iz tridesetih i četrdesetih godina koji imaju uobičajenu formu, početkom pedesetih godina on započinje neobičan postupak "komponovanja" tekstova. Tako na primer, *Predavanje o ničemu (Lecture On Nothing)*, 1950) je prvi tekst koji je komponovan kao

5 Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, str. 1.

6 Džon Kejdz, "Eksperimentalna muzika: doktrina", iz Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, Radionica SIC, Beograd, 1981, str. 28.

7 Inicijali se odnose na Kejdzove bliske saradnike, baletskog igrača Mersa Kaningema (Merce Cunningham, 1919–) i pijanistu Dejvida Tjudora (David Tudor, 1926–1996).

8 Prema Radovanovićevom mišljenju, "muzika od sebe" odnosi se na "širenje muzike kao umetničkog rada i zvučnog medija prema drugim radovima i medijima". Vladan Radovanović, "Srpska avangarda u odlasku od muzike", *Gradina. Časopis za književnost, umetnost i kulturu* 10, Niš, oktobar 1984, str. 14.

muzičko delo (zasnovan je na ritmičkoj strukturi *Sonata i interludijuma /Sonatas and Interludes/* i principu ponavljanja *Tri plesa /Three Dances/*), struktura predavanja 45' za govornika (45' for a Speaker, 1954) zasnovana je na numeričkoj ritmičkoj strukturi komada 34' 46.776", dok je u predavanju *Kuda idemo? I šta radimo? (Where Are We Going? And What Are We Doing?, 1961)* primenjen kolažni postupak, srodno zvučnim kolažima *Vilijam Miks (William Mix)* i *Fontana Miks (Fontana Mix)*. Ovi tekstovi su objavljeni u prvoj i najpoznatijoj antologiji pod naslovom *Tišina (Silence, 1964)*, u kojoj, kao i u zbirci tekstova *Godina od ponedeljka (A Year from Monday, 1967)*, Kejdz razmatra estetička i poetska pitanja nove muzike. Zatim, evolucija Kejdzovog koncepta muzike kao "proširene delatnosti" početkom sedamdesetih godina vodila je i ka nastanku predavačke poezije (*lecture poetry*), koja obuhvata dve vrste poetskih formi: "nesintaksičke nizove slova, slogova, reči, fraza i rečenica"⁹ i mezostihove¹⁰. Reč je, zapravo, o poetskim performansima koji se "zasnivaju na činu izgovaranja i (kao scenskog) izvođenja poetskog teksta"¹¹, a objedinjeni su u zbirkama *M* (1972), *Prazne reči (Empty Words, 1978)* i *X* (1982). Primenom koncepta slučaja, Kejdz u ovim radovima narušava konvencije sintakse i tako *demilitarizuje* jezik, redukujući reči na (prazne) zvuke bez značenja.

Kejdzovo odbacivanje tradicionalnih, kanonizovanih estetičkih vrednosti podrazumevalo je i uspostavljanje novih veza sa onim umetničkim praksama koje su do tada bile marginalizovane. Otvoreno je potvrđivao uticaje Rusola, Satija (Erik Satie, 1866–1925), Dišana i dadaističkog časopisa *transition*. Kako bi podržao svoju estetiku tokom četrdesetih godina Kejdz usvaja i aspekte istočne religije i filozofije. Zatim, direktnu potvrdu svojih principa pronalazi u idejama američkih transcendentista, posebno u delima Henrija Dejvida Toroa (Henry David Thoreau, 1817–1862). Međutim, nije uvek lako razdvojiti uticaje od *svesnih* poklapanja, jer je Kejdz često, kako bi svojim već formiranim stavovima/postupcima dao *legitimitet*, gledao u prošlost i tražio sličnosti, preuzimajući glasove filozofije, religije (D. T. Suzuki /Daisetz Teitaro Suzuki, 1870–1966/), politike (Toro)... Njegov mezostih iz 1981. godine *Kompozicija u retrospektivi (Composition in Retrospect)* naveo je Jan Pasler (Jann Pasler) na zaključak da je Kejdz svesno radio na *mitologizaciji* svoje ličnosti, odnosno, na otkrivanju pogodne prošlosti (*suitable past*), izmišljanju tradicije koja je zasnovana na istim onim principima koje je koristio u svojim delima.¹²

9 Prvi obimniji "nesintaksički tekst" je Mureau (music + Thoreau) iz 1970. godine. "Mureau je mešavina slova, slogova, reči, fraza i rečenica. Napisao sam ga tako što sam sve primedbe Henrya Davida Thoreaua o muzici, tišini i zvucima koje su unete u indeks Doverovog izdanja Dnevnika podvrgao nizu operacija slučaja pomoću Ji Dinga." Džon Kejdz, "Mureau", iz Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, Radionica SIC, Beograd, 1981, str. 187.

10 Rani radovi su: 36 *Mesostics Re and not Re Marces Duchamp* (1970), zbirka mezostihova o Marku Tobiju (Mark Tobey, 1890–1976) (1972), Normanu O. Braunu (Norman O. Brown, 1913–2002) (1977)...

11 Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, CENPI, Beograd, 2001, str. 197.

12 Jann Pasler, "Inventing a Tradition: Cage's 'Composition in Retrospect' ", iz Marjorie Perloff and Charles Junkerman (eds.), *John Cage: Composed in America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, str. 125, 133.

Oslobađanje zvuka

Razmatranjem Kejdzovih autopoetičkih refleksija i muzičkog diskursa otkriva se da je njegov radikalni pristup muzici podrazumevao, pre svega, napuštanje modernističkog ideala autonomije muzike, zbog koje zvuci više nisu samo zvuci, već sredstva za "izražavanje ideje ili osećanja"¹³. Njegova kritika je bila usmerena na račun statusa tona koji je unutar konteksta muzike drugačiji od svoje konkretne materijalne i fizičke pojavnosti:

Radeći sa učiteljem, naučio sam da intervali imaju značenje; oni nisu samo zvuci već impliciraju u progresiji zvuk koji nije stvarno prisutan u uhu. Tonalitet. Nikada nisam voleo tonalitet... Nikada nisam imao nikakvo osećanje za njega... Počeo sam da uviđam da je odvajanje svesti i uha pokvarilo zvuke, da je bio potreban čist teren... Upotrebio sam šumove. Oni nisu bili intelektualizovani; uho ih je moglo čuti neposredno i nije moralo da prolazi kroz bilo kakvu apstrakciju zbog njih [...].¹⁴

Kako objašnjava Skruton (Roger Scruton, 1944–), upravo kroz organizaciju tonova¹⁵ koji se čuju kao *drugo* u odnosu na fizički zvuk, muzičko delo posreduje neko vanmuzičko značenje koje slušalac prepoznaje putem usmerenog, intencionalnog slušanja: "Kada čujemo muziku mi ne čujemo samo zvuk; mi čujemo nešto u zvuku, nešto što pokreće sopstvenom snagom. Ovaj intencionalni objekt muzičke percepcije je ono na šta ukazujem kao na reč 'ton', i u istraživanju odnosa između zvuka i tona opisaću konture muzičkog iskustva."¹⁶ Nasuprot evropskoj muzičkoj tradiciji koja je, dakle, ustanovljena na *razlici* između stvarnog fizičkog zvuka i tona (intencionalnog objekta), tj. onoga što se čuje u fizičkom zvuku, Kejdz insistira na doslovnosti, "fizikalnosti zvuka i aktivnosti slušanja"¹⁷. Odgovarajućim mehanizmima uspevao je da osigura *neodređenost* zvučnog ishoda, koji na taj način zadržava status čistog fenomena i dopušta novu vrstu percepcije. Ističući konkretnu, materijalnu pojavnost samog zvuka, Kejdz je nastojao da oslobodi sve čujne zvukove nametnutih konvencija, odnosno, da dosegne *objektivno prisutno delo*, lišeno subjektivnih stavova kompozitora/izvođača. " 'Zvuk koji je došao sebi'. Šta ovo znači? [...] To znači da

13 John Cage, *A Year from Monday*, Wesleyan University Press, Hanover, 1969, str. 95.

14 Džon Kejdz, "Predavanje o ničemu", iz Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, Radionica SIC, Beograd, 1981, str. 64–65.

15 Prema Skrutonu, zvuk je "fizički događaj" koji se pojavljuje u prostoru, dok je ton "intencionalni objekt", ono što se čuje u zvuku i poseduje osobine koje zvuk nema (npr. usmerenje, energija, odnosi privlačenja/odbijanja...). Roger Scruton, "Musical Movement: A Reply to Budd", *British Journal of Aesthetics* vol. 44, no. 2, London, April 2004, str. 186. Drugim rečima "ton je zvuk koji postoji unutar muzičkog polja sile." Roger Scruton, *The Aesthetics Of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 17, 20.

16 Roger Scruton, *The Aesthetics Of Music*, str. 19–20.

17 Moira Roth and Jonathan D. Katz, *Difference/indifference. Musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, G+B Arts International, Amsterdam, 1998, str. 80–81.

su šumovi isto toliko upotrebljivi kao i tzv. muzički tonovi, i to jednostavno zato što su zvučne pojave.”¹⁸ Kejdz je od slušalaca zahtevao da odbace stare koncepte muzike i da jednostavno dozvole zvucima da "budu ono što jesu", da se otkriju u svojoj *ta-kvosti*, budući da je muzika, prema njegovim rečima, "nešto što izražava samo sebe prostim postojanjem svojih vibracija".¹⁹

Malo je poznato da je svoj koncept *objektivno prisutnog dela* Kejdz razvijao još od kasnih tridesetih godina. Na osnovu teksta *Slušanje muzike* (*Listening to Music*, 1938) (prvi put objavljen tek 1992. godine!) otkriva se da je kompozitor već u ranim godinama svog delovanja isticao razliku između dva tipa recepcije: 1) posrednog slušanja tradicionalne muzike, koje podrazumeva čin *razumevanja*, i 2) neposrednog, *direktnog* slušanja moderne i ne-zapadne muzike (buke)²⁰. Tako na primer, izjavom da "muzika ne mora da se razume, ali mora da se sluša"²¹, Kejdz u ovom tekstu insistira na novoj vrsti slušanja. Pomoću zvukova on ne prikazuje (sugeriše/izražava/opisuje) nešto *drugo* u odnosu na fizički zvuk, već ga prihvata doslovno, kao zvučnu vibraciju: "Nova muzika: novo slušanje. To nije pokušaj da se razume nešto što se govori, jer da se nešto govori, zvucima bi bio dat oblik reči. Samo pažnja usmerena na aktivnost zvukova."²² Kao logičan ishod težnje ka "oslobađanju" i emancipaciji zvuka, iskazanoj već 1938, početkom pedesetih godina, primenom nekontrolisanog, apsolutnog slučaja Kejdz će najzad *otvoriti* svoju muziku ne samo za sve vrste zvukova, već i za sve zvučne *kontinuitete*.

Kritika intencije

Proces eliminisanja "ega" iz stvaralačkog procesa Kejdz je započeo već tokom četrdesetih godina, delimično i pod uticajem istočne filozofije i estetike.²³ Od indijske muzičarke Gite Sarabhai prihvatio je drevni indijski odgovor o svrhovitosti muzike – "da otrezniš duh i tako ga učiniš prijemčivim za božanske uticaje"²⁴. Budući

18 John Cage, "History of Experimental Music in The United States", iz *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, 1973, str. 68–69.

19 John Cage, "An Autobiographical Statement", iz Richard Kostelanetz (ed.), *John Cage: Writer*, Cooper Square Press, New York, 2000, str. 246–247.

20 John Cage, "Listening to Music", iz Richard Kostelanetz (ed.), *John Cage: Writer*, Cooper Square Press, New York, 2000, str. 15.

21 John Cage, "Listening to Music", str. 15.

22 John Cage, "Eksperimentalna muzika: doktrina", iz Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, Radionica SIC, Beograd, 1981, str. 24.

23 Dejvid Peterson (David W. Patterson) uočava da je Kejdz u početku proučavao južnoazijsku, indijsku filozofiju, a da se tek kasnije okreće japanskoj filozofiji. To znači da je ishodište tišine u indijskoj misli, a ne istočnoazijskoj ili Zenu, kako se često navodi kada je reč o 4'33". David W. Patterson, "The Picture That Is Not In The Colors: Cage, Soomaraswamy, and the Impact of India", iz David W. Petterson (ed.), *John Cage: Music, Philosophy and Intention, 1933–1950*, Routledge, New York, 2002.

24 Christopher Shultis, *Silencing the Sounded Self*, Northeastern University Press, New York, PA, 1998, str. 316.

da je iz orijentalne filozofije naučio da su "božanski uticaji", u stvari, okruženje u kojem se nalazimo, Kejdz je u ovom iskazu pronašao potvrdu svog stava da se svrha muzike ne sastoji u komunikaciji i "samoizražavanju", već u procesu otkrivanja, osvešćivanja zvukova koji se nalaze svuda oko nas, oslobađanju stvaralačkog procesa od ličnog ukusa, kontrole... Oslanjajući se na estetiku anonimnosti Anande Kumarsvami (Ananda Kentish Coomaraswamy, 1877–1947),²⁵ on odbacuje zamisao da je umetnik *subjekt* umetničkog delovanja, *izvor* iz kojeg potiče ideja ili akcija. Interpretacija dela kao kategorije individualnog stvaranja, kao izraza umetnikove najdublje psihe za Kejdz je primer pogrešnog estetičkog "uputstva", koje ne samo da dovodi do pogrešnog razumevanja procesa stvaranja, već i do uzdizanja figure umetnika iznad umetničke akcije kao takve:

Kada Umetnost dolazi iznutra što je toliko dugo činila, to je postala stvar koja je naizgled uzdizala čoveka koji ju je stvarao iznad onih koji su je posmatrali ili slušali i umetnik je smatran genijem ili klasifikovan: Prvi, Drugi, Loš, dok konačno vozeći se autobusom ili metroom tako ponosno potpisuje svoje delo kao rukotvorac. Ali pošto se sve menja, umetnost sada postaje aktuelna i krajnje je važno ne stvarati neku stvar već pre stvarati ništa.²⁶

Za Kumarsvami, svaka životna akcija (čin kuvanja, sađenja cveća...) je inherentno estetički proces, i prema tome, mora se smatrati umetničkom. Prema njegovom mišljenju, "umetnik nije specijalna vrsta čoveka, ali je svaki čovek specijalna vrsta umetnika"²⁷. Drugim rečima, umetnik je anoniman, odriče se samoga sebe, sopstvene ličnosti, a delo nije umetnički produkt, već manifestacija *Ultimate Reality*.²⁸ Prevazilaženje dualizma između umetnosti i života za koje se Kumarsvami zalaže, odnosno, stavovi "umetnost kao život" i "svi ljudi su umetnici", ključni su za razumevanje Kejdzove estetike:

Kad odvojimo muziku od života ono što dobijemo je umetnost (kompendijum remek-dela). Kod savremene muzike, kada je ona zaista savremena, nemamo vremena za to odvajanje (koje nas čuva od života), i tako savremena muzika nije toliko umetnost koliko život i onaj ko je stvara čim završi jedan komad počinje

25 Ananda Kumarasvami rođen na ostrvu Cejlon (današnja Šri Lanka), proučavao je tradicionalne kulture, posebno indijsku umetnost. Tokom Prvog svetskog rata dolazi u Ameriku gde kao kustos azijske umetnosti (Asiatic Art) u Boston Museum of Fine Arts organizuje prvu veću izložbu indijske umetnosti u Americi. Zaslužan je za uvođenje studija azijske umetnosti u Americi. Detaljnije u: Roger Lipsey (ed.), *Ananda Coomaraswamy, Selected Papers, Vol. 3 His Life and Work*, Princeton University Press, New Jersey, 1986.

26 Džon Kejdz, "Predavanje o ničemu", iz Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, Radionica SIC, Beograd, 1981, str. 73.

27 David W. Patterson, "The Picture That Is Not In The Colors: Cage, Soomaraswamy, and the Impact of India", iz David W. Petterson (ed.), *John Cage: Music, Philosophy and Intention, 1933–1950*, Routledge, New York, 2002, str. 183.

28 David W. Patterson, "The Picture That Is Not In The Colors: Cage, Soomaraswamy, and the Impact of India", str. 188.

da stvara drugi kao što ljudi stalno peru posuđe, peru zube, idu na spavanje, i tako dalje. Vrlo često niko ne zna da je savremena muzika umetnost ili da bi to mogla biti. [...] Za bilo koga od nas savremena muzike jeste ili može biti način življenja.²⁹

Iz Kumarasvamiijeve knjige *Transformacija prirode u umetnost* (*The Transformation of Nature in Art*) Kejdz je preuzeo čuvenu maksimu "da je funkcija Umetnosti da podražava prirodu u njenom načinu delovanja"³⁰, koju je ovaj indijski filozof pozajmio od srednjovekovnog hrišćanskog mislioca Sv. Tome Akvinskog (1225–1274) (*Ars imitatur naturam in sua operatione*). Svojim poetičkim postupcima Kejdz imitira (podražava) način na koji priroda stvara/deluje – razvija principe slučaja, indeterminizma, neintencionalnosti, višestrukosti, simultane nesimultanosti... Pri tome, važno je razumeti da operacije slučaja nisu, kako sam kompozitor navodi, "misteriozni izvori 'pravih odgovora' ". Kao što je za Dišana slučaj sredstvo kojim se postiže *depersonalizacija objekta*,³¹ za Kejzda su operacije sa slučajem "sredstvo za određivanje jednog u mnoštvu odgovora i, istovremeno, oslobađanje ega od njegovog ukusa i sećanja, njegovih bavljenja dobiti i moći, stišavanje ega, kako bi preostali svet imao prilike da uđe u iskustvo samog ega, bilo spolja ili unutra".³²

Predavanje o ničemu održano 1950. godine jedan je od Kejdzovih ključnih tekstova u kome je prvi put izložio svoju zamisao o samooslobođenju, *utišavanju ega* (*silenced self*). Iz ovog predavanja potiče Kejdzova možda najpoznatija i najcitiranija izjava "Nemam šta da kažem i ja to kažem i to je poezija", koja označava odustajanje od subjektivnosti, analogno Dišanovom zalaganju za vizuelnu indiferentnost. Teza da zvuci treba da budu ono što jesu, oslobođeni "intelektualizovanja", prvi put izložena upravo u ovom tekstu, u to vreme je značila kritiku koncepta gestualnog traga kao izraza "unutrašnje nužnosti", na kome se zasnivalo slikarstvo apstraktnog ekspresionizma.³³

Kao jedan od prvih *muzičkih primera* kritike intencionalnosti, 1951. godine nastaje *Imaginarni pejzaž broj 4* (*Imaginary Landscape No. 4*) za 12 radio-aparata, delo u kome je radijsko emitovanje, prema principu redimejda, preuzeto i uokvireno statutom muzičkog dela. Važno je naglasiti da je (re)definisanje koncepta ritmičke strukture tokom četrdesetih godina, kao *prazne-tihe-kutije* (*empty-silent-box*),³⁴ odnosno,

29 Džon Kejdz, "Kompozicija kao proces: III Komunikacija", iz Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, Radionica SIC, Beograd, 1981, str. 50.

30 Džon Kejdz, "Srećne nove uši", iz Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, str. 161.

31 Rosalind Krauss, *Passages in modern sculpture*, Thames and Hudson, London, 1977; uporedi: Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995, str. 249.

32 Džon Kejdz, "Predgovor Predavanju o vremenu", iz Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, Radionica SIC, Beograd, 1981, str. 200.

33 Kejdz je posebno kritikovao rad Džeksona Poloka (Jackson Pollock, 1912–1956).

34 Eric De Visscher, " 'There's no such a thing as silence...': John Cage's Poetics of Silence", iz Richard Kostelanetz (ed.), *Writings about John Cage*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1996, str. 120.

kao "prazne čaše u koju se u svakom trenutku može sipati bilo šta"³⁵, sada omogućilo prihvatanje svih zvukova (intencionalnih/neintencionalnih) kao ravnopravnih elemenata. Mada ovo ostvarenje ima strogo određenu strukturu, ni kompozitor ni izvođač ne mogu da utiču na zvuk koji će se emitovati, niti da predvide konačni rezultat. Funkcija partiture sastoji se u tome da događaj stavi u pokret, a svrha umetničke "anonimnosti" kompozitora i izvođača, da sa publikom podeli iskustvo svakodnevnog života – bilo šta što se dogodi u momentu izvođenja.

Sledeći logičan korak bilo je proširenje koncepta muzike i na sve neintencionalne, slučajne/ambijentalne zvuke okruženja. Nakon saznanja da tišina ne predstavlja odsustvo zvuka (zahvaljujući, pre svega, iskustvu u gluvoj sobi), početnu zamisao da muzika obuhvata *bilo koje zvuke* Kejdz je redefinisao idejom da *uvek ima zvukova*:

Tišina postaje nešto drugo – uopšte ne tišina, već zvuci, ambijentalni zvuci. Njihova priroda je nepredvidljiva i promenljiva. Čovek se može osloniti na to da ovi zvuci (koji se zovu tišina samo zato što ne čine deo muzičke namere) postoje. Svet vrvi od njih i zapravo nikad nije bez njih.³⁶

Dakle, *muzikalizacijom* neintencionalnih zvukova u komadu 4'33" ostvaren je totalitet zvuka, *panauralnost* – medij muzike je proširen na ukupnu oblast zvuka. Istovremeno, ovaj *performans tišine* je i najradikalnija manifestacija umetnikove *autocenzure*. Kako Kejdz navodi, otrežnjen i umiren um je onaj um kojem ego ne ometa protok stvari koje prodiru kroz naša čula i izlaze kroz naše snove.³⁷ Nulti stupanj, praznina 4'33" je jasan obrt ka tišini *ničega*, neintenciji. Kejdzovo stanovište da je "inherentna tišina ekvivalentna poricanju volje"³⁸ korespondira kako sa Suzukijevim stavom da je Ego taj koji nam onemogućava da prihvatimo sve ono s čime se suočavamo³⁹, tako i sa taostičkim postavkama o političkoj i etičkoj praznini kao *apstinenciji duha*, jer je odsustvo namere/svrhe *neophodan* uslov efikasnog delovanja.⁴⁰

"Rođenje" slušaoca

Nasuprot zapadnoevropskom konceptu kompozitora kao *diktatora ukusa* koji nameće *jedno* slušno iskustvo, Kejdz u svojim programski nedovršenim delima (u kojima izvodi *smrt autora*) otvara prostor za aktivno učešće publike – višestruka

35 Džon Kejdz, "45 minuta za govornika", *Treći Program RB-a* br. 56, Beograd, 1983, str. 208–209.

36 Džon Kejdz, "Kompozicija kao proces: III Komunikacija", iz Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, Radionica SIC, Beograd, 1981, str. 34.

37 John Cage, "Mémoir", iz Richard Kostelanetz (ed.), *John Cage*, Da Capo Press, New York, 1991, str. 77.

38 John Cage, "Mémoir", str. 57.

39 Suzuki Daisec, *Zen i japanska kultura*, Geopoetika, Beograd, 2005, str. 116.

40 Uporedi: Đandorđo Paskvaloto, *Estetika praznine*, Clio, Beograd, 2007, str. 45.

iskustva, stanje budnosti... Pomeranje od nekada "bitnih" odlika ka onome što je izopšteno iz tradicionalnog koncepta muzike (npr. stanje nemanja ega) vodilo je ka dematerijalizaciji muzičkog dela kao objekta koji ima početak, sredinu i kraj, zapis koji prethodi izvođenju i zahteva svoju zvučnu realizaciju, u *priliku za iskustvo*. Takav zaokret od *dela* (završenog i celovitog rezultata umetničkog rada) ka *tekstu* (onome što se pokazuje procesom stvaranja i delovanja), nedvosmisleno rezonira sa Bartovom (Roland Barthes, 1915–1980) poststrukturalističkom tezom o *rođenju čitaoca*.⁴¹ Model *produktivne recepcije*⁴², kao procesa dovršavanja dela kroz aktivnu saradnju publike, Kejžd ostvaruje u muzičkim akcijama u kojima je slušaocima prepušten izbor, mogućnost da oblikuje sopstveni doživljaj, performans. Deleći stvaralački proces sa publikom on odbacuje modernistički koncept autora u korist "kontekstualnog koautorstva sa publikom"⁴³. Svaki slušalac čuje "kompoziciju" kao jedinstvenu i sopstvenu kreaciju, te tako zadobija ulogu koautora/interpretatora: "Svako izvođenje je jedinstveno, zanimljivo za kompozitore i izvođača isto koliko i za publiku. Odnosno, svako ... postaje slušalac."⁴⁴ U *tihom komadu*, odustajući od *namernog zvuka*, Kejžd je nastojao da pažnju slušalaca usmeri ka slušanju slučajnih, ambijentalnih, neintencionalnih zvukova, koji čine jedinu raspoloživu "partituru". Na taj način, publika (više od izvođača i kompozitora) obezbeđuje zvučni sadržaj dela, odnosno, "interpretativno središte"⁴⁵, potencijalni deo *teksta* koji zahteva *rođenje slušaoca*. Drugim rečima, slušalac nije samo *pasivni uživatelj*, već (činom recepcije) učestvuje u ostvarivanju i izvođenju dela. Tu aktivnost Marsel Kobasen (Marcel Cobussen, 1962–) opisuje kao "prijemčivost za drugo", koja podrazumeva dijalektički odnos *aktivnog* – spremnost i otvorenost za različite akustičke događaje i *pasivnog* – prihvatanje zvukova takvih kakvi jesu.⁴⁶

Dakle, ono što se sluša u *4'33"* tišine nije pojava označenog (*sygnified*), objekta prepoznavanja ili dešifrovanja, već, prema rečima Rolana Barta, "sama disperzija, treperenje označitelja, stalno uspostavljenih sa slušanjem koje neprekidno produkuje nove (označitelje) iz njih, čak i bez utvrđivanja njihovog značenja."⁴⁷ Budući da nemaju "muzičku istoriju" i da su oslobođeni od kontrole kompozitora, neintencionalni zvuci zadržavaju status čistog, objektivnog fenomena, što je omogućilo novu

41 Roland Barthes, "Smrt autora", iz Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1999, str. 197–201.

42 Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky – Vlees & Beton, Zagreb – Ghent, 2005, str. 539.

43 Sharon Daniel, *Art as Social Function*, http://www.arts.ucsc.edu/sdaniel/further/context_providers.pdf

44 Džon Kejžd, "Kako proći, udariti, pasti i potrčati", iz Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, Radionica SIC, Beograd, 1981, str. 180–181.

45 Colin Counsell, *Signs of Performance: an Introduction to Twentieth-Century Theatre*, Routledge, London – New York, 1996 (2004), str. 213.

46 Marcel Cobussen, "Ethics and/in/as Silence", *Ephemera. Critical Dialogues on Organization* vol. 3, no. 4, 2003, str. 285.

47 Roland Barthes, "Listening", iz *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkley – Los Angeles, 1991, str. 259. Ovaj fenomen treperenja Bart naziva *označavanje* (*sygnifying*) i razlikuje ga od *signification*.

vrstu opažanja, koje je, kako Kejžd ističe, "najbolje u stanju mentalne praznine"⁴⁸. Kejžovu muziku Rolan Bart suprotstavlja delima *klasične* muzike, "gde je slušalac pozvan da 'dešifruje' delo, tj. da prepozna (u zavisnosti od sopstvene kulture, pristupa, senzibiliteta) njegovu konstrukciju".⁴⁹ Nasuprot tome, slušati kompoziciju Džona Kejžda za njega znači "slušati svaki zvuk jedan za drugim, ne u sintagmatskoj ekstenziji, nego u njegovom sirovom, i prema tome, vertikalnom *označavajućem* (*sygnifying*): dekonstruišući sebe, slušanje se eksternalizuje, ono primorava subjekt da se odrekne svoje 'unutrašnjosti' ".⁵⁰

Zbog svoje transparentnosti, Dišanov rad *Veliko staklo – Nevesta ogoljena od strane njenih udvarača* (*The Large Glass – The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*) Kejždu je poslužio kao model umetničkog dela bez jednog određenog centra: "Ne postoji ništa što zahteva da gledam na jedno ili drugo mesto; u stvari, zahteva da gledam sve. Mogu da gledam *kroz*, u svet iza."⁵¹ Upravo ovo delo Kejždu je pomoglo da produkuje posebnu vrstu tišine i da pronade sličan vid *neusredsređene* percepcije, "decentriranog" zvučnog iskustva. U *4'33"* ne postoji određeni kontinuitet na koji bi slušalac *morao* da se usredsredi, već se "pažnja pomera ka posmatranju i slušanju mnogih stvari istovremeno, uključujući i one što pripadaju okolini".⁵² Neusmerenost, nepredvidivost onoga što se događa *sada i ovde*, slušaocu dopušta da ne fokusira pažnju ni na šta određeno i da *kroz* delo sluša svet *iza* – neintencionalne zvučne sadržaje čiji se "zvučni izvori nalaze u mnoštvu tačaka u prostoru u odnosu na publiku, tako da je iskustvo svakog slušaoca njegovo sopstveno iskustvo".⁵³

U *Predavanju Džulijard* (*Juilliard Lecture*, 1952) Kejžd navodi da se u savremenoj muzici može slušati *kroz* muzičko delo, baš kao što se može gledati kroz moderne građevine Misa van der Roa (Ludwig Mies van der Rohe, 1886–1969), mrežaste skulpture Ričarda Lipolda (Richard Lippold, 1915–2002) ili staklo Marse-la Dišana.⁵⁴ U predavanju *Eksperimentalna muzika* (*Experimental music*), održanom u Čikagu 1957. godine, Kejžd će još jasnije, upoređujući koncepte slušanja i gledanja, ukazati na *otvorenost prema svakodnevnom okruženju* kao na odliku savremene umetnosti. Tako na primer, Kejžd smatra da Mis van der Rohe ne negira okruženje, već da otvara građevinu ka prožimanju sa okolinom (*interpenetration*), što je saglasno njegovom konceptu tišine:

48 Džon Kejžd, "45 minuta za govornika", *Treći Program RB-a* br. 56, Beograd, 1983, str. 214.

49 Roland Barthes, "Listening", iz *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkley – Los Angeles, 1991, str. 259.

50 Roland Barthes, "Listening", str. 259.

51 Moira Roth and William Roth, "John Cage on Marcel Duchamp" iz Moira Roth, *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, commentary by Jonathan D. Katz, G + B Arts International, Amsterdam, 1998, str. 80.

52 Džon Kejžd, "Eksperimentalna muzika: doktrina", iz Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, Radionica SIC, Beograd, 1981, str. 27.

53 Džon Kejžd, "Srećne nove uši", iz Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, str. 162.

54 John Cage, "Juilliard Lecture", iz *A Year from Monday: New Lectures and Writings by John Cage*, Wesleyan University Press, Hanover, 1969, str. 102.

Jer u ovoj muzici ne odvija se ništa osim zvukova: onih koji su notirani i onih koji to nisu. Oni koji nisu notirani pojavljuju se u pisanoj muzici kao tišine, otvarajući vrata muzike zvucima iz okoline. Ova otvorenost postoji u oblastima moderne skulpture i arhitekture. Staklene kuće Mies van der Rohe odražavaju svoju okolinu, prikazujući oku slike oblaka, drveća ili trave, zavisno od toga gde su postavljene. A dok čovek posmatra žičane konstrukcije Richarda Lippolda, neizbežno će kroz žičanu mrežu videti i druge stvari ili ljude koji se tamo zadese u to vreme. Ne postoji tako nešto kao što je prazan prostor ili prazno vreme. U stvari, koliko god pokušavali da stvorimo tišinu, nećemo u tome uspeti.⁵⁵

Dok se u zapadnoevropskoj muzici uspostavlja tip recepcije koji Dženifer Robinson (Jenifer Robinson) definiše kao *čuti-u* (*hearing-in*), odnosno, *čuti-kao*,⁵⁶ i određuje kao posebnu vrstu muzičkog iskustva u kojem slušalac čuje izvesnu pojedinost u delu a istovremeno je i svestan muzičke "površine" kao podloge (medija prikazivanja), u Kejdzovom tihom komadu uspostavlja se relacija *čuti-kroz*. Ovaj tip recepcije može se definisati kao specifičan vid slušnog/muzičkog iskustva gde je slušalac slobodan da usmeri pažnju na bilo koji zvuk koji se nekontrolisano odvija u okviru zvučnog ambijenta. Kao što Dišan postavlja redimejd u galeriju, tako Kejdz obezbeđuje samo kontekst, organizuje izvođenje u koncertnom prostoru, a od publike, uskratirajući joj *muzičke zvuke*, zahteva da *kroz* delo sluša zvuke koji već postoje nezavisno od kompozitorove volje. Afirmišući novi *doživljaj* tišine, Kejdz odbacuje hijerarhijsko uspostavljanje značenja/poretka, poriče razliku između pravog i lažnog iskustva, biološkog i muzičkog/specijalizovanog uha. Kompozitor time izražava etičku i političku funkciju svoje muzike, koju identifikuje sa anarhičnim društvenim uređenjem. Dakle, Kejdzova zamisao o jednakosti zvukova ideološki zastupa model društva bez hijerarhije, za razliku od dela zapadnoevropske tradicije koja, prema njegovim navodima, reprezentuju modele monarhije i diktature:

Budućnost je ili s vladama, njihovim ratovima i njihovim zakonima, ili je sa svetom kao globalnim selom, svemirskim brodom zemlje kao jednim društvom uključujući bogate i siromašne, bez nacija, gde svako ima ono što mu je potrebno za život... Muzika budućnosti nije muzika koja nam je poznata. Ona ne znači ništa

55 Džon Kejdz, "Eksperimentalna muzika: doktrina", iz Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, Radionica SIC, Beograd, 1981, str. 22.

56 Analogno pojmu *videti-u* Ričarda Volhejma (Richard Wollheim, 1923–2003) Dženifer Robinson određuje pojam *čuti-u*. Međutim, autorka ističe da je malo primera programske muzike u kojoj se uspostavlja relacija *čuti-u* (gde muzika ispunjava zahteve *videti-u*, tj. gde predstavlja ili opisuje na način na koji to slika čini) budući da se muzikom "opisuje (sugerirše) a vrlo retko predstavlja (prikazuje, pokazuje) svet". Jenefer Robinson, "Music as Representational Art", iz Philip Alperson (ed.), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1994, str. 184.

posebno. Ona je samo svedočanstvo o "neizbežnoj modalnosti čujnog" kako to Džeims Džojns navodi u svom *Uliksu*. Samo vibracijska aktivnost kojoj nije potrebna podrška da bi nam pružila zadovoljstvo...⁵⁷

Blisko Kejdzovom tumačenju društvene uloge muzike, u okviru poststrukturalističkih rasprava Kejdzova "tišina buke" suprotstavlja se "tišini poretka" civilizovanim, "uredbujućim" ušima klasične Evrope. Prema Liotarovom mišljenju (Jean-François Lyotard, 1924–1998) Kejdz je likvidirao selektivni element u muzici i time pokazao da "nikakvo Drugo nema nadmoć nad zvukom", odnosno, da je tišina zapravo *buka tela* i *buka društvenog "tela"*.⁵⁸

- - -

Najzad, pomenimo da Kejdzovi estetički i poetički principi, koje razvija sredinom dvadesetog veka, predstavljaju deo jedne šire teorijsko-umetničke platforme nazvane estetikom indiferentnosti (*aesthetic of indifference*).⁵⁹ Pod ovim terminom Moira Rot (Moira Roth) podrazumeva konstituisanje "politike negacije", poetike i ideologije indiferentnosti u stvaralaštvu Dišana, Kejdz, Kaningema, Raušenberga (Robert Rauschenberg, 1925–2008) i Džonsa (Jasper Johns, 1930–), za vreme Makartijevog perioda (Joseph Raymond McCarthy /1908–1957/, 1950–54). Uspostavljajući antisubjektivnu, antiekspresivnu, antiautoritativnu umetničku poziciju, pomenuti umetnici su u tom periodu formirali "pozitivan kult indiferentnosti". Njihov rad je odlikovala neutralnost, pasivnost, negacija, što je karakteristično za hladnoratovsku politiku umetnosti bez funkcije, a tekst koji je Kejdz napisao povodom izložbe Raušenbergovih belih platana u galeriji *Stable* 1953. godine, može se posmatrati kao poetski manifest estetike indiferentnosti, u kome je ispoljen jasan otklon od autoriteta: "Kome/Ne tema/Ne slika/Ne ukus/Ne objekt/Ne lepo/Ne poruka/Ne tehnika/Ne zašto/Ne ideja/Ne intencija/Ne umetnosti/Ne osećanje/Ne crno/Ne belo (ne i)".⁶⁰

Literatura:

Roland Barthes, *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkley – Los Angeles, 1991.

57 "Letter to Zurich", iz Richard Kostelanetz (ed.), *John Cage: Writer. Selected Text*, Cooper Square Press, New York, 2000, str. 255–256.

58 Jean-François Lyotard, "Mnogostruke tišine", *Čemu. Časopis studenata filozofije* br. 10, Zagreb, 1997, str. 106.

59 Detaljnije o estetici indiferentnosti videti: Moira Roth, *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, commentary by Jonathan D. Katz, G + B Arts International, Amsterdam, 1998, str. 33–47.

60 Branden W. Joseph, *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, MIT Press, Cambridge – Massachusetts – London, 2003, str. 55.

David W. Bernstein and Christopher Hatch (eds.), *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 2001.

John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, 1973, (first published 1961).

John Cage, *A Year from Monday: New Lectures and Writings by John Cage*, Wesleyan University Press, Hanover, 1969, (first published 1967).

John Cage, *Empty Words: Writings '73–'78 by John Cage*, Wesleyan University, Hanover, 1981, (first published 1979).

Marcel, Cobussen, "Ethics and/in/as Silence", *Ephemera. Critical Dialogues on Organization* vol. 3, no. 4, 2003, str. 277–285.

Bojana Cvejić, *Otvoreno delo u muzici: Boulez, Stockhausen, Cage*, Studentski kulturni centar, Beograd, 2004.

Stephen Davies, "John Cage's 4'33": Is it Music?", *Australasian Journal of Philosophy* vol. 75, no. 4, Sydney, December 1997, str. 448–462.

Peter Gena and Jonathan Brent (eds.), *A John Cage Reader in celebration of his 70th birthday*, C. F. Peters, New York, 1982.

Branden W. Joseph, *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, MIT Press, Cambridge – Massachusetts – London, 2003.

Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1999.

Džon Kejdž, "45 minuta za govornika", *Treći Program RB-a* br. 56, Beograd, 1983, str. 205–252.

Richard Kostelanetz (ed.), *Writings about John Cage*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1996.

Richard Kostelanetz (ed.), *John Cage*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1973.

Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, DuMont Buchverlag, Köln, 1989.

Richard Kostelanetz (ed.), *John Cage: Writer. Selected Text*, Cooper Square Press, New York, 2000, (first published 1993).

Richard Kostelanetz, *Conversing With Cage*, Routledge, New York – London, 2003.

Roger Lipsey (ed.), Ananda K. Coomaraswamy, *Selected Papers*, (Vol. 1: *Traditional Art and Symbolism*, Vol. 2: *Metaphysics*, Vol. 3: *His Life and Work*), Princeton University Press, New Jersey, 1986.

Jean-François Lyotard, "Mnogostruke tišine", *Čemu. Časopis studenata filozofije* br. 10, Zagreb, 1997.

David Nicholls (ed.), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

David W. Patterson (ed.), *John Cage. Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950*, Routledge, New York – London, 2002.

Marjorie Perloff and Charles Junkerman (eds.), *John Cage. Composed in America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Moir Roth, *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, commentary by Jonathan D. Katz, G + B Arts International, Amsterdam, 1998.

DŽON KEJDŽ

IVANA MILADINOVIC

FIGURE U POKRETU

Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, Radionica SIC, Beograd, 1981.

Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

Christopher Shultis, "Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Nonintention", *The Musical Quarterly* vol.78, no. 2, New York, summer 1995, str. 312–350.

Daisetz Teitaro Suzuki, *Zen i japanska kultura*, Geopoetika, Beograd, 2005.

Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.

Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, CENPI, Beograd, 2001.

Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Ghent – Vlees & Beton, Zagreb – Horetzky, 2005.

Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006.



SITUACIONIZAM¹

: Miško Šuvaković

Situacionistička internacionala (1957–1972), internacionalna evropska grupa i pokret umetnika, aktivista i teoretičara, osnovana je u italijanskom selu Costa d'Arroscia 28. jula 1957. godine. Na osnivačkom kongresu su učestvovali pripadnici različitih neoavangardnih grupa: *Letrističke internacionale*, *Internacionalne unije pikuralista Bauhauusa*, aktivista Gi Debor (Guy Debord, 1931–1994), holandski arhitekta Konstant (Anton Nieuwenhuys Constant, 1920–2005), danski slikar Asger Jorn (Asger Jorn, 1914–1973) pripadnik internacionalne umetničke grupe *Cobra* (1949–1952), te italijansko-škotski pisac Aleksandar Vajtlou Robertson Trohi (Alexander White-law Robertson Trocchi, 1925–1984), engleski umetnik Ralf Ramni (Ralph Rumney, 1934–2002), francuska spisateljica Mišel Bernstin (Michèle Bernstein, 1932–), pisac i filozof Raul Vaneigem (Raoul Vaneigem, 1934–) i dr. Sedište situacionističkog pokreta bilo je u Francuskoj, a situacionističke grupe su osnovane u Švedskoj, Nemačkoj i Italiji. Izdato je dvanaest brojeva časopisa *Situacionistička internacionala* između 1958. i 1969. godine.

Situacionistička internacionala je nastala kao jedna od prvih posleratnih internacionalnih neoavangardi, a to znači kao praksa koja revitalizuje avangardne kritičke i subverzivne potencijale unutar vladajućih visoko modernističkih kultura

¹ Ova studija je realizovana u okviru projekta *Svetski hronotopi srpske muzike* (ev. br. 147045) Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu koji je podržan od strane Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije.

zasnovanih na državnom kapitalizmu i državnom realsocijalizmu. Gi Debor je pisao da se situacionistički pokret može tumačiti kao umetnička avangarda, kao eksperimentalno istraživanje mogućih načina za slobodno konstruisanje svakodnevnog života i kao doprinos teorijskom i praktičnom razvoju nove revolucionarne borbe. Svaka kulturalna tvorevina, zato, kao i svaki kvalitativni društveni preobražaj, zavisi od kontinuiranog pokretanja interdisciplinarnih akcija i delovanja u svakodnevici.² Za situacioniste su kritička teorijska i aktivistička pitanja o svakodnevici bila središnja pitanja o aktivnoj promeni života koja nadilaze koncept autonomije umetnosti:

Štaviše, materijalni razvoj sveta se ubrzao. On neprestano akumulira sve više potencijalnih moći; ali su stručnjaci za nadziranje društva, zbog svoje uloge čuvara pasivnosti, prinuđeni da zane-mare potencijalnu upotrebu ovih sila. Ovakav razvoj stvari proizvodi široko rasprostranjeno nezadovoljstvo i objektivno smrtnu opasnost koju ovi specijalizovani upravljači nisu u stanju da drže pod stalnom kontrolom.

Kad se jednom shvati da je ovo perspektiva unutar koje situacionisti pozivaju na istiskivanje umetnosti, treba da bude jasno da kada govorimo o našoj viziji sjedinjene umetnosti i politike, to nikako ne znači da predložimo bilo kakvo potčinjavanje umetnosti politici. Za nas i za svakog ko je počeo da sagledava ovu našu eru bez zadnje namere, moderna umetnost više ne postoji, kao što od kraja tridesetih nigde više na svetu nema ustanovljene revolucionarne politike. One se sada (umetnost i politika) mogu oživeti samo tako što će biti istisnute, što će reći ostvarivanjem njihovih najdubljih ciljeva.

Nova borba o kojoj govore situacionisti se već svugde pojavljuje. Preko ogromnog polja izolacije i nekomunikacije, koje je stvorio sadašnji društveni poredak, od zemlje do zemlje, od kontinenta do kontinenta, šire se novi oblici skandala, koji već komuniciraju jedni sa drugima.

Uloga avangardnih struja, bilo gde da su, je da povežu ove ljude i ova iskustva; da pomognu ovim grupama da se ujedine i da se stvori koherentna baza njihovog projekta. Mi moramo da obna-rodujemo, rastumačimo i razvijemo ove početne gestove sledeće revolucionarne ere. Njih možemo prepoznati po tome što se u njima koncentrišu novi oblici borbe i novi sadržaj (bilo latentni bilo eksplicitni): kritika postojećeg sveta. Tako će se dominantno društvo, koje se toliko ponosi svojom stalnom modernizacijom,

² Guy Debord, "The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art" (1963), iz Tom Mc Donough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International – Text and Documents*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002, str. 159–166.

suočiti sa sebi ravnim suparnikom, jer je najzad proizvelo modernizovanu negaciju.³

Avangardnost situacionizma proizlazi iz uočavanja krize visokoestetizovane moderne umetnosti i njene prividne, a to znači lažne, odvojenosti od kulture i društva; te od uočavanja krize leve i njene nesposobnosti da se emancipuje od birokratske partijske prakse u zaista kritičku, subverzivnu i revolucionarnu praksu. Kritička, subverzivna i revolucionarne prakse proizlaze iz konstruisanja "aktuelnih situacija" koje su opozicije vladajućem univerzalističkom i esencijalistički orijentisanom modernizmu. Debor se zalagao za teoriju i praksu koja konstruiše i izvodi situacije unutar društvenog i kulturalnog života. Akter ili delatnik koji se angažuje u konstruisanju situacija je pripadnik Situacionističke internacionale. Pri tome, "situacija" je odnos i to, pre svega, društveni odnos koji se ostvaruje putem suočavanja preko ili posredstvom predmeta-proizvoda, događaja ili slika. Debor je naslutio da se odigrava suštinska promena u prirodi društvenog rada, razmene i potrošnje u zapadnim društvima koja vodi od *proizvodnje roba* ka simulaciji i preoblikovanju svakodnevnog života, te time proizvođenja kulture/kultura kao nove društvene realnosti, tj. nove *veštačke prirode*. Sitacionistička internacionala je, zato, bila orijentisana na provociranje kulturalnih situacija od urbanizma, mikro-geografija i ekologija do organizacije i oblikovanja svakodnevice. Na situacionističke pristupe *urbanoj svakodnevici* su uticali, pre svega, spisi francuskog sociologa i filozofa Anrija Lefevra⁴ (Henry Lefebvre, 1901–1991). Bilo je reči o uspostavljanju koncepta i teorijske platforme za "urbane prakse"⁵. Kultura je postala područje ili *polje* njihovih revolucionarnih borbi, kulturalnog aktivizma i umetničkih istraživanja. U kontekstu situacionističke internacionale se odigrao, ako se sledi način mišljenja Lefevra, prelaz od teoretizacije zasnovane na *indukciji* i *dedukciji* ka teorijskoj i aktivističkoj praksi zasnovanoj na *transdukciji*, a to znači na interventnom konceptualizovanom delovanju među *moćnim objektima* i njihovim odnosima preko kojih se uređuju ljudski odnosi, a to znači urbana društvenost kao politika u aktuelnosti. Za situacionizam je bio bitan odnos mogućeg i aktuelnog, odnosno, utopije i konkretizacije delovanja unutar kapitalističkog masmedijskog otuđenog društva.

Aktivnost situacionističke internacionale bila je proteorijska, aktivistička i propagandna. Reč je o pro-teorijskom radu koji je zasnovan na proklamovanju aktuelnih ili mogućih stavova, zamisli i projekata o političkom i kulturalnom delovanju, a ne na teorijsko-filozofskom tumačenju savremenosti i društvenih kontradikcija. Situacionistički diskurs je zahtevao pravu akciju i konkretan čin izvođenja u društvenoj i kulturalnoj realnosti. Reč je o aktivizmu, jer se umetnička praksa modifikuje od

3 Guy Debord, "The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art", str. 160–161.

4 Anri Lefevr, *Urbana revolucija*, Nolit, Beograd, 1974; Henry Lefebvre, *The Critique of Everyday Life*, Volume 1, Verso, London, 1991. i Kristina Ross, "Lefebvre on the Situationists: An Interview", *October* no. 79, New York, 1997, str. 69–83.

5 Anri Lefevr, "Od grada do urbanog društva", iz *Urbana revolucija*, Nolit, Beograd, 1974, str. 13.

"stvaranja" ili izuzetnog – autentičnog i autonomnog – "izvođenja" u svetu umetnosti u interventno delovanje u životnim uslovima i okolnostima institucija umetnosti, kulture i društva. O situacionistima se može govoriti kao o "kulturalnim aktivistima" koji su promovisali određeni politički pogled na svet i nudili utopijski projekt nereprisivnog društva kao platformu za društvenu akciju. Veći deo njihovog rada – plakati, pamfleti, diskusije, filmovi – nije promotivni materijal u umetničko-kustoskom smislu, već javno objavljivanje i komuniciranje eksplicitnih političkih koncepata koji vode ka razotuđenju ili, barem, suočenju sa otuđenjem u produkcijama masovnih medija. Na primer, film Renea Vinea (René Viénet, 1944–) *Može li dijalektika razbijati cigle?* (*La Dialectique Peut-Elle Casser Des Briques?*, 1973) izvodi postupak razotuđenja na primeru buržoaskog kung-fu filma. Koncept ovog filma je adaptacija buržoaskog filma nastalog u kontekstu *industrije zabave* u radikalnu kritiku kulturalnih hegemonija, a to znači u sredstvo sprovođenja subverzivnih revolucionarnih ideala. Primenjena je tehnika koju su situacionisti imenovali "détournement". Ta tehnika je izvedena upotrebom hegemonog medija ili medijskog produkta u izmenjenom kontekstu i sa izmenjenim značenjima. Izmena značenja započinje kao "parodiranje" upotrebljenog uzorka. Parodija, zatim, prerasta u proces *prisvajanja* (*appropriation*). Posredstvom prisvajanja i prisvajajućih preobražaja se izvodi destrukcija moći i uticaja hegemonog medija i njegovih uzoraka. U Vineovom filmu je jednom akcionom kung-fu filmu oduzet govor i na mesto originalnog govora namontirani su dijalozi sa "partijskih sastanaka", tj. uveden je govor komunističkih birokratskih i revolucionarnih žargona sa kraja šezdesetih i ranih sedamdesetih godina dvadesetog veka. Paradoksalni odnos slike i govora je upotrebljen kao interventni čin ukazivanja na otuđenost u filmskoj industriji zabave.

Situacionisti su bili usmereni ka sugerisanju promena unutar savremenog, visoko modernističkog, otuđenog masovnog industrijskog društva, kulture i umetnosti. Oni su se među prvim zapadnim *kulturalnim radnicima* suočili sa novom političkom situacijom, tj. sa masovnom medijskom i totalizujućom potrošačkom društvenošću. Razvoj liberalnog kapitalizma je vodio ka dominaciji tržišta i tržišnog saučesništva nad drugim oblicima društvenog života. Situacionisti su se bavili pisanjem manifesta, izjava i rezolucija o konkretnim društvenim i kulturalnim situacijama. Držali su predavanja i imali su uticaj na Univerzitet u Strazburu, gde su studenti pod njihovim uticajem organizovali pobunu 1966, koja je započela fizičkim napadom na profesora kibernetike Abrahama Mola (Abraham Moles, 1920–1992). Izbijanje studentskih majske demonstracije 1968. godine doživeli su kao ostvarenje svojih teoretizacija i proklamacija o spontanoj revoluciji i uključili su se u praktičnu političku akciju koja je uvek bila kritički i utopijski usmerena ka sprovođenju potencijalnosti anarhističke direktne demokratije. Utopijski karakter je određujući za delovanje situacionista. Na primer, Anri Lefevr je pisao:

Ideja novog pokreta, nove situacije, bila je anticipirana u Konstantovom tekstu "Pour une architecture de situation" iz 1953. Pošto je *arhitektura situacija* bila utopijska arhitektura koja pret-

postavlja novo društvo, Konstantova ideja je bila da društvo mora biti transformisano tako da ne nastavlja dosadan i bez-događajni život, već da stvori apsolutno novo: situaciju.⁶

dok su članovi grupe *Art&Language* retrospektivno kritički konstantovali: Sugerisali smo da su situacionistički tekstovi Debora i Vaneigema na neki način degradirani kada se čitaju doslovno. Sugerisali smo da su oni deo, možda, političkog sna. Oni su referencijalni jedino u smislu u kome je fikcija referencijalna.⁷

Pri tome, ta utopija nije ostala eksces izvan kulturalnih politika, već je situacionistički san bio – ipak – prethodnica zvanične francuske kulturalne politike tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, odnosno, postao je temelj brojnih istraživanja koja su se identifikovala kao "studije medija",⁸ "studije kulture"⁹ ili, u Britaniji "kulturalne studije".¹⁰

Važne knjige situacionista su Deborova knjiga *Društvo spektakla*¹¹ (1967) i Raoula Vaneigema *Revolucija svakodnevnog života*¹² (1967). *Situacionistička internacionala* se raspala 1972. godine.

Eklektična, pro-populistička i kontraverzna politička pozicija situacionista je bila na anarhističkoj levisi u konfrontaciji sa tradicionalnim pro-boljševičkim komunistima, akademskim novo-levičarima, sartrovskim angažovanim levim intelektualizmom, teorijskim radikalnim elitizmom autora okupljenih oko *Tel Quel*-a i francuskim maoizmima. Situacionisti su razvili otvorenu post-marksističku kritičku raspravu svakodnevne masovnog potrošačkog i medijskog društva.

Situacionistička kritika društva je neo-marksistička, pošto ne polazi od egzegeze klasičnih marksističkih tekstova, odnosno, ne polazi od koncepta tradicionalne klasne strukturiranosti društvene borbe unutar kontradiktornog, ali ipak uzročnog, odnosa baze-i-nadgradnje te partijske kontrole revolucije. Situacionisti su pošli od direktne, a to znači interaktivne aktivističke životne reakcije na zatečene situacije unutar kulture ili društvene nadgradnje. Njihova kritika je bila usmerena na funkciju i dejstvo *kulturalne industrije* visokomodernističkih kapitalističkih i real-socijalističkih društava. Za situacioniste *kultura*¹³ je događaj izvođenja mogućnosti organizovanja ili oblikovanja svakodnevnog života u datom istorijskom trenutku.

6 Kristin Ross, "Lefebvre on the Situationists: An Interview", iz Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International – Texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge Mass, 2002, str. 271.

7 Art&Language, "Ralph the Situationist", *Artscribe International* no. 66, London, 1987, str. 59–69.

8 Adam Brigs, Pol Kobli (eds.), *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005.

9 Jelena Đorđević (ed.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008.

10 David Morley, Kuan-Hsing Chen (eds.), *Stuart Hall – Critical Dialogues in Cultural Studies*, Routledge, London, 1996.

11 Guy Debord, *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999.

12 Raoul Vaneigem, *The Revolution in Everyday Life*, Left Bank Distribution, Seattle, 1983.

13 "Definitions", iz Elisabeth Sussman (ed.), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1989, str. 198.

Drugim rečima, kultura je složenost estetskih, emotivnih i drugih mogućnosti kojima kolektiv reaguje na život koji je objektivno određen svojom aktuelnom ekonomijom. Sa novom levicom dele poverenje u revolucionarnu ulogu *studentske populacije*¹⁴, a sa emancipatorskim realkomunističkim partijama i frakcijama dele interesovanje za razvoj društvenog samoupravljanja i njegovog uvođenja u sve oblike društvenog života. Situacionizam programsku pažnju i direktnu akciju usredsređuje na promene svakodnevnog života pokretanjem revolucionarnog potencijala svakodnevne subjektivnosti i intersubjektivnih odnosa. Saglasno učenju i uticaju Anrija Lefevra situacionistička teorija se razvijala kao teorija savremenog društva i otuđenja.¹⁵ Ono što ih odvaja od tradicionalne levice jeste anarhistički i ludistički poziv na radikalno odbijanje korisnog rada. Korisni rad – proizvodni rad, uslužni rad, svakodnevni rad u društvu – nisu tumačili samo kao oblik eksploatacije, već i kao instrument nadzora i kontrole sprovedene nad ljudskim životom. Drugim rečima, ljudsko telo ili ljudsko ponašanje nisu samo iskorišćeni od vlasnika kapitala, već su pre svega stavljeni u određeni broj uloga kojima se sam život nadzire, kontroliše i upravlja. Jedna od njihovih parola, zato, glasi: "Hoćemo da ideje postanu opasne" i izražava ambiciju da razviju strategije intelektualnog i urbanog terorizma. Odbacivali su dijalektiku kao metod društvene analize, usmeravajući se na aktivističku sinhroniju – sadašnjost, paralelitet u vremenu, istovremenost – mada su često iz konfrontacija unutar aktuelnosti re-semantizovali revolucionarne potencijale dijalektičkog mišljenja i delanja. Na primer, *konstruisanom situacijom* su nazvali trenutak u životu koji je konkretno i oslobađajuće konstruisan delovanjem kolektivne organizacije celokupnog ambijenta i igrom događaja. Analizirali su aktuelne situacije društvene represije i osporavanja u različitim zemljama Evrope od školske i univerzitetske discipline preko ekoloških manipulacija industrijskog i državnog kapitalizma do urbanističkih oblikovnih namećanja životnog prostora.

Zanimali su se za sasvim različite taktike i strategije provociranja i destruisanja "normativnih" i "normalnih" životnih oblika kroz: *situgrafiju*, *unitarni urbanizam*, *rekuperaciju*, prisvajanje i upotrebu postojećih kulturalnih produkata (*détournement*) i *psihogeografiju*. *Psihogeografija* je postavljena kao model:

[...] studija o specifičnim efektima svesno ili nesvesno organizovanog geografskog ambijenta na emocije i ponašanje individua.¹⁶

U tom okviru su razvili strategije i taktike politički orijentisanog urbanizma i arhitekture.¹⁷ Na primer, koncept *unitarnog urbanizma* označava:

14 *Situacionistička internacionala – Beda studentskog života*, anarhija / blok 45, Beograd, 2004.

15 Peter Wollen, "Bitter Victory: The Art and Politics of the Situationist International", iz Elisabeth Sussman (ed.), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1989, str. 31.

16 "Definitions", iz Elisabeth Sussman (ed.), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, str. 198.

17 Anton Constant, "A Different City for a Different Life" (1959) ili Raoul Vaneigem, "Comments against Urbanism" (1861), iz Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist*

teoriju kombinovane upotrebe umetnosti i tehnika za integralnu konstrukciju miljea u dinamičnoj relaciji sa eksperimentima u ponašanju.¹⁸

Izbegavajući interpretativne spekulativne diskurse o istinama o životu, težili su otkrivanju sasvim pojedinačnih i fragmentarnih, tj. situacionih¹⁹ istina, koje su nazivane anarho-marksističkim istinama:

Moramo razviti ključne reči unitarnog urbanizma, eksperimentalnog ponašanja, hiperpolitičke propagande i konstrukcije ambijenata. Strast je dovoljno interperetirana: poenta je otkriti drugo.²⁰

Istina je bila, po njima, vezana za specifične društvene situacije i odnose u njima, a ne za globalne koncepcije i vizije, odnosno, *metajezike* ili *jezike zakone*. Otpor prema metajeziku ili teorijama nadređenim pojedinačnoj situaciji je njihovo delovanje, paradoksalno, približio kretanjima posle moderne: tj. neokonzervativnim *postmodernim uslovima*²¹. Oni su u svom radu išli od transcendentnih pozicija modernizma ka pojedinačnim – singularnim – pozicijama situacije: događaja u konkretnim istorijskim i geografskim uslovima života. Početne rasprave su usmerili ka kritici istorijske levice zapažanjima da je realkomunizam u Sovjetskom Savezu stvorio novi oblik eksploatacije koji su nazvali *državni birokratski kapitalizam*. Glavna tema njihovih rasprava, ipak, bilo je kapitalističko potrošačko društvo sa razrađenim industrijalizovanim oblicima distribucije i recepcije, tj. potrošnje kulture i umetnosti:

Sav život u društvima, u kojima vladaju moderni uvjeti proizvodnje, objavljuje se kao golema akumulacija spektakla. Sve što se izravno proživljavalo, udaljilo se u predstavu.²²

Kritika je usmerena na razobličavanje proizvodne ili robne logike koja u modernističkom kapitalističkom društvu sprečava oslobođenje i emancipaciju individue. Roba je prvi i poslednji smisao savremenog tržišno orijentisanog društva. Roba je osnova totalitarne autoregulacije kapitalističkog društva. Zaključuje se da je moderni čovek zaronjen u privid sopstvenog života koji oblikuje *društveni spektakl*. Gi Debor je uveo pojam "spektakl" da bi označio sasvim novu društvenu situaciju u polju medij-

International – Texts and Documents, The MIT Press, Cambridge Mass, 2002, str. 95–101, 119–128.

18 "Definitions", iz Elisabeth Sussman (ed.), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1989, str. 199.

19 Guy Debord, "Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency" (1957), iz Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International – Texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge Mass, 2002, str. 29–50.

20 Guy Debord, "Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency", str. 50.

21 Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1988.

22 Guy Debord, "Dovršeno odvajanje", iz *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999, str. 35.

skih situiranja ljudske realnosti. Koncept spektakla je primenjen na moderno tržišno društvo na način koji je Karl Marks (Karl Marx 1818–1883) označio pojmom *reifikacije* (*Verdinglichung*). Drugim rečima, jedan apstraktan konstrukt, na primer, konstrukt "spektakl" je primenjen i testiran u internacionalizovanim hegemonim medijskim društvima. Džonatan Kreri (Jonathan Crary), američki teoetičar spektakla, ukazao je na sledeći karakter Deborovih teoretizacija "spektakla" i "spektakularnog":

Lako je izgubiti iz vida da je Debor u *Društvu spektakla* opisao dva različita modela spektakla; jedan je nazvao "koncentrisanim" a drugi "raspršenim", sprečavajući da reč *spektakl* postane sinonim za potrošački ili kasni kapitalizam. Koncentrisani spektakl je bio karakterističan za nacističku Nemačku, staljinističku Rusiju i maoističku Kinu; nadmoćan model raspršenog spektakla postojao je u Sjedinjenim Državama: "Gde god vlada koncentrisani spektakl tu vlada i policija [...] Njega prati neprekidno nasilje. U ovoj vrsti spektakla, nametnuta slika dobrog obuhvata totalitet onoga što zvanično postoji, i najčešće je koncentrisana u jednom čoveku koji predstavlja garanciju totalitarnog jedinstva. Svako mora da se magično identifikuje sa ovom apsolutnom slavnom ličnošću, ili – da nestane." Raspršeni spektakl, s druge strane, prati obilje robe, a sigurno je da Debor u svojoj knjizi iz 1967. godine najviše pažnje poklanja ovom modelu.²³

Debor je zamisao spektakla izveo pomerajući pažnju sa funkcija vidljivosti prisutne slike-objekta na izvođenje uloge vidljivosti slike-objekta u konstituisanju društvenog odnosa:

Spektakl nije skup slika, nego društveni odnos između pojedinaca, posredovan slikama.²⁴

i

Spektakl je kapital u stupnju akumulacije u kojem on postaje slika.²⁵

Privid spektakla i potrošnje izobličuje svako društveno značenje, pa čak i subverzivne teorijske i praktične oblike protivljenja. Društvo spektakla uništava mogućnosti direktne ljudske komunikacije, ono destruiira čak i avangardnu umetnost.

Karakteristično je da su promotori situacionizma, pre svega Debor, kritikom poznog kapitalizma i njegove *kulturalne politike* ukazali na bitne razvoje kapitalističkog društva u nastupajućoj epohi masovnih elektronskih medija:

23 Jonathan Crary, "Spectacle, Attention. Counter-Memory", iz Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds.), *October. The Second Decade, 1986–1996, An October Book*, The MIT Press, Cambridge MA, 1997, str. 423.

24 Guy Debord, "Dovršeno odvajanje", iz *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999, str. 36.

25 Guy Debord, "Dovršeno odvajanje", str. 47.

Spektakl se predstavlja u isti mah kao samo društvo, kao dio društva i kao sredstvo ujedinjenja. Utoliko što je dio društva, on je izričito sektor koji usredištjuje sve poglede i svu svijest. Samim tim što je taj sektor odvojen, on je mesto izopačena pogleda i lažne svijesti; ujedinjenje koje postiže, nije ništa drugo nego službeni jezik poopćena odvajanja.²⁶

Po situacionistima, sve ono što ne uništava dominantnu moć potrošačkog društva i društva spektakla biva uništeno od potrošačkog društva i društva spektakla. Oni, zato, deluju u domenu radikalnih pro-teorijskih rasprava kojima pripremaju teren za masovnu spontanu pobunu. Da bi se napalo totalitarno potrošačko društvo spektakla, ne treba ustati samo protiv njegovih struktura i institucija već i protiv ponuđenih umetničkih, kulturalnih i društvenih vrednosti. Pre svega, treba izvesti kritiku rada. Ukidanje rada, po njima, nije utopija, već prvi preduslov za prevladavanje robnog društva. Ukidanje rada je uslov za prevladavanje nametnute životne podele između slobodnog i radnog vremena. Da bi bilo slobodno, delovanje čoveka treba da bude umetničko, treba da se zasniva na igri. Umetnost i igra jedino mogu vratiti svakodnevnom životu racionalnost i konkretnost. Oni su bili obuzeti namerom da spontanom pobunom masa preobrazu život ljudi u slobodnu ljudskost, koja se da metaforično nazvati "umetnost". Bili su protiv toga da se od života pravi umetnost – zalagali su se za taktike kulturalnog rada i subverzije unutar kulturalne politike. Njihov diskurs je bio bliži današnjem pojmu "kulturalna politika", nego strukturalističkim i poststrukturalističkim epistemološkim konstrukcijama teorije i teoretizacije. Na primer, taktiku dekompozicije su aktuelno i istorijski odredili konceptom razaranja postojećih kulturalnih artefakata.²⁷

Idealni situacionista je bio amater ekspert i anti-specijalista, zapravo "diletant" koji će nedvosmisleno postaviti temeljna i kritična pitanja koja specijalisti, tj. *fah-idioti*, ne postavljaju u odnosu na svoju disciplinu i kompetenciju rada. U estetsko umetničkom smislu bili su zainteresovani za dadaizam, nadrealizam, letrizam, književne eksperimente, vizuelnu poeziju, apstraktnu umetnost, spajanje kiča i visoke umetnosti, film i strip. Njihovu estetiku karakteriše upotreba različitih elemenata na predestetskom nivou i prevazilaženje običnog naglim promenama i obrtima u kojima se sintetizuju igra i revolt, tj. spontana pobuna i anarhistička revolucija. Situacionistički rad u umetnosti određuju integracije prošlih i sadašnjih estetskih produkata u novi kritični i pokazni poredak (*détournement*). U tom smislu ne postoji situacionističko slikarstvo ili muzika, već samo situacionistička upotreba tih umetnosti – umetničkih produkata – kao sredstava u aktivističkoj interaktivnoj intervenciji. Slikar Asger Jorn je u eseju *Posredovano slikarstvo*²⁸ (1959) pisao da je prisvajanje,

26 Guy Debord, "Dovršeno odvajanje", str. 36.

27 "Definitions", iz Elisabeth Sussman (ed.), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1989, str. 199.

28 Claire Gilman, "Asger Jorn's Avant-Garde Archives", iz Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International – Texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge Mass,

posredovanje ili modifikovanje (*détournement*) igra rođena iz sposobnosti umetnika ili aktiviste da oduzima vrednost društvenim proizvodima:

Samo osoba koja je sposobna da oduzima vrednost u stanju je da stvori novu vrednost. Mogućnost da se izvrši oduzimanje vrednosti je priprema da se nove vrednosti investiraju u sopstvenu kulturu. Za nas Evropljane postoje samo dve mogućnosti: da budemo žrtvovani ili da žrtvujemo. Podigao sam spomenik u čast lošeg slikarstva. Lično, ja više volim to nego dobro slikarstvo. Tu je slikarstvo žrtvovano.²⁹

Jorn je razrađivao tehnike kolaža i montaže u saglasnosti sa Deborovim političkim zahtevima za relativizacijom bitnih (u ontološkom smislu) i dominantnih (u političkom smislu) umetničkih konteksta. Jorbove slike, zato, nisu reprezentacije ili ekspresije umetnika, već specifične vizuelne situacije: *ono što se dešava i modifikuje pred okom*. Delo gubi svoju estetsku punoću i autonomiju postajući kulturalni događaj prezentacije dekontekstualizovanih polaznih vizuelnih materijala. Posredovani ili modifikovani (*détournement*) element je estetski artefakt izdvojen iz nekog drugog, već postojećeg umetničkog dela ili kulturalnog artefakta. Reč je o izdvajanju iz jednog konteksta i smeštanju u novi kontekst. Izdvajanje (*dérive*)³⁰ je oblik eksperimentalnog ponašanja povezanog sa uslovima urbanog društva: tehnikom prenosnog prolaženja kroz različite atmosfere. Ali, posredovanje ili modifikacija je i integrisanje postojećeg uzorka u *nadređenu konstrukciju kulturalnog miljea*.³¹ Ova tehnika je preuzeta iz istorijskih propagandnih produkcija. Kad su u Karakasu revolucionarni studenti oteli slike Van Goga (Vincent van Gogh, 1853–1890) i Gogena (Paul Gauguin, 1848–1903) 1963. godine, Debor je pisao da je to bio pravi omaž koji odgovara prirodi otetih slika. Drugačije rečeno, pravi način da se tretira umetnost prošlosti jeste da se ona vrati u život, gde će se obnoviti njeni aspekti, funkcije i ljudski smisao. Jedan od značajnih produkata situacionizma je Deborov i Jorbov esej-pesma *Sećanja* (1958) u kome oni razvijaju letrističke postupke i u njih sintetički uključuju estetičku i ideološku raspravu kulturalne i društvene aktuelnosti. Oni su suočili prvostepenu likovnu i pesničku produkciju i diskurs teorije i ideologije. Cilj njihove produkcije je ostvarenje direktne apsolutne komunikacije i pružanje otpora sublimaciji i otuđenju taktikama koje pre naglašavaju sublimaciju i otuđenje.

Situacionistička umetnost je u službi oslobođenja svakodnevnog života. Njihova umetnost je aktivna društvena intervencija i kritika koja menja situaciju u kojoj se dešava, bez obzira da li je parodijska, oneobičavajuća, prisvajajuća ili doslovno

2002, str. 189–212 i Diedrich Diederichsen, "Asger Jorn", *Artscribe International* no. 66, London, 1987, str. 55–58.

29 Asger Jorn, "Detoured Painting", iz Elisabeth Sussman (ed.), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1989, str. 142.

30 Guy Debord, "Theory of the Dérive", iz K. Knabb (ed.), *International Situationist Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1981, str. 50.

31 Prema *Internationale Situationniste* no. 1, 1958, n.n.

ozbiljna. Kritički subjekt je onaj individuum koji narušava uobičajene uslove za recepciju spektakla i koji je svestan svoje odvojenosti od situacije spektakla. Kritička teoretizacija ili, tačnije, *kritička izjava* je za situacionizam bila specifična praksa koja je teoriju sa metaravni sprovodila kroz materijalne mogućnosti praktičnog i direktnog delovanja:

Kritičku teoriju treba priopćavati njezinim vlastitim jezikom. To je jezik proturječja, koji treba biti dijalektičan u formi kao što to jest i u sadržaju. Kritičan je prema totalitetu i prema povijesnoj kritici, On nije *nulti stupanj pisma* nego njegov obrat. Nije negacija stila, nego stil negacije.³²

Pri tome, situacionizam nije težio samoj ili angažovanoj umetnosti, već je umetnost (dela, oblike ponašanja, akcije, situacije) postavljao kao žive instrumente kulturalnog aktivizma koji je obesmišljavao funkcionalizam buržoaskog/kapitalističkog društva.

Značaj situacionizma se ogleda u uticaju ili paralelnosti spontanim i masovnim pobunama studenata krajem šezdesetih,³³ ali i na razvoj konceptualne umetnosti. Znatno je uticaj situacionizma na englesku kulturu posredstvom rada istoričara umetnosti T. Dž. Klarka³⁴ (Timothy James Clark, 1943–) koji je bio povezan sa situacionizmom krajem šezdesetih godina.³⁵ Po istoričaru umetnosti Čarlsu Herisonu (Charles Harrison, 1942–), nastanak konceptualne umetnosti u Evropi povezan je sa duhovnom klimom šezdesetosme i vidi se kao kritika apstraktne umetnosti na osnovu marksističke kritike fetišizma i situacionističke kritike spektakla.³⁶ Uticaj situacionizma je bitan za rad i pisanje francuskog konceptualnog umetnika Danijela Birena (Daniela Buren, 1938–)³⁷ i engleskog semio-umetnika Viktora Burgina (Victor Burgin, 1941–)³⁸. Situacionističke teorije, posebno kritika društva spektakla, bitne su za kritički rad neokonceptualnih³⁹ umetnika kao što su Barbara Kruger (1945–), Sindi Šerman (Cindy Sherman, 1954–) ili Dženi Holcer (Jenny Holzer, 1950–), ali i za simulacionističku teoriju Žana Bodrijara (Jean Baudrillard, 1929–2007), pošto

32 Guy Debord, "Negacija i potrošnja u kulturi", iz *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999, str. 159.

33 *Beda Studentskog života – pamflet* (1966), Blokovi, Beograd, 2004.

34 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton University Press, Princeton, 1984.

35 T. J. Clark, Donald Nicholson-Smith, "Why Art Can't Kill the Situationist International" i "Letter and Response", iz Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International – Texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge Mass, 2002, str. 467–488. i 489–492.

36 Charles Harrison, "Conceptual Art and Art&Language", iz *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 47.

37 "A Little Situationism... Daniel Buren Interviewed by David Batchelor", *Artscribe* no. 66, London, 1987, str. 50–54.

38 Victor Burgin, "Situational Aesthetics", *Studio International*, London, October 1969, str. 118–121.

39 Elisabeth Sussman, "Introduction", iz *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, The MIT Press, Cambridge MA, 1989, str. 2–15.

je njihovo umetničko i teorijsko delovanje povezano s kritikom postmodernističkog društva zasnovanog na totalizujućem i histeričnom medijskom spektaklu i nekontrolisanoj proizvodnji i potrošnji robe i informacija kao oblika realnosti.⁴⁰

Literatura:

Jean Baudrillard, Daniel Buren, "A Little Situationism", *Artscribe* no. 66, London, 1987, str. 50–54.

Iwona Blazwick (ed.), *An endless adventure..an endless passion..an endless banquet: A Situationist Scrapbook*, Verso – ICA, London, 1990.

Jonathan Crary, *Suspensions of Perception – Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.

Gi Debord, *Urlici u slavu De Sada – Filmovi, anarhija / blok 45*, Beograd, 2002.

Gi Debord, *Društva spektakla, anarhija / blok 45*, Beograd, 2002.

Guy Debord, *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999.

Aleksa Golijanin (ed.), "Situacionistička internacionala" (temat), *Gradac* br. 164–166, Čačak, 2008.

Vincent Kaufmann, *Guy Debord – Revolution in the Service of Poetry*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.

Thomas F. McDonough, "Situationist Space", *October* no. 79, New York, 1997.

Thomas F. McDonough, "Guy Debord and the Internationale situationiste" (A Special Number), *October* no. 79, New York, 1997.

Thomas McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist international – Texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

J. J. Raspaud, J. P. Voyer, *L'Internationale Situationiste*, Editions Champ Libre, Paris, 1972.

Elisabeth Sussman (ed.), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1989.

Raoul Vaneigem, *The Revolution of Everyday Life*, Rebel Press, Wellington NZ, 2001.

40 Jean Baudrillard, "The Ecstasy of Communication", iz Hal Foster (ed.), *Postmodern Culture*, Pluto Press, Sydney, 1983, str. 126–134. Ili Jonathan Crary, "Spectacle, Attention, Counter-Memory", iz Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International – Texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002, str. 455–466.



TEL QUEL

TEL QUEL¹

: Miško Šuvaković

Epoha teorije započinje analizom materijalnih uslova i zatim, granica pisanja, mišljenja, stvaranja i ponašanja u polju umetnosti, kulture i društva. Novi pojam "teorije" nije označio postavljanje i izvođenje novih naučnih ili paranaučnih sistema mišljenja i sistema o mišljenju na način tradicije zapadne filozofije i humanističkih nauka, već, pre svega, praksu izvođenja događaja teoretizacije u različitim, najčešće, hibridnim društvenim, kulturalnim i umetničkim situacijama. Teoretizacije se razvijaju izvođenjem platforme intertekstualnosti, tj. platforme o "graničnim uslovima tekstualnosti" i "lebdećim suodnošućim tekstovima" koji nemaju čvrstu kontekstualnu situiranost, identitet i profil u jednom ili jedinstvenom kulturalnom prostoru. Izlazak iz autonomije i strukturalne zatvorenosti modernističkog teksta je na najeksplicitniji način izveden delovanjem grupe autora okupljene oko pariskog časopisa *Tel Quel*. *Tel Quel* (1960–1983) je časopis čiji su saradnici počeli i izveli imanentnu kritiku i preobražaj *novog romana*² i zatim, radikalnu kritiku formalistički i naučno orijentisanog strukturalizma³ anticipi-

1 Ova studija je realizovana u okviru projekta *Svetski hronotopi srpske muzike* (ev. br. 147045) Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu koji je podržan od strane Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije.

2 Patrick ffrench, "Critique of the Nouveau Roman" i "The emergence of fictional space", iz *The Time of Theory. A History of Tel Quel* (1960–1983), Clarendon Press, Oxford, 1995, str. 55–70.

3 Patrick ffrench, "Intersections in the Avant-Garde", iz *The Time of Theory. A History of Tel Quel* (1960–1983), str. 70–104.

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

FIGURE U POKRETU

rajući nove potencijalnosti "teoretisanja". Sa *Tel Quel*-om teorija je postala izdvojena i specifična materijalna singularna praksa:

Sama teorija je praksa, ne manje nego što su to njeni objekti.

Ona nije ništa apstraktnija nego što su to njeni objekti. Ona je konceptualna praksa i zato mora biti prosuđivana u terminima drugih praksi sa kojima je u interakciji.⁴

Časopis *Tel Quel* je pokrenuo francuski romanopisac Filip Solers (Philippe Sollers, 1936–) u Parizu 1960. godine, a izlazio je do 1983. godine, kad Solers napušta izdavača *Seuil* i pokreće novi časopis *L'Infini* kod izdavača *Denoa* (*Denoë*). Autori oko časopisa *Tel Quel* su pokrenuli ediciju knjiga *Tel Quel* kod izdavača *Seuil* 1962. godine. Prva knjiga u ediciji je bila zbirka pesama Denija Roša (Denis Roche, 1937–) *Récits complets*.

Časopis su osnovali pisci Filip Solers, Žan-Edern Alie (Jean-Edern Hallier, 1936–1997) i Žan-Rene Igenen (Jean-René Huguenin, 1936–1962) 1960. godine. Naziv časopisa "tel quel" u doslovnom prevodu znači "tako kako" i ukazuje na jedan od epigrafa Fridriha Ničea (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900): "afirmisati svet takvim kakav je". U prvom broju je objavljena deklaracija koja je u modernističkom maniru, na tragu francuskog pesnika Pola Valerija (Paul Valéry, 1871–1945), postulirala zamisao "književnog kvaliteta". Ukazivanje na ulogu pesničkog jezika u književnom pismu potencirano je referiranjima na spise pesnika Fransisa Ponža (Francis Ponge, 1899–1988) i reditelja i glumca Antoanena Artoa⁵ (Antonin Artaud, 1896–1948). Filip Solers i Žan-Edern Alie su stupili u kontakt sa Žoržom Batajem⁶ (Georges Bataille 1897–1962), Andreom Bretonom (André Breton, 1896–1966) i dr. tokom 1960. godine.

Časopis su u raznim periodima uređivali: Solers, Žan-Edern Alie, Žan Tibodo (Jean Thibaudau, 1935–), Marselin Plejne (Marcelin Pleyne, 1933–), Deni Roše, Mišel Degi (Michel Deguy, 1930–), Žan Rikardu (Jean Ricardou, 1932–), Žan-Lui Bodri (Jean-Louis Baudry, 1930–), Mark Devad (Marc Devade, 1943–1983), Julija Kristeva (Юлия Кръстева, 1941–) i dr. Saradnici su, između ostalih bili pisac Žorž Bataj, teoretičar književnosti i semiolog Rolan Bart⁷ (Roland Barthes, 1915–1980), teoretičar Gi Skarpeta (Guy Scarpetta, 1946–), filozof Mišel Fuko (Michel Foucault, 1926–1984), filozof Žak Derida (Jacques Derrida, 1930–2004), filozofkinja i feministkinja Lus Irigaraj (Luce Irigaray, 1932–), kompozitor Pjer Bulez (Pierre Boulez, 1925–), teoretičar književnosti Cvetan Todorov (Tzvetan Todorov / Цветан Тодоров, 1939–) i dr. Autori okupljeni oko časopisa *Tel Quel* su bili u saradničkim, kritičko-polemičkim ili konkurentskim odnosima na intelektualnoj pariskoj sceni sa studentima

4 Žil Delez, *Pokretne slike*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1998.

5 Xavière Gauthier, Pierre Guyotat, Jacques Henric, Julia Kristeva, Georges Kutukdjian, Marcelin Pleyne, Guy Scarpetta, Philippe Sollers, *Artaud*, Paris, Inédit, 1973. i "Artaud" (temat), *Tel Quel* br. 20, Paris, 1965.

6 "Bataille and Artaud" (temat), *Tel Quel* br. 52, Paris, 1962.

7 "Roland Barthes", (temat), *Tel Quel* br. 47, Paris, 1972.

i "sledbenicima" Rolana Barta, Luja Altisera (Louis Althusser, 1918–1990), Žaka Lakana (Jacques Lacan, 1901–1981). Sarađivali su sa časopisima *Kritika* (*Critique*), *Sveske za analizu* (*Cahiers pour l'analyse*), *Nova kritika* (*La Nouvelle critique*), *TXT*, *Kinetika* (*Cinétique*), *Slikarstvo*, *teorijske sveske* (*Peintures, cahiers théoriques*), *Poetika* (*Poétique*), *Art Press* itd.

Autori okupljeni oko časopisa *Tel Quel* istraživali su praktična spisateljska i teorijska pitanja, tj. probleme o nauci, književnosti, politici i odnosima neverbalnih umetnosti (slikarstvo, muzika) prema lingvističkim jezicima i verbalnim produkcijskim praksama. Julija Kristeva je u jednoj raspravi o semiotici⁸ naglasila da se njihov rad zasnivao na obuhvatanju različitih *označiteljskih praksi* koje je evropsko društvo koje se držalo jednoznačnih i linearnih zakona "opisivanja predmeta" dugo prećutkivalo.

Polazišta autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel* bila su u veoma specifičnim kritičkim praksama devetnaestog veka, tj. u materijalističkoj, dijalektičkoj i revolucionarnoj filozofiji Karla Marksa (Karl Marx, 1818–1883), ekscesnoj, auto-referencijalnoj i kriznoj filozofiji Fridriha Ničea i, svakako, u psihoanalizi Sigmunda Fojda (Sigmunda Freuda, 1856–1939). Odnosno, umetničke i teorijske reference su postavljane prema *prestupničkim* književno-filozofskim praksama francuskih pesnika kao što su Markiz de Sad (Marquis de Sade, 1740–1814), Lotremont (Comte de La-utréamont, 1846–1870), Stefan Mallarmé (Stéphane Mallarmé, 1842–1898), Andre Breton, Antoanen Arto, Žorž Bataj ili kao što su američki eksperimentalni pesnici Čarls Olson (Charles Olson, 1910–1970), Džon Ašberi (John Ashbery, 1927–), Robert Krili (Robert Creely, 1926–2005), odnosno, kompozitor Džon Kejdž (John Cage, 1912–1992), slikar Robert Raušenberg (Robert Rauschenberg, 1925–2008) i dr.

Pod uticajima Marselina Plejne pokrenuta su teorijska pitanja o avangardi i avangardnim artikulacijama u, tada, savremenoj književnoj i umetničkoj produkciji. Plejne je u tekstu *Problemi avangarde* ukazao na granice aktuelnih avangardnih praksi pozivajući se na Barta, Lakana i Deridu:

[...] u našem vremenu, nema više transgresije, nema više subverzije, nema više prekida [...] već samo parodija subverzije, simulakrum, ponavljanje prekida.⁹

Ovakvim stavom je ukazano na kretanje od "istorijskih avangardi" kao prestupničkih praksi ka drugostepenim ili teoretizujućim avangardnim strategijama koje će časopis *Tel Quel* razvijati tokom šezdesetih godina dvadesetog veka. Solers je u svom pro avangardističkom zahvatu, diskusijom o Artou i Danteu (Dante Alighieri, 1265–1321),¹⁰ postavio koncept "granice teksta". Književna praksa i teoretizacije književne prakse su preusmerene ka istraživanju i testiranju granica, tj. graničnih mogućnosti i potencijalnosti pisanja književnog teksta. Solers romanom *Događaj*¹¹,

8 "Roland Barthes" (temat), *Tel Quel* br. 47, Paris, 1972.

9 Julija Kristeva, "Ekspanzija semiotike", *Treći program RB-a* br. 23, Beograd, 1974, str. 329–330.

10 Marcelin Pleynet, "Les problèmes de l'avant-garde", *Tel Quel* br. 25, Paris, 1966, str. 82.

11 Philippe Sollers, "Littérature et totalité", iz *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris, 1968, str. 67–87.

na primer, napušta taktike "anti-mimezisa" i "nereferencijalnog" pisanja tipične za *novi roman*¹² i počinje da istražuje materijalne granice pisanja (*écriture*) kao kritičke stvaralačke prakse.

Stanje grupe oko *Tel Quela* karakterisala je imanentna kritika strukturalizma kao sinhronijskog statičnog tumačenja znaka, tj. zatvorenog, hermetičnog i holističkog pristupa verbalnim i neverbalnim tekstovima. Oni su problematizovali, takođe, verbalne hegemonije nad neverbalnim umetničkim i kulturalnim praksama. Za autore *Tel Quela* "znak" nije konačni dovršeni produkt (pisanja, slikanja, bihevioralnog izvođenja), već trenutak u procesu transformacije značenja u društvenim procesima, sistemima i praksama, proizvodnje značenja:

Razumijevanje subjekta u označavanju kakvo su ostvarili i marksizam i psihoanaliza zahtijeva da se na znak gleda samo kao na jedan trenutak u procesu označavanja. To je trenutak koji proizvodi i fiksira značenje, ali to nije apsolutan, unaprijed određen odnos. Znak, odnos između označitelja i označenog, jeste taj koji je fiksiran u konstrukciji pozicija za subjekt koji izriče. Takvo poimanje naglašava aktivnost označitelja, čije ograničenje u stvaranju određenih označenih zbog toga postaje pitanje pozicionalnosti u društvu i društvenim odnosima.¹³

To znači da je književna neverbalna umetnička i teorijska praksa pretpostavljena kao kritična materijalna praksa pisanja – upisivanja, naslojavanja tragova – suočena sa društvenim ograničenjima i otporima. Granice teksta nisu u tekstu već u odnosu teksta sa *označiteljskim praksama*, tj. *društvenim otporima pisanju*: cenzurom, potiskivanjem, brisanjem, odbacivanjem itd. Deridina dekonstruktivistička rasprava *Frojd i scena pisanja*¹⁴ je objavljena u *Tel Quelu* br. 26, 1966. godine. Derida u ovom uticajnom spisu ukazuje na suštinske promene u odnosu na status "autora" pisanja:

"Subjekt" pisanja ne postoji, ako pod tim podrazumevamo neku suverenu usamljenost pisca. Subjekt pisanja je *sistem* odnosa među slojevima: čarobne beležnice, onog psihičkog, društva, sveta. Unutar ove scene nemoguće je pronaći punktualnu jednostavnost klasičnog subjekta.¹⁵

Pri tome, subjekt pisanja se dešava na *nekakvoj sceni* na kojoj se odigrava izvođenje, a to znači *događaj* upisivanja "traga" preko *drugih tragova*, beskrajnog broja tragova, koji su već tu pre nego što pisac počinje da piše. Solers, blisko Deridi postavlja tezu:

12 Philippe Sollers, *Drame*, Seuil, Paris, 1965.

13 Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1978. i Helmut Scheffel, "U potrazi za subjektom – Destrukcija junaka u novom romanu", iz Kemper, P. (ed.), *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993, str. 68–84.

14 Rosalind Coward, John Ellis, "Kritika znaka", iz *Jezik i materijalizam*, Školska knjiga, Zagreb, 1985, str. 154.

15 Žak Derida, "Frojd i scena pisanja", iz Obrad Savić (ed.), *Filozofsko čitanje Frojda*, IICSSO Srbije, Beograd, 1988, str. 414–455.

Zaista, nema subjekta po sebi [...] subjekt je posledica jezika. Ovaj jezik zato mora biti doveden do svojih granica da bi saznao šta je ulog, ko je uložen u nas.¹⁶

Žak Derida je uveo svoj najteži i najkritičniji zahtev za praksom pisanja koja je zatvorena u svet tekstualnih tragova koji se upisuju, pojavljuju, prekrivaju, brišu, nestaju i potvrđuju svoje postojanje tek svojim odnosom sa drugim tragovima u pojavljivanju i nestajanju:

Treba, dakle, radikalizovati Frojdov pojam traga i izdvojiti ga iz metafizike prisustva koja ga se još drži (naročito u pojmovima svesti, nesvesnog, percepcije, pamćenja, stvarnosti, što će reći i nekih drugih).

Trag je brisanje sebe, sopstvenog prisustva, on je konstituisan pretnjom ili teskobom zbog svog neizbežnog nestajanja, zbog nestajanja svog nestajanja. Neizbrisiv trag nije trag, to je puno prisustvo, nepomična i nepokvarljiva supstancija, sin Boga, znak *parusije*, a ne seme, to jest smrtna klica.¹⁷

Time je postavljena zamisao o totalizujućem materijalnom tekstualnom prostoru koji ograničava prisutnost i odsutnost. Prisutnost nikada nije sama-ta direktna iskustvena prisutnost sveta izvan teksta. Sve *ono* što može biti "tu", nalazi se *tu* tek posredstvom teksta i tekstualnog posredovanja, tj. *odlaganja* (*différance*), sa svim složenim naslojavanjima i nanosima tragova pisma. Drugim rečima, prisutnost je odložena tekstom sve do traga koji će biti prenošen kroz tekstove do svog brisanja, nestajanja ili uskrnuća.

Trag ili beleg/obeležje je u filozofskom značenju "ono" što se suprotstavlja pojmu slike, *vestigium* naspram *imago*, a to znači suprotstavlja se neposrednoj i pokaznoj prisutnosti.¹⁸ Trag je *beleg* ili *ostatak* onoga što je već odsutno. Struktura znaka i, zatim, jezika – u najopšijem smislu – pokazuje da u jeziku nema pune prisutnosti, da znak uvek zamenjuje ono što je *bilo* prisutno, da ga odlaže (*différance*)¹⁹ u vremenu. Reč je o razlikovanju koje se odigrava u vremenu, istovremeno u različitim pravcima, između mišljenja, govora, pisanja i čitanja. Derida je u tekstu "Diseminacija" (1969) podvrgao tekstualnom radu roman Filipa Solersa *Brojevi*.²⁰ Tekstualni rad ovde označava prisvajanje teksta, njegovo prožimanje sa interpretacijom, prenumeracijom odeljaka i rečenica, razgradnjom organskog tkanja originala i pretapanja originalnog pisma romana u preplete pisma inetrpretacije koji se pokazuju kao sam tekst načinjen od tekstova među tragovima tekstova:

16 Žak Derida, "Frojd i scena pisanja", str. 450.

17 Philippe Sollers, "Literature and Totality", iz *Writing and the Experience of Limits*, Columbia University Press, New York, 1983, str. 68–69.

18 Žak Derida, "Frojd i scena pisanja", iz Obrad Savić (ed.), *Filozofsko čitanje Frojda*, IICSSO Srbije, Beograd, 1988, str. 453.

19 Nenad Mišćević, "Trag", iz *Bijeli šum – studije iz filozofije jezika*, IC Rijeka, Rijeka, 1978, str. 20.

20 Jacques Derrida "Différance", iz *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago, 1982, str. 3–27.

Ovi *Brojevi* prenumerišu sami sebe, ono pišu sami sebe, čitaju se sami. Pomoću sebe. Oni se sami upravo premarkiraju, i svaki novi *brend* čitanja mora da se upiše u njihov program.²¹

Znak se, pri tome, definiše kao "ono" ili *bilo šta* što zastupa "nešto" za nekog drugog. Znak je zamena u praksi posredovanja ili komuniciranja, gde nije reč o prisutnosti stvari, objekta, situacije ili događaja, već o zameni, zastupanju i, time, poništavanju onog centriranog ontološkog "jeste" koje jezikom obećava i, na kraju krajeva, situira prisutnost. Na primer, Žak Derida je filozofski projekt dekonstrukcije obećao kao ograničavanje jezičkog predočavanja *prisutnosti*:

Jedna od glavnih uloga onoga što se u mojim tekstovima zove "dekonstrukcija" jeste upravo ograničavanje ontologije, a pre svega ovog indikativa prezenta trećeg lica *S je P*.²²

Praksa pisanja je određen proces preobražaja društvenih *tragova* znanja, mišljenja, osećanja, ponašanja, upisivanja, brisanja itd. u određeni proizvod pisma, tj. tekst. Praksa pisanja je ostvarena ljudskim radom koji koristi određena sredstva za proizvodnju karakteristična za kulturalni ili istorijski trenutak pisanja. Kontinuitet – produžnost – teksta i sveta nije u tome što je tekst o svetu, kao u teorijama *mimezisa*, već u tome što su tekst i svet u procesu materijalnog preobražaja *ljudskim radom* usred društvenih kontradikcija i njihovih posledica, a to su konfrontacije. Deridina fraza "izvantekstualno ne postoji" može se tumačiti, sasvim saglasno otvorenim i promenljivim pretpostavkama filozofije dekonstrukcije. Tekst i tekstualno se vide kao hipotetički svet mogućih premeštanja i odnosa unutar kulture koja je strukturirana, tj. izvedena, kao *svet tekstova*. Polazi se od antiesencijalističkog koncepta da svet nije ono što je *tu prisutno* izvan teksta, već da je svet *ono* što je posredovano i u posredovanju ponuđeno kao trenutni tekstualni odnos, tj. odnošenje i potencijalnost "dekonstruisanja" unutar nekog relativnog i promenljivog odnosa tekstova. Pri tome, nije reč o teorijskom ili filozofskom negiranju "realnog" u ime "subjektivnog", već, naprotiv, reč je o ukazivanju da je odnos "realno" – "subjektivno" uvek predočiv kao odnos tekstualnih ili, u opštijem smislu, tekstualno-medijskih posredovanja. Ne ulazi se u metafizički subjektivizam kojim se *negira svet*, već se pokazuje da je "svet" dat kao svet posredstvom teksta. Žak Derida je frazu "izvantekstualno ne postoji" tumačio saglasno zamisli da je pismo "to" što prethodi svakom gestu subjekta. To što prethodi ili ono što kasni, nisu fundamentalni iskazi o onom prvom prethodećem/kasnećem, već o svakom kašnjenju koje već postoji u lancu posredovanja, tj. pisanja. Kada se pomisli da se stiglo s onu stranu znakova i teksta, do samog zaista prethodećeg referenta, otkriće se novi tekstovi-tragovi i njihove naslage. Reč je o beskrajnom *ulančavanju* i *tkanju* pisma koje prekriva *ono* što će smatrati svetom:

Vidjet ćemo da bezizglednost ovdje nije slučajna, sretna ili nesretna. Cjelokupna teorija strukturalne uvjetovanosti bezizglednosti formirat će se malo pomalo prilikom čitanja; neograničen

21 Philippe Sollers, *Nombres*, Seuil, Paris, 1966.

22 Jacques Derrida, "Dissemination", iz *Dissemination*, Continuum, London, 2004, str. 320.

proces zamjenjivanja svagda je već *dokidao* prisustvo, upisivao u njega svijet ponavljanja i podvostručavanja. Bezizgledno prikazivanje prisustva nije slučajno prisustvo; želja za prisustvom rađa se naprotiv iz dubine predstave, predstave predstava itd. Sam je nadomjestak u svakom značenju ove riječi, pretjeran.²³

Reč je o *zamenama za izvor, za prirodu, za referenta, za ono što jeste pravo, tj. biće*. Potencijalno beskrajno ulančavanje "zamena" je problem – kako misliti *za-menu* na mestu "same stvari". Deridin odgovor je bio:

Iz primjera ovih nadomjestaka uočavamo jednu nužnost: nužnost beskonačnog lanca koji neizbježno umnožava zamjene, na koji se način stvara značenje onoga od čega se ove razlikuju; iluzija same stvari, neposrednog prisustva, prvotnog zapažanja. Neposrednost je izvedena. Sve počinje iz sredine, i to je ono što je ne-shvatljivo razumu.²⁴

Autori oko *Tel Quela* su izveli kritiku strukturalizma kao naučnog meta-jezika pokazujući da ne postoji objektivni i egzaktni jezik nezavistan od delovanja subjektivnosti: ideološkog, seksualnog, kulturalnog upisa subjekta, odnosno, da se kritika *naučnog fetišizma* ostvaruje prelazom *praga pisma*, što znači metaforičkim, alegorijskim i retoričkim diskursima književne *subjektivnosti* unutar teorijskog pisanja kao društvene prakse. Ova tri aspekta mogu se nazvati polazištima teorije tekstualnog pisanja budući da poststrukturalisti pokazuju da pismo ima posebnu i suštinsku istoriju koja konstituiše gledišta i poimanje realnosti. Kritika teksta kao oblika materijalne proizvodnje značenjske realnosti zasniva se na povezivanju kritičkih modela Marksa, Ničea i Frojda sa semiološkom i kritičkom tekstualnom teorijom. Solers, zato, priziva pojam intertekstualnosti:

Sada pristupimo problemu *intertekstualnosti*, pojmu od bitnog značaja, koji je Julija Kristeva definisala kao: "pokazatelj načina na koji jedan tekst čita istoriju i u nju ulazi".²⁵

Pojam intertekstualnosti je omogućio dvostruki zahvat: da se dođe do pokazne hibridnosti u svakom kulturalnom tekstu, te da se suoče, akademski, neuporedive teorije, na primer, rezultati psiholingvističkih jezičkih analiza Noma Čomskog (Noam Chomsky, 1928–) sa semiotičkim tehnikama sovjetske semiotike (*Škola iz Tartua*). S druge strane, intertekstualnost je omogućila uporednu demonstrativnu analizu književnog i filozofskog govora i pisma. Tekst se demonstrativno pokazivao, po Solersu, posredstvom: pisanja kao *režije* i gomilanja prikazivanja, zatim, intertekstualnosti i rada sa materijalnim telom pisanja u odnosu *tela-teksta* i *tela-pisca* ili

23 Žak Derida, "Pismo japanskom prijatelju", *Letopis Matice srpske* knj. 435, sv. 2, Novi Sad, 1985, str. 210–215.

24 Jacques Derrida, "Pretjeranost. Pitanje metode", iz *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976, str. 213.

25 Jacques Derrida, "Lanac nadomjestaka", iz *O gramatologiji*, str. 206.

tela-čitaoca, te pisanja kao aktiviranja "motiva" – pokretanja skupova reči.²⁶ Tekst je postao i poprište ili poligon *materijalne klasne borbe* između proizvodnih kontradikcija pisanja ili bilo koje druge umetničke proizvodnje. Na primer, Mark Devad je pisao o ulozi klasne borbe u savremenom pozmodernističkom slikarstvu:

Slikarstvo je nemo. Opasnost je u tome što ono može da ostane slepo za celokupnu klasnu borbu, nacionalnu kao i inetnacionalnu, prelazeći u superstrukture (*umetnost, filozofija*), dok njegov cilj, međutim treba da bude ideološka, dakle, politička borba između dve klasne ideologije: idealizma i dijalektičkog materijalizma. Otvoriti oči za opasnost koja pretila od buržoaske ideologije, otvoriti oči za saznanja koja treba koristiti, voditi borbu protiv svake nazadnosti – to je pravi cilj prevratničke delatnosti slikarstva.²⁷

Teorija intertekstualnosti²⁸ je postavljena i razvijena kao materijalistička teorija društvenih praksi ili tekstualnih produkcija. Reči da je tekst *produktivnost* znači utvrditi da tekstualno pisanje pretpostavlja kao svoju taktiku, osujećenje deskriptivne orijentacije prirodnog jezika i uvođenje jednog postupka koji stvara prostor za puni razmah njegovih generativnih sposobnosti. Pojam produktivnosti, tj. proizvodnje, ukazuje na to da tekst *jezik čini radom* postavljajući ga kao društvenu praksu. Tekst kao proizvod rada stvara procep između svakodnevnog govornog (*prirodnog*) jezika koji služi komunikaciji i celokupnog opsega *označiteljskih praksi* koje leže ispod površine utilitarnog jezika opštenja. Svaki tekst, zato, u sebe upija mnoštvo drugih tekstova i predstavlja njihov preobražaj. Događaj "upijanja" i "preobražavanja" teksta među tekstovima naziva se intertekstualnost. Tekstovi, pre svega, Filipa Solersa i Julije Kristeve, koja je počela da objavljuje u *Tel Quelu* od 1967. godine, postavili su i predložili materijalističku teoriju tekstualnih praksi. Ona je tekstem *Ka semiologiji paragrama*²⁹ ukazala na analitičko-sintetički obrt od Sosirove (Ferdinand de Saussure, 1857–1913) teorije anagrama u teoriju "paragrama" koja se razvijala od Bahtinovog (Mikhail Bakhtin /Михаил Михайлович Бахтин/, 1895–1975) koncepta "dijalogizma" ka konceptu "intertekstualnosti". Solers je istraživanja razvijao od "teorije tekstualnih granica"³⁰ novom praksom pisanja koju je demonstrirao u potpunosti u romanu *Brojevi*.³¹

26 Filip Solers, "Semantički stupnjevi jednog savremenog teksta", *Delo* br. 12, Beograd, 1969, str. 1331.

27 Filip Solers, "Semantički stupnjevi jednog savremenog teksta", str. 1333.

28 Marc Devade, "Beleška o ideološko-političkoj situaciji i slikarstvu" (*Peinture* br. 8–9, Paris, 1974), *Ideje* br. 6, Beograd, 1979, str. 127.

29 Fransoa Val, "Tekst (II) – Tekst kao produktivnost", iz C. Todorov, O. Dikro, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku II*, Prosveta, Beograd, 1987, str. 322–330.

30 Julia Kristeva, "Towards a Semiology of Paragrams", iz Patric ffrench, Roland-François Lack (eds.), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998, str. 25–49.

31 Philippe Solers, *Logiques*, Seuil, Paris, 1968.

U istoriji *Tel Quela* bitno je, takođe, suočenje sa, altiserovski³² projektovanom, razlikom politike i ideologije. Politika je predočena kao javna, tj. društvena, interventna delatnost, a ideologija kao dejstvo ili efekat *ideoloških aparata* na stvaranje ili organizovanje društvene i, zatim, individualne realnosti uhvaćene u zamku strukture, sistema ili, tačnije, prakse. Kristeva je naglasila bitnu razliku između koncepta "sistema" i koncepta "prakse" sledećim rečima:

Terminu "sistem" koji upotrebljavaju sovjetski semiotičari³³ mi pretpostavljamo termin "praksa" zato što se on može primeniti i na sistemske semiotičke komplekse, i zato što on ukazuje na uklopljenost semiotičkih kompleksa u društvenu aktivnost, posmatranu kao proces preobražavanja.³⁴

Problemizovane su, zatim, temeljne filozofske razlike "razuma" i "nerazuma", koje, sledeći Fukoa,³⁵ nisu bile tretirane kao isključujuće binarne opozicije (nebo i zemlja, materija i duh, muško i žensko), već kao dinamični odnosi diskontinuiteta i kontinuiteta – pekida i produžavanja – u pisanju i prikazivanju, tj. materijalnoj proizvodnji teksta. Time se došlo do teorijske platforme koja je ukazivala na odsutnost stabilnih pozicija *simbolički situiranih značenja*³⁶ i važnosti *proces*³⁷: događaja pisanja, događaja čitanja i događaja *označiteljske prakse*.

Označiteljska praksa je uvedena kao koncept kojim se suočavaju lakanovska viđenja nesvesnog i Marksova ili altiserovska viđenja klasnog u procesima opiranja, potiskivanja, cenzurisanja ili nestajanja značenja u materijalnoj praksi pisanja. *Označiteljska praksa* je praksa preobražaja materijalne strukture teksta – produkcije značenja, preobražaja tekstualnog značenja u društvenoj borbi. Po Juliji Kristevoj *označiteljskom praksom* naziva se preobražaj prirodnih i društvenih otpora, ograničenja i zastoja, čime se nagoveštava dinamička materijalna i društvena intervencija teksta u njegovom tekstualnom ili semiotičkom kontekstu.³⁸ *Označiteljskom praksom* se istovremeno strukturira i destrukturira okruženje teksta. Subjekt je *označiteljskom praksom* stavljen u proces (*sujet en procès*),³⁹ što znači da je svaka samoidentifikacija podvrgnuta osporavanju, krizi, otporima, potiskivanju i preobražaju. Odnos teksta,

32 Philippe Sollers, *Nombres*, Seuil, Paris, 1968.

33 Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", iz Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA, 2003, str. 953–960.

34 Misli se na semiotičku školu iz Tartua, tj. na autore okupljene oko teoretičara književnosti i kulture, semiologa i komunikologa Jurija Lotmana (Юрий Михайлович Лотман, 1922–1993).

35 Michel Foucault, "Distance, aspect, origine", *Critique*, Paris, November 1963, str. 20–22.

36 Michel Foucault, "Language to infinity", iz James Faubion (ed.), *Michel Foucault – Aesthetics, method, and epistemology* (volume 2), Penguin, London, 2000.

37 Julia Kristeva, "The Subject in Process", iz Patrick French, Roland-François Lack (eds.), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998, str. 133–178.

38 Julia Kristeva, "The Signifying Process" i "Four Signifying Practices" iz *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984, str. 68–71. i 90–106.

39 Julia Kristeva, "The Subject in Process", iz Patrick French, Roland-François Lack (eds.), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998, str. 133–178.

konteksta i subjekta nije *statičan poredak* (struktura, prema naučno orijentisanom strukturalizmu) ili *sistem* (prema Školi iz Tartua) nego dinamičan odnos gradnje i razgradnje prakse u materijalnim, tj. označiteljski situiranim društvenim okolnostima. Ono što isključuje, cenzuriše, potiskuje ili briše značenja o društvenom u tekstu koji se piše, nije nekakav *predljudski haos*, neodredljiv bezdan prirode kao takve, već je to *određena parksa*, koja se može nazvati *označiteljska praksa*, a to je istovremeno i stvarna osnova onoga što Frojd naziva "nesvesnim".⁴⁰ Upravo se rad *nesvesnog* i rad *klasne borbe* prepoznaje kao *ona praksa*, tj. *označiteljska praksa*, kojom se prividno dokida društveno u pismu da bi se tim dokidanjem sama društvenost konstituisala. Jedna od važnih programskih platformi za *Tel Quel* je izvedena u knjizi *Teorija skupova*⁴¹ (1968) koja je zasnovana na altiserovskoj epistemologiji koja se zalaže za primat teorijskog projekta kojim se inicira i pokreće "revolucija".

Saradnici časopisa *Tel Quel* vlastiti rad, krajem šezdesetih godina, tumačili su kao oblik *terorističkog delovanja* u kulturi, na primer, Solers je u svojim sećanjima na doba *Tel Quela* govorio:

Da, gospodine, mi smo bili teroristi! I teoretičari.⁴²

Ovde je reč o *telkelovskom* "aktivizmu" koji je vodio od saradnje do polemika i sukoba sa političkim platformama Komunističke partije francuske (PCF) između 1968. i 1974. godine. Njihov aktivizam je imao i konkretne učinke, na primer, akcija zauzimanja kancelarije direktora *École Normale Supérieure* u trenutku kada je seminar Žaka Lakana isključen sa te škole. U kontekstu kritičkog i revolucionarnog političkog delovanja nastala je *Grupa za teorijske studije* u kojoj su sarađivali Solers, Kristeva, Derida, Žan-Žozef Gou (Jean-Joseph Goux, 1943–), Žan-Lui Bodri, Pjer Bulez, Iber Damiš (Hubert Damish, 1928–), Mark Devad, Žan Rikardu, Žan-Lui Šefer (Jean-Louis Schefer, 1938–) i drugi tokom 1968. godine. Grupa je objavila manifestni tekst *Revolucija sada ovde – Sedam tačaka*⁴³ u kome su proklamovali da *novi teoretičari* nisu filozofi, učenjaci ili pisci pošto oni napadaju društvo koje deluje podelama društvenog rada, moći i uloga. Ukazali su, zatim, na očekivanje od *teorijske prakse* koja nije tu samo da objasni zatečeni svet, već i da bude interventna unutar označiteljskih procesa. Napravljen je prekid sa Sartrovim (Jean-Paul Sartre, 1905–1980)⁴⁴ teleološkim projektom upućenim angažovanom intelektualcu. Njihova teorija se nasuprot Sartru identifikovala kao *praksa teorije*, što je bilo blisko Altiserovom određenju *teorijske prakse*:

40 "Umetnost, društvo / tekst", *Polja* br. 230, Novi Sad, 1978, str. 2.

41 *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1968. Uvod u knjigu: "Division of the Assembly", iz Patrick French, Roland-François Lack (eds.), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998, str. 21–24.

42 "Filip Solers" (razgovor vodio Pjer Bensen), *Treći program RB-a* br. 86–87, Beograd, 1990, str. 112.

43 "The Revolution Here Now / Seven Points" (*Tel Quel* br. 34, Paris 1968), videti: <http://www.marxists.org/history/france/tel-quel/no.34.htm>.

44 Jean-Paul Sartre, "Angažovana književnost", iz Vjekoslav Mikecin (ed.), *Marksizam i umjetnost II*, IC Komunist, Beograd, 1976, str. 325–337.

Postoji praksa teorije. Teorija je specifična praksa koja se obavlja na određenom objektu i dovodi do vlastitog *proizvoda*; jednog *saznanja*. Posmatrano u samom sebi, svaki teorijski rad pretpostavlja dakle prvobitno datu materiju i *sredstva za proizvodnju* ("teorijske" koncepte i način njihove upotrebe: metod).⁴⁵

Solers *revolucionarno pismo* izvodi unutar književnog tekstualnog eksperimenta radeći sa fragmentacijama naracije i otporima naraciji. Na primer u spisu *Das Augenlicht* (Tel Quel br. 51, 1972) on izvodi dvostrukost "revolucije" – pismom o revoluciji i pismom kao revolucionarnom praksom:

Danas 4 marta 1972 na trgu policija kaže petnaest hiljada partija pruža isti zbir možda nešto više neprijateljska zgranutost uostalom kuda sve to vodi radnici nisu ni mrđnuli da nešto učine ne možete nastaviti drugovi to je čorsokak tako ništa ne može krenuti napred a ipak se viju crvene zastave svuda na vetru suncu drhture sve je svežije kuće se otvaraju buržuji na balkonima očne naprave arhivara [...].⁴⁶

Grupna poseta – Solers, Kristeva, Plejne, Bart i Fransoa Val (François Val) – Kini⁴⁷ u aprilu i maju 1974. godine bila je zaokruženje njihovog revolucionarnog orijentisanja i pregrupisanja od avangardista preko marksista do maoista.⁴⁸ Solersovi tekstovi *O materijalizmu* i *Lenjin i materijalizam*,⁴⁹ kao i knjiga Kristeve *Za revoluciju pesničkog jezika*,⁵⁰ uspostavili su tvrdnu dijalektičku kritičku platformu za izvođenje revolucionarnog diskursa. Marksistička filozofija, posebno ekscenost maoizma i kineske kulturalne revolucije, vodila je autore okupljene oko *Tel Quela* od postavangardističke teorije *lebdećih* i *graničnih* tekstova i tekstualnih diskontinuiteta ka pitanjima o dijalektici *društvenih kontradikcija*,⁵¹ tj. ka suočenju sa tekstualnim mehanizmima predočavanja društvene borbe u pismu i proizvodnja "uzoraka" društvene borbe *materijalnim pisanjem*. U tom kontekstu je objavljen i tematski broj časopisa *Tel Quel* posvećen Kini.⁵² Julija Kristeva, u tom pro-revolucionarnom i maoističkom kontekstu,⁵³ odnoseći se prema psihoanalizi, decentriranju zapadnih kulturalnih hegemonija i feminizmu, izvodi iskorak ka radikalnoj teoretizaciji žene. Ona započinje

45 Luj Altise, "Marksistička teorijska praksa", iz *Za Marksa*, Nolit, Beograd, 1971, str. 152.

46 Filip Solers, "Das Augenlicht", *Delo* br. 12, Beograd 1972, str. 1413.

47 Alex Hughes, "Bodily Encounters with China: On Tour with Tel Quel", *Modern & Contemporary France* Volume 14, Issue 1, February 2006, str. 49–62.

48 Patrick Ffrench, "Barthes" i "Tel Quel Marxism", iz *The Time of Theory. A History of Tel Quel* (1960–1983), Clarendon Press, Oxford, 1995, str. 31 i str. 107–125.

49 Philippe Sollers, "Sur le matérialisme" i "Lénine et le matérialisme", *Art Press* 9, Paris, 1974, str. 4–7 i 8.

50 Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Editions du Seuil, Paris, 1974.

51 Philip Sollers, "Sur la contradiction", iz *Sur le matérialisme : De l'atomisme à la dialectique révolutionnaire*, Seuil, Paris, 1974, str. 74, 100.

52 "En Chine" (temat), *Tel Quel* br. 59, Paris, 1974.

53 Julija Kristeva, *Prelaženje znakova*, IP Svjetlost, Sarajevo, 1979.

sa knjigom *Kineskinja*⁵⁴ (1974) da bi uspostavila temeljni feministički diskurs knjigom o zazornosti⁵⁵ i knjigom o melanholiji.⁵⁶ Takvim preusmeravanjima ona je napustila semiologiju kao opštu nauku ušavši u područje rasprave i tumačenja subjekta *drugih* kultura i, posebno, subjekta žene u procesima i beskrajinim, tj. disperzivnim, značenjskim prelaženjima jezika.

Rad autora okupljenih oko *Tel Quela* se kretao ka kritici i autokritici sistema i sistemskog mišljenja u marksizmu tokom 1974. i 1976. godine. Pažnja je bila preusmerena sa društvenih praksi na koncepte i događaje "prestupa", "ekscesa" i "nasilja". Uspostavljena je nova, asimetrična u odnosu na marksizam, kritička platforma o pitanjima o "radikalnom zlu". Problematizacija "radikalnog zla" je ostvarena referencama ka teologiji, seksualnosti, obsesnosti i perversiji, odnosno, ka etici i psihoanalizi. U polje interesovanja su ušla preispitivanja, pre svega, Markiza de Sada⁵⁷ i Žorža Bataja.⁵⁸ Posledica tematizovanja "radikalnog zla" je bila rasprava *krize racionalnosti*⁵⁹ koja je potaknuta feminističkom kritikom "muških kanona racionalnosti", zatim, kontrakulturalnim pojavama u ponašanju mladih u šezdesetim i sedamdesetim godinama, te slučajnim ili nasumičnim pojavama brutalnog individualnog i kolektivnog nasilja u razvijenom kapitalizmu tj. društvu izobilja. Postala je bitna analiza individualnih i kolektivnih ekscesa i prestupa, što je teorijska razmatranja vodilo ka učenjima Žaka Lakana. Solers je imao kontakt sa Lakanom još od šezdesetih godina, međutim tek saradnjom sa italijanskim psihoanalitičarem Armandom Verdijloneom (Armando Verdiglione, 1944–) je započeo stvarni interes za psihoanalizu. Julija Kristeva je započela da izvodi psihoanalitičku praksu od 1976. godine. Prestup je prekoračenje zakona ili naredbe, drugim rečima, horizonta racionalno kontrolisane stvarnosti. Prestup (transgresija) označava ulazak u kvalitativno drukčije stanje bezpovesnosti, bezgraničnosti, odsutnosti, transcendentnosti, neiskazivosti, metafizičnosti, nedeljivosti ili bezinteresnosti. U psihoanalizi zamisao prestupa je, između ostalog, povezana s potrebom za kaznom. Nagon za kaznom je unutrašnji zahtev koji je ishodište ponašanja nekih subjekata za koje je psihoanalitičko ispitivanje pokazalo da traže bolne ili ponižavajuće situacije i u njima nalaze zadovoljstvo (moralni mazohizam). Krajnja zajednička osobina takvih ponašanja morala bi otkriti njihovu vezu s nagonom smrti. Frojd je objasnio samokažnjavajuća ponašanja napetošću između posebno zahtevnog Nad-ja i Ja. U lakanovskoj teorijskoj psihoanalizi iznosi se kon troverzna ideja da je jedina prava transgresija *sam Zakon* koji se krši, jer najveća pustolovina, jedina prava pustolovina, pustolovina, koja prima sve ostale zločinačke pustolovine u malograđansku opreznost, je pustolovina civilizacije, pustolovina samog Zakona. Po Lakanu, najveća transgresija je najveće ludilo, besmislica, traumatični

54 Julia Krusteva, *About Chinese Women*, Boyars, London, 1977.

55 Julia Kristeva, *Moći užasa – Oglad o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989.

56 Julia Kristeva, *Soleil Noir : Depression et Mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987.

57 Philippe Sollers, "Lettre de Sade", *Tel Quel* br. 61, Paris, 1975.

58 Philippe Sollers, "Note (sur Breton et Bataille)", *Tel Quel* br. 42, Paris, 1970. i Philippe Sollers, "L'Acte Bataille" br. 52, Paris, 1972.

59 Marcelin Pleynet, "Crise du rationalisme", *Tel Quel* br. 65, Paris, 1976.

čin, sam Zakon. U lakanovstvu se eksplicitno govori o *ludom Zakonu*. Zakon nije *gola sila* koja donosi pomirenje i koja se suprotstavlja prestupima već najveći prestup krije sam Zakon. Filozofiju prestupa unutar umetničkih avangardi uspostavio je Žorž Bataj ukazujući na dva prestupa "diskursa razuma". Prvi prestup uvodi niže elemente: plač, krik, tišina, omaške, mrlje mastila. Drugi prestup ukazuje na više elemente: provocira simbolički kôd iznutra, problematizuje garante i legitimnost smisla. Suočavajući ova dva prestupa provocira se i problematizuje procep – jaz, hijatus, distanca, disonanca – između visokog i niskog: "Vrlo tužno veče. Sanjao sam zvezdano nebo pod mojim stopalima".⁶⁰ Za Bataja je transgresija unutrašnje iskustvo u kojem individua, ili, u slučaju ritualizovanih prestupa kakva su kolektivna slavlja, društvo, prelazi granice racionalnog, svakodnevnog utilitarnog ponašanja vođenog profitom, produkcijom i samo-čuvanjem. U prestupu se pokazuje moć zabrane i svaki prestup kao događaj koristi moć zabrane.

Jedan od tematskih brojeva časopisa *Tel Quel* je bio posvećen Sjedinjenim Američkim Državama.⁶¹ Interesovanja za kulturu i umetnost Sjedinjenih Američkih Država se pojavilo dvostruko iz suočenja sa liberalnim pluralizmom SAD i sa bitnim umetničkim revolucijama koje su se odigravale u američkoj umetnosti posle Drugog svetskog rata. U tom broju su objavljeni intervjui i rasprave o slikaru Robertu Madervelu (Robert Motherwell, 1915–1991), koreografu Mersu Kaningamu (Merce Cunningham, 1919–) i eksperimentalnom filmskom umetniku Majklu Snouu (Michael Snow, 1929–), a niz ilustracija se odnosio na dela plesačice i koreografinje Triše Braun (Trisha Brown, 1936–), Kaningama i reditelja Roberta Vilsona (Robert Wilson, 1941–). Jedan od bitnih kritičkih tekstova o američkoj umetnosti tog doba je napisao Gi Skarpeta o novom teatru.⁶² Kristeva je sa putovanja po SAD objavljivala komentare koji su raspravljali o neutvrđenom drugom, o nestabilnim identitetima, o mnogostrukostima i ulozu neverbalnog prema dominantnim diskursima.⁶³ Uporedo sa diskursom o američkoj umetnosti i kulturi, u *Tel Quelu* pokrenuta je široka polemička rasprava statusa disidentsva u Istočnoj Evropi.⁶⁴ Sredinom sedamdesetih godina, ova previranja su vodila ka jednoj sasvim novoj, zapravo, neokonzervativnoj platformi za *Tel Quel* koja će anticipirati atmosferu postmoderne kulture i postmodernih umetničkih produkcija. Za Solersa je to značilo insistiranje na autonomiji spisateljskog u odnosu na teorijski rad ili, čak, na formulisanju zamisli da je teorijska misao nešto što se ukazuje kao efekat prakse pisanja. Takva teorija više nije sistemska ili disciplinarna već je, pre, skup fragmentarnih efekata ili konsekvenci koje se mogu

60 Reči Žorža Bataja navedene u spisu Denisa Holliera, *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, The MIT Press, Cambridge MA, 1995, str. 134.

61 "USA" (temat), *Tel Quel* br. 71–73, Paris, 1977.

62 Guy Scarpetta, "Američko telo: Zapis o novom eksperimentalnom teatru", *TkH* br. 2, Beograd, 2001, str. 108–122.

63 Julia Kristeva, "D'Ithaca à New York", iz *Polylogue*, Paris, Seuil, 1976, str. 495, 508, 513.

64 "Sur la dissidence" (temat), *Tel Quel* br. 76, Paris, 1978. Videti i: Patrick ffrench, "The Politics of Dissidence", iz *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960–1983)*, Clarendon Press, Oxford, 1995, str. 226–236.

prepoznati sistematizacijom ne-sistemske događaja pisanja. Solers postaje blizak novim francuskim filozofima (Bernardu Anri-Leviju /Bernard Henri-Lévy, 1949–/ i Žan-Mari Benoau /Jean-Marie Benoist, 1942–1990/) i sa njima izvodi kritiku filozofskih hegemonija na prelazu sedamdesetih u osamdesete godine. Time se Solers sve više orijentisao ka "kritici intelektualnog spektakla", te na pitanja odnosa seksualnosti i teologije.⁶⁵ Časopis *Tel Quel* je prestao da se objavljuje 1982. godine, a prvi broj časopisa *L'Infini* je objavljen početkom 1983. godine.

Literatura:

- Rosalind Coward, John Ellis, *Jezik i materijalizam*, Školska knjiga, Zagreb, 1985.
 Jacques Derrida, *Dissemination*, Continuum, London, 2004.
 Marc Devade, *Passages, programme theorique et graphique*, Galerie Templon, Paris, 1974.
 "En Chine" (temat), *Tel Quel* br. 59, Paris, 1974.
 Patrick ffrench, *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960–1983)*, Clarendon Press, Oxford, 1995.
 Patrick ffrench, Roland-François Lack (eds.), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998.
 Xavière Gauthier, Pierre Guyotat, Jacques Henric, Julia Kristeva, Georges Kutukdjian, Marcelin Pleynet, Ross Mitchell Guberman (ed.), *Julia Kristeva Interviews*, Columbia University Press, New York, 1996.
 Julija Kristeva, "Sećanja", *Književna reč* br. 237, Beograd, 1984, str. 1, 24–26.
 Danielle Marx-Scouras, *The Cultural Politics of Tel Quel*, The Pennsylvania State University Press, University Park Penn, 1996.
 Toril Moi, *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1986.
 Marcelin Pleynet, *Painting and System*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1984.
 Marcelin Pleynet, *Ogledi o savremenoj umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985.
 N. Rževskaja, "Neoformalističke tendencije u savremenoj francuskoj kritici (Grupa Tel Quel)", iz *Marksizam – Strukturalizam / istorija, struktura*, Delo, Beograd, 1974, str. 596–629.
 Jean-Pierre Salgas, "Interview with Philippe Forest: *Tel Quel* – History of An Avant-garde Review", *Art Press* no. 201, Paris, April 1995, str. 57–62.
 Guy Scarpetta, Philippe Sollers, *Artaud*, Inédit, Paris, 1973.
 Philippe Sollers, *Writing and the Experience of Limits*, Columbia University Press, New York, 1983.
Tel Quel br. 1, Paris, 1960.
Tel Quel br. 29, Paris, 1967.

65 Philippe Sollers, *Paradis*, Seuil, Paris, 1981. i Philippe Sollers, *Théorie des exceptions*, Gallimard, Paris, 1986.



Pjer BULEZ

Autopoetički diskurs i odnos sa stukturalističkim i poststukturalističkim teorijskim modelima¹

: Sanela Radisavljević

Kao deo avangardnih težnji sveta umetnosti nakon Drugog svetskog rata, poetičke ideje Pjera Buleza (Pierre Boulez, 1925–) najpre su se realizovale u sistemu integralnog serijalizma. Paralelno sa pomakom teorijske struje strukturalizma ka poststrukturalizmu, uvođenjem aleatoričkih momenata Bulez je razgradio sistem serijalizovane muzičke materije te realizovao koncept otvorenog dela. Težnja za ostvarenjem napretka umetnosti odrazila se u njegovom stalnom interesovanju za mogućnosti interakcije nauke, tehnologije i muzike. Pored komponovanja, kao podjednako značajne, Bulez je razvijao i aktivnosti dirigenta i muzičkog pisca.

Za razvoj Bulezove internacionalne kompozitorske i dirigentske karijere presudan je bio rad u Reno-Baro trupi za izvođenje savremenih pozorišnih komada u pariskom teatru Marinji. Prema preporuci Honegera (Arthur Honegger, 1892–1955) Bulez, tada student Pariskog konzervatorijuma, bio je pozvan da u pozorišnom orkestru svira Martenoove talase. Direktor trupe bio je oduševljen Bulezovom ličnošću, te se kompozitor, iako tek dvadesetogodišnjak, 1946. godine našao na poziciji muzičkog direktora trupe. Izvođenje pozorišne muzike Orika (Georges Auric, 1899–1983), Pulanka (Francis Poulenc, 1899–1963), Mijoa (Darius Milhaud, 1892–1974), Sožea (Henri Sauguet, 1901–1989) i Ofenbaha (Jacques Offenbach, 1819–1880), omogućilo

¹ Ova studija je realizovana u okviru projekta *Svetski hronotopi srpske muzike* (ev. br. 147045) Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu koji je podržan od strane Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije.

PJER BULEZ

SANELA RADISAVLJEVIĆ

FIGURE U POKRETU

je Bulezu sticanje prvih dirigentskih iskustava. Zahvaljujući internacionalnim nastupima trupe Bulez je u ulozi dirigenta i svirača na Martenoovim talasima ostvario nastupe ne samo širom Francuske i Nemačke, već i u Južnoj (turneja 1950. godine) i Severnoj Americi (turneja 1952. godine). Od 1952. godine, u muzičkoj sali pozorišne zgrade Marinji, Bulez je započeo organizovanje koncerata savremene muzike. Ovo koncertno društvo, najpre poznato pod nazivom *Petit Marigny* a zatim *Domain musical*, postalo je vodeća institucija za propagiranje "nove" muzike. Delovanjem u okviru ovog udruženja Bulez je vremenom ostvario zamisao uvođenja kompozicija savremene muzike u stalan koncertni repertoar.²

Svoje autopoetičke stavove Bulez je gradio na susretima sa trenutnim stanjem sveta muzike, slikarstva, proze i poezije ali i na uverenju da muzika treba da ostvaruje stalan progres jezika. Kada je kompozitor 1943. godine stigao u Pariz, na muzičkoj sceni najzastupljenija su bila dela Mijoa, Pulanka, Orika, Honegera i Sožea. Vodećem pravcu u savremenoj francuskoj pedagogiji na čijem je čelu bila Nađa Bulanže (Nadia Boulanger, 1887–1979) od 1945. godine oponentno je delovao Lajbovic (René Leibowitz, 1913–1972) koji je dirigovao i propagirao Šenbergove (Arnold Schönberg, 1874–1951) dvanaesttonske kompozicije.

Između osamnaeste i dvadeset prve godine otkrio sam bečku školu, Stravinskog i Mesijana, to jest, otkrio sam literaturu za koju nisam imao ni predstavu da postoji u mojoj sedamnaestoj godini [...]. U istom periodu prvi put sam video i dela Klea, Kandinskog i Mondirana. Odmah sam znao da su ove figure kapitalne za evoluciju slikarstva. Isti utisak imao sam i pri susretu sa delima Džojse i Kafke.³

Na Mesijanovim (Olivier Messiaen, 1908–1992) časovima analize Bulez je upoznao Debisijeva (Claude Debussy, 1862–1918) dela, analizirao Šenbergova rana ostvarenja – *Pjeroa mesečara* i *Tri klavirska komada op. 11* – studirao pojedine pasaže Vagnerove (Richard Wagner, 1813–1883) opere *Tristan i Izolda* i napisao analizu *Posvećenja proleća*.⁴ Nakon što je 1945. slušao Lajbovichevo privatno izvođenje Šenbergovog *Duvačkog kvinteta*, Bulez je analizirao Vebernovu (Anton Webern, 1883–1945) *Simfoniju op. 21* i već sledeće godine se suprotstavio Lajbovichevom isključivom propagiranju dvanaesttonske tehnike.

U istom periodu, kada stiže i rana dirigentska iskustva, Bulez je realizovao i prve tekstove o muzici. Fokus časopisa – *Polyphonie*,⁵ *Conterpoints*, *La Revue musicale*, *La nouvelle revue française* – u kojima su poslednjih godina pete i tokom šeste

² Videti: *Boulez on Conducting*, Faber and Faber Limited, London, 2003, trans. by Richard Stokes, str. 3–4; Jean-Jacques Nattiez (ed.), *The Boulez – Cage Correspondence*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, trans. by Robert Samuels, str. 156; Joan Peyser, *To Boulez and Beyond: Music in Europe Since The Rite of Spring*, Billboard Books, New York, 1999, str. 213–215.

³ Joan Peyser, *To Boulez and Beyond: Music in Europe Since The Rite of Spring*, str. 155.

⁴ Joan Peyser, *To Boulez and Beyond: Music in Europe Since The Rite of Spring*, str. 158.

⁵ U ovom časopisu su 1948. godine štampani prvi Bulezovi napisi – "Incidences actuelles de Berg" i "Propositions".

decenije dvadesetog veka štampani njegovi napisi bio je usmeren na problematiku savremene muzike. U istom periodu Bulezovi tekstovi prezentovani su i na drugim jezicima: u listu *Score* 1952. objavljen je članak "Schöenberg is Dead", a u izdanju *Die Reihe* 1955. godine "An der Gränze der Fruchtlandes". Žoan Pejse (Joan Peyser) je ocenila da u pogledu kritičarske delatnosti Bulez tokom pedesetih godina nije imao sebi ravnog. Od šezdesetih i tokom sedamdesetih godina publikacije u kojima su štampani njegovi napisi bile su sve brojnije. U pitanju su i dalje bili najznačajniji časopisi za propagiranje savremene muzike, sa francuskog, engleskog i nemačkog govornog područja, na primer: *Musique en jeu*, *Perspectives of New Music*, *The World of Music*, *Music and Musicians*, *Melos*, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, *Die Welt*, *Anhaltspunkte*. Do druge polovine šezdesetih godina Bulez je napisao neke od najznačajnijih kompozicija, ostvario internacionalnu dirigentsku karijeru – realizovao premijeru *Voceka* u Parizu 1963. godine, izveo *Parsifala* u Bajrojt 1966. i započeo nastupe sa vodećim svetskim orkestrima. Karakteristično je da su od šezdesetih godina Bulezovi tekstovi objavljivani i u okviru pojedinih francuskih časopisa u čijem fokusu su bile ne samo muzika, već i književnost i teorija jezika: *Tel Quel*, *Mercur*, *du France*, *Les Lettres nouvelles*, *Le Nouvel observateur*. Pored toga, *Domaine Musical* koncerte avangardne muzike pratilo je izdavanje dva periodična lista: *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault* i *Domaine Musical*. Krug Bulezovih saradnika u pomenuta dva časopisa bavio se ne samo problemima savremene muzike, već i modernim teatro i poezijom. Pored Buleza, među autorima tekstova za ova izdanja bili su Barake (Jean Barraqué, 1928–1973), Arto (Antonin Artaud, 1896–1948), Puser (Henri Pousseur, 1929–2009), Štokhauzen (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007), Mišo (Henri Michaux, 1899–1984), Gati (Armand Gatti, 1924–), Šefer (Pierre Schaeffer, 1910–1995), Suri (André Souri, 1899–1970), Golea (Antoine Goléa, 1906–1980), Šar (René Char, 1907–1988), de Šlezer (Boris de Schloezer, 1881–1969) i Suvčinski (Пётр Сувчинский, 1892–1979). Bulez je u korespondenciji sa Kejdzom (John Cage, 1912–1992) oduševljeno naveo da je *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*, iako "specijalizovan žurnal", izvan svih očekivanja rasprodat u celokupnom tiražu od četiri hiljade primeraka.⁶ Čini se da je kompozitor već 1954. godine ostvario i više od svojih očekivanja – ne samo da je savremena muzika bila izvođena i slušana, već je publika pratila i napise o njoj.⁷

Period kompozitorove najizrazitije aktivnosti u stvaranju diskursa o muzici odvijao se između 1948. i 1980. godine. Nakon toga, Bulez – pisac deluje jedino kroz polje muzičkih časopisa u čijem su fokusu bile elektronska i kompjuterska muzika (*InHarmoniques*, *Computermusic*, *Emc*, *Scientific American*). Zapravo, od tada, a

6 Jean-Jacques Nattiez (ed.), *The Boulez-Cage Correspondence*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, trans. by Robert Samuels, str. 148.

7 Među ličnostima koje su posećivale koncerte *Domaine musical*, i, verovatno, čitale i tekstove u istoimenom listu, bili su i neki od najistaknutijih slikara toga vremena: De Stel (Nicolas De Staël, 1914–1955), Matje (Georges Mathieu, 1921–), Žuve (Louis Jouvet, 1887–1951). Pierre Michel Men-ger, *Le Paradoxe du Musicien : Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Flammarion, Paris, 1983, str. 222.

često u saradnji sa drugim autorima, on se oglašavao kroz pisanu reč jedino u cilju propagiranja IRCAM-a, institucije na čijem se čelu nalazio.⁸ Poslednji njegov nastup u ulozi muzičkog pisca, prema do sada dostupnim podacima, dogodio se 1992. U pitanju je tekst "Zukunsmusik: avenir de la musique" u časopisu *Circuit*.

Časopisi predstavljaju samo jednu, iako najveću oblast publikacija kroz koju je Bulez delovao kao muzički pisac. Drugu čine njegovi spisateljski doprinosi enciklopedijama *Musique Russe* i *Encyclopédie de la musique*, tekstovi za monografiju o operi *Lulu* i predgovori dvema studijama o Maleru (Gustav Mahler, 1860–1911) i dve- ma o Wagneru. Treća oblast Bulezove aktivnosti muzičkog pisca neposredno je bila vezana za njegovu dirigentsku delatnost. Za publiku na koncertima *Domaine musical* u periodu od 1957. do 1965, a zatim i na Bajrojskim svečanostima tokom sedamdesetih godina, Bulez je pisao komentare programa koje je dirigovao. Više od petnaest propratnih tekstova on je realizovao za snimljena izdanja dirigentskih interpretacija "nove" muzike, u periodu od 1956. do 1980. godine.⁹

U periodu omeđenom 1948. i 1992. godinom kompozitorovi tekstovi štampani su na nekoliko jezika, u preko četrdeset pet časopisa o umetnosti i savremenoj muzici, u programima za koncerte *Domaine musical*, za izvođenje Wagnerovih dela u Bajrojt, u preko šesnaest propratnih knjižica za izdanja ploča "nove" muzike, u predgovorima za različite studije, u pet zbirki realizovanih u nekoliko izdanja... što nas dovodi do broja od preko sto trideset tekstova. Broj publikacija Bulezovih članaka je, međutim, skoro četiri puta veći od broja naslova, jer su mnogi tekstovi objavljivani više puta, prevedeni na druge jezike u različitim časopisima ili u okviru zbornika.

Iako je od devete decenije bio sve manje aktivan kao muzički pisac, Bulezova misao u pisanoj reči je, međutim, od osamdesetih godina možda još više bila prisutna u muzičkom životu nego u doba kontinuiranog izdavanja i po nekoliko napisa godišnje. To je pre svega ostvareno ponovnim objavljivanjem svega što je Bulez napisao u nekoliko zbirki tekstova. Većina članaka koji su nastali u periodu od pedesetih do osamdesetih godina publikovana je u okviru zbirke *Points de repère* 1981. godine.¹⁰ Više od deceniju ranije, na vrhuncu Bulezove kompozitorsko-dirigentske karijere, 1966, štampana je zbirka *Relevés d'apprenti* sa dvadeset šest napisa nastalih u vremenu od 1948. do 1962. godine.¹¹ Značajno je da je ova publikacija objavljena u izdavačkoj kući *Edition du Seuil*, u kolekciji *Tel Quel*, čiji je urednik bio Filip

8 Na primer, tekst "Contemporary Music and the Public" napisan je u saradnji sa Mišelom Fukoom (Michele Foucault, 1926–1984) 1983. a "IRCAM: Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique" sa drugim članovima IRCAM-a 1987. godine.

9 Na primer, objavljivanje ploče sa celokupnim Vebernovim delima pod Bulezovom dirigentskom palicom 1963. godine bilo je praćeno tekstom "Situation et interprétation de Wozzek".

10 Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Pierre Boulez: Orientations: Collected Writings*, Faber and Faber, London, 1985, trans. by Martin Cooper.

11 Dok *Points de repère* i *Relevés d'apprenti* sadrže tekstove vezane za različite povode i sadržinske oblasti, publikacije *Musikdenken heute I i II* i *Jalons (pour une décennie)* čine prezentacije Bulezovih predavanja u pisanoj formi. Zbirka *Jalons* iz 1989. je štampana verzija tekstova koji su se čuli na Collège de France tokom osamdesetih godina, dok su u *Musikdenken heute* predstavljeni napisi koje je kompozitor saopštio tokom Međunarodnih letnjih kurseva za novu muziku u Darmštatu 1954, 1955. i 1956. godine.

Solers (Philippe Sollers, 1936–). Lista izdanja ove kolekcije pored Bulezovog imena sadržala je i dela Rolana Barta (Roland Barthes, 1915–1980), Žaka Deride (Jacques Derrida, 1930–2004), Žerara Ženeta (Gérard Genette, 1930–), Julije Kristeve (Юлия Кръстева, 1941–), Marselina Plejne (Marcelin Pleynet, 1933–), Denija i Morisa Roša (Denis /1937–/ i Maurice Roche /1925–/), Žana-Luja Šefera (Jean-Louis Schefer, 1938–), Filipa Solersa, Cvetana Todorova (Tzvetan Todorov /Цветан Тодоров/, 1939–). Objavljivanje čitave zbirke napisa u okviru pomenute kolekcije značajno je i indikativno za orijentaciju Bulezove teorijske misli s obzirom na to da su prve kritike strukturalizma u Francuskoj početkom šezdesetih godina ostvarene kroz rad istomišljenog časopisa.

Svoje poetičke stavove Bulez je izvodio ne samo iz kritičkih susreta sa umetničkom praksom koja ga je okruživala, već i iz aktuelnih društvenih i kulturalnih teorija. Da bi obezbedio "istinitost" svojih modusa tumačenja i stvaranja, on se pozivao na već postojeće teorijske postavke iz drugih društvenih oblasti. Iz područja nauke, matematike, preuzeo je teoriju aksioma i logiku, dok, istovremeno, pojedine ključne Bulezove ideje transparentno interaguju sa strukturalističkim i poststrukturalističkim teorijskim modelima mišljenja.¹² Njegov teorijski diskurs odlikuje "otvaranje" od strukturalističkog, "zatvorenog" mišljenja – u stvaralaštvu oličenog integralno serijalizovanom muzičkom materijom – ka poststrukturalističkim teorijskim modelima.

Kada iznosi mišljenje da

savremena muzika zahteva inteligentno učešće publike, koja

"pravi" delo u isto vreme kada i autor,¹³

ili:

Najispunjenija situacija je kreiranje lavirina od drugog lavirinta, superimponiranje ličnog lavirinta u kompozitorov lavirint, nasuprot beskorisnom pokušaju da se rekonstruiše kompozitorov proces (kreacije, prim. S. R.)¹⁴

Bulez rezonira ne samo sa Adornovim (Theodor Adorno, 1903–1969) idejama strukturalnog slušanja, već i sa poststrukturalističkim idejama kasnog Barta.

Naime, sredinom pedesetih godina, kompozitor je izjavio da muzičke ideje u okviru integralne serijalnosti imaju ograničene moći razvoja.

12 "Spisi umetnika i teorije umetnika nisu zatvorene strukture, čak i kada je reč o njihovom sopstvenom radu, podvrgnute su dejstvu drugih diskursa i tekstova: svaki diskurs upija u sebe mnoštvo drugih diskursa i predstavlja njihov preobražaj. Da bi se teorija umetnika konstituisala bilo je nužno da se umetnost i umetnik konstituišu kao autonomne institucije u društvenoj podeli rada i raspodeli moći, ali da bi teorija umetnika bila moguća kao diskurs morala je da se osloni na druge diskurse i diskurzivne discipline, preuzimajući i transformišući njihove procedure, sheme i koncepte." Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006, str. 316.

13 "Où en est-on?", iz Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Pierre Boulez: Orientations: Collected Writings*, Faber and Faber, London, 1985, trans. by Martin Cooper, str. 462.

14 *Jalons...*, cit. prema: Jonathan Goldman, *Understanding Pierre Boulez's "Anthèmes" [1991]: "Creating a Labyrinth out of Another Labyrinth"*, Faculty of Music Université de Montréal, 2001, 16, <http://www.andante.com/reference/academy/thesis/anthemsthesis.pdf>.

Moje iskustvo mi kaže da je nemoguće predvidjeti sve mean-dre i svu životnost početnog materijala. Ma kako genijalna bila ta predviđajuća vizija, ta procjena, ili možda ekspertiza, čini mi se, ipak, da bi na taj način skladanje bilo lišeno svoje najlepše vrline – iznenađenja.¹⁵

Tako je već u *Čekiću bez gospodara* (1953–55) autor primenio manje striktnu formu ove tehnike, uvođenjem "sloboda" u pogledu fiksacija ritma i tempa. Nakon *Treće klavirske sonate*¹⁶ Bulez je 1957. godine napisao tekst "Alea" u kome je promovisao komponovanje zasnovano na sintezi strogih zakona integralnog serijalizma, odnosno, predoblikovanja dela i slobode osvojene aleatoričkim principom. "Alea" je u literaturi usmerenoj na problematiku otvorenog dela tretirana kao prva teoretizacija otvorenog dela u muzici "manifestnog i problemskog karaktera s jedne, i racionalne opreznosti s druge strane"¹⁷ a njen autor kao rodonačelnik pojma otvorene forme i termina "aleatorika".¹⁸ Bulez je uvođenjem aleatoričkih momenata započeo razgradnju strogog sistema serijalizovane muzičke materije postavljajući ga u intertekstualan odnos sa izvođačem koji svoj upis može da ostvari u ritmičkim i agogičkim domenima muzičkog teksta.

Međutim, Bulez nije realizovao pomak od "zatvorenog" ka "otvorenom" tekstu samo u okviru stvaralačkog procesa. I njegov odnos prema funkciji muzičke analize u napisima odlikuje promena pristupa koju možemo da pojmimo kao pomeranje iz strukturalističke u poststrukturalističku teorijsku poziciju. Naime, sa izuzetkom članka "Stravinsky demeure" koji je nastao kao odraz Mesijanovog analitičkog metoda, u potonjim tekstovima analiza je zasnovana na identifikovanju serije i njenih transformacija (tekstovi: "The System Exposed, *Polyphonie X* and *Structures for two pianos*" – 1951. i "Éventuellement ..." – 1952). Ali, u kasnijim radovima, a naročito u tekstovima iz poslednje publikovane zbirke napisa *Jalons*, kompozitor je akcentovao analitički metod koji indikuje ne kako je delo napravljeno, već kako se ono percipira. Umesto analitičkog postupka koji zadržava delo "zatvoreno" u svom procesu nastanka, autor usvaja analizu koja "otvara" delo ka slušaocu, njegovom aktivnom percipiranju i kreiranju "sopstvenog lavirinta". Tako, u tekstu "Le système et l'idée" on uvodi čitavu seriju termina (*satellites, aura, signals, envelopes, infrathème, hyperthème, memorization*) kojima namerava da opiše proces slušnog percipiranja

15 "Alea", iz Petar Selem (ed.), *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 17.

16 U ovom delu, Bulez predviđa aleatoriku forme serijalno uređenih celina, zatim, mogućnost variranja tempa i postojanje aleatoričkih momenata na planu organizacije i trajanja ritmičkog toka kompozicije.

17 Bojana Cvejić, *Otvoreno delo u muzici: Boulez / Stockhausen / Cage*, SKC, Beograd, 2004, str. 37.

18 "Zašto komponovati dela koja pri svakom novom izvođenju treba ponovo stvoriti? Zato što izgleda da definitivna, jednom – zauvek – važeća razvijanja više ne odgovaraju muzičkoj misli kakva je danas, ili aktuelnom stanju koje smo dosegli u razvoju muzičke tehnike, sve više zaokupljene istraživanjem relativnog, sveta, permanentnim 'otkrivanjem' poput stanja 'permanentne revolucije'." "Sonate, que me veux-tu?", iz Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Pierre Boulez: Orientations: Collected Writings*, Faber and Faber, London, 1985, trans. by Martin Cooper, str. 143.

muzičkog toka.¹⁹ Kompozitor se opredelio za novu vrstu analize, te značenjski sled teksta rezultira kretanjem koje sugerise tok procesa zvučnog percipiranja dela. Radi što potpunijeg razumevanja dela Bulez je uveo nove "slušne" kategorije. Ovaj analitički metod nastao je kao odraz njegove preokupacije recepcijom, ili, kao simptom usvajanja poststrukturalističkog koncepta koji podrazumeva neophodnost postojanja "drugog" za realizovanje teksta, odnosno, umetničkog dela.

Bulezova teorijska misao je rezonirala sa poststrukturalističkim tezama do momenta kada je Rolan Bart, u napisu "La mort de l'auteur" 1968. godine izveo tezu o smrti autora. Takav koncept Bulez kao modernistički subjekat nije mogao da prihvati. Delo je postalo "otvoreno" za dovršenje od strane izvođača i slušaoca, ali udeo kompozitora u izgrađivanju njegovog identiteta nikada nije bio doveden u pitanje u Bulezovoj teorijskoj misli. On nikada nije odustao od tradicionalnih kategorija "kompozitor – izvođač – slušalac" kao elemenata lanca koji tvore realizaciju muzičkog dela. Ova činjenica objašnjava i autorov otklon od oduševljenja Kejdzovom poetikom onog momenta kada je ovaj umetnik slučaj formulisao kao "totalan slučaj", te govorio o "nerazlici" statusa kompozitora, slušaoca i izvođača.

Zapravo, dok je Kejdzova zamisao slučaja rezonirala sa Bartovom tezom o "smrti autora", odnosno kompozitora, Bulez je po pitanju otvorenog dela ostao u ravni mišljenja Umberta Eka (Umberto Eco, 1932–). Ideja ovog teoretičara da "našu zapadnoevropsku estetsku svest karakterise misao koja teži da se pod delom razumeva jedna lična tvorevina koja, i pored promene uživanja zadržava svoju fizionomiju i pokazuje, kako god ona bila shvaćena ili produžavana, lični pečat, po kojemu postoji, vredi i komunicira"²⁰ lako može da se pripiše Bulezu. U ovom slučaju, Bulezova teorijska misao odnosila se kao prethodnica Ekovoj koncepciji otvorenog dela. Napis "Alea" u kome eksplicira teoriju otvorenog dela Bulez je napisao 1957. godine dok je Eko svoje obrazloženje ovog koncepta prvi put prezentovao na skupu 1958. godine,²¹ izvedeći ga, pored pomena poznih Džojsovih (James Joyce, 1882–1941) romana i slikarstva enformela, uparavo iz serijalno-aleatoričkih kompozicija Buleza, Štokhausena, Pusera i Berija (Luciano Berio, 1925–2003).

Međutim, ne samo da je koncept otvorenog dela korespondirao sa kompozitorovim autopoetičkim stavovima, već je to činila i teorija informacija. Ekov govor o informaciji kao o meri reda unutar određenog sistema u kome je prisustvo nereda ili "rumora" opasnost koja može da razori samu vest, koju je stoga potrebno obezbediti određenim stepenom unapred utvrđenih probabiliteta ili "redundancija",²² predstavljao je analogon Bulezove zamisli fuzije serijalnog i aleatoričkog principa kao dozvo-

19 Jonathan Goldman, *Understanding Pierre Boulez's "Anthèmes"* [1991]: "Creating a Labyrinth out of Another Labyrinth", Faculty of Music Université de Montréal, 2001, 16, <http://www.andante.com/reference/academy/thesis/anthemsthesis.pdf>, str. VII.

20 Umberto Eko, *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1964, str. 56.

21 Preciznije, "otvoreno delo" je teorijski izgovoreno i kao nova tema predloženo na dvanaestom internacionalnom kongresu za filozofiju u Veneciji 1958. godine (*Il problema dell'opera aperta*). Umberto Eko, *Otvoreno djelo*, str. 13.

22 Umberto Eko, *Otvoreno djelo*, str. 98–100.

ljenog stepena nereda unutar unapred utvrđenog sistema kompozicije. Muzički tekst je nastajao od slučaja u stvaranju celine i unapred utvrđenih elemenata – određenih odnosa komponenata muzičkog jezika sa kojima slučaj operiše.

Ako izvođač može po svojoj volji modificirati tekst, tada modifikacija mora biti tekstem i implicirana; a ne samo njemu na teret.²³

Na taj način, stvaralac je, zapravo, određivanjem izbornih mogućnosti i dalje bio onaj čije je autorstvo u odnosu na delo ostalo "stabilno", a institucija kompozitora, samim tim i modernističkog subjekta, neuzdrmana. Bulezove reči "Bacimo nekoliko gruda zemlje. Slučaj će učiniti ostalo!" u napisu "Alea"²⁴ se metaforički odnose na Kejdzovo bacanje kockica. Iako ga nije imenovao autor je u ovom napisu kritikovao Kejdzovu "opsednutost" slučajem jer stepen slobode nije smeo da naraste do fenomena totalne aleatorike.

Događaj se zbiva samostalno i nekontrolisano, ali unutar utvrđenog spleta mogućih događaja, jer slučaj ipak mora posedovati neke mogućnosti. Ali čemu onda tako brižljivo određivati splet; zašto i njega samog ne prepustiti neoprezu? Ne znam.²⁵

Drugim rečima, Bulezov/Ekov koncept otvorenog dela podrazumevao je neophodno prisustvo "ličnog pečata" stvaraoca i čuvao tradicionalnu instituciju subjekta-autora, te kompozitor nije mogao da se pomiri sa drugim vidom otvorenog dela, onom, kojom su Kejdz u praksi, a Bart u teorijskoj misli, doveli u sumnju tezu da se delo može "zapečatiti" ličnim tragom i proglasili "smrt autora", odnosno kompozitora.

Još jedan razlog za Bulezovo mišljenje da je totalan slučaj nespojiv sa muzičkim delom leži u njegovom odnosu prema ideji. Sveobuhvatan slučaj negira muzičko delo, jer

negira sve zakonitosti i hijerarhije koje implicira već stvoreno delo.²⁶

On je nespojiv sa postojanjem ideje jer je razdvaja od samog čina stvaranja. A ideja je, prema Bulezovom gledištu, u osnovi svega.²⁷

Naime, kao ključnu reč vezanu za bilo koje delo Bulez navodi strukturu.

Ono što možemo spoznati od svijeta, to je njegova struktura, a ne njegova bit. Mi ga mislimo (svijet) pojmovima relacija, funkcija,

23 Pierre Boulez, "Alea", iz Petar Selem (ed.), *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 18.

24 Pierre Boulez, "Alea", str. 15.

25 Pierre Boulez, "Alea", str. 15.

26 Pierre Boulez, "Alea", str. 18.

27 Opisano viđenje odnosa ideje i muzičkog dela bilo je projektovano i na Bulezov pristup dirigentskoj interpretaciji kompozicije: "Adekvatno izvođenje dela podrazumeva prevođenje ideje u zvuk, i kada je to učinjeno na odgovarajući način, donosi intelektualno i mentalno zadovoljenje. [...] Kada se neko što više približi idealnom izvođenju, smatram da je postigao cilj koji, bez sumnje, prevazilazi sve druge satisfakcije." Jean Vermeil, "Boulez on Conducting", *American Record Guide* vol. 59, no. 4, Cincinatti, Jul/Aug. 1996, str. 1.

a ne supstance i slučaja. Tako moramo uraditi i mi – nikako ne polaziti od supstance i slučaja glazbe, već misliti je pojmovima relacija i funkcija.²⁸

Svet je suviše potpun da bi naš duh mogao da ga obuhvati, te ga mi mislimo kroz pojmove relacija i funkcija. Mi izolujemo fragmente, posmatramo ih i zamišljamo kao reprezentativne modele. A reprezentativan model svakog dela, kao delâ prirode, jeste ideja. Ona se sastoji od pojmova relacija i funkcija koje, prema Bulezu, u materijalnoj pojavnosti tvore strukturu. U ovakvoj vizuri, ostvarivanje emocionalnog izraza kroz muzičko delo bilo je nevažno. Jedino struktura, sastavljena od relacija i funkcija, odražava ideju koju je subjekt zamislio. Struktura je verni platonovski mimezis ideje te u ovom pogledu autor nije zašao u ravan poststrukturalističkih teorija, već se njegovo kretanje odvijalo u domenu strukturalističke misli koja ne raskida sa mimetičkim odnosnom mišljenja i teksta.²⁹ Ako se suština dela nalazi ne u "samom" delu, već u ideji koja se realizuje kroz strukturu muzičkog teksta, onda je i pisani diskurs kao eksplikacija muzičkog teksta imao funkciju što potpunijeg mimezisa ideje.³⁰

Ostaje pitanje kako se Bulez određivao prema problemu muzičkog sadržaja? U vezi sa ovim problemom otkriva se sličnost kompozitorovog polazišta i tumačenja Kloda Levi-Strosa (Claude Lévi-Strauss, 1908–) da "ne postoji suprotnost između forme i sadržaja, ne postoji, s jedne strane samo apstraktno, a s druge pak samo konkretno. Forma i sadržaj su iste prirode, podložni istoj analizi."³¹ Dakle, nema spoljašnje reference ne koju sadržaj referira, ili, nema sadržaja van muzičke forme. Međutim, uticaj teorijske misli Levi-Strosa ne ispoljava se samo u Bulezovom odnosu prema sadržaju umetnosti. Slično Levi-Strosu, kompozitor pojam strukture promišlja kao sliku ideje. Kada govori o pojmovima relacija i funkcija koje tvore strukturu, Bulez se zapravo nadovezuje na Levi-Strosove binarne modele.³² Tekst

28 *Musikdenken heute I*, cit. prema: "Misliti glazbu danas", iz Petar Selem (ed.), *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 35.

29 Miško Šuvaković, "Diskurzivna analiza", iz *Poststrukturalistička nauka o muzici*, *Novi zvuk*, specijalno izdanje, SOKOJ, MIC, FMU, Beograd, 1998, str. 29.

30 U tom smislu Bojana Cvejić, na primer, zapaža da je razumljivo što je kompozitor u pojedinim napisima bio "preokupiran pitanjima tehnike, jer je težio da verbalno premosti raskorak između idealne forme i njene materijalizacije." Bojana Cvejić, *Otvoreno delo u muzici*; Boulez / Stockhausen / Cage, SKC, Beograd, 2004, str. 38.

31 "Sadržaj, objašnjava Lévi-Strauss, pronalazi svoju realnost u svojoj strukturi, a ono što nazivamo formom je tek *mise en structure* određenih struktura, u čemu se i sastoji sadržaj. Stoga se strukture moraju potčinjavati principima formalne logike koje smo gore naveli" (*Musikdenken heute I*, cit. prema: Pierre Boulez, "Misliti glazbu danas", iz Petar Selem (ed.), *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 35–36). Levi-Stros zapravo, sa implicitnom referencom ka Sosiru (Ferdinand de Saussure, 1857–1913), zastupa mišljenje da muzika sa jezikom deli bazičnu potrebu za sintagmatskom i paradigmatomskom organizacijom.

32 Naime, u *Mitologikama I* iz 1964. godine Levi-Stros svoju strukturalističku teoriju postavlja kao objašnjenje složenih kretanja svakog društva pomoću modela, univerzalnih struktura koje postoje u svakom društvu svakog vremena. U osnovi tih modela su binarne opozicije i korelacije (Klod Levi-Stros, *Mitologikama I*, Prosveta, Beograd, 1980). Eko ove modele, na primer, naziva "univerzalni kodovi" jer se mogu primeniti svuda. Umberto Eko, *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973, str. 313.

koji se izgrađuje oko parova termina je sveprisutan u napisima: serijalizam/slučaj, ideja/slučaj, ideja/struktura, poezija kao prisutna/odsutna iz muzike, racionalno/iracionalno itd. Već u *Musikdenken heute I* Bulez je govorio o dijalektici unutar različitih oblasti kompozicije: između *temps strié* i *temps lisse*,³³ između *tempo mobile*–*tempo fixe*³⁴ kao i između *harmonie* i *hétérophonie*.³⁵ Kompozitor ove termine ne poima kao "čiste" krajnosti, već se pak, stvaranje sastoji od balansiranja između ovih opozitnih pojmova, formulisanja i opažanja dijalektičnosti – formulisanja na nivou kompozicionog procesa, a opažanja u domenu percepcije ili muzičke analize dela. Tako muzika predstavlja duhovni svet, ali kontrola i racionalnost su neophodne za opstanak u spoljašnjem svetu, te u stvaranju moraju biti prisutna oba.

Ono što me zapravo interesuje [...] jeste delo koje sadrži izraziti element dvosmislenosti te stoga dopušta izvestan broj različitih značenja i tumačenja.³⁶

Baviti se dijalektikom, odnosno, nemogućnošću pomirenja dve opozitnosti i stalnim oscilacijama koje nastaju između njih, jeste, prema mišljenju kompozitora, suština umetničkog dela.³⁷

Među pomenutim zastupnicima strukturalističke i poststrukturalističke teorijske misli u Bulezovom autopoeitičkom diskursu najčešće je prisutno Bartovo ime. Međutim, kompozitorova poststrukturalistička promišljanja nisu direktna posledica prihvatanja Bartove kritike strukturalizma. Preciznije je reći da su se poststrukturalističke zamisli oba teoretičara oblikovale prisustvom unutar iste, strukturalističke, a zatim i poststrukturalističke teorijske klime te predstavljale njihove ravnopravne zastupnike. Jer, koliko su kompozitorovi napisi konotirali na Bartovu teorijsku misao, toliko su i Bartove ideje imale reference u Bulezovoj muzici kasnih pedesetih, a zatim i šezdesetih godina. Tako je umetnik 1975. godine eksplicitno izjavio da je u *Strukturama za dva klavira* iz 1956. godine u praksi istražio Bartovu teorijsku zamisao nultog stepena pisma uobličenu 1953. godine u tekstu "Le degré zéro de l'écriture".³⁸ O ovome je detaljnije diskutovala Tijana Popović-Mladenović

33 *Penser la musique aujourd'hui : Le nouvel espace sonore*, Gontier, Paris, 1964, str. 98–99.

34 *Penser la musique aujourd'hui : Le nouvel espace sonore*, str. 54–55.

35 *Penser la musique aujourd'hui : Le nouvel espace sonore*, str. 138.

36 "Où en est-on?", iz Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Pierre Boulez: Orientations: Collected Writings*, Faber and Faber, London, 1985, trans. by Martin Cooper, str. 461.

37 Bulez, na primer, o dijalektici percepcije dela govori na sledeći način: "Za mene je uvek više iznenađujuće kada se stvari ispoljavaju na dva simultana nivoa: jedan, na kome ste sigurni, i drugi, gde ste nesigurni. Dijalektika sigurnosti i sumnje je, prema mom mišljenju, jedan od najinteresantnijih elemenata u procesu percepcije muzike" (*Boulez on Conducting*, Faber and Faber Limited, London, 2003, trans. by Richard Stokes, str. 112). Tako teorijski utemeljena dijalektika se zatim "praktično" realizuje: "Ako imate A-B, onda možete imati i A-C, A još jednom, zatim B-C, i tako dalje. Vi prepoznajete ove strukture, ali momenat kada će one nastupiti aspolutno je nepredvidiv. Tako, vi dobro percipirate delo, a u isto vreme vaša percepcija je nesigurna. Smatram da se svrha dela nalazi u tome da delo ostavlja utisak da ste sigurni da percipirate nešto, ali da nikada ne budete sigurni kako ga percipirate i šta ćete da percipirate." Rocco di Pietro, *Dialogues With Pierre Boulez*, Lanham, Scarecrow Press, 2001, <http://www.kalvos.org/dipeessl.html>.

38 *Par volonté et par hasard, entretiens avec Célestin Deliège*, Seuil, Paris, 1975, str. 69.

(1962–) uviđajući da je autor istaživanje nultog stepena pisma sproveo kroz muzičko pismo koje "sistematski izbegava konotacije i (semičku), značenjsku artikulaciju vrši po svojoj volji."³⁹ Ako je Bulez Bartovu teorijsku zamisao praktično sproveo u *Strukturama za dva klavira*, on je, pak, na nju neprestano implicitno referirao u svom autopoeitičkom diskursu, pozivajući se, na mnogobrojnim mestima, na muzički jezik oslobođen svake vanmuzičke reference, na jezik sadržan u sebi samom. Sa druge strane, kao što je Bulez kompozicionu tehniku zasnivao po uzoru na Bartovu misao, tako je i Bart svoj teorijski diskurs izvodio na primerima Bulezove muzike. U napisu "De l'œuvre au texte" iz 1971. godine Bart je govorio o postserijalnoj muzici kao o otvorenom, "sarađujućem" tekstu.

Znamo da je današnja glazba radikalno promjenila ulogu "interpretatora", koji u neku ruku treba da bude koautor partiture, više da je dovrši nego da joj prida "izraz". Tekst je umnogome partitura te nove vrste: on zapravo traži od čitatelja da surađuje [...].⁴⁰

Drugim rečima, Bart je koncept dela kao teksta izveo i iz muzike, između ostalog i Bulezove muzike iz poslednjih godina šeste decenije kada je serijalni sistem "probijen" uvođenjem aleatoričkih momenata.

U odnosu na ovakvu hronološku poziciju, kompozitorov pisani diskurs nadovezuje se na Levi-Strosov, a prethodi Ekovom i Bartovom. Reference ka strukturalističkim i poststrukturalističkim teorijskim modelima čine samo jedan segment složenog profila njegovog autopoeitičkog diskursa. Odlike Bulezove celokupne autopoeitičke sintakse možda se najbolje uklapaju u odrednicu "modernističkog eseja, koji utemeljuje estetički pogled i viziju umetnika, kao uzorak tekstualne prakse izvedene iz umetničke prakse, kao oblik intertekstualne i pred-teorijske nadgradnje."⁴¹ Međutim, Bulezovi napisi istovremeno probijaju krug ove definicije. Odnos teorijskog i praktičnog u slučaju njegovog opusa bio je promenljiv. Kao što je teorija prethodila umetnosti, i time umetnost postajala njeno "počuljenje"⁴² – u slučaju čitanja teksta "Alea" a zatim izvođenja *Treće klavirske sonate* kada je teorija oživela u praksi – tako je i, istovremeno, susret sa slušnim iskustvom integralno serijalizovanih dela doveo do novih rešenja i time otvorio polje za novu teoriju. U oba slučaja, u skladu sa "primarnim" problemom modernističke umetnosti – problemom njenog razumevanja – celokupan Bulezov tekstualni opus bio je usmeren ka eksplikaciji njegove poetike. Pisani diskurs je egzistirao u službi razumevanja muzičkog diskursa te se stoga njegova teorijska misao formulisala ne kao filozofija ili teorija umetnosti, već kao autopoeitika, ili, teorija umetnika. Bulezov autopoeitički diskurs, kao drugostepeni,

39 Tijana Popović-Mladenović, *Muzičko pismo*, (Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka), CLIO, Beograd, 1996, str. 53.

40 Roland Barthes, "Od djela do teksta", iz Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1999, str. 207.

41 Miško Šuvaković, *Postmoderna (73 pojava)*, Narodna knjiga, Beograd, 1995, str. 39.

42 Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006, str. 316.

metajezik u odnosu na kompozitorsku praksu, imao je smisao govora kojim umetnik želi da objasni razlog, način i cilj svog delovanja, a istovremeno, u fukoovskom smislu, ostvarivao je i značenje kroz koje stvaralac uspostavlja i sprovodi moć svog sveta umetnosti.

Literatura:

- Roland Barthes, "Nulti stepen pisma", iz *Književnost/Mitologija/Semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 5–54.
- Roland Barthes, "Od djela do teksta", iz Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1999, str. 202–207.
- Roland Barthes, "Smrt autora", iz Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1999, str. 197–201.
- Georgina Born, *IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley, California, 1995.
- Georgina Born, "Modernist Discourse, Psychic Forms and Agency, Aesthetic Subjectivities at IRCAM", *Cultural Anthropology* vol. 12, no. 4, New York, Nov. 1997, str. 480–501.
- Boulez on Conducting*, Faber and Faber Limited, London, 2003, translated by Richard Stokes.
- Pierre Boulez, *Notes of an Apprenticeship*, (zbirka tekstova), A. A. Knopf, New York, 1968.
- Pierre Boulez, "Alea", iz Petar Selem (ed.), *Novi zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 15–23.
- Pierre Boulez, "Misliti glazbu danas", iz Petar Selem (ed.), *Novi Zvuk: Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 31–36.
- Bojana Cvejić, *Otvoreno delo u muzici; Boulez / Stockhausen / Cage*, SKC, Beograd, 2004.
- Rocco di Pietro, *Dialogues With Pierre Boulez*, Scarecrow Press, Lanham, 2001, <http://www.kalvos.org/dipeess1.html>.
- Umberto Eko, *Otvoreno djelo*, Jugoslavenski leksikografski zavod "Veselin Masleša", Sarajevo, 1965.
- Umberto Eko, *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973.
- Michel Foucault, *Znanje i moć*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1994.
- Michel Foucault and Pierre Boulez, "Contemporary Music and the Public", *Perspectives of New Music* vol. 24, no. 1, Princeton, Fall/Winter 1985, str. 6–12.
- Jonathan Goldman, *Understanding Pierre Boulez's "Anthèmes" [1991]: "Creating a Labyrinth out of Another Labyrinth"*, Faculty of Music Université de Montréal, 2001, <http://www.andante.com/reference/academy/thesis/anthemsthesis.pdf>
- Dominique Jameux, *Pierre Boulez, Fayard/SACEM*, Paris, 1984.
- Klod Levi-Stros, *Mitologike I*, Prosveta, Beograd, 1980.
- Pierre Michel Menger, *Le Paradoxe du Musicien : Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Flammarion, Paris, 1983.
- Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Pierre Boulez: Orientations: Collected Writings*, Faber and Faber, London, 1985, translated by Martin Cooper.

Jean-Jacques Nattiez (ed.), *The Boulez – Cage Correspondence*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, translated by Robert Samuels.

Jelena Novak, *Divlja analiza: Formalistički, strukturalistički i poststrukturalistički aspekti analize muzičkog dela XX veka*, SKC, Beograd, 2004.

Penser la musique aujourd'hui: Le nouvel espace sonore, Gontier, Paris, 1964.

Joan Peyser, *Boulez: Composer, Conductor, Enigma*, Cassel, London, 1997.

Joan Peyser, *To Boulez and Beyond: Music in Europe Since The Rite of Spring*, Billboard Books, New York, 1999.

Tijana Popović-Mladenović, *Muzičko pismo, (Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka)*, CLIO, Beograd, 1996.

Miša Savić i Filip Filipović (eds.), *John Cage, radovi/tekstovi 1939–1979*, Radionica SIC, Beograd, 1981.

Peter F. Stacey, *Boulez and the Modern Concept, sine loco*, Aldershot, 1987.

Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006.

Jean Vermeil, "Boulez on Conducting", *American Record Guide* vol. 59, issue 4, Cincinatti, Jul/Aug. 1996, str. 16–19.

Arnold Whittall, " 'Unbounded Visions': Boulez, Mallarmé and Modern Classicism", *Twentieth-Century Music* 1/1, Cambridge, 2005, str. 65–80.

PJER BULEZ

SANELA RADISAVLJEVIĆ

FIGURE U POKRETU



Glen GULD

Pijanizam u doba medija¹

: Sanela Radisavljević

Dosadašnja recepcija života i dela Glena Gulda (Glenn Gould, 1932–1982), kanadskog pijaniste, muzičkog pisca i kompozitora, bila je prevashodno usmerena na sagledavanje biografskih momenata, isticanje specifičnosti njegove ličnosti i problematizovanje određenih aspekata pijanističke aktivnosti. Potencirane su neke tvrdnje – da je Guld jedan od najvećih pijanista dvadesetog veka, najpoznatiji interpretator muzike Johana Sebastijana Baha (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) i jedini pijanista koji je podredio koncertno izvođenje studijskoj produkciji kompozicija. Ekscentričnost Guldove ličnosti u više navrata je razmatrana ne samo u domenu ponašanja na koncertnim podijumima, već i u odnosu na njegov privatni život. I u najnovijim studijama, više od dvadeset godina nakon umetnikove smrti, njegovo neuobičajeno ponašanje ostalo je najveća fascinacija istraživača. Pojedini autori, na primer, tretiraju problem na koji način je konstruisan identitet Glena Gulda u biografskim napisima o njemu.² Autori monografija o Guldu uglavnom su se složili da je ovaj umetnik težio da kontroliše i od javnosti sakrije informacije o svom privatnom životu. Džefri Pejzan (Geoffrey Payzant, 1926–), autor prve monografije o Guldu

¹ Ova studija je realizovana u okviru projekta *Svetski hronotopi srpske muzike* (ev. br. 147045) Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu koji je podržan od strane Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije.

² Robin Elliot, "Constructions of Identity In the Life Stories of Emma Albani and Glenn Gould", *Journal of Canadian Studies* vol. 39, no. 2, Ottawa, Spring 2005, str. 105–126.

(*Glenn Gould: Music and Mind*, 1978), napomenuo je da će autor sledeće studije o Guldu verovatno pokušati da napiše "konvencionalnu" biografiju, ali da u tome neće uspeti jer je Guld štitio svoj privatni život od očiju javnosti u meri u kojoj nijedna zvezda toga vremena nije.³ Ovo je autorima ostavilo mnogo prostora da izvede razne spekulacije o Guldovoj ličnosti i privatnom životu, pogotovu u pogledu njegovog seksualnog opredeljenja. Do sada je objavljeno ne više od deset monografija posvećenih Guldu, od kojih treba istaći radove Kevina Bazane (Kevin Bazzana) – studije *Glenn Gould: The Performer in the Work: A Study in Performance Practice* iz 1997. godine i *Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould* iz 2004.⁴

Guld je, kao čudo od deteta, vrlo rano dospao u žižu javnosti. Već sa deset godina primljen je na Muzički konzervatorijum u Torontu, gde je studirao teoriju, orgulje i klavir. Njegov učitelj klavira na Konzervatorijumu bio je Čileanac Alberto Gerero (Alberto Guerrero, 1886–1959), koji je važio za jednog od najboljih klavirskih pedagoga. On je verovao da se maksimum slobode ruku i pristiju postiže ako su ruke u istom nivou kao i klavijatura, te je tako Guld razvio praksu sedenja na stolici koja je bila vrlo malo odignuta od poda. Gerero je upoznao Gulda sa kompozicijama engleskih virdžinalista i Šenberga (Arnold Schönberg, 1874–1951) a pokušao je da ga privoli da svira i Debisijeve kompozicije (Claude Debussy, 1862–1918) za koje, međutim, Guld nije imao afiniteta.⁵ Inače, prve muzičke poduke Guld je dobio od majke, koja je bila nastavnica muzike. U trećoj godini počeo je da uči klavir, imao je apsolutan sluh i izvanrednu muzičku memoriju te zato kasnije nikada nije svirao iz nota.⁶

Orkestarski debi Guld je imao 1946. godine, kao četrnaestogodišnjak, sa Simfonijskim orkestrom iz Toronta, kada je svirao Betovenov (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) *Četvrti klavirski koncert*. Naredne godine održao je prvi samostalan resital i postao poznat širom Kanade – nastupima na koncertima, radiju i televiziji (od 1952. godine) a 1953. počeo je i sa studijskim snimanjem svojih izvođenja. U dvadeset trećoj godini prvi put je nastupio u Americi, na resitalima u Vašingtonu i Njujorku. Tamo je naročito privukao pažnju ne samo nesvakidašnjim programom, već i neočekivanim stilom izvođenja, manirima na sceni i ponašanjem za klavirom. Osim sedenja na stolici vrlo malo odignutoj od poda, specifični fizički pokreti činili su njegov scenski nastup jedinstvenim: izgovarao je pasaže koje je svirao, pevao je ili mrmljao ono što izvodi dok svira, ponekad toliko glasno da se mogao čuti i na kraju sale, smatrao je da lošije svira kada ne peva, često je svirao u rukavicama za dlanove. Gornji deo tela mu se obično njihao u tempu u kome je svirao, a kad god mu je jedna ruka bila slobodna, koristio ju je kao dirigent, proizvodeći raznorazne vrste ekspre-

3 Geoffrey Peyzant, *Glenn Gould: Music and Mind*, Key Porter, Toronto, 1984, str. xi.

4 Bazana je svoju doktorsku disertaciju posvetio Guldu, urednik je časopisa *Glenn Gould* i odgovoran je za brigu o umetnikovim rukopisima u Bibliotečkom arhivu Kanade.

5 Kevin Bazzana, "Gould, Glenn /Herbert/", iz *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. X, Oxford University Press, Oxford – New York, 2001, str. 212.

6 Pojedini autori smatraju da je veza Gulda i majke udžbenički primer Edipovog kompleksa koji objašnjava mnoge neuroze i komplekse koje je umetnik ispoljavao u toku života. Videti npr.: Michael Stegemann, *Glenn Gould: Leben und Werk*, Piper, Munich und Zürich, 1992.

sivnih pokreta, zapravo, dirigujući sam sebi.⁷ Svirao je dela Gibonsa (Orlando Gibbons, 1583–1625), Svelinka (Jan Pieterszoon Sweelinck, 1562–1621), Baha, kasnog Betovena, Berga (1885–1935) i Veberna (Anton Webern, 1883–1945). Guld je retko izvodio kompozicije ranog romantizma i impresionizma, preferirao je barok, klasiku, pozni romantizam, i austrijsko-nemački repertoar dvadesetog veka u kombinaciji sa neočekivanim kompozicijama kao što je bila muzika za virdžinal, razne transkripcije i muzika kanadskih kompozitora.⁸

Nakon debija u Njujorku potpisao je ugovor sa izdavačkom kućom Columbia Records, jedinom za koju je snimao.⁹ Na prvoj Guldovoj ploči našao se snimak Bahovih *Goldberg varijacija* koji je stekao veliku popularnost te je njegova slava dostigla zenit u tom periodu. Novinari su bili pozvani da prisustvuju ovom istorijskom snimanju koje je trajalo celih nedelju dana.¹⁰ Snimak je odmah postigao veliki komercijalan uspeh, bio tražen širom sveta, prevazišavši čembalo verziju Vande Landovske (Wanda Landowska, 1879–1959). Od 1955. do potpunog napuštanja koncertnog podijuma 1964. godine, Guld je održavao koncerte u Severnoj Americi i napravio tri pre-kookeanske turneje u Zapadnu Evropu, Izrael i SSSR gde je ruskoj publici predstavio dela koja do tada nije imala prilike da čuje, usled supresije moderne muzike od strane vladajućeg režima. On je, ujedno, bio i prvi umetnik sa područja Kanade i Amerike koji je nastupio u Sovjetskom Savezu.¹¹ Tokom poslednjih meseci života počeo je da se okušava i kao dirigent, radeći sa orkestrom koji je okupio u Torontu.¹² Nedugo od realizacije novog snimka *Goldberg varijacija* 1982. godine doživeo je moždani udar i preminuo nekoliko dana nakon pedesetog rođendana.

Od tog perioda, Guldova delatnost ostala je i dalje na različite načine prisutna u raznim vrstama diskursa. Zbirka njegovih napisa pojavila se 1984. godine, a nakon toga i njeni prevodi. Sony Classical je 1992. započeo realizaciju živih i studijskih snimaka, filmova i prenosa koncerata u dve obimne audio i video serije. Na radiju su realizovani Guldovi dokumentarci i rane radio-interpretacije, a izdavačka kuća

7 *The Glenn Gould Reader*, Edited and With an Introduction by Tim Page, Vintage Books, New York, 1990, str. xiii.

8 Kevin Bazzana, "Gould, Glenn (Herbert)", iz *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. X, Oxford University Press, Oxford – New York, 2001, str. 212.

9 To je bio prvi put da je ova produkcijska kuća pozvala nepoznatog umetnika da bude njen ekskluzivac na osnovu samo jednog koncerta (*The Glenn Gould Reader*, Edited and With an Introduction by Tim Page, Vintage Books, New York, 1990, str. xii). Guldovi mnogobrojni snimci između ostalog uključuju većinu Bahovih kompozicija kao i kompletnu klavirsku muziku Šenberga.

10 Ovo izvođenje dogodilo se na Menhetnu. Iako je bio mesec jun, Guld je stigao u zimskoj odeći, sa peškirim, mineralnom vodom, pilulama, posebnom stolicom, sporadično je dirigovao sam sebi, a takođe je glasno žvakao keks uz mleko. Geoffrey Payzant, *Glenn Gould: Music and Mind*, Key Porter, Toronto, 1984, str. 15, 16.

11 Geoffrey Payzant, *Glenn Gould: Music and Mind*, str. 17.

12 Prvi projekat bilo je snimanje Vagnerove *Zigfridove idile*, realizacija specifična po tome što predstavlja do sada najsporije izvođenje ovog dela. *The Glenn Gould Reader*, Edited and With an Introduction by Tim Page, Vintage Books, New York, 1990, str. xiv.

Schott je 1995. štampala njegove kompozicije.¹³ Osnovana su dva internacionalna društva, a njegova živopisna ličnost inspirisala je stvaranje brojnih radio i televizijskih dokumentaraca, pa čak i novela, pozorišnih komada i filmova.¹⁴

Izvođačka delatnost Glena Gulda specifična je po tome što predstavlja simptomatičan primer pijanizma u doba masovnih medija. Guld je bio izvođač koji je, prema obrazovanju i repertoaru, pripadao svetu "visoke" umetnosti, ali je, međutim, sa samim početkom svoje karijere, u javnosti dobio status tipičan za zvezde iz sveta popularne kulture. U tom smislu, posebnu studiju bi zaslužilo razmatranje pitanja kako su masovni mediji iskorišćeni za kreiranje Guldovog "super star" identiteta. Grejem Kar (Graham Carr), na primer, ističe se da je mas-medijški identitet Glena Gulda zapravo bio kreiran kao rezultat marketinških strategija koje su ovog umetnika transformisale u "robu" za masovno konzumiranje.¹⁵ Ovaj autor navodi da je tokom pedesetih godina muzička scena u celini bila duboko izmenjena, zaživljavanjem popularnih muzičkih žanrova (džez, rokenrol, r&b) i medija kroz koje je muzika bila kanalisana (radio i nosači zvuka). U tom periodu započinje masovna produkcija i masovna konzumacija muzike. Istovremeno, muzičari su bili u stalnom fokusu medija, na radiju i televiziji i u masovnoj cirkulaciji dnevnih novina i popularnih magazina. U takvom kontekstu linija između masovne kulture i "visoke" umetnosti postala je vrlo propustljiva. U medijima su podjednako bili tretirani i Elvis Prisli (Elvis Presley, 1935–1977) i Leonard Bernštajn (Leonard Bernstein, 1918–1990). Čelnici muzičke produkcije shvatili su da iskorišćavanje medijskih mreža komunikacije donosi velike prihode te su u tom cilju primenjivane nove marketinške strategije promocija kao sredstva za popularisanje umetnika i sticanje ekonomske dobiti. U tom smislu, "slučaj" Glena Gulda egzistira kao reprezentativan primer mehanizma kojim je ličnost iz sveta "visoke" umetnosti podvrgnuta medijskoj "obradi", predstavljana po modelu super starova popularne kulture, filma i muzike, te dobila status medijske zvezde.¹⁶

Kada je Guld stupio na javnu scenu sredinom dvadesetog veka određene konvencije za vizuelno predstavljanje umetnika iz domena "visoke" umetnosti bile su već dugo ukorenjene. S obzirom na to da su inteligencija i kreativnost smatrane za ključne karakteristike jednog umetnika, pažnja je bila posvećivana prikazivanju lica,

GLEN GULD

SANELA RADISAVLJEVIĆ

13 Guldove kompozicije – rani kratki komadi za fagot i klavir i gudački kvartet u jednom stavu (komponovan 1953–55, kasnije objavljen i snimljen) – bile su pod jakim uticajem Šenberga. Kevin Bazzana: "Gould, Glenn (Herbert)", iz *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. X, Oxford University Press, Oxford – New York, 2001, str. 212.

14 Režiser Dejvid Jang (David Young) je, na primer, prepoznao da se kroz samo jedan lik ne može predstaviti složenost Guldove ličnosti, te je Gulda u drami *Guld* iz 1999. godine dao kroz četiri lika – genija, performeru, perfekcionista i puritanca. Jang je video Gulda kao duboko analitičkog tipa u kome su se, u paraleli, neprestano odvijali događaji koji su skrivali jedan haotičan život. Ova drama je interesantna po tome što ne predstavlja isključivo Guldov život, već i ključne tačke njegove poetike. Sarah B. Hood, "Glenn, Again. Canadian artists continue to interpret our greatest interpreter", *Performing Arts* vol. 33, no. 2, New York, 2001, str. 31–34.

15 Graham Carr, "Visualizing 'The Sound of Genius': Glenn Gould and The Culture of Celebrity in the 1950s", *Journal of Canadian Studies* vol. 40, no. 3, Ottawa, 2006, str. 5–40.

16 Graham Carr, "Visualizing 'The Sound of Genius': Glenn Gould and The Culture of Celebrity in the 1950s", str. 8.

FIGURE U POKRETU

koje je bilo u prvom planu. Sa romantizmom, svet imaginacije bio je ustanovljen kao izvor inspiracije i kreativnosti umetnika-genija te su slikari pokušavali da "uhvate" intenzitet umetnika slikajući njegovu facijalnu predstavu. Ova praksa se dugo nastavila sa uverenjem da se odgovarajućom fotografijom lica može doći do predstave umetnikovog karaktera. U skladu sa ovim shvatanjem jesu nekoliko Guldovih fotografija iz sredine pedesetih godina. Međutim, omot ploče *Goldberg varijacije* donosi fotografije umetnikovog tela u spontanom pokretu. Slične predstave Gulda su se redovno pojavljivale u dnevnim novinama u Americi, publikacijama o audio izdanjima kao i u masovnim, nedeljnim i mesečnim magazinima. Medijska pažnja koja mu je u tim godinama posvećivana bila je povod da njegov agent izjavi da je Guld najčešće fotografisani i u štampanim medijima najviše prisutan umetnik vremena.¹⁷

Goldberg varijacije su istovremeno predstavljale i jednu od prvih ploča na čijem se omotu našla predstava umetnika. Do tada su se na nosačima zvuka obično nalazila likovna dela koja asociraju na sadržaj muzike. Sa snimkom *Goldberg varijacija* ova praksa bila je prekinuta. Na omot ploče smeštena je na jedna, već trideset Guldovih fotografija koje predstavljaju proces snimanja. Iako nikada ne gleda u kameru direktno, Guld je u centru pažnje na svakoj fotografiji, na mnogima stoji, drži partituru ili ukazuje na nešto u njoj, često uz prenaplašenu gestikulaciju. Producent snimanja je takođe pored Gulda, u centru pažnje na većini fotografija, u konverzaciji sa pijanistom. Treći lik je inženjer zvuka ili klavir-štimer koji gleda Gulda dok proverava da li je klavir dobro naštimovan. Klavir se pojavljuje na većini fotografija, ali, on je otvoren, i češće su prikazane žice koje vire iz instrumenta nego dirke. Samo na tri fotografije Guld sedi za klavirom i svira.¹⁸ Celokupan efekat ovih fotografija bio je veoma značajan u tom smislu da slušalac kompoziciju nije doživljavao isključivo kroz auru Baha već mu je sugerisana predstava o tehnici snimanja zvuka kao bitnom procesu u realizaciji i interpretaciji muzičkog dela. Multipliciranost slika indikuje ideju da umetnik-izvođač više nije jedini relevantan subjekat za odgovarajuću interpretaciju kompozicije.¹⁹ Fotografije Gulda sa inženjerima u studiju na omotu ploče bile su značajne jer su srušile kult umetnika kao heroja-individue. Guld jeste bio shvaćen kao predstavnik klasično-romantičarskog modela "izolovanog genija" i virtuozu muzičke scene, ali je njegova pijanistička delatnost jedinstvena jer je ove kategorije spojila sa masovnom kulturalnom produkcijom modernizujući imidž izvođača te prilagođavajući ga u skladu sa procesom snimanja i tehnološkom reprodukcijom muzičkog dela.

17 Graham Carr, "Visualizing 'The Sound of Genius': Glenn Gould and The Culture of Celebrity in the 1950s", str. 9.

18 Svojevrsni fetiš za vizuelizacijom Gulda i tehnologije, odnosno, procesa snimanja dostigao je vrhunac u dokumentarnom televizijskom filmu iz 1959. godine – *On the Record*. U njemu je ponovo studio izdavačke kuće Columbia Records bio mesto beleženja procesa snimanja Bahovog *Italijanskog koncerta*. Graham Carr, "Visualizing 'The Sound of Genius': Glenn Gould and The Culture of Celebrity in the 1950s", str. 17.

19 Detaljnije o ovome kao i drugim medijskim predstavama Gulda videti: Graham Carr, "Visualizing 'The Sound of Genius': Glenn Gould and The Culture of Celebrity in the 1950s", str. 5–40.

Različita su mišljenja o tome koji su razlozi Guldovog napuštanja koncertne scene na samom vrhuncu karijere i isključivog posvećivanja studijskom snimanju kompozicija. Pojedini autori smatraju da su svi njegovi resitali biti ometani strahom od pojave pred publikom koji je rastao sa godinama. Međutim, najrelevantniji odgovor na ovo pitanje možda se nalazi u Guldovim napisima s obzirom na to da je on veliki broj tekstova posvetio upravo odnosu živog i studijskog izvođenja i značaju tehnologije u prezentaciji muzike. Pisanje o muzici predstavlja veoma značajnu dimenziju Guldove ličnosti koja se retko spominje i koja je ostala u senci njegove izvođačke delatnosti.

Od 1956. godine Guld je pisao članke za stručne muzičke časopise,²⁰ tekstove za programske knjižice uz objavljene snimke, govorio je o svojoj poetici u nizu razgovora na radiju i televiziji a održao je i nekoliko javnih predavanja. U zborniku *The Glenn Gould Reader* iz 1984. godine objedinjena je većina Guldovih tekstova.²¹ Prema tretiranoj tematici, preko sedamdeset tekstova u ovom izdanju svrstano je u nekoliko grupa: (1) tekstovi o kompozitorima, od Baha do Rajlija (Terry Riley, 1935–), među kojima su najbrojniji oni o Šenbergu, (2) napisi o izvođačima, od Antona Rubinštajna (Антон Рубинштейн, 1929–1984) do Petule Klark (Petula Clark, 1932–), (3) tekstovi o muzičkim takmičenjima, (4) o ograničenjima koncertnih izvođenja i (5) tekstovi u kojima se Guld bavio odnosom tehnologije i umetnosti. Urednik ove zbirke izneo je ocenu da je "Guldov didaktizam, kombinovan uz ortodoksnost mišljenja iritirao mnoge kritičare" a da "čitaoci ovog izdanja mogu da zaključie da postoji izrazita logička konzistentnost njegove filozofije."²² Zapravo, najviše provociraju umetnikovi tekstovi o odnosu tehnologije i muzike, u kojima je ukazivao na mane koncertnih izvođenja te razmatrao prednosti studijske produkcije kompozicija.

Guldov odnos prema procesu snimanja jasno je iskazan u mnogim segmentima njegovog pisanog diskursa.²³

Tehnologija omogućava umetniku slobodu da pripremi koncepciju dela iskoristivši svoje najveće sposobnosti do krajnjih granica mogućnosti i uspeha. Ja ne vidim tehnologiju kao sredstvo za prenos informacija, kao nešto što čovek koristi u praktične svrhe [...] već kao sredstvo za idealizaciju utiska – dostizanje što veće perfekcije onoga što na nas ostavlja utisak, što doživljavamo.²⁴

20 Najviše njegovih tekstova objavljeno je u časopisu *Piano Quarterly*, a pisao je i za *Saturday Review*, *High Fidelity* i *Canadian Music Journal*.

21 *The Glenn Gould Reader*, Edited and With an Introduction by Tim Page, Vintage Books, New York, 1990.

22 Tim Page: Introduction, iz *The Glenn Gould Reader*, Edited and With an Introduction by Tim Page, Vintage Books, New York, 1990, str. xi.

23 Na primer, u tekstovima: *The Prospect of Recording* (1966), *Radio as Music: Glenn Gould in Conversation With John Jessop* (1971), *Music and Technology* (1974–75) i *The Grass Is Always Greener In The Outtakes: An Expertiment in Listening* (1975).

24 "Music and Technology", iz *The Glenn Gould Reader*, Edited and With an Introduction by Tim Page, Vintage Books, New York, 1990, str. 354, 355.

Drugim rečima, Guld je smatrao da ne treba postavljati granice u primenivanju elektronskog editovanja snimka kompozicije u cilju postizanja "savršenog" muzičkog produkta. U skladu sa tim, nemogućnost dostizanja perfekcije u izvođenju kompozicija on je navodio kao razlog za napuštanje koncertnog podijuma. Dok koncertno izvođenje donosi "greške" u zvučni modalitet kompozicije,

[...] tehnologija ima sposobnost da kreira klimu anonimnosti i da dozvoli umetniku da da najviše od svojih mogućnosti, da usavrši svoj iskaz a da ne brine o trivijama kakve su nervoza i greške u prstoredu. Ona ima kapacitete da zameni ove odvratne i degradirajuće detalje koje koncert donosi sa sobom; ona potire specifičnu subjektivnu izvođačku informaciju iz muzičkog iskustva.²⁵

Guld je smatrao da je epoha koncertnog izvođenja muzike konačno završena i da je sa snimanjem započela nova etapa u životu muzičkih kompozicija. U tom smislu, najviše citirana Guldova izjava bila je ona da je koncert kao muzička institucija "mrtav" te da budućnost muzike leži u snimanju, kao samostalnom, novom umetničkom mediju.²⁶

Svoje tekstove i govorne nastupe Guld je iskorišćavao kao prostor da predstavi zvučni snimak kompozicije kao legitimni modalitet egzistencije muzičkog dela, a procese snimanja i editovanja kao sredstva da se zvučni modalitet kompozicije ispolji u vidu savršenog, idealizovanog fenomena. Tehnologija je viđena kao medij za izmeštanje muzičkih dela iz domena različitih interpretativno-izvođačkih pojavnosti kompozicije u fiksiran i ponovljiv fenomen koji se odigrava pred našim čulima u uvek istom obliću. Određene reference na platonizam odražavaju se u Guldovoj poetici u vidu stanovišta da suština nije izvođačeva lična interpretacija već zvučna realizacija kompozicije kao mimezisa kompozitorove zamisli. Izvođač je tu da objektivno u zvučnom obliku predstavi ideju dela, a slušalac je onaj koji će delo moći da "uzme" sa police, uvede ga u svoj život i uživa u njegovom dejstvu. Što je izvođenje verodostojnije kompozitorovoj ideji, to će delo jače delovati na slušaoca i ostvariti estetski efekat. Kompozitor pri tom, nije stvaralac, već neka vrsta konstruktora koji ideju konstruiše u temu u zvučnom modalitetu. Stoga, zadatak izvođača, koji iznova rekonstruiše delo u zvuku nije da da svoju ličnu interpretaciju i izvede određenu vrstu kreativnog čina već da pokuša da ostane što dosledniji kompozitorovoj zamisli.

U napisima u kojima je analizirao pojedine kompozicije, kao na primer, u članku *Goldberg varijacije*, Guld na osnovu detaljne analize komponenata muzičkog

25 "Glen Gould in Conversation with Tim Page", iz *The Glenn Gould Reader*, Edited and With an Introduction by Tim Page, Vintage Books, New York, 1990, str. 452.

26 "The Prospect of Recording", iz *The Glenn Gould Reader*, Edited and With an Introduction by Tim Page, Vintage Books, New York, 1990, str. 331. "Rekao sam da će koncerti biti mrtvi oko 2000. godine, zar ne? Mi još uvek imamo devetnaest godina do tada, a do tada ću ja biti previše star da biste me uznemiravali sa intervjuima i neću moći da odgovaram ako se moje prognoze ispostave kao netačne." "CODA. Glenn Gould in Conversation with Tim Page", iz *The Glenn Gould Reader*, Edited and With an Introduction by Tim Page, Vintage Books, New York, 1990, str. 451.

jezika i međuodnosa delova kompozicije tumači sva različita oblića (varijacije) ideje. Pri tome, on posebno skreće pažnju na to da je odnos izvođača sa Bahovom "voljom" i težnja da je pri izvođenju "pogodimo" naročito teška s obzirom na to da njegove partiture ne sadrže ni dinamička ni agogička uputstva.²⁷ Analizirajući partiturni zapis, kao jedan vid modaliteta kompozicije te uviđajući zvučne odnose unutar segmenata dela, izvođač otkriva kompozitorovu ideju. Guldovi napisi u kojima analizira različite kompozicije tako funkcionišu kao svojevrsna "uputstva" drugim izvođačima da pro-nađu "najistinitiji" pristup u rešavanju globalne forme kompozicija.

Zanimljivo je gledište Edvarda Saida (Edward W. Said, 1935–) o Guldo-vom odnosu prema polifonim kompozicijama i pitanju zašto je Guld bio najus-pešniji upravo u interpretaciji Bahove muzike.²⁸ Ovaj autor objašnjava da invencija u starom smislu reči nije značila izumeti nešto novo, biti inventivan, već se odnosila na otkrivanje i elaboriranje teme, odnosno ideje. Invencija u tom smislu jeste vrsta kreativne repetitije ideje i njenog ponovnog oživljavanja. Ovaj Bahov kompozicioni postupak i gledište koje leži u osnovi Guldivog odnosa izvođača i muzičkog dela jesu istovetni: izvođač mora da otkrije prvobitnu ideju dela te da je reprodukuje kao doslovan mimezis kompozitorove ideje. Pojedini autori tumače Guldu sposobnost da pojedinačno čuje svaki glas različitih linija istovremene konverzacije kao prednost koja mu je omogućila da bude najbolji izvođač Bahove muzike.²⁹ On je smatrao da kontrapunktska tehnika može da se primeni i u drugim umetničkim disciplinama. Intervjuisao je ljude za radio program, snimao ih a onda spajao glasove tako da se dobijao utisak konverzacije ili istovremene priče. Rezultat je bila jedna vrsta govorne kontrapunktske muzike, odnosno, kontrapunktskih radio-dokumentaraca.³⁰

U napisu *Music and Tehnology* iz 1974. godine, Guld je ukazao na prednosti radijskog prenosa njegovih nastupa u studiju. Osim što je bio oslobođen potrebe da komunicira sa "galerijom svedoka", kako je nazvao publiku, razultat je bio snimak kompozicije na ploči, a izvođenje nije otišlo u nepovrat.

Zato i tako je počela moja ljubavna afera sa mikrofonom i tada sam shvatio da su izjave da tehnika dehumanizuje umetnost čista glupost.³¹

Slična razmišljanja autor je izneo i nešto ranije, 1966. godine, u tekstu *The Prospect of Recording*, gde je hvalio mogućnost da muzika bude dostupna što širem krugu ljudi i to u "savršenom" obliku.³² Karakteristično je da je u svetu umetnosti, a

27 "The Goldberg Variations", iz *The Glenn Gould Reader*, str. 22–28.

28 Edward W. Said, "Glenn Gould, The Virtuoso as Intellectual", *Raritan* vol. 20, no. 1, New Jersey, Summer 2000, str. 12.

29 Sarah B. Hood, "Glenn, Again. Canadian artists continue to interpret our greatest interpreter", *Performing Arts* vol. 33, no. 2, New York, 2001, str. 33.

30 Pored emisija za radio, Guld se oprobao i kao televizijski producent, u seriji od četiri filma za francusku televiziju (*Chemins de la musique*, 1974) i seriji od tri filma za kanadsku i nemačku televiziju (*Glenn Gould Plays Bach*, 1979–81). *The Glenn Gould Reader*, Edited and With an Introduction by Tim Page, Vintage Books, New York, 1990, str. xiv.

31 "Music and Tehnology", iz *The Glenn Gould Reader*, str. 354.

32 "The Prospect of Recording", iz *The Glenn Gould Reader*, str. 352, 353.

naročito od Benjaminovog (Walter Benjamin, 1892–1940) teksta *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, mehaničko umnožavanje umetničkih dela bilo shvaćeno kao ono što delu oduzima njegove ključne kategorije – autentičnost i neponovljivost. Ukazivano je da umetnost postaje stvar masovne konzumacije, a umetničko delo biva svedeno na proizvod koji se kupuje. Nasuprot tome, Guld je u domenu muzičke umetnosti mehaničku reprodukciju shvatio kao pogodnost, a mogućnost stabilnog fiksiranja kompozicije na nosaču zvuka kao instrument kojim će da bude obezbeđen "savršen" zvučni modalitet dela. Takva muzika, masovno dostupna u snimljenom mediju, bila bi na raspolaganju velikom broju ljudi te bi oni svakodnevno mogli da oseće "dejstvo" muzike.

Guldovo posvećivanje snimanju muzike i fiksiranju zvučnih modaliteta kompozicija u trajno dostupnom obliku zapravo odaje svojevrsno humanističko viđenje uloge i smisla muzike. "Savršeno" izvedena kompozicija ima mogućnost da ostvari efekat terapije na ljudski život. Percipirajući idealno-objektivno izvođenje, slušalac postaje izložen idealnoj zvučnoj pojavnosti dela i ono kao takvo, ostvaruje estetski učinak na njega. Masovno dostupna na nosačima zvuka, u svakodnevnom životu čoveka, muzika bi mogla da donese novu vrstu renesanse.

Publika će postati umetnik a njihov život biće umetnost.³³

Guldova poetika je tako podrazumevala da vrednost muzike ne leži u muzici samoj, niti u subjektivnoj izvođačevoj interpretaciji, već u svojevrsnom terapijskom efektu koji ona ostvaruje na ljude.

Literatura:

Elizabeth, Angilette, *Philosopher at the Keyboard: Glenn Gould*, Scarecrow Press, Metuchen, N.J., 1992.

Kevin, Bazzana, *Glenn Gould: The Performer In The Work: A Study In Performance Practice*, Clarendon Press – Oxford University Press, Oxford – New York, 1997.

Kevin, Bazzana, "Gould, Glenn (Herbert)", iz *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. X, Oxford University Press, Oxford – New York, 2001, str. 212–213.

Kevin, Bazzana, *Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould*, Oxford University Press, New York, 2004.

Graham Carr, "Visualizing 'The Sound of Genius': Glenn Gould and The Culture of Celebrity in the 1950s", *Journal of Canadian Studies* vol. 40, no. 3, Ottawa, Fall 2006, str. 5–42.

Jonathan Cott, *Conversations with Glenn Gould*, University of Chicago Press, Chicago, 2005.

Evan Eisenberg, "The Phonographer. Review of 'The Glenn Gould Reader'", *The Nation*, New York, March 16 1985, str. 310–312.

Robin Elliott, "Constructions of Identity In the Life Stories of Emma Albani and

33 "The Prospect of Recording", str. 353.

Glenn Gould", *Journal of Canadian Studies* vol. 39, no. 2, Ottawa, Spring 2005, str. 105–126.

Sarah B. Hood, "Glenn, Again. Canadian artists continue to interpret our greatest interpreter", *Performing Arts* vol. 33, no. 2, New York, Autumn/Winter 2000, str. 31–34.

Johan McGreevy (ed.), *Glenn Gould by Himself and Friends*, Doubleday Canada, Toronto – New York, 1983.

Peter Ostwald, *Glenn Gould: the Ecstasy and Tragedy of Genius*, Norton, New York, 1997.

Geoffrey Payzant, *Glenn Gould: Music and Mind*, Key Porter, Toronto, 1984.

Martin Ruddy, "Glenn Gould: Eccentric or Autistic?", *Bulletin* vol. 33, no. 2, Ottawa, 2001, str. 9–10.

Edward W. Said, *Musical Elaborations*, Vintage, London, 1991.

Edward W. Said, "Glenn Gould, The Virtuoso as Intellectual", *Raritan* vol. 20, no. 1, New Jersey, Summer 2000, str. 1–16.

Michael Stegemann, *Glenn Gould: Leben und Werk*, Piper, Munich und Zürich, 1992.

The Glenn Gould Reader, Edited and With an Introduction by Tim Page, Vintage Books, New York, 1984.

GLEN GULD

SANELA RADISAVLJEVIĆ

FIGURE U POKRETU



<<
Art&Language:
Majkl Boldvin i
Mel Ramsden

ART&LANGUAGE

: Nika Radić

Grupa *Art&Language* (osnovana 1968) po barem dvije stvari je vrlo neobična za umjetničku scenu. Prva je da grupa neprekidno radi od svog osnutka 1968. do danas, a druga je da je djelovanje grupe koju se smatra grupom likovnih umjetnika jednako toliko važno za teoriju koliko i za praksu te da, štoviše, oni ni ne rade razliku između te dvije tradicionalno podijeljene aktivnosti.

Četrdeset godina postojanja omogućava praćenje razvoja nekih ideja unutar same grupe, ali i unutar konteksta zapadnoeuropske umjetničke scene. Šezdesetosma je pojam studentskih pokreta, uličnih borbi s policijom, urbanog ljevičarenja, pa je i umjetnička scena također bila pod utjecajem političkih pokreta i sudjelovala u njima. Šezdesetosmaši koji su govorili da hoće sve i da sve hoće odmah nisu ni kao umjetnici pokazivali strpljivost te su promjene koje su zahtijevali, i sami donosili, bile radikalne. *Art&Language* spadaju među prve konceptualne umjetnike, ali su nadasve važni ne zato što bi mogli nositi medalju da su se nečega prvi sjetili, nego zato što su ideje provodili iznimno dosljedno, svjesni svih posljedica i zato što su bili zaslužni za raskrinkavanje velikog broja skrivenih pravila visokog modernizma ali kasnije i konceptualne umjetnosti te su, prvenstveno kroz svoj istoimeni časopis, nudili platformu za razgovor o umjetnosti na način na koji se to prije nije moglo.

Za datum osnivanja *Art&Language* se uzima trenutak kad je osnovana tvrtka *Art&Language Press*. Osnovali su je Terry Atkinson (Teri Etkinson, 1939–), David Bainbridge (Dejvid Beinbridž, 1941–), Michael Baldwin (Majkl Boldvin, 1945–)

i Harold Hurrell (Harold Hurrell, 1940–) nakon što su već prošli kroz britanske visoke umjetničke škole i bili nezadovoljni načinom na koji se mlade ljude učilo umjetnosti. Oni su htjeli radikalne promjene u kompletnom sistemu umjetnosti i ubrzo su se povezali s mladom generacijom američkih umjetnika: Kosuthom (Džozef Košut, 1945–), LeWittom (So Levitt, 1928–2007), Carlom Andreom (Karl Andre, 1935–), Grahamom (Den Greem, 1945–), Smithsonom (Robert Rauschenberg, 1938–1973) i Weinerom (Lorenz Vajner, 1942–) od kojih su mnoge uključili već u prvo izdanje svog časopisa *Art-Language* u svibnju 1969. koji je, u tom prvom broju, nosio podnaslov "the journal of conceptual art". Povod za okupljanje i izdavanje časopisa je bio zajednički stav da se Engleska pretvorila u umjetničku provinciju u kojoj se američki stavovi Clementa Greenberga (Klementa Grinberga, 1909–1994) prenose iz druge ruke, a da se ne dovode u pitanje razlike u kontekstu, te da se studente ne uči nekim formuliranim kriterijima, nego da ih nastavnici upućuju ako skrenu s "pravog puta", ali da se nikad ne izgovara koji je to točno put, nego da se prepušta studentima da ga s vremenom prepoznaju te da se to onda naziva intuicijom.¹ Časopis je trebao nuditi mjesto za objavljivanje tekstova kakvi se nisu mogli naći u postojećim izdanjima i zapravo potaknuti drugačiji razgovor o umjetnosti nego što je to kasnih šezdesetih bilo uobičajeno u vladajućim krugovima kritičara pod utjecajem Clementa Greenberga. Greenbergovi kriteriji dobre umjetnosti su bili jasni, ako i nisu uvijek bili izrečeni do kraja. On je, kao zastupnik visokog modernizma, smatrao da se umjetnost, prvenstveno slikarstvo, ne gleda unutar šireg konteksta, nego da postoje kriteriji koji vrijede unutar same umjetnosti izolirane od društva. On čak radi definiciju umjetnika kao demijurga jer smatra da umjetnost sama stvara djelo, ali time i pravila po kojima to isto djelo postoji.² Njegovi kriteriji se ne obaziru na kontekst u kojem se djelo nalazi i u kojem je nastalo pa se Greenberg bavio formalnim kvalitetama i cijenio je slikarstvo koje naglašava plošnost platna, pokazuje proces vlastitog nastajanja, odbacuje klasičnu kompoziciju, zato je zastupao *all-over* slikarstvo, no ono što je, uz ignoriranje društvenog angažmana, bilo predmetom najveće kritike od strane *Art&Language*, bila je činjenica da njegovi kriteriji nisu bili obrazloženi u svojim uzrocima. Greenberg je smatrao da se prepoznavanje dobre umjetnosti ne može naučiti racionalnim objašnjenjima, nego da se uči intuitivno tako da se gleda umjetnost. Kvaliteta umjetničkog djela je u tom slučaju nešto što je imanentno samom djelu i na što promatrač ne može racionalno utjecati.³ Takav stav, koji se još uvijek može susresti po mnogim umjetničkim akademijama, postavlja međutim nekoliko nerazjašnjenih pitanja. Ako promatrač uči prepoznavati dobru umjetnost tako da joj je dovoljno dugo izložen, nije

1 Charles Harrison, "Educating Artists", *Studio International*, London, June 1972, str. 222–224.

2 "Avangardni pjesnik ili umjetnik, zapravo pokušava oponašati boga jer stvara nešto što se drži svojih vlastitih pravila na način na koji to radi priroda." Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", iz Clement Greenberg, *Art and Culture*, Beacon Press, London, 1973, str. 6.

3 "Ne možete sami odlučiti hoće li vam se određeno umjetničko djelo svidati, isto kao što ne možete donijeti odluku da vidite sunce kao svijetlo i noć kao tamnu." Clement Greenberg, "Intuition and the Esthetic Experience", iz *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, New York, 1999, str. 7.

jasno po kojim kriterijima se onda bira ona prva umjetnost koju će se gledati. Hoće li izlaganje lošoj umjetnosti navesti promatrača da tu lošu umjetnost smatra dobrom i hoće li dva promatrača, ako su u životu gledali ista umjetnička djela imati identičan "ukus"?⁴ Ima li još nešto izvan samog doživljaja umjetničkog djela, što može odrediti odnos promatrača prema umjetnosti, kao što su na primjer njegovi ili njezini moralni stavovi, da ne govorimo o kulturalnom i životnom iskustvu? Radi li se onda o sasvim individualnom kriteriju "sviđanja" i da li je taj nedefiniran osjećaj nešto što se može dijeliti s drugima? I konačno da li neki opisani estetski efekt umjetničkog djela uopće treba dotično djelo da bi se pojavilo ili je zapravo odraz psihičkih stanja i interesa samog promatrača?⁵

Greenberg je pripadnik modernističke tradicije u kojoj se umjetničkom djelu daje potpuna autonomija, pa se zato i galerija kao *white cube* može smatrati egzemplarnom za modernizam, jer je ona poseban prostor izmišljen za to da bi se u njemu umjetnost mogla promatrati potpuno odvojeno od bilo kakvih vanjskih utjecaja. No *Art&Language* pripadaju kasnijoj generaciji umjetnika koji su se pojavili kasnih šezdesetih i ranih šezdesetih godina, u vrijeme kada Julija Kristeva (Юлия Кръстева, 1942–) i Roland Barthes (Roland Barthes, 1915–1980) uvode pojam intertekstualnosti. Konceptualni umjetnici su smatrali da je nužno vidjeti rad unutar konteksta u kojem se on čita pa to daje i objašnjenje samog imena *Art&Language*. Teorija jezika kao znakovnog sustava u kojem se pod znakom ne mora nužno podrazumijevati izgovorena ili napisana riječ potječe još od de Saussurea (Ferdinand de Saussure, 1857–1913). No sama strukturalistička teorija nije dovoljna kao objašnjenje veze umjetnosti i jezika u radu *Art&Language*. I modernistička djela se mogu smatrati elementima određenog sustava u kojem imaju neka značenja. Greenbergovi stavovi se ne kose s tim da se umjetnička djela promatraju u vezi s drugim sličnim umjetničkim djelima. Problem modernizma nastaje u trenutku kad se sistem otvori i djela se počinju sagledavati u širem kontekstu, a upravo to su konceptualni umjetnici počeli raditi.

Duchampov (Marsel Dišan, 1887–1968) *ready-madeovi* su vjerojatno prva umjetnička djela u kojem se značenje potpuno svjesno određuje kontekstom, a ne nečim što je dio samog fizičkog predmeta kojeg nazivamo umjetničkim djelom. Greenbergov zahtjev da promatrač susretom sa samim djelom s vremenom prepozna njegove imanentne kvalitete, postaje besmislen ako taj promatrač stoji pred, na primjer, pisoarom. Upravo se izbor tako profanog predmeta namjerno ismijava modernističkom upiranju pogleda u samo djelo. Duchamp je sam izjavljivao da se radi o slučajnom izboru predmeta za koje se ne može reći da imaju bilo kakve estetske kvalitete, tj. da nisu niti lijepi niti ružni, ali da ih je birao s humorom. Bitno je međutim za *ready-made* da postaje potpuno jasno kako umjetničko djelo nije nešto što ima značenje samo za sebe, nego ga tek dobiva gledanjem unutar njegovog konteksta. U Duchampovom slučaju je galerija to što pisoar čini umjetničkim djelom, pa

4 Greenberg i koristi upravo taj izraz – "taste".

5 Charles Harrison, "Introduction: The Judgment of Art", iz Clement Greenberg, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, str. xx.

se kasnije generacije mogu pitati da li je onda sve što je u galeriji također umjetničko djelo. Dan Graham je, dok je vodio galeriju i izlagao radove Dana Fleivina (Den Flavin, 1933–1996), smatrao da se njegov rad mora promatrati izvan samog konteksta minimalne umjetnosti tj. da ga se mora gledati kao *ready-made* koji onda upućuje i na postojeću električnu instalaciju galerije, pa zapravo postavlja pitanje gdje prestaje umjetničko djelo.⁶

Jedan od ranih radova *Art&Language* sličnu ideju razvija i dalje. *Air Show* su Terry Atkinson i Michael Baldwin zapravo napravili dvije godine prije formalnog osnivanja grupe, ali *Art&Language* i danas često izlažu neke od radova koje su članovi radili sami ili u kolaboraciji neposredno prije izdavanja prvog broja časopisa pa tako i osnivanja same grupe. *Air Show* je objavljen kao ograničena edicija u izdanju Art&Language Press. Rad je tekst koji je s jedne strane prijedlog proširenja galerijskog prostora kao fizičkog okvira za izlaganje umjetnosti u prostor za prezentaciju teorijske fizike⁷ jer se bavi molekulama zraka, ali se s druge strane može promatrati i kao slika jer je bio izložen na zidu galerije kako se obično postavljaju umjetnička djela. Slična situacija je i s tekstom *Remarks on Air-Conditioning* koji je 1967. bio objavljen u časopisu *Art News*. U njemu je opisana izložba koja bi se sastojala samo od zraka u galeriji, te je u tekstu zrak opisan na način na koji je u formalnoj analizi bilo uobičajeno opisivati umjetničko djelo: govori se o volumenu, o mogućim detaljima u fizičkom prostoru, temperaturi zraka i zvukovima. Uz tekst postoji i vrlo jednostavna skica koja u aksonometriji pokazuje neki kubus s rešetkom za zračenje koji očito predstavlja galerijski prostor. Taj rad se može zamisliti kao stvarni prijedlog izložbe na kojoj je onda izložen zrak i takva izložba bi ideju *ready-madea* odvela korak dalje, no ona bi istovremeno bila i vrlo jasan komentar definicije Lucy Lippard (Lusi Lipard, 1937–) da je konceptualna umjetnost zapravo dematerijalizacija umjetnosti.⁸ *Art&Language* smatraju da konceptualna umjetnost nije dematerijalizirana jer da čak i "prazna" galerija ima materijalne osobine, koje su opisane u tekstovima o zraku, te da je konceptualna umjetnost zapravo promjena u načinu mišljenja o umjetnosti, a ne u fizičkoj izvedbi rada.

Kad govore o ranim utjecajima na njihov teorijski rad, današnji članovi grupe *Art&Language*, Michael Baldwin, Mel Ramsden (Mel Ramzden, 1944–) te Charles Harrison (Čarls Herison, 1942–) zapravo ne spominju teoretičare umjetnosti nego se pozivaju na Kuhnovu *Teoriju znanstvene revolucije*. Kuhnova (Tomas Kun, 1922–1996) knjiga, prvi put objavljena 1962. uvela je pojam paradigmatičke promjene. Paradigma je kao pojam u međuvremenu ušla u opću upotrebu i definira se kao:

skup uvjerenja, vrijednosti, znanja, značenja, prešutnih ili javnih pravila, konvencija, postupaka, oblika izražavanja, tehničkih,

6 Pierre Cabanne, *Duchamp & Co*, Paris, 1997, str. 106.

7 Dan Graham, "My Works for Magazine Pages: 'A History of Conceptual Art' ", iz A. Alberro and B. Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts, 2000, str. 420.

8 Peter Osborne, *Conceptual Art*, Phaidon, London – New York, 2002, str. 119.

stilskih i ikonografskih rješenja zajedničkih pripadnika umjetničke, znanstvene, teorijske ili političke zajednice u određenom vremenu.⁹

Kuhn se bavio poviješću i filozofijom znanosti i zanimale su ga prvenstveno promjene koje dovode do novih znanstvenih otkrića. On definira periode "normalne" znanosti, to jest razdoblja u kojima istraživanja počivaju na nekim postojećim znanstvenim dostignućima, odnosno na saznanjima koja određena znanstvena zajednica na neko vrijeme prihvaća kao osnovu za daljnje djelovanje. Paradigma je dakle skup problema ali i fond raspoloživih alata za njihovo rješavanje. Znanost međutim dolazi u razdoblja krize kad postojeća paradigma ne nudi mogućnosti rješenja problema koje Kuhn naziva anomalijama, pa se kriza može riješiti samo revolucionarnim pristupom u kojem postojeću paradigmu potisne neka konkurentska. Te različite paradigme su međusobno "nemjerljive", to jest određena znanstvena teorija nije upotrebljiva na problemima druge paradigme, zato jedna paradigma probleme koji izlaze izvan njezinog područja razmatranja vrlo često proglašava neznanstvenima.¹⁰

Kuhnova teorija, primijenjena na odnos konceptualne umjetnosti i modernizma, nudi brojna objašnjenja stavova obje strane. Visoki modernizam, kako ga je propagirao Greenberg, počivao je na određenim "izumima" razdoblja koje danas nazivamo klasičnom modernom. To je vrijeme u kojem se umjetnost zapravo prvi put u povijesti oslobodila većine funkcija koje je u povijesti imala, bilo da se radilo o dekorativnim, religioznim ili reprezentativnim i koje je umjetnost definiralo u točno određenim medijima: slikarstvu, kiparstvu te crtežu i grafici. Visoki modernizam američkog, pa i europskog, slikarstva i skulpture nije dovodio u pitanje osnovnu funkciju umjetnosti, niti se bavio definicijom toga što se uopće može smatrati umjetnošću, nego je preuzeo osnovne postavke još iz vremena Picassa (Pablo Pikaso, 1881–1973), Cezanna (Pola Sezan, 1839–1906) i Van Gogha (Vinsent van Gog, 1853–1890) i radio dalje samo unutar zadanih okvira. Duchampovi *ready-madei* izlaze iz kruga onoga što se uopće smatralo umjetnošću pa se zato ne mogu promatrati kao neshvaćeni Picassovi *assemblagei*, kako je to objašnjavao Greenberg,¹¹ nego se radi o prvim načelnim, paradigmatičkim promjenama koje više nisu mjerljive prijašnjim kriterijima. Brojne diskusije u kojima se primjeri nove umjetnosti proglašavaju za nešto što je možda artefakt ali ne umjetničko djelo, lako su shvatljive kad se povuče paralela s Kuhnovim objašnjenjima u kojima pripadnici jedne paradigme nerješive anomalije proglašavaju "neznanstvenim problemima".

Kad su *Art&Language* izložili *Air Show*, radilo se o prvom izlaganju teksta kao *ready-madea* u galerijskom prostoru. Oni nisu izložili tekst koji bi imao neke estetske kvalitete kao na primjer fragmenti na kubističkim kolažima niti kaligrami

9 Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky – Vlees & Beton, Zagreb – Ghent, 2005, str. 440.

10 Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific revolution*, University of Chicago Press, Chicago, 1996, str. 10.

11 Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific revolution*, str. 103.

koji poetskom tekstu daju neki određeni vizualni oblik. *Art&Language* su izložili sa-
svim neutralnim industrijskim slogom napisan tekst i time postavili potpuno novi
skup problema za koje instrumenti modernizma ne nude nikakva rješenja. Tekst na
zidu se gleda kao slika, ali ga promatrač nužno počinje čitati te on funkcionira kao i
svaki drugi otisnuti tekst. U ovom slučaju se radi o brisanju razlike između teksta i
slike jer se slika čita kao tekst, a tekst gleda kao slika. Ako je umjetnost jezik, onda je
govor o umjetnosti tek diskurs drugog reda, ali ako je on izložen kao umjetnost onda
je razgovor o razgovoru diskurs trećeg reda i zapravo se tako može ići u nedogled.
Art&Language sami ne negiraju aspekt *ready-madea* u radovima u kojima izlažu tekst
kao sliku, ali smatraju da izloženi tekst bitno mijenja pojam konceptualne umjetnosti
kao pukog razvoja duchampovske ideje jer upravo *Air Show* postavlja, među ostalim,
pitanje da li je nužno zaista rad i "izvesti" onako kako je u tekstu opisan ili je dovoljno
izložiti tekst. Može li se tekst identificirati kao umjetničko djelo, kao značenje, te bi li
realizacija bila puka konzervativna distrakcija od ideje koja je bitna.¹²

Rad po kojem su *Art&Language* postali poznati na međunarodnoj sceni je
Index iz 1972. koji je bio izložen u Kasselu na *Documenti 5*. Do tada se grupa, najvećim
dijelom zbog časopisa, već etablirala na sceni te je postojao engleski i njujorški ogra-
nak. Časopis je izlazio zajednički, a Joseph Kosuth se potpisivao kao američki ured-
nik, te je članstvo prilično naraslo iako nije bilo formalizirano. Atkinson, Bainbridge
i Baldwin su počeli predavati na umjetničkoj školi u Coventryu (Koventri) gdje su
držali kolegij iz teorije umjetnosti. Mogućnost da rade unutar sistema s kojim se nisu
slagali već od vremena kad su sami studirali, iskoristili su kao mogućnost da sistem
počnu mijenjati. Smatrali su da visoke umjetničke škole počivaju na dvije osnovne
teze s kojima se oni nisu slagali. Prva je bila da su učenje i usvajanje liberalne kulture
identični sami po sebi, a druga je bila da postoji neka već uspostavljena, odgova-
rajuća teorijska veza između heurističke prakse studenata i kriterija ocjenjivanja od
strane nastavnika.¹³ Atkinson, Bainbridge i Baldwin su tvrdili da na školama, isto kao
i na modernističkoj sceni, postoji mnogo neizgovorenih pravila i da se od studenata
očekuje da ih nauče, a da ih se nikad ne izgovori. Kako *Art&Language* nisu smatrali
da se može postavljati granica između teorije i prakse, tako je njihov utjecaj ubrzo
bio vidljiv i kod studenata pa su se i kriteriji ocjenjivanja pokazali kao neprimjereni na
novim studentskim nedomodernističkim radovima, a ta situacija nije olakšala odnose
umjetnika s administracijom škole, koja je smatrala da bi studenti "ipak trebali više
vremena provoditi u ateljeu"¹⁴. Koliko god da je tadašnja diskusija prepoznatljiva kao
uobičajena profesionalna svađa s posljedicama da Baldwinu i Bainbridgeu nisu bili

12 "Duchamp je krivo pročitao kubizam kad je video prve Picassove konstrukcije-kolaže i
shvatio ih kao šalu pa je smislio svoj kotač od bicikla", iz Clement Greenberg, "The Bennington
College Seminars, April 6–22, 1971", iz *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*,
Oxford University Press, New York, 1999, str. 122.

13 M. Baldwin, Ch. Harrison, M. Ramsden, *Art&Language in Practice 1*, Fondacio Antoni Tapi-
es, Barcelona, 1999, str. 214.

14 Charles Harrison i Fred Orton, *A Provisional History of Art & Language*, Eric Fabre, Paris,
1982, str. 26.

obnovljeni predavački ugovori a Atkinsonov preostali kolegij je pretvoren u nišu za
"studente koji bolje pišu nego što rade umjetnost" pa je tako ponovno potvrđena
modernistička podjela,¹⁵ *Art&Language* su ipak uspjeli postići da se i u administrativ-
nim krugovima počelo razgovarati o tome da li se tekst može smatrati umjetničkim
djelom ili ne. Izgleda da se školska administracija nije ozbiljno bavila mogućnošću
da bi tekst mogao biti vizualno umjetničko djelo, ali je unatoč tome bila dovedena
u situaciju da je svoj stav morala argumentirati, dakle izgovarati neke teze i zapravo
početi jasno definirati koje uvjete neki rad po njihovom mišljenju mora zadovoljiti da
bi ga se smatralo umjetnošću.

No za *Art&Language* je najvažniji ishod cijele te visokoškolske diskusije
bio da je bila polazište za rad *Index*. Indeks postoji kao pojam još iz Peirceove (Čarls
Sanders Pirs, 1839–1914) teorije znakova u kojem se znak, za razliku od de Sau-
ssurea, ne shvaća samo kao element u govornom ili pisanom jeziku, nego je pojam
znaka proširen na teorijsku gramatiku u koju spadaju svi mogući oblici znakova i nji-
hovi odnosi. I Peirce dijeli znak na dva elementa, na "objekt" i "interpretant" koji su
dobrim dijelom paralelni sa strukturalističkom podjelom na "signifiant" i "signifié",
ali Peirce znakove dijeli prema odnosu interpretanta prema objektu, i definira ih kao
ikonu, indeks i simbol. Ikona nastaje sličnošću, indeks ukazuje direktno a simbol
je apstrakcija nastala konvencijom. Indeks u ovom slučaju nije opis, nego je prikaz
koji je materijalno prouzročen objektom. Tako je na primjer otisak stopala u snijegu
indeks stopala, ili se sjenu može smatrati indeksom predmeta koji baca sjenu. Rosa-
lind Krauss (Rosalind Kraus, 1942–) se koristila Peirceovom teorijom u interpretaciji
Duchampa i nazivala *Tu M' The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large
Glass)* panoramom indeksa jer Duchamp ranije radove, *ready-madee* ne prikazuje
kao slike nego kao sjene.¹⁶ I za *Boîte-en-valise* (1936–41) bi se moglo reći da na sli-
čan način postupaju s ranijim radovima kad ih doslovno ali smanjeno ponavljaju, čak i
ako nisu direktno materijalno prouzročeni ali su direktno "izazvani" i ponovo ukazuju
na svoj uzrok. *Valise* se može usporediti i sa svakodnevnim značenjem pojma indeks,
tj. s indeksom na kraju knjige jer se radi o prikazu ranije upotrijebljenih elemenata.
Nabrojani pojmovi u knjizi su izazvani riječima u knjizi i ponovo na njih upućuju.

Index Art&Languagea je bio koncipiran kao indeks u knjizi. U knjizi indeks
omogućava čitaocu da sam određuje vlastiti put kroz tekst i da se ne mora više
pridržavati linearne strukture klasičnog teksta. Povećanje broja ljudi koji su sudjelo-
vali u izdavanju časopisa *Art&Language*, među kojima su u međuvremenu bili i neki
studenti iz Coventrya, rezultiralo je velikom količinom korespondencije i diskusija.
Svi ti tekstovi nisu bili dio jednog jedinstvenog razgovora pa ih se nije niti moglo

15 E. E. Pulée, pročelnik National Council for Diplomas in Art and Design, u pismu Alanu
Richmondu, direktoru Lanchester Polytechnic u Coventryu, 29. srpnja 1971. citirano prema:
Philip Pilkington, Kecin Lole i David Rushdon, "Some concerns in fine-art education", *Studio
International*, London, October 1971, str. 120–122.

16 Charles Harrison i Fred Orton, *A Provisional History of Art & Language*, Eric Fabre, Paris,
1982, str. 27.

dokumentirati linearno u klasičnoj formi knjige, nego ih se moglo samo prikazati kao različite konstelacije sudionika i dijelova teksta. *Art&Language* su te tekstove razbili na ulomke i promatraču je bilo prepušteno da sam konstruira moguće razgovore ili rekonstruira one koji su se zbili dogodili. Takav postupak više slični na traženje puta uz pomoć karte, nego na uobičajeno čitanje teksta.

Formalno gledano, rad na *Documenti* je bila instalacija u prostoriji u kojoj se na postamentima nalazilo osam ormarića za kartoteke sa po šest ladica. U ladicama su se nalazili tekstovi koji su bili zbirka izjava o umjetnosti, umjetničkoj produkciji i umjetničkim školama i bili su poslagani po abecednom i numeričkom redoslijedu. Uokolo su na zidovima bili plakati s popisima na kojima su tekstovi bili navedeni po svojim alfanumeričkim oznakama i bili dovedeni u međusobne veze. Ako su dva teksta bila kompatibilna, među njima se nalazio znak "+", ako nisu "-", a ako nisu bili ni u kakvom logičnom odnosu, pojavljivao se znak "T". Osim toga je postojao još jedan plakat pod nazivom *Alternate Map for Documenta* koji se dijelio posjetiocima i koji je tabelarno prikazivao odnose osamdeset i sedam citata. Cijeli postupak podsjeća i na Wittgensteinovu (Ludvig Vitgenštajn, 1889–1951) metodu iz *Tractatusa* ne samo po razbijanju teksta na minimalne fragmente i numeriranje fragmenata, nego i po minucioznom pokušaju da se stvari gledaju u međusobnim logičnim odnosima te ih se tako, u odnosu na druge izjave, odredi kao istinite ili neistinite. Ali *Index* nije samo drugačiji oblik čitanja teksta nego i pokušaj mapiranja odnosa među sudionicima.

Autori su prije svega morali odrediti kriterije po kojima neki tekst uopće ulazi u indeks i postavili su formalno logičku definiciju:

Art-Language Index = Def.a. $(\exists X) (\exists Y) (X \text{ član A-L i } X \text{ uči od } Y \text{ i } XffY)$.¹⁷

U obzir su dakle dolazili tekstovi u kojima neki član grupe uči od nekog drugog, bilo da je taj drugi član ili nije. Ovako iskazana definicija, neobična za katalog izložbe, naglašava želju da se pokaže kako se radi o metadiskursu a ne o razgovoru o pojedinim problemima ili pojavama u umjetnosti. Radilo se prije o definiranju područja, o kontekstu u kojem umjetnost može nastati. To određivanje područja je zapravo definiranje Kuhnove paradigme jer se nije radilo toliko o tome da se odrede zajedničke teme, nego da se utvrdi zajedničko područje kretanja koje se obično na umjetničkim školama prešućivalo. Iz *Indexa* je jasno da svaka grupa ima određenu količinu pravila, uvjerenja i znanja koja omogućavaju da uopće dođe do komunikacije. U ovom slučaju se riječ komunikacija ne koristi u značenju koje obično ima u svakodnevnom jeziku gdje ju se shvaća kao prijenos informacija, nego se radi o komunikaciji kako je Luhmann (Niklas Luhman, 1927–1998) definira: kao alociranje iznenađenja unutar onoga što je već zajedničko¹⁸. *Art&Language* su zato smatrali da je potrebno prvo napraviti popis onoga što uopće dolazi u razmatranje kao predmet bavljenja, da

17 Terry Atkinson i Michael Baldwin, "The Index", iz *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972, str. 17.

18 Niklas Luhmann, "Meaning as Sociology's Basic Concept", iz *Essays on Self-Reference*, Columbia University Press, New York, 1990, str. 32.

bi se nakon toga moglo pojedine tekstove i sudionike dovoditi u međusobne odnose i, povrh svega, da bi sudionici u razgovoru pa tako i promatrači, mogli nešto naučiti jedni od drugih. Cijeli rad na *Indexu* je dakle shvaćen kao epistemološka aktivnost, to je istovremeno i glavna tema razgovora koji su u *Indexu* dokumentirani, a rezultat tih razgovora je transformacija samog logičkog prostora, a ne neka moguća transformacija unutar već postojećeg logičkog prostora.¹⁹

Index je izložen kao kolektivni rad cijele grupe i iz kasnijih tekstova se može saznati da je inicijativa potekla od Baldwina, a Kosuth je pretežno bio zaslužan za konačni izgled izloženog rada, ali je jako puno ljudi bilo umiješano od razrade projekta do izvedbe. *Index* je međutim djelo na kojem je kolektivni rad nužan ne samo da bi se savladali svi zadaci, nego zato što se tu radi upravo o prikazu komunikacije među sudionicima te *Art&Language* sve sugovornike u dokumentiranim razgovorima smatraju i koautorima konačnog rada. Čak i promatrača uključuju u kreativni proces jer smatraju da je rad zapravo do kraja dovršen tek sudjelovanjem osobe koja ga recipira. Promatrač stvara *Index* dok otkriva kako je izloženi rad nastao i dok čitanjem stvara vlastiti izbor tekstova, jer *Art&Language* smatraju da bi bez tog sudjelovanja *Index* ostao tek puki primjer grafizma konceptualne umjetnosti.²⁰

Spominjanje izgleda konceptualne umjetnosti upućuje na jedan od razloga dosta radikalnih promjena unutar kasnijeg rada *Art&Languagea*. Konceptualna umjetnost se do sredine sedamdesetih etablirala i nije se više moglo govoriti o subverzivnom djelovanju izvan glavnih kretanja, nego se u međuvremenu radilo o umjetnosti koja se redovito izlagala u svim institucijama. U tom trenutku se dogodilo nešto što je zapravo bilo slično situaciji visokog modernizma, to jest jedan se dio pravila prihvaćao, ali se o njima nije govorilo. Kako se konceptualna umjetnost prvenstveno bavila idejom, a manje estetskom izvedbom, prvi radovi su koristili postojeći izgled industrijskog sloga teksta ili je izvedba bila najjednostavnija moguća, pa je krajnji izgled bio rezultat zapravo nebavljenja izgledom (ili se to barem tako prikazivalo). Tekstovi su bili pisani crnim slovima sanserifnog sloga na bijeloj pozadini da bi bili neutralni i da ne bi skretali pažnju na vizualne aspekte pisma. Ali konceptualna je umjetnost do danas dio vizualne umjetnosti i izgled toga u što gledamo nužno podliježe nekakvim vizualnim pravilima, vrijednostima ili stavovima. Kad danas gledamo Weinerove tekstove u predvorjima raskošnih poslovnih zgrada, jasno je da izbor njegovih djela nije ovisio samo o značenju teksta koji je napisan, nego i o estetskom dojmu crnog verzala na bijelom zidu.

Art&Language su također s margina došli u središte likovne scene, a pitanje estetizacije konceptualne umjetnosti se poklopilo s bitnim promjenama odnosa unutar same grupe. Još za vrijeme trajanja *Documente* napravljeno je nekoliko daljnjih varijanti *Indexa* od kojih je prva bila napravljena za izložbu u galeriji Hayward u Londonu. Projekt se razvijao i dalje, ali je s vremenom dolazilo do sve većih nesuglasica

19 Miško Šuvaković, *Konceptualna umjetnost*, MSUV, Novi Sad, 2007, str. 466.

20 M. Baldwin, Ch. Harrison, M. Ramsden, *Art&Language in Practice 1*, Fondacio Antoni Tàpies, Barcelona, 1999, str. 58.

među umjetnicima i nisu svi sudionici iz Kassela sudjelovali i u kasnijim varijantama, nego su pretežno engleski članovi bili zaslužni za daljnje *Indexe*. Joseph Kosuth je i dalje slovio kao američki urednik časopisa *Art&Language*, ali se njime zapravo vrlo malo bavio te je u međuvremenu pokrenuo *Fox*, svoj vlastiti paralelni časopis. Razlike u američkom i engleskom kontekstu su također dovele do nesuglasica i nakon velikih svađa unutar grupe, posebnih izdanja časopisa i hitnih sastanaka dostojnih partijskih centralnih komiteta u kojima su članovi letjeli preko Atlantika, nadglasavali se i međusobno optuživali za skretanje s ispravnog političkog puta, konačno je done-sena serija odluka među kojima su bile i te da niti jedan od članova neće izlagati pod vlastitim imenom i da neće izlagati ništa što svi članovi grupe ne odobre. Kosuth to nije bio spreman prihvatiti, napustio je *Art&Language* (što djeluje da je većem dijelu članova bio i cilj) i grupa se zapravo ubrzo raspala u obliku u kojem je do tad postojala. Nakon kraćeg vremena u kojem su još dovršeni zadnji zajednički projekti, nekoliko preostalih članova se preselilo u Englesku i na koncu su pod imenom *Art&Language* ostali ljudi koju grupu čine do danas: Michael Baldwin jedan od prvih osnivača, Mel Ramsden koji se kao član grupe "Society for Theoretical Art and Analysis" vrlo rano pridružio njujorškom ogranku i Charles Harrison koji je još od 1971. bio glavni urednik časopisa. Ramsden i Baldwin do danas produciraju sve što se izlaže pod imenom *Art&Language*, a sva trojica žive u Engleskoj, nedaleko jedan od drugoga.

U prvo vrijeme svađa i raspada umjetnici su i dalje radili na projektu *Indexa*, ali je on u nekim varijantama dolazio u vrlo hermetične faze, pa je i sam Ramsden kasnije izjavljivao da više nije točno razumio o čemu se u tim radovima radi.²¹ Nakon toga su počeli raditi seriju radova s političkim temama, ako već ne i s direktnim angažmanom, te tekstualne radove s citatima grafizma sovjetske avangarde. Ti radovi s citatima umjetnosti iz dvadesetih godina su zanimljivi po tome kako se svjesno bave, u međuvremenu problematičnom, estetikom konceptualne umjetnosti. *Art&Language* su u tim radovima iz sredine sedamdesetih, dajući im neobičan izgled za konceptualnu umjetnost, pokazali da to kako neki rad izgleda ne može biti neutralno te da je izgled sastavni dio svakog rada i da nosi značenje pa su, citirajući rješenja sovjetske avangarde, podsjetili i na prethodnike. Taj pogled u prošlost je vidljiv i u sljedećim fazama kad su se *Art&Language* okrenuli slikarstvu. Radikalna promjena u radu grupe se poklopila s ponovnom pojavom slikarstva na sceni osamdesetih, ali *Art&Language* i u slikarstvu nastavljaju raditi konceptualnu umjetnost.

Kad je Achille Bonito Oliva (Akile Bonito Oliva, 1939–) izložbom na venecijanskom biennalu odredio osamdesete kao vrijeme nove slike, *Art&Language* slika *Portret V. I. Lenjina u stilu Jacksona Pollocka* (Džekson Polok, 1912–1956). Slika na prvi pogled izgleda kao Pollockova slika iz najpoznatije faze lijevanja i špricanja boje, jedino je možda kvadratični format neobičan. No pažljivim se promatranjem, ili radije čitanjem naslova kao upute za gledanje, može u mrljama boje na platnu razaznati

21 "Zapravo nisam nikad shvatio rad Bxal... cijenio sam dijalošku namjeru ali su mi neki logički izvodi i izlagačka oprema ostali neshvatljivi", iz Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art & Language*, Eric Fabre, Paris, 1982, str. 38.

Lenjinov portret kojeg je sovjetska propaganda često ponavljala. Sliku se može promatrati kao uradak visokog modernizma sa svim elementima koje je Greenberg cijenio, ali apsurdna situacija da se radi o portretu, i to portretu nekoga s druge strane željezne zavjese, pokazuje što u te dvije umjetničke paradigme nije kompatibilno. Lenjinov portret se ne može slikati američkim slikarstvom, što zapravo pokazuje da američki ekspresionizam nije ideološki neutralan kako je to Greenberg tvrdio. Moglo bi se argumentirati da su *Art&Language* naslikali upravo takvu sliku pa da je dakle spoj moguć, međutim kako je ona do danas primjer konceptualne umjetnosti a ne visokog modernizma i ne spominje ju se u kontekstu modernističkih izložbi i tekstova, niti u kontekstu sovjetskog kulta ličnosti, vjerojatnije je da je ona postigla svoj cilj, da je apsurdni hibrid te da je provela u djelo jednu, u svojoj biti, konceptualnu ideju. Postupak na toj slici zapravo podsjeća na tabele iz *Indexa* u kojem se dvije izjave stavljaju pod međusobni odnos "–".

Osamdesete obilježavaju razdoblje u kojem se *Art&Language* ograđuju od konceptualne umjetnosti iako njihov odnos prema konceptualnoj umjetnosti niti u jednom trenutku nije bio sasvim jednoznačan. Kako su se pod taj pojam svrstavala vrlo različita djela, i definicije konceptualne umjetnosti su bile različite i najčešće su ubrzo bile osporavane, kao što je to bio slučaj s Lucy Lippard i pojmom "dematerijalizacije". Neki kritičari i minimalnu umjetnost smatraju dijelom konceptualne umjetnosti, ali se i prakse koje nisu, poput minimalizma, sporne najčešće dijele na podgrupe. Tako, na primer, Peter Osborne (Piter Osborn, 1958–) konceptualnu umjetnost dijeli na četiri grupe, definirane po negacijama koje su im polazišne točke.²² Negacija materijalne objektivnosti određuje umjetnost koja je pažnju s materijalnog objekta pomaknula na komunikaciju s publikom. Rad tako niti ne mora imati neki trajni trag nego postoji samo u trenutku recepcije. To se dosta poklapa s teorijom Lucy Lippard iako Osborne pod tim smatra radove koji su proizašli iz Black Mountain Collegea i danas bi se najčešće nazivali performativnima. Negacija medija se u ovoj podjeli poistovjećuje s minimalizmom. Radi se o umjetnosti koja na svom početku nema riječ, nego broj, tj. koristi matematičke modele kao ishodište, te ne pristaje na modernističku podjelu umjetnosti na slikarstvo i skulpturu. Negacija etablirane autonomije umjetničkog djela određuje sve oblike konceptualne umjetnosti koji su se bavili političkim aktivizmom, bilo da se radilo o dnevnim političkim problemima ili kritikom institucija suvremene umjetnosti, te tu spada i umjetnost koja je koristila masovne medije kao sredstvo vlastite distribucije. I konačno, negacija inherentnog značenja vizualne forme je polazište koje dijele i rani radovi *Art&Languagea*. Osborneova podjela ovdje stavlja sve konceptualne prakse koje je bave jezikom. Osim *Art&Language* u tu grupu bi spadali i Lawrence Weiner, John Baldessari (Džon Baldesari, 1931–), Victor Burgin (Viktor Burgin, 1941–) i drugi s kojima *Art&Language* ne smatraju da dijele pun. *Art&Language* smatraju da je za njihovu analitičku umjetnost bitno da kao jezična i diskurzivna mreža stoji na raspolaganju istraživanju i daljnjem propitivanju.²³

22 Peter Osborne (ed.), *Conceptual art*, Phaidon, London – New York, 2002, str.18–45.

23 Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, MSUV, Novi Sad, 2007, str. 449.

Ali i za druge oblike konceptualne umjetnosti se može reći da im je zajedničko propitivanje pojma umjetnosti, pa onda i konceptualne umjetnosti. *Art&Language* su se bavili teorijskim istraživanjima koja su postavili u poziciju umjetničkog djela i oni smatraju da je stvaranje konceptualne umjetnosti i stvaranje teorije umjetnosti često isti proces, međutim su osamdesetih godina smatrali da se pojam konceptualne umjetnosti počeo identificirati ne s načinom shvaćanja umjetnosti, nego s određenim formalnim obilježjima koja su se tijekom sedamdesetih uvriježila kao prepoznatljiva za konceptualne radove. *Art&Language* osamdesetih počinju slikati, ali nastavljaju s praksom u kojoj se ne može dijeliti teorijski od praktičnog rad, tj. ako i ne izlažu više tekst kao umjetničko djelo, počinju izlagati sliku kao teorijsku raspravu.

Index se također nastavlja pojavljivati u radu sada malobrojne grupe. On se formalno jako mijenja i katkad je dio naslova slika, ali zadržava osnovnu ideju da se definira područje razgovora, stave postojeći fragmenti jezika u međusobne odnose (bilo pisani, bilo elementi koji bi se tradicionalno smatrali umjetničkim djelima) te da se utvrde njihovi međusobni odnosi. Od osamdesetih do prve polovice devedesetih *Art&Language* su se prvenstveno bavili slikarstvom koje djelomično koriste i danas (ako se slikarstvo definira kao nanošenje boje na neku podlogu). Međutim *Art&Language*, čak i kad slikaju, rade konceptualnu umjetnost i dokazuju da konceptualna umjetnost nije samo još jedan od izama dvadesetog stoljeća kao što se katkad tvrdilo,²⁴ nego da se radi o drugačijem gledanju na čitavu umjetnost pa da se danas, nakon iskustva šezdesetih i sedamdesetih, više ne može preuzeti postojeću paradigmu i, ne dovodeći je u pitanje, koristiti postojeća pravila. *Art&Language* su *Index* kao polazište primjenjivali i na slike te postoji cijela serija radova iz osamdesetih koja se zove *Index: Incident in a Museum*. Te slike danas formalno, po svom velikom formatu, vidljivoj slikarskoj gesti i jer su figurativne, izgledaju kao primjeri slikarstva osamdesetih, ali one su zapravo i dalje nastavak ideje *Indexa*, jer upravo one, na sličan način kao i Lenjinovi portreti, stavljaju razne primjere slikarstva iz povijesti, te starije radove *Art&Languagea*, u međusobne odnose i tim kombinacijama stvaraju novo polje kretanja. Ti radovi u pravilu prikazuju unutrašnjosti muzeja i izložbenih prostora u kojima su izložene slike, koje se u pravilu u takvim postavima nisu izlagale. Ako je *Index* iz 1971. koristio fragmente teksta i dovodio ih u moguće međusobne odnose, onda se za slike *Indexe* iz osamdesetih može reći da na sličan način postupaju sa poviješću slikarstva: razbijaju ih na osnovne jedinice značenja koje onda kombiniraju u razne odnose i time stvaraju polje unutar kojeg se može kretati diskurs drugog reda. Te su slike *Art&Languagea* a zapravo još prije masovne pojave kustoskih izložbi, počele stvarati nova značenja kombinirajući radove u nove kontekste na način kako se u jeziku postupa kombiniranjem znakova u veće smislene cjeline.

Kasniji radovi, od kasnih devedesetih do danas, sve više u sličnim kombinacijama koriste vlastite ranije radove. *Sighs Trapped by Liars* iz kasnih devedesetih su instalacije koje u pravilu zauzimaju čitav izložbeni prostor. Sastoje se od više

24 Na primjer Rosalind Krauss, "Sense and Sensibility: Reflection on Post 1960s Sculpture", *Artforum* no. 12, New York, November 1973, str. 46.

objekata koji osnovnim oblikom izgledaju kao stolci, stolovi i naslonjači, međutim svi su ti "predmeti" napravljeni od klasičnih slikarskih platana napetih na drvene okvire. Svako platno je na prvi pogled monokrom, ali se na njemu zapravo nalazi preslik dviju stranica iz nekog od starih brojeva časopisa *Art&Language* čime se promatraču, kao i na sasvim ranim radovima na pimer *Air Show*, omogućava čitanje teksta jednako kao što se omogućava i gledanje i kretanje po instalaciji. Ali *Art&Language* daju protuslovne zadatke. S jedne strane omogućavaju čitanje, ali ga istovremeno otežavaju jer bi se promatrač morao na čudne načine vrtiti oko objekata da bi pročitao tekst, a neka platna imaju tamnu osnovnu boju pa tekst postaje teško čitljiv. No i sa teškom čitljivošću rad je sasvim jednoznačna paralela sa ranijom tezom autora da ne postoji razlika između umjetnosti i jezika, nego samo različiti nivoi diskursa. Postupak u *Sighs Trapped by Liars* je sličan stvaranju istovremenih različitih nivoa diskursa kako se to radilo na ranim tekstualnim radovima s kraja šezdesetih, samo on počinje s tekstom od kojeg se rade slike, od kojih se rade objekti, koji se slažu u instalacije i o kojima se na kraju pišu tekstovi i vode razgovori.

Jedna slična instalacija *Wrongs Healed in Official Hope* koristi različite stupnjeve diskursa da bi se istovremeno poigravala i ismijavala, kako sa samim autorima, tako i s umjetnošću i promatračima. Taj rad na prvi pogled izgleda kao *Index* iz Kassela. Nasred prostorije stoji nekoliko ormarića za kartoteke i uokolo su paneli na zidovima na kojima nalaze tekstovi, ali već na drugi pogled se vidi da su ormarići lažni. Oni se, isto kao i objekti u *Sighs Trapped by Liars*, sastoje od šarenih slikarskih platana i ne mogu se otvoriti niti sadrže tekstove u unutrašnjosti. Rad djeluje kao da je napustio značenje *Indexa* s *Documente* i ponovio ga kao puku dekorativnu instalaciju te je teško ne primijetiti aluziju na konceptualnu umjetnost koja je i sama često upotrebom završila kao dekoracija ili se počela pretvarati u dekorativnu maniru još u produkciji. *Art&Language* u ovom radu to koriste da proces obrnu i da, umjesto da pretvore konceptualnu umjetnost u "skandalozno" dekorativnu, oni počinju sa dekorativnim koje još spuštaju na još niže grane da bi od toga napravili konceptualnu umjetnost.²⁵

Wrongs Healed in Official Hope, kao i duge instalacije od slikarskih platana, sadrži tekstove na ploham, ali se ovaj put ne radi o teorijskim tekstovima o umjetnosti iz časopisa *Art&Language*, nego o jednom sado-mazo pornografskom tekstu. Odabrani tekst se poklapa s tezom da "skandaloznu dekorativnost" treba spustiti još niže i tekst se ponavlja s jednog mjesta u radu na drugom, mijenjajući se i skraćujući se u svakom novom ponavljanju. Promjene koje se na tekst mogu pratiti su takozvani "malapropizmi", to jest zamjene riječi koje slično zvuče ali imaju različito značenje. Postupak je dobio naziv po gospođi Malaprop (Meleprop), liku iz Sheridanovog (Richard Brensli Šeriden, 1751–1816) komada *The Rivals* koja u komediji govori smiješne besmislice, ali tako da gledaoci uz malo truda mogu prepoznati i vjerojatni izvorni tekst koji bi imao smisla. Promjene u *Wrongs Healed in Official Hope* zvuče ovako:

25 Michael Baldwin, "Artist's Language 2", iz *Art-Language*, new series no. 3, Banbury, September 1999, str. 49, citirano prema Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2001, str. 199.

Vickie moved behind Valencia and mashed her pussy into Valencia's ass. One pair of hands massaged her cunt, going in and out with thumbs and fingers, mashing and gripping the pussy lips, while the other kneaded and milked her tits.

i mijenja se u slijedeće:

Vickie moved behind Valencia and crashed her Uzi into Valencia's glass. One pair of fans collaged her front, going in and out with crumbs and clinkers, slashing and skipping the fuzzy slips, while the other headed and bilked her tips.²⁶

Rezultat je da i besmisleni tekst na kraju ima seksualnu tenziju jer će promatrači u njemu tražiti značenja polaznog teksta i ponovo bi se moglo reći da je rad završen, kao i *Index* iz 1971, tek kad promatrači pročitaju tekst. S druge strane se tvrdnja da djelo nastaje tek u trenutku recepcije zapravo može reći i za bilo koje umjetničko djelo, pa bi se postupak u radu *Wrongs Healed in Official Hope* mogao uzeti i kao komentar na pasivnost posjetioca izložbi koji najčešće ne provode dovoljno vremena u galerijskim prostorima da bi čitali duže tekstove, a rad se može istovremeno shvatiti i kao prevara tih istih promatrača koji su pornografijom namamljeni u aktivnost.

Većina radova *Art&Language* ima neke elemente zagonetke koju nude promatraču ali one vrlo često nemaju jednoznačno rješenje. U tekstovima koji umjetnici sami objavljuju najčešće ima dovoljno putokaza za daljnje čitanje i otkrivanje ali se ne nude gotovi konačni odgovori. U katalogu izložbe u Fondaciji Tapies, na kojoj je *Wrongs Healed in Official Hope* bio izložen, ne spominje se kako je došlo do samog naziva rada. Može ga se interpretirati doslovno kao komentar eventualnog krivog shvaćanja prvog *Indexa* i pokušajem ispravljanja "pogrešaka" ali je isto tako moguće da je naslov malapropizam kao i tekstovi u samom radu što bi onda nudilo gotovo neograničene mogućnosti odgonetanja.

Rad pod naslovom *Index (Now They Are)* (1992) je komad na kojem se vidi staklo ispod kojeg je boja inkarnata i mogu se pročitati slova "Hello". Ali rad se sastoji od još jedne slike koja je skrivena ispod obojenog stakla. Slika na pokrivenom platnu je citat Courbetove (Gustav Kurbe, 1919–1877) slike *Origine du Monde (Poreklo prirode)*. Radi se o citatu, a ne kopiji jer je promijenjen format, uklonjena draperija i vagina na slici je, koliko je to moguće, naslikana još detaljnije. No lascivna slika je skrivena i time se s jedne strane postavlja pitanje što je prihvatljivo za izložbeni prostor, a to povlači za sobom i pitanje tko je onda potencijalna publika koja neko djelo prihvaća ili ne prihvaća. Promatrače se u konceptualnoj umjetnosti još od početaka

26 "Vickie se pomaknula iza Valencie i gurnula muf u Valencijinu guzicu. Jedan par ruku joj je masirao pičku, ulazeći i izlazeći s palčevima i prstima, gnječeći i hvatajući je za usne mufa, dok joj je drugi par mijesio i muzao sise." I "Vickie se pomaknula iza Valencie i razbila svoj uzi u Valencijinu čašu. Jedan par lepeza joj je kolažirao prednju stranu, ulazeći i izlazeći s mrvicama i opekama, režući i preskačući pahuljaste papiriće, dok je drugi bio na čelu i bježao pred njenim vrhovima" John Roberts, "In Character", iz Charles Harrison (ed.), *Art&Language in Practice 2*, Fondacio Antoni Tapies, Barcelona, 1999, str. 169.

socijalno definiralo,²⁷ ali se ne radi samo o jednostavnom pitanju tko plaća ulaznicu i ulazi u muzej, s kojim se danas bave pedagoški odjeli muzeja, nego se radi i o širem pitanju tko je uopće sposoban shvatiti značenje umjetničkog djela, što se u radu *Index (Now They Are)* može preformulirati i u pitanje: postoje li teme koje ne mogu ući u polje razgovora.

Art&Language su se rijetko eksplicitno bavili time tko je mogući promatrač njihovog rada, a kad i jesu, promatrača su konstruirali kao "tešku ženu" preuzetu iz literarnog klišea, i nisu je definirali dalje od toga da se ne slažu s postojećim konstruktima.²⁸ No iz skupa na kojem su sudjelovali u Beču 1995. s temom "Art&Language i Luhmann" jasno je da su umjetnici poznavali Luhmannovu teoriju komunikacije i bili svjesni da je komunikacija puno češće osuđena na neuspjeh, nego što može biti shvaćena. Luhmann u tekstu "Improbability of Communication" navodi nekoliko razloga zašto nije vjerojatno da će komunikacija biti shvaćena.²⁹ Prvi i osnovni je individualnost i odijeljenost ljudske svijesti, što znači da jedan čovjek drugoga može teško shvatiti jer imaju različita iskustva, a upravo ta iskustva tvore individualne referencijalne sustave. Ta ideja nije tako daleka od Saussureove sumnje u mogućnost komunikacije zbog razlike u individualnim sustavima znakova koji onda uzrokuju da i pojedini znakovi, zbog različitih odnosa u dva odvojena sustava, imaju i različita značenja. Luhmannov drugi razlog male vjerojatnosti komunikacije je jednostavna činjenica da je teško doći do drugih ljudi. Pod tim misli da druga osoba često nije prisutna ili, sasvim banalno, ima drugog posla. Treći Luhmannov razlog je mala vjerojatnost uspjeha. Pod uspjehom podrazumijeva prihvaćanje značenja komunikacije, tj. da čak i ako je komunikacija shvaćena, ništa ne garantira da će se druga strana složiti sa smislom.³⁰ Taj zadnji razlog male vjerojatnosti komunikacije, tj. odbijanje, može se uzeti kao objašnjenje rada *Index (Now They Are)*. Umjetnici su sami pisali o pitanju onoga što se vidi i onoga što se ne vidi pa su smatrali da su pojmovi "onoga-što-se-treba-vidjeti" i "onoga-što-se-ne-treba-vidjeti" povezani s pitanjem kako se pogled dijeli među grupama s različitim pristupom moći, bilo da se radi o klasi, rasi ili rodu, pa da tako različite grupe posjeduju i različite poglede.³¹ Za tvrdnju "S se ne treba vidjeti" nude tri kategorije upotrebe: 1) S treba čitati, a ne gledati; 2) S treba gledati ali je svejedno nejasno i 3) S ima vidljivi aspekt ali se po njemu toliko manipuliralo ili je tako problematičan da je to zadnja osobina koju se može shvatiti.³² *Index (Now They Are)* se može interpretirati kroz te tri kategorije. Ne može ga se gledati,

27 Na primjer Hans Hacke, *MOMA Poll*, 1970, ili akcije *Tucuman Arde*, 1968.

28 Vidi na primjer: "Art & Language, Informed Spectators", iz *Art & Language, Writings*, Lisson Gallery, London – Madrid, 2005, str. 156–170 i Miguel Cereceda, *Art&Language in Ten Concepts*, iz *Art & Language*, katalog izložbe, Malaga, str. 104.

29 Niklas Luhmann, "The Improbability of Communication", iz *Essays on Self-Reference*, New York, 1990, str. 86–98.

30 Niklas Luhmann, "The Improbability of Communication", str. 88.

31 *Art & Language*, "Seeing Paintings and Paintings' Seeing", iz *Art & Language, Writings*, Lisson Gallery, London – Madrid, 2005, str. 186.

32 *Art & Language*, "Seeing Paintings and Paintings' Seeing", str. 186.

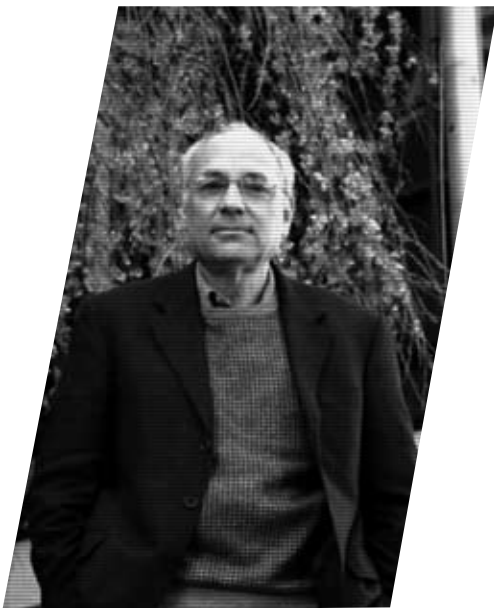
nego se može samo pročitati natpis "Hello" na staklu, slika je skrivena pod staklom pa je slika ispod nejasna i na kraju muzejska publika srednje klase vjerojatno skrivenu sliku ne bi ni prihvatila. Eksplicitni seksualni sadržaji, čak i ako su u međuvremenu relativno česti u izložbenim prostorima, i dalje se najčešće smatra neprihvatljivima, što je zapravo i tema ovog rada. To je djelo o onome što se ne može izreći pa je čak i naslov egzemplaran za problem o kojem se radi. "Indeks (sad jesu)" ne znači ništa ili je formulacija toliko otvorena raznim interpretacijama da podsjeća na proročanske izjave. Umjetnici ne nude pobliža objašnjenja, međutim pažljivim čitanjem se u nekoj fusnoti jednog Harrisonovog teksta može naći objašnjenje da su umjetnici izmislili "blago opsceni" naslov, slova koristili za anagram latinskih riječi koje su onda ponovo preveli na engleski. Ako se postupak ponovi unatrag, onda se "now they are" ("sad jesu") na latinski može prevesti sa "nunc sunt", iz čega se zamjenom svega dva slova dobiva "nun's cunt" ("pička časne sestre"), što djeluje da je moguć ali pristojnoj publici teško prihvatljiv naslov upravo tog rada.

Naslov *Index (Now They Are)* i kako je do njega došlo, dobar je primjer kako *Art&Language*, od prvog *Indexa* na dalje vide recepciju vlastitog rada. Oni postavljaju vidljivi prvi sloj, ili ako hoćemo diskurs prvog nivoa, koji većini promatrača može biti razumljiv ali, ukoliko se promatrač imalo više pozabavi radom, mora ubrzo primijetiti što je sve u radu apsurdno te se može odlučiti ili da dalje egocentrično u rad kao u Rorschachovu mrlju projicira vlastita značenja ili se može ozbiljno prihvatiti razgovora (ili čitanja) pa uči i u diskurs drugog nivoa. *Art&Language* zahtijevaju čitanje, kako djela/teksta na zidu, tako i kataloga, ali i drugih tekstova. Njihov je rad u svim svojim fazama zapravo završen tek u trenutku kad promatrač sam počinje definirati polje po kojem se kreće i kad pokrene uzajamni proces učenja. Kod grupe *Art&Language* se to eksplicitno, ako i ne uvijek baš jasno, zahtijeva od promatrača, ali, na kraju krajeva, može se reći da je to osnovni zahtjev recepcije bilo koje relevantne umjetnosti.

Literatura:

- Alexander Alberro i Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge MA, 2000.
Art&Language, Theories of Ethics, The New York Cultural Center, New York, 1971.
Art&Language, Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, DuMont, Köln, 1972.
Art&Language, "Handbook(s) to Going-On" (temat), *Art-Language* vol. 2, no. 4, England, 1973.
Art&Language, Art&Language: Proceedings, Kunstmuseum, Luzern, 1974.
Art&Language, Art-Language 1966–1975, Museum of Modern Art, Oxford, 1975.
Art&Language, Art&Language 1975–78, Editions E. Fabre, Paris, 1978.
Art & Language, Art & Language, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980.
Art&Language, Paintings, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1987.
Art&Language, Art&Language, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1993.

- Michael Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsden, *Art&Language in Practice 1*, Fondacio Antoni Tapies, Barcelona, 1999.
Art & Language, Writings, Lisson Gallery, London – Madrid, 2005.
 Michael Corris (ed.), *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
 Clement Greenberg, *Art and Culture*, Thames & Hudson, London 1973.
 Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art & Language*, Eric Fabre, Paris, 1982.
 Charles Harrison (ed.), *Art&Language in Practice 2*, Fondacio Antoni Tapies, Barcelona, 1999.
 Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, MIT Press, Cambridge MA, 2001.
 Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting*, MIT Press, Cambridge MA, 2001.
 Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990*, Blackwell Publishers, Oxford, 2002.
 Tomas Kun, *Struktura naučnih revolucija*, Nolit, Beograd, 1974.
 Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973.
 Niklas Luhmann, *Essays on Self-Reference*, Columbia University Press, New York, 1990.
 Ursula Meyer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972.
 Peter Osborne (ed.), *Conceptual Art*, Phaidon, London – New York, 2002.
 Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky – Vlees & Beton, Zagreb – Ghent, 2005.
 Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, MSUV, Novi Sad, 2007.
 Paul Wood, *Conceptual Art*, Delano Greenridge Editions, London, 2002.



Čarls BERNSTIN

i multidiskurzivna pesnička praksa

: Dubravka Đurić

ČARLS BERNSTIN

DUBRAVKA ĐURIĆ

Čarls Bernstin (Charles Bernstein, 1950–) ubraja se među najpoznatije pesnike i teoretičare američke jezičke poezije (*language poetry*). U ovom tekstu ću se usredsrediti na neke važne pojmove koje je ovaj autor definisao tokom osamdesetih i početkom devedesetih godina dvadesetog veka. Moja rasprava obuhvatiće pojam konstruktivno pisanje, problematiku odnosa poezije i filozofije, tj. odnos jezičkih pesnika prema dekonstrukciji Žaka Deride (Jacques Derrida, 1930–2004), analizu pojmova modernizam, antimodernizam i postmodernizam, kao i uvođenje studija kulture u studije poezije. Svi ovi pojmovi definisani su u odnosu na radikalnu, eksperimentalnu pesničku praksu, za koju se Bernstin zalaže, a koja obuhvata poeziju evropskih i američkih futurista/kubofuturista, američkih objektivista u prvoj polovini dvadesetog veka, kao i poeziju škola nove američke poezije¹ i jezičke poezije nakon Drugog svetskog rata.

1 Sintagma nova američka poezija (New American Poetry) odnosi se na pesničke škole Blek Mauntin koledž (Black Mountain College), Njujoršku školu (New York School), Bitnike (Beat poets), Renesansu San Franciska (San Francisco Renaissance) i Pesnike dubokih slika (Deep imagists).

Jezička poezija

Pokret jezičke poezije nastao je u Sjedinjenim Američkim Državama početkom sedamdesetih godina 20. veka kao antiakademska struja, da bi tokom osamdesetih godina ušao na univerzitete i privukao pažnju šire čitalačke publike. Mnogi smatraju da je stvaralaštvo jezičkih pesnika najznačajnije u američkoj poeziji od vremena modernista. Ono se može posmatrati kao kritička književna praksa koja dovodi u pitanje mnoge pretpostavke glavne pesničke struje. Najznačajniji predstavnici su: Majkl Palmer (Michael Palmer, 1943–), Klark Kulidž (Clark Coolidge, 1939–), Čarls Bernstin, Lin Hedžinien (Lyn Hejinian, 1941–), Ron Silimen (Ron Silliman, 1946–), Brus Endrus (Bruce Andrews, 1948–), Bob Perelman (1947–), Daglas Meserli (Douglas Messerli, 1947–), Hana Viner (Hannah Weiner, 1928–1997), Dejvid Melnik (David Melnick, 1938–), Karla Herimen (Carla Harryman, 1952–), Džejms Šeri (James Sherry, 1946–), Stiv Benson (Steve Benson, 1949–), Majkl Dejvidson (Michael Davidson, 1944–), Beret Voten (Barrett Watten, 1948–), Dajana Vard (Dianne Ward, 1956–), Suzan Hau (Susan Howe, 1937–), Alen Dejvis (Alan Davies, 1951–), Rej di Palma (Ray di Palma, 1943–), Nik Piombino (Nick Piombino, 1942–), Rašel Blau Duplezi (Rachel Blau DuPlessis, 1941–) i dr. Mardžori Perlof (Marjorie Perloff, 1931–) ističe kako su pesnici od sredine sedamdesetih do sredine osamdesetih godina izrazito intelektualno usmereni.²

Jezički pesnici su povezali rad nove američke poezije pedesetih godina sa radom poststrukturalista iz kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka. Podsticaje su nalazili u političkoj i društvenoj teoriji, filozofiji, psihologiji, slikarstvu, skulpturi, filmu i plesu. Kritička delatnost dekonstrukcije i istraživanje teksta kao beskraje igre podtekstova sredstva su njihovog pesničkog stvaranja. Ron Silimen je 1975. godine naveo različite nazive upotrebljavane za označavanje ovog pisanja: "na jezik usredsređene" ("language-centred"), "minimalno" ("minimal"), "nereferencijalni formalizam" ("nonreferential formalism"), poezija "oslabljene referencijalnosti" ("diminished referentiality"), "strukturalistička" poezija ("structuralist"). Naziv jezička poezija je opšte prihvaćen pojavom časopisa $L=A=N=G=U=A=G=E$ koji su uređivali Brus Endrus i Čarls Bernstin. Prvi broj se pojavio 1979, a za četiri godine izašlo je 12 brojeva. Časopis se bavio poetikom i temama u rasponu od označavanja (*signification*), zvuka i šizofrenije do analize poezije Gertrude Stajn (Gertrude Stein, 1874–1946), Lore (Rajding) Džekson (Laura /Riding/ Jackson, 1901–1991) i Luisa Zukofskog (Louis Zukofsky, 1904–1978). Za razliku od ranijih pokreta, imažizma, futurizma ili romantizma, na primer, jezički pesnici nisu želeli da budu u središtu književnosti. Osnovne odlike jezičkog pisanja su decentriranje "jastva" i složen stil, koji se odmah uočava na nivou gramatičkog poretka/nereda.³

2 Mardžori Perlof, "Poezija u doba buđenja teorije", *Letopis Matice srpske*, Novi Sad, decembar 1994, prevela Dubravka Đurić, str. 829.

3 "Postmodern Poetries – An Anthology of Language Poets from North America and The United Kingdom", *Verse* vol. 7, no. 1, Wellington, 1990, str. 6–7.

FIGURE U POKRETU

Daglas Meserli je pisao da pisanje kod jezičkih pesnika postaje politički čin. Od čitaoca se ne traži samo da čita ili da sluša pesmu, već da sa pesnikom i pesmom učestvuje u stvaranju značenja. Krejg Varson (Craig Warson) je zaključio da je ovo pisanje

performans u kojem je čitalac i publika i izvođač.⁴

Jezički pesnici zahtevaju čitanje u kojem je značenje neodvojivo od jezika u procesu – od preobražaja fonema u reč, povezivanja jedne reči sa sledećom, klizanja fraze o frazu, kretanja rečenice napred i nazad – od načina kako iskušavamo sam život. Značenja nisu ideje koje prethode tekstovima već nastaju kao deo procesa pisanja.⁵

U jezičkoj poeziji jezik je u prvom planu i predložen je kao projekat pisanja. Ukoliko verujemo da je zadatak poezije da prenese konkretne pojedinosti iskustva, reakciju osetljivog pojedinca na hirove života, pitaćemo se da li ove male jezičke igre imaju smisla. Teorija komunikacije zasnovana na ideji o prenosniku (ja → ti) pretpostavlja da su pojedinci odvojena bića izvan jezika koja treba da komuniciraju posredstvom jezika. U dominantnoj (*mainstream*) poeziji se smatra da postoji događaj koji se odigrao u vremenu i prostoru. "Realnosti" postoje izvan jezika i jezikom ih treba iskazati: iskustvo prethodi jeziku. Međutim, jezički pesnici smatraju da jezik nije nešto što objašnjava ili prevodi iskustvo, već je izvor iskustva. Jezik je percepcija, sama misao. Pesme nisu "okviri" za iskustvo niti su kratki narativni sažeci zamisli i emocija. Čarls Bernstin je pisao da na komunikaciju ne treba gledati kao na

dvosmernu žicu sa porukom koja saobraća na relaciji tamo i natrag u blaženom neznanju (svoje) gornje granice (čitaj: ideologije), ona je

zvučanje jezika iznutra, u kojem je stanište već/uvek dato.

U časopisu *This*, uređivao ga je pesnik Beret Voten, ukazivano je da se poetike zasnovane na govoru moraju odbaciti i da se mora svesno postaviti pitanje reference. U novom pesničkom pravcu zahtevalo se od pesnika da se usredsrede na ono od čega je pesma napravljena, ne na slike, glas, karaktere ili na radnju, već na ono što se pojavljuje na papiru ili u nečijim ustima, kroz određeni medij, sam jezik.

Pesnici povezani sa jezičkim pokretom preispitivali su prirodu poezije i u društvenim i u estetskim terminima. Majkl Grir (Michael Greer) je pisao da jezička poezija ponovo razmatra institucionalne i istorijske uslovljenosti uobičajenog shvaćanja poezije. Poeziju ovih pisaca od početka je pratio niz teorijskih projekata značajnih ne samo za poeziju i književnu kritiku, već i za discipline kao što su lingvistika i studije kulture. Po Griru:

Problematizujući poetski jezik duž dve osnovne ose komunikacije i referencijalnosti, "jezička poezija" se kreće od subjekta (koji

4 Douglas Messerli (ed.), *"Language" poetries – an anthology*, A New Direction Book, New York, 1987, str. 3.

5 Ron Silliman, "Language, Realism, Poetry", uvod u antologiju: Ron Silliman (ed.), *In the American Tree – Language Realism Poetry*, National Poetry Foundation, Inc., University of Maine at Orono, 1986, str. xvi.

piše) ka poetskom diskursu, od ideje jastva (*self*) kao govornika ili glasa izvan teksta ka ideji subjekta kao konstruisanog momenta ili učinka unutar različitih diskursa koji se međusobno presecaju.⁶

Čarls Bernstin i njemu bliski pesnici smatrali su da pesnički diskurs nije izražavanje rečima pojedinačnog subjekta koji govori, već stvaranje tog subjekta od naročitog skupa diskursa (kulturalnih, društvenih, istorijskih) u kojem subjekt funkcioniše.

Jezički pesnici nastoje da razore i izmeste konvencionalno poznati subjekt. Značenja termina za koje se mislilo da su pouzdana, kao što su "glas", "govornik", "pesnik" i "poezija", proširuju se. Razaranje "identiteta" i "jedinstva" otežava razumevanje jezičke poezije. Ako pojedinačan glas u poeziji više nije povlašćen, niti je to bilo koji način pisanja, nestaju razlike između eseja, lirike, proze i poezije. Mnogi kritičari jezičke poezije smatraju da je težnja da se ponište ustanovljene "razlike" između eseja i lirike, proze i poezije, između filozofije i poezije, teorije i prakse, problematična. Ne samo u poeziji, već i u drugim spisima jezičkih pesnika teško je ustanoviti stabilne žanrovske okvire. Poetike jezičkih pesnika neobična su mešavina različitih književnih i neknjiževnih žanrova i retoričkih mogućnosti. Pesnici spajaju teoriju i filozofiju jezika, kritiku, poeziju i govorni performans (*talk-performance*). Teorija jezičkih pesnika se može opisati kao kontekstualni (okvirni) prostor pisanja, a ne kao određeni i prepoznatljivi žanr. Prožimanje teorije i poezije, metajezika i prvostepenog jezika, značajno je dostignuće jezičkih pesnika.

Majkl Grir je istakao da u pisanju jezičke poezije ne postoji jedinstven razvoj, već se nekoliko zasebnih istorija preklapa i takmiči. Marksizam kao politička teorija i teorija kulture, kao i formalizam, omogućili su jezičkim pesnicima da shvate odnos ideologije i proizvodnje u kulturi. Iz strukturalističkih i poststrukturalističkih lingvističkih teorija preuzeli su razumevanje tekstualnosti i naglašavanje produktivne delatnosti čitanja, a psihoanalitička komponenta tiče se subjekta i njegovog mesta u odnosu na jezik i sisteme označavanja. Diskursi marksizma, poststrukturalizma i psihoanalize sve više se približavaju: jezički pesnici su u svojim analizama iskoristili njihove podudarnosti, gradeći nov prilaz tumačenju poezije. Možemo, pisao je Grir, u ovom kontekstu, zamisliti projekat koji bi Mišel Fuko (Michel Foucault, 1926–1984) mogao nazvati "opštom istorijom" jezičke poezije. U njoj se ne bi tragalo za jedinstvenom estetikom ili stilom, niti bi se opisao jedan pogled na svet ili filozofski stav, već bi se oblikovala tabela ili "serije serija", tj. "prostor disperzije". Poetika jezičke poezije poziva se na različite modele čitanja, ali nijednom ne daje prvenstvo.

Grir je ukazao na značaj poststrukturalističke terminologije i retorike jezičkih pesnika. Jezička poezija je istorijski važna jer se prva pojavila iz "post-teorijskog" diskurzivnog okruženja. Američki pesnici su se i ranije bavili teorijom i filozofijom poezije. Ali "teorija" sada označava tekstove koji nastaju iz poststrukturalizma, feminizma, psihoanalize i marksizma. Jezički pesnici su prošli kroz teoriju, prošavši kroz različite te-

6 Michael Greer "Ideology, and Theory in Recent Experimental Writing or, The Naming of *Language Poetry*", *Boundary 2* vol. XVI, no. 2, 3, Durham, 1989, str. 343.

orijske rasprave, pesnici su sopstvenu praksu počeli da razumevaju opisujući drugačijim terminima proces pisanja, ulogu poezije u kulturi i pojam vrednosti u poeziji. U okviru ovog novog teorijskog konteksta, jezički pesnici učestvuju i u određenoj književnoj, istorijskoj tradiciji, u eksperimentalnoj poetici koja se ne zasniva na glasu i prisustvu, već na jeziku kao mediju, materijalnosti, strukturi i formalnom postupku. Delujući u okviru nekoliko rivalskih teorija jezika i subjektiviteta oni su konstruisali jezičku poeziju kao teorijski projekt. Dve teorijske tradicije su od presudnog značaja: marksistička kritika (rad ruskih formalista i Đerđa Lukača /György Lukács, 1885–1971/) i poststrukturalizam (sa teorijom tekstualnosti i lingvistički konstruisanom subjektivnosti).

Formalni elementi u poeziji i pojam "konstruktivno pisanje"

Čarls Bernstin ukazuje na činjenicu da radikalne pesničke prakse u prvi plan stavljaju formalne elemente. U tradicionalnoj kritici smatra se da su takozvani formalni elementi poezije sporedni, ukrasni, da pripadaju domenu lepog stila. Bernstin smatra da stara podela na sadržaj i formu u pesmi, u kojoj formalni elementi "doprinose značenju", nije ispravna:

Rekao bih
da elementi kao što su podela na stihove, obrasci
akrostiha, sintaksa itd., jesu značenjski a ne
[...] da doprinose značenju
pesme.⁷

U većini rasprava u književnoj kritici o sintaksički nestandardnoj poeziji, iznosi se stav da "vizuelni, akustični i sintaksički elementi jedne pesme" nisu značenjski. Time se izbegava odgovornost za "značenjski totalitet i totalizovanje". Bernstin se zalaže za potpuno semantizovanje takozvanih nesemantičkih odlika jezika. Sličnu ideju nalazimo tridesetih godina dvadesetog veka. Jan Mukaržovski (Jan Mukařovský, 1891–1975) je pisao da su formalne komponente slikarskog dela, znaci, značenjski činoci, kao što su to i jezičke komponente pesničkog dela:

Razlikovanje između "formalnog" i "sadržajnog" gledišta u ispitivanju umetničkog dela nije, znači, ispravno. U pravu je bio formalizam ruske estetičke i književno teorijske škole kada je tvrdio kako su sve komponente umetničkog dela, bez razlike, sastavni delovi forme. Međutim, potrebno je dodati da su, isto tako, bez razlike, sve komponente umetničkog dela i nosioci značenja i vanestetskih vrednosti, znaci – sastavni delovi sadržine. Analiza "forme" ne sme biti sužavana na puku formalnu analizu; s druge strane, međutim, mora biti jasno kako tek čitava konstrukcija umetničkog dela, a nikako puki njen deo, nazvan "sadržina", stupa u aktivan odnos prema sistemu životnih vrednosti kojima se rukovodi ljudsko delanje.⁸

⁷ Charles Bernstein, "Artifice of Absorption", iz Charles Bernstein, *A Poetics*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1992, str. 12.

⁸ Charles Bernstein, "Artifice of Absorption", str. 12.

Čarls Bernstin u skladu sa pisanjem pesnika Stiva Mekaferija (Steve McCaffery, 1947–) značenje definiše kao "neutilitarizovani" protok, pražnjenje, razmenu, gubljenje. U ranijem tekstu, *Sličnost* (*Semblance*), Bernstin je pisao: značenje zvuči [...] prozodiju je nemoguće odvojiti od strukture (forma i sadržaj vide se kao uzajamno povezana figura date pesme). Možete govoriti o postupcima generisanja značenja, o obliku, o vrstama zvukova koji su naglašeni, o raznolikostima mera (o skali, broju stihova, dužini stihova, poretku slogova, dužini reči, dužini fraze, ili meri kao naglasku, naglasku kao metrici). Ali ni jedan nema prvenstvo – muzika nastaje njihovim orkestriranjem u pesmi, zahvaljujući uglovima koje jedni zauzimaju u odnosu na druge, senčenjem. U mnogim mojim radovima: raditi na uglovima da bi se ojačala plima očekivane sekvence rečenice – ili seći rečenice ili fraze negde na sredini, imajući na umu da one treba da se završe tamo gde pesma kreće u drugom pravcu [...].⁹

Proučavajući pesnički jezik, s obzirom na radikalnu pesničku praksu futurista, ruski formalisti su analizirali konstruktivni karakter poezije. Viktor Šklovski (Виктор Борисович Шкловский, 1893–1984) je pisao da je jezik poezije težak, otežan, zakločen: "Tako dolazimo do definicije poezije kao zakločenog, izlomljenog govora. Poetski govor je govor-konstrukcija."¹⁰ Zanimljivo je da se Čarls Bernstin u ranijim tekstovima, na primer u tekstu *Mera misli* (*Thought's Measure*), zalaže za konstruktivno pisanje. On naglašava konstruktivni, veštački, karakter pisanja. Objašnjava ga na sledeći način:

Spoljašnja struktura, parametar ili metod koji generiše rad u konstruktivnom pisanju postaje vidljiva svojom "tipografijom" na primer, ili se čuje svojom "sintaksofonijom", na primer, ili su u pitanju oba slučaja istovremeno. Pod pojmom "konstruktivni" ukazujem na radikalne, ekstremne strategije kompozicije koje teže da uvećaju veštački, nenaturalistički smisao pesme. Projekat obuhvata raznovrsne radove, pomenuću neke od njih: arhitektonske pesme Jacksona Mac Lowa dobijene su procedurama slučajnosti, a *Polaroid* Clarcka Coolidgea ograničen je i repetativni leksikon; "Haiku" Rona Padgetta glasi: "Prvi stih: pet slogova / Drugi stih: sedam slogova / Treći stih: pet slogova"; tu su *Indeks* (*Index*) imaginarnog rečnika Paula Viola i imaginarni rezime Terrya Wincha; alfabetski poređani stihovi stvaraju lirski intenzitet zbirke *Pisanje pomaže memoriji* (*Writing Is an Aid to Memory*) Lyn Hejinian; *Dolčeve strofe* (*Dolch Stanzas*) Kita Robinsona komponovane su od Dolčeve liste običnih reči, a slične

⁹ Charles Bernstien, *Content's Dream – Essays 1975–1984*, Sun & Moon Press, Los Angeles, 1986, str. 37–38.

¹⁰ Viktor Šklovski, "Umetnost kao postupak", iz *Poetika ruskog formalizma*, izbor tekstova, predgovor i beleške Aleksandar Petrov, Prosveta, Beograd, 1970, preveo Andrej Tarasjev, str. 93.

su liste delovi plesnih partitura Jamesa Sherryja; Tina Darragh u zbirci *Pi na nebu* (*Pi in the Sky*) demonstrira nezavisnost zvuka, klišeja i mesta; *Moja poezija* (*My Poetry*) Davida Bromigea je satkana od citata uzetih iz prikaza njegovih knjiga itd. Istorija gemantia i ostala "jezička događanja reči" dokumentovana su u *Velikoj jevrejskoj knjizi* (*Big Jewish Book*) Jeromea Rothenberga, ali za savremeni kontekst značajniji su radovi ranih ruskih modernista Viktora Šklovskog i Velimira Hlebnikovog, na primer, poput Hlebnikovljevih zaumnih (astandardnim rečima napisanih) pesama ili pesme "Zazivanje smehom" zasnovane na prefiksima i sufiksima korena reči smejati se. [...] ozvučiti jezik i tako otkriti njegova značenja.¹¹

Konstruktivna osnova u vizuelnim umetnostima jasnija je nego u pisanju. Ako želimo da u poeziji preuzmemo odgovornost za rad, za tekst, moramo odrediti poredak. Zamisao o poretku, piše Bernstin, sugerise sled, ali i "način/oblik/formu/strukturu poretka". Postavlja se pitanje šta je jedinica poretka, da li fonema ili morfema, reč, fraza ili rečenica. Sintaksa je poredak niza reči. Bernstin se pita šta je onda mera, da li je jedinica ili poredak? Odgovor glasi:

Mera je ono što otkrivamo dok poeziju pišemo, a ne ono što unapred pretpostavljamo. [...] Predlažem koncepciju poezije koja meru ne pretpostavlja, već je pronalazi i artikuliše. Konstruktivni rad je u tom kontekstu vredan, jer za uho i oko ogoljava meru, mi vidimo i čujemo strukturiranje, vidimo i čujemo kako ona stvara (uslovljava) značenje, strukturirajući ga, živo pokazujući nastajanje značenja u svetu. Metod pokazuje kako poredak i sled proklamuju vrednosti, kako forma ograničava/uslovljava ono što se njome može reći, što podrazumeva da svako pisanje postoji u formi, u obliku, kao način, u stilu i žanru. Neke vrste pisanja osvešćuju te činjenice i to je vektor kompozicije pisanja. [...] Voleo bih da se taj tip prirodnog "slobodno asocijativnog" načina pisanja sruši u veštački, "konstruktivni" način: oba su vredna pošto dovode u pitanje "meru", a njeno pronalaženje je deo projekta.¹²

Uspostavljanje multidiskurzivne prakse pisanja u poeziji i filozofiji

Čarls Bernstin u tekstu *Mera misli* ističe da misao postoji samo u jeziku, mi gledamo kroz jezik, ograničeni smo na njega, ali ne njime. Uslovi jezika uvek se upliću. Prirodni uslovi jezika su: specifični skup reči od kojih treba izabrati neke (rečnik),

11 Čarls Bernstin, "Mera misli", *Gradina* br. 2–3, Niš, 1991, prevela Dubravka Đurić, str. 193–194.

12 Čarls Bernstin, "Mera misli", str. 194.

način procesovanja ovih reči (sintaksa, gramatika). Jezik nije odvojen od sveta, već je sredstvo kojim se konstituiše svet, kao što ni mišljenje ne "prati" iskustvo sveta, saopštavajući ga. Jezik je pokretač misli. Bernstin piše da svet iskušavamo kroz jezik. Značenje dolazi u svet i u život kroz jezik. Rođeni smo u jeziku i u svetu, jezik i svet postoje pre i posle nas. Jezik učimo učeći termine pomoću kojih svet vidimo. Jezik je sredstvo naše socijalizacije, sredstvo naše inicijacije u sopstvenu kulturu. On ne tvrdi da ne postoji ništa izvan niti pored ljudskog jezika, ali značenje postoji samo u terminima jezika, datost jezika je datost sveta. Pošto je jezik zajednički, javni domen, privatni jezik je iluzija. Forme i sadržaji jezika nisu ni u kom smislu privatni, već su suština društvenog. "Privatno" pisanje je delimično proizašlo iz tradicionalne i savremene prakse sličnih radova, uvek posredovanih širom društvenom produkcijom. On govori o želji da se jezik učini neprozirnim da bi pisanje bilo svesnije da je "generator" sveta i objekata:

Pisanje postaje iskustvo u kojem forme i objekti sveta nastaju. Kada su forme/strukture/oblici nevidljivi i nečujni, sugerisu nam dati, pretpostavljeni svet izvan stranica/jezika. Kada priznamo da su forme materijali sa kojima treba raditi, da su aktivni deo pisanja, sugerisemo "naše" učestvovanje u konstrukciji prirode i značenja. U pisanju (ili bilo gde drugde) ne možemo pobeći od struktura/formi, one su uvek prisutne, one de-formišu i re-formišu. Vidimo ih i čujemo neodvojivo od sadržaja.¹³

Ovaj stav je svojstven materijalističkom poststrukturalizmu. Raspravljajući u okviru poglavlja "Poststrukturalizam" o radu Rolana Barta (Roland Barthes, 1915–1980), Teri Iglton (Terry Eagleton, 1943–) ističe da je realistički ili imitativni (*representational*) znak za Barta "nezdrav". Takav znak ukida sopstveni status znaka kako bi pothranio iluziju da stvarnost opažamo bez njegovog posredovanja. Znak kao "odraz", "izraz" ili "predočavanje" negira produktivnu prirodu jezika jer potiskuje činjenicu da "svet" posedujemo samo zato što posedujemo jezik kojim ga označavamo i da je ono što smatramo "stvarnim" nerazdvojivo vezano za promenljive strukture značenja u kojima živimo. Iglton primećuje da je Bartov "dvostruki" znak (znak koji ukazuje na svoje materijalno postojanje dok istovremeno saopštava značenje) unuk "očuđenog" jezika ruskih formalista, čeških strukturalista i Jakobsonove (Роман Осипович Якобсон, 1896–1982), "pesničke" reči koja se razmeće opipljivošću sopstvenog jezičkog bića. U skladu sa shvatanjem da jezik proizvodi značenja, što je najpre uočeno u okviru književnosti, Čarls Bernstin ističe da je poezija sada, kao i uvek, otkrivanje značenja, delatni proces sa jezikom kao medijem, koji zahteva da priznamo da se jezik uvek dešava u formama i strukturama:

"Forma nikada nije više od produžetka sadržaja" – nema više duše bez tela niti tela bez duše. Kroz strukture i pomoću njih otkrivamo svet, one se više ne mogu zaobići, pošto se ni telo

13 Čarls Bernstin, "Mera misli", str. 192.

više ne može zaobići. Ali za sve slučajeve ne postoji unapred data struktura (unapred dati skup struktura). One se uvek iznova moraju generisati (ponovo otkriti) obnovljene.¹⁴

Sopstvenu spisateljsku praksu, Čarls Bernstin označava rečju "tekst" i upotrebljava sintagme "praksa pisanja" ili "tekstualna praksa". On se zalaže za intertekstualnost i multidiskurzivnost u pisanju. Julija Kristeva (Юлия Кръстева, 1941–) je uvela termin intertekstualnost, koji se podjednako odnosi i na čitanje i na pisanje. Termin je prvi upotrebio Mihail Bahtin (Mikhail Bakhtin /Михаил Михайлович Бахтин/, 1895–1975). U knjizi *Tekst romana* (*Le Texte du roman*) Kristeva je pisala:

Da bismo analizirali strukturiranje romana, a ne njegovu strukturu, moramo ga smjestiti unutar totaliteta prijašnjih ili sinkronijskih tekstova... Tako, da bismo proučavali strukturiranje teksta kao transformaciju, mi ćemo ga zamisliti kao tekstualni dijalog, ili, bolje, kao intertekstualnost. Shodno tome ustvrdit ćemo da poimanje romana kao transformacije implicira da ga tretiramo kao sistem koji nije dostatan sam po sebi, i koji se mora odnositi na okolinu koja ga okružuje.¹⁵

Pod "okolinom" se podrazumeva bezgranični korpus pisanja, jer ono što se krije iza napisanog, objašnjavaju Rosalind Kauard (Rosalind Coward) i Džon Elis (John Ellis, 1956–), nije stvarnost, referent, već referenca, ili kako se izrazio Rolan Bart, u pitanju je "suptilna neizmernost napisanog". Za realistički tekst intertekstualnost označava proces pomoću kojeg on upotrebljava jezik da bi se prikazao realnim i prirodnim. Svaki tekst postoji u mreži svih drugih tekstova, iz kojih crpi svoju razumljivost. Realizam je "kopija kopije", "perspektiva citata". On je prećutno citiranje, bez navodnika i bez tačnog izvora.

Pisanje uključuje neprestano ponovno formulisanje i premeštanje procesa označavanja. Julija Kristeva je pisala da pojam intertekstualnost označava premeštanje jednog ili nekoliko sistema znakova u drugi. Neprekidan proces pisanja ne znači samo dodavanje, gomilanje citata na citate da bi se oblikovalo još kompaktnije tkivo realističkog jezika. Kauard i Elis objašnjavaju da svaki novi citat zamenjuje one koji su mu prethodili. Oblik realističke iluzije se menja, pojavljuju se novi "sociolekti", a energija drugih se rasipa ili drugačije usmerava. Ovaj aspekt intertekstualnosti se koristi u avangardnim tekstovima. Avangardni tekstovi spajaju deliče fraza, ali bez objedinjujuće, upotpunjujuće pozicije. Oni se igraju s ideologijom i u ideologiji. Čarls Bernstin je u tom smislu pisao da se tekture, rečnici, diskursi, konstruktivistički modusi, međusobno suštinski različiti, ne integrišu u polje kao deo prethodno određene, zacrtane arhitekture. Rascepi i preskoci komponuju prostor unutar pomerljivih parametara, tipova i stilova diskursa, neprestano se krećući, međusobno dejstvujući, intertekstualno i interstrukturno. Bernstin je pisao:

14 Čarls Bernstin, "Mera Misli", str. 193.

15 Navedeno u knjizi Rosalind Coward, John Ellis, *Jezik i materijalizam – razvoji u semiologiji i teoriji subjekta*, Školska knjiga, Zagreb, 1985, prevela Ranka Gregurić, str. 74–75.

Mojoj viziji "konstruktivne" prakse pisanja može se pristupiti i u poeziji i u filozofiji. Ona je multi-diskurzivni tekst, rad koji bi uključio mnoge različite tipove, stilove i oblike jezika u isti "hiper-prostor". Metod takve tekstualne prakse bi pre bio dijalogičan ili polilogičan nego monologičan. [...] Lako mogu zamisliti ekstremnije forme: gde bi suprotstvaljena raspoloženja i oblici argumentovanja, promenljivi stilovi i perspektive prekrili individualne oblike i njihovo značenje na osvetljavajuće načine i možda potpomogli Heideggerov zahtev za istraživanjem u "istinskom mišljenju". (I mišljenje je konstrukcija.)¹⁶

U tekstu *Pisanje i metod* (*Writing and Method*), odakle potiče gore navedeni citat, Bernstin raspravlja o odnosu filozofije i poezije. Smatra se da "filozofija" zahteva "logičku" argumentaciju, a ne kontradikciju kao osnovu tekstualnih oblika diskursa. "Poezija", nasuprot filozofiji, kao da poriče da je "argument" nešto suštinsko, mada ga može uključiti. Filozofija i poezija se razlikuju po svojim proizvodima: u filozofiji se proizvode dosledni, a u poeziji lepi tekstovi. Nasuprot ovome, Bernstin izriče tvrdnju da ono što poeziju čini poezijom, a filozofiju filozofijom jeste tradicija mišljenja i pisanja, kao i društvena matrica publikovanja, profesionalnih udruženja, publike itd. U pitanju su istorijske i društvene konvencije, a ne suštinske nužnosti "medija" ili "ideje".

Uticaj književnih praksi na praksu pisanja teorije i povratni uticaj teorije na utemeljenje diskursa književnosti jasno je vidljiv na primeru rada Čarlsa Bernstina. Pratićemo ovaj uticaj i kroz primedbe Terija Igltona i Medena Sarupa (Madan Sarup), kao i na primerima poststrukturalista, pre svega Žaka Deride.

Teri Iglton¹⁷ ističe da dekonstrukcija odbacuje suprotnost književno/neknjiževno u smislu apsolutne razlike. Pojam *pisanja* je već sam po sebi izazov ideji o strukturi jer struktura uvek pretpostavlja središte, utvrđeno načelo, hijerarhiju značenja i čvrsti temelj, a upravo su to pojmovi koje neprestano razdvajanje i spajanje značenja dovodi u pitanje. Svi književni tekstovi satkani su od drugih književnih tekstova, ali ne u uobičajenom smislu da su obeleženi "uticajima", već mnogo dublje. Svaka reč, rečenica ili odlomak ponovno je ispisivanje, prepis ranije nastalih tekstova ili tekstova koji okružuju pojedinačno delo. Ne postoji "originalnost" u književnosti, nema "prvog" književnog dela. Sva književnost je "intertekstualna". U književnosti progovara jezik u svojoj bujnoj "polisemnoj" pluralnosti. Iglton naglašava da je književni pokret modernog doba omogućio nastanak strukturalističke i poststrukturalističke kritike. Pojedina kasnija dela Rolana Barta i Žaka Deride su modernistički književni tekstovi, eksperimentalni, zagonetni i višeznačni. Za poststrukturalizam nema jasne granice između "kritike" i "tekstualnog stvaranja", oba načina sadržana su u "pisanju" kao takvom. U istom duhu, videli smo, Čarls Bernstin izriče stav da se jedan tip tekstualne prakse može podjednako praktikovati i u filozofiji i u književnosti.

16 Charles Bernstin, "Pisanje i metod", *Delo* br. 8, Beograd, avgust 1989, prevela Dubravka Đurić, str. 267.

17 Terry Eaglton, *Književna teorija*, SNL, Zagreb 1987, prevela Mia Pervan-Plavec, str. 148.

Ukazaćemo sada na problematiku odnosa filozofije i književnosti u radu Žaka Deride. Niče (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900) je anticipirao stil i postupak Deridinog pisanja. Niče je smatrao, tumači Meden Sarup,¹⁸ da je filozofija od Platona (Πλάτων, 428/427–348/347 p. n. e.) do danas potiskivala činjenicu da je jezik metaforičan. Filozofija je koristila metafore ali je prikrila ovu činjenicu. Svi filozofi, bez obzira na stavove u odnosu na razum i logiku, oslanjali su se na figurativni jezik, ali su njegove znake sistematski potiskivali. Niče je smatrao da su se sofisti, retoričarsko-filozofska škola u staroj Grčkoj, najviše približili saznanju onoga što je Sokrat (Σωκράτης, 470–399 p. n. e.) poricao: da je mišljenje uvek neodvojivo vezano za retoričke postupke. Sledeći Ničea, Derida je ukazao da je svaki jezik neporecivo metaforičan, da koristi figure i trope. Za razliku od drugih formi diskursa, književnim delima se priznaje retorički status. Drugi oblici pisanja su takođe figurativni i dvosmisleni, ali se predstavljaju kao nesumnjive istine. Književnost je, smatra Derida, privilegovani prolaz u pisanje, prolaz koji vodi i u nauku, filozofiju, politiku, psihoanalizu itd.

Iz ovog shvatanja proizlazi stav da književnost više nije podređena vrsta diskursa u odnosa na filozofiju. Ne postoji jasna podela između književnosti i filozofije, niti između "kritike" i "stvaralaštva". Filozofija, pravo i politička teorija oblikuju svoje diskurse uz pomoć metafora, kao što to čine i pesme, i zato su isto toliko fiktionalni. Proučavanje metafore postalo je važno kada se spoznalo da jezik ne odražava realnost, već je konstituiše. Sada se pažnja sve više usmerava na to kako retorički postupci oblikuju naše iskustvo i naše sudove, kako jezik služi da promovise mogućnosti nekih delatnosti, a isključuje mogućnost praktikovanja drugih.

Dekonstrukcija nas uči da i onda kada nam se čini da tekst ukazuje izvan sebe, njegova referenca može biti samo drugi tekst. Kao što znaci ukazuju samo na druge znake, tekstovi mogu da ukazuju samo na druge tekstove, generišući jednu neodređenu mrežu presecanja koja se može širiti, a koja se označava terminom intertekstualnost. Ovo podrazumeva razmnožavanje/umnožavanje tumačenja, ali nijedno tumačenje ne može biti konačno.

Modernizam, antimodernizam, postmodernizam

Čarls Bernstin u tekstu *Izjašnjavanje o Stajnovoj / Stajnova se izjašnjava* raspravlja o radikalnom modernizmu koji u Severnoj Americi i Evropi omogućava premeštanje paradigme ka "označavanju sveta rečima". Bernstin ovde ima na umu višestruka istovremena otkrića i pronalazke jezika i u jeziku do kojih je došlo u prvim decenijama dvadesetog veka: otkriće plastičnosti jezika u vizuelnim umetnostima kubista i konstruktivista, otkriće jezika nesvesnog kod Frojda (Sigmund Freud, 1856–1939) i jezika relativiteta kod Ajnštajna (Albert Einstein, 1879–1955), prepoznavanje upotrebne vrednosti jezika kod Ludviga Vitgenštajna (Ludwig Wittgenstein, 1889–1951) i neupotrebna vrednost jezika kod Gertrude Stajn.

18 Madan Sarup, *An Introductory Guide to Poststructuralism and Postmodernism*, Second edition, Harvester – Wheatsheaf, New York – London – Toronto, 1993, str. 45–48.

Terminom "modernizam" Bernstin ukazuje na odbacivanje ideje da je narativnost osnovna odlika diskursa književnosti. Preovladalo je stanovište da je medij (u književnosti jezik) autonoman i sebi dovoljan. Modernizam, po Bernstinu, negira naturalističke retoričke pretpostavke avgustinske i romantičarske poezije. Jezik počinje da se tumači kao entitet (suština po sebi), sa specifičnim svojstvima, a ne kao instrument koji se neutralno i prozirno može koristiti da bi se "prenela" prethodno postojeća informacija. Ovim se suštinske pretpostavke narativnog realizma devetnaestog veka, kao umetničke i kritičarske prakse, dovode u pitanje. Modernistička praksa nije otkrila gubitak istorije, piše Bernstin, već krizu u prikazivanju istorije. Realno nije utvrđena spoljašnja celina, već je "konstrukcija društveno/ekonomsko/ideoloških sfera".

"Futuristički trenutak" u književnosti, termin je pozajmljen iz istoimene knjige Mardžori Perlof, neposredno pre početka Prvog svetskog rata, pokrenuo je niz radikalnih modernističkih problema još uvek značajnih za savremene poetske i političke prakse i još uvek neprihvatljivih za oficijelnu kulturu. Termin "modernizam" prisvojili su stvaraoci antimodernističkog književnog kanona, od novih kritičara do Helen Vender (1933–). U okviru novokritičarskih mapa modernističkih "majstora", delo Gertrude Stajn tumači se kao postmodernizam koji se ispoljava pre svoga vremena. Bernstin ističe da je taj stav pogrešan, jer njen rad pripada radikalnom modernizmu vremena u kome je stvarala. Ova činjenica pokazuje da je u mapama angloameričkog književnog modernizma veći deo onoga što se označava pojmom visoki modernizam u znaku antimodernizma ili je obeleženo snažnim protivmodernističkim stavom. Dominantna kultura posredstvom institucionalizovanih interpretativnih modela, u ovom slučaju reč je o novoj kritici, stvara mape visokog modernizma, pročišćene od formalno radikalnih i avangardnijih pravaca. Ove mape isključuju pojedine pesnike ili grupe pesnika i u redukovanom vidu prikazuju kanonizovane pesnike. Modernizam postaje pročišćen, tj. redukovani i preobražava se u antimodernizam. Takav modernizam navodi neke kritičare da, u skladu sa svojim političkim i estetskim konzervativizmom, zaključuje da su modernizam i avangarda suprotstavljeni.

Svaki praktičar i tumač jednog medija definiše postmodernizam u okvirima tog medija, često ne osvrćući se na druge oblasti. Tako, na primer, u vizuelnim umetnostima zamišljena "apsorpcija", pa i dominantnost, avangardnog modernizma nužni je preduslov za postmodernizam. U poeziji, s druge strane, stalna marginalnost radikalnih elemenata ranog modernizma još uvek uslovljava diskurs o toj umetničkoj formi i pretpostavlja sasvim drugačiji skup sredstava povezanih sa "postmodernom".

Po Andreasu Hajsenu (Andreas Huyssen, 1942–) u postmodernizmu se ne pravi razlika između visoke umetnosti i popularne kulture. Hajsenu to tumači kao nepriznavanje modernističkog purizma. U postmodernizmu se izražava sumnja da će avangardna umetnost, ili uopštenije modernizacija, uz pomoć tehnologije, doprineti boljoj budućnosti. On prihvata po Peteru Birgeru (Peter Bürger, 1936–) razliku između modernizma i "istorijske avangarde" (dada, rani nadrealizam, postrevolucionarna ruska avangarda). Birger ističe da je avangardni projekt težio da poremeti norme građanske "institucije umetnosti", brišući razliku između umetnosti i života. Nasuprot tome, u modernizmu dolazi do odvajanja umetnosti od života. Zamisao o autonomiji

umetničkog objekta u modernizmu je do krajnosti razvijena, a stvoreni su i novi načini "prikazivanja" i proizvodnje značenja. Tako je proširen projekt esteticizma kasnog devetnaestog veka (ideja o umetnosti radi umetnosti, o čistoj umetnosti). Andreas Hajsen smatra da su američki pop, bit i "alternativna" umetnost šezdesetih godina dvadesetog veka – primeri se kreću u rasponu od Džona Kejdža (John Cage, 1912–1992) do Alena Ginzberga (Allen Ginsberg, 1926–1997) i Vilijama Barouza (William Burroughs, 1914–1997), od Džeka Keruaka (Jack Kerouac, 1922–1969) do Endija Vorhola (Andy Warhol, 1928–1987) i Džaspera Džonsa (Jasper Johns, 1930–) – predstavlja prvi stadijum postmodernizma, jer u njima dolazi do prekida sa modernizmom na tri načina koji podsećaju na strategije istorijske avangarde. U postmodernizmu se gube razlike između visoke umetnosti i popularne kulture, napadi na instituciju umetnosti postaju ikonoklastički i postoji "tehnološki optimizam".

Bernstin smatra da ne treba prihvatiti razlikovanje avangarde i modernizma, jer pobuna avangarde nije bila usmerena protiv modernizma po sebi. Avangarda se protivila specifičnom i izrazito redukcionističkom kritičkom mapiranju modernističke umetnosti. Mnogi američki modernistički pesnici, poput Vilijama Karlosa Vilijamsa (William Carlos Williams, 1883–1963), Ezre Paunda (Ezra Pound, 1885–1972), Lore Rajding, Gertrude Stajn, Luisa Zukofskog ili Džordža Opena (George Oppen, 1908–1984), svesno su bili u opoziciji prema književnom establišmentu. "Avangarda" se, piše Bernstin, najbolje može razumeti ukoliko se uzme u obzir da su avangardni pokreti na različite načine bili povezani sa određenim političkim i društvenim težnjama karakterističnim za modernističku kulturu. Te težnje su se oblikovale kao socijalističke, utopijske, anarhističke, konzervativne i fašističke ideje.

Bernstin naglašava da je Birgerova istorijska avangarda čudno mnoštvo različitih individua i grupa, obuhvaćenih jedinstvenim nazivom (avangarda). Ali ovi pokreti nisu jedinstveni i moraju se razmatrati unutar specifičnih geografskih i društveno-političkih konteksta u okviru kojih su nastali. Ukoliko se to ne uradi, italijanski neofašisti koji fetišizuju mašine izjednačile se sa francuskim levičarima opčinjenim nesvesnim, a stavovi nemačkih umetnika Vajmara o masovnoj kulturi izjednačile se sa težnjama ruskih umetnika za *novom* socijalističkom kulturom, koja se zatim izjednačava sa opčinjenošću američke pop umetnosti popularnom kulturom, kao da je masovna kultura jedinstvena pojava. "Ista" umetnička tehnika, objašnjava Bernstin, ima sasvim drugačije značenje zavisno od toga gde je i kada upotrebljena. Tehnike se moraju razumeti u kontekstu, jer umetnički "postupci" nisu univerzalni. Suprotstavljajući logički nepovezanih rečenica ili rečeničnih fragmenata može se koristiti da se teatralizuju ograničenja uobičajene naracije, da se pokaže nemogućnost komunikacije, da se predstavi govor, ili kao prozodijsko stvaranje novog, ili tradicionalnog, ali zanemarenog, značenja. Ove upotrebe ne moraju imati ništa zajedničko među sobom, niti se ove tehnike mogu izjednačiti sa upotrebama "fragmentiranja" ili kolažiranja u drugom umetnostima. Politički opis savremene umetnosti mora, po Bernstinu, da razjasni društvene i ekonomske činioce koji oblikuju kontekst unutar kojeg dati umetnički rad postoji. Značenje radova nije konstituisano samo zahvaljujući bitnim odlikama slikarskog platna, stranice papira, scene, video monitora, snim-

CHARLS BERNSTIN

DUBRAVKA ĐURIĆ

FIGURE U POKRETU

ka sa magnetofonske trake ili kompakt diska, već i načinom kako je rad smešten u kontekst tržišta, čitalaca ili gledalaca, istorije svog medija i savremene političke i društvene klime.

Pitanje ideologije u epohi moderne: slučaj Ezre Paunda

Čarls Bernstin iznosi stanovište da je umetnost uvek povezana sa ideologijom. U "Predgovoru" ("Preface") za knjigu *Politika poetske forme – poezija i javna politika* (*The Politics of Poetic Form – Poetry and Public Policy*), on ističe da je uobičajeno shvatanje da pesme pre svega izražavaju lična osećanja. Njega, međutim, zanima kako formalna dinamika pesme oblikuje ideologiju, tj, kako radikalni inovativni pesnički stilovi mogu imati političko značenje. Kako izbor gramatike, rečenika, sintakse i naracije odražava ideologiju. U tekstu *Komedija i poetika političke forme* Bernstin piše da projekt partikularizacije, istorizacije i ideologizacije tumačenja poezije mora prvenstveno da se bavi stilističkim odlikama rada. To znači da formalna dinamika ne bi smela da se tumači odvojeno od istorijske i teatralne arene u koju je smeštena.¹⁹

U tekstu *Obuzdati fašizam / prisvajanje ideologija – mistifikacija, estetizacija i autoritet u Paundovoj pesničkoj praksi*, Bernstin se bavi "slučajem" Ezre Paunda. "Pravoverna" teorija kulture i kritika, po njemu, nisu nedvosmisleno ukazale na fašističke ideje prisutne u Paundovoj poeziji. Paundov fašizam nije omeo kanonizaciju njegove poezije u američkoj književnosti, već je doprineo njenom prihvatanju. Kada mu se oduzme neprihvatljivi javni legitimitet, Paundov fašizam zadobija autoritet strogog očinskog glasa, koji sudi o vrednosti proizvoda kulture svih društava na zemaljskoj kugli. Ipak, Bernstin ne izjednačava Paundovu politiku sa Paundovom poezijom. *Pevanja* često nisu u skladu sa načelima njegovih fašističkih ideala. "Hiperprostor" njegovog modernističkog kolaža ne predstavlja prethodno utvrđenu istinu pankulturološkog elitizma, već je proizvod kompozicionalno decentriranog multikulturalizma. To znači da je Paund koristio fragmente iz različitih društvenih i istorijskih oblasti društva u kojem je i sam živio, ali i iz neograničenog broja drugih kultura. Ova složena, višeglasovna tekstualnost proizašla je iz traganja za dubljim istinama do kojih se ne može doći "monadičnije" organizovanim pesmama u kojima pesnici koriste jedan glas i jednu perspektivu. Bernstin piše:

Paundova fašistička ideologija ustrajava na autoru koji ima izvan-književno "specijalno znanje" koje stvara falički poredak (phalic order) (ovo su Paundove reči) nad ženskim haosom konfliktnog ideološkog materijala. U studiji o Paundovom antisemitizmu, Robert Kasilo je pokazao da Paund suprotstavlja falocentrički/logocentrički nepokolebljivi stožer (on u 97 pevanju citira Vanga:

19 Charles Bernstein, "Comedy and Poetics of Political Form", iz Charles Bernstein (ed.), *The Politics of Poetic Form – Poetry and Public Policy*, Roof Books, New York, 1990

"muškarčevo falusno srce je iz raja / jasno vrelo ispravnosti") kastriranom nomadskom Jevrejinu.²⁰

Paundovom radu svojstveni su: neodređenost, fragmentarnost, apstrakcija, nejasnost, bujica reči, dvosmislenost, alegorija. U ovoj umetnosti ideologije su izmeštene iz izvornog konteksta. Paund za njih stvara nomadsku ekonomiju čiji koreni nisu ni u tlu ni u vlasništvu, već u apstrakciji estetizacije. Realna ekonomija *Pevanja* je ekonomija čitaoca, pisca i knjige, ekonomija u kojoj se jezik ne shvata kao Logos već kao razmena. Centar ne može da se održi, piše Bernstin, jer formalne inovacije neposrednih suprotstavljanja različitih materijala to ne dozvoljavaju. Paundov tekst je izuzetno bogat tonovima i ne može se kontrolisati tradicionalnim kriterijumima saglasnosti i jedinstva. S druge strane, činio je napor da usavrši autoritet koji je njegova tekstualna praksa onemogućila. Iz toga je proizašao Paundov klaustrofobičan pogled na svet. U borbi za kontrolom, Paundovi metodi i materijali uništili su Paundov autoritet i predrasude, zato je on posegao za reduktivističkom ekonomijom i fašističkim rasizmom.

Osvrnucemo se ukratko i na mišljenje jezičkog pesnika i teoretičara Boba Perelmana. U tekstu *Paund i jezik genija* (*Pound and the Language of Genius*) Perelman zastupa stanovište da kada su u pitanju *Pevanja*, ne možemo zanemariti odnos između pozitivnih odlika Paundovog ranog pisanja i retoričkog nasilja i moralnog slepila njegove kasnije politike. Paunda treba čitati u celini, s obzirom na njegov fašizam i rasizam, i s obzirom na privlačnost njegove poezije. *Pevanja* su jedinstveni projekt, što, s obzirom na svojstva referenci, nameće potrebu da pročitamo i druge Paundove spise, a moramo uzeti u obzir i njegove javne delatnosti. Paund se mora čitati, smatra Perelman, kao *artifex*, ali ovo ne znači "da se svi detalji moraju uklapati". Perelman piše:

Neću pokušati da *Pevanja* učinim saglasnim, niti ću tvrditi da pesma i govori na radiju čine savršeno jedinstvo. Paund je u različitim trenucima pisao ep, spasavajući *Ustav*, stvarajući konfuzijansko-fašistički nacrt Republike Salo i gradeći "Dejokov grad čije su terase boje zvezda". Drugim rečima, kada se Paund shvati kao *artifax*, svesni smo da je teško povući razliku između književnog i izvanknjiževnog: uzvišeni značaj specijalizovane koncepcije književnosti stvara poticaj koji ga dovodi u javni prostor. Stalne protivrečnosti prisutne u Paundovoj zamisli o geniju, čine da su svi detalji njegovog pisanja problematični i da postavljaju ključna pitanja o politici, estetici i etici. Ono što Paundovom pisanju daje najveću snagu ne može se odvojiti od onog što je u njemu najgore.²¹

20 Charles Bernstin, "Pounding Fascism / Appropriating Ideologies – Mystification, Aesthetization, and Authority in Pound's Poetic Practice", iz Charles Bernstein, *A Poetics*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1992, str. 123.

21 Bob Perelman, "Pound and the Language of Genius", iz *The Trouble with Genius – Reading Pound, Joyce, Stein and Zukofsky*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1994, str. 31.

U tekstu *Drugi svetski rat i postmoderno pamćenje* Bernstin piše da Drugi svetski rat dovodi u pitanje autoritet u svim njegovim oblicima i glasovima: prava Oca, Zakona, Nacije i Nacionalnog Duha, Tehnoracionalnosti, naučne Sigurnosti, Aksiomatskog Prosuđivanja, Hijerarhije, Progres, Tradicije. Nijedna istina nije po sebi razumljiva, naročito ne povlašćene pojmovne i društvene konstrukcije kao što su patrijarhat, autoritet racionalnosti, poredak i kontrola. Shvatanje da beli heteroseksualni muškarci, hrišćani sa Zapada nemaju isključivu povlasticu da izraze "najviše" vrednosti čovečanstva bila je prisutna i pre Drugog svetskog rata.

Pesnici nakon Drugog svetskog rata negiraju da su pesnički Duh ili Imaginacija transcendentni. Značenje modernističke tekstualne prakse tumači se u suprotnosti sa izvornim tumačenjima. Pesnici zastupaju stanovište da različite sisteme diskursa nije moguće porediti. Nasuprot nadistorijskoj i nadljudskoj perspektivi izraženoj u ranijim poetikama, u novoj američkoj, kao i u kasnijoj poeziji naglašava se proces, pojedinačnost i detalj. Nakon Drugog svetskog rata pesnici veću pažnju poklanjaju ideološkoj funkciji jezika. Oni koriste tehnike materijalizovanja reči i sveta radikalnog modernizma i primenjuju ih da bi pokazali kako prakse "svakodnevnog" jezika manipulišu i dominiraju. Upotrebom radikalnih modernističkih procedura oni istražuju društvene dimenzije jezika koji proizvodi realnost. Nova američka poezija odbacivala je značaj svetskog duha, napretka, avangardne prethodnice, kao i pozitivističke kvaziautoritarne pretpostavke futurizma, vorticisma ili tradicije T. S. Eliota (Thomas Stearns Eliot, 1888–1965). Odbacila je herojsku univerzalizaciju pesničkog genija u korist partikularizacije, procesa, detalja. Inovacijama nastalim u periodu između 1910. i 1917. pesnici daju drugačiji psihički upis. Tako, na primer, Robert Krili (Robert Creeley, 1926–2005) ili Leri Ajgner (Larry Eigner, 1927–1996) insistiraju na pojedinačnosti, koja se ne može uopštiti, dok Ezra Paund i T. S. Eliot koriste kontrolisane alegorije. Džon Asberi (John Ashbery, 1927–), Džek Spajser (Jack Spicer, 1925–1965) i Džekson Mek Lou (Jackson Mac Low, 1922–2004) teže samoponištavanju jastva, dok Vilijam Karlos Vilijams naglašava jastvo. Radovi novih američkih pesnika izražavaju nepoverenje u svaku moguću opštevažeću tvrdnju, oni ispituju javne forme i neumorno uništavaju autoritarne/autoritativne jezičke strukture, a radovi su im izrazito autorefleksivni.

Studije kulture

Zanimljiva je činjenica da je američkim modernističkim pesnicima, stvarao-cima nesimboliističke poezije, engleski bio drugi jezik, ili je njihovim roditeljima engleski bio drugi jezik. Pored Gertrude Stajn, u istom kontekstu se pominju i Vilijam Karlos Vilijams i jevrejski pesnici Čarls Reznikov (Charles Reznikoff, 1894–1976) i Luis Zukofski. Gertruda Stajn, Vilijam Karlos Vilijams i Luis Zukofski učili su engleski jezik kao drugi jezik. To znači, objašnjava Bernstin, da su mislili i ponovo učili svet u novim i čudnim zvukovima, što remeti prirodno ili nesvesno prihvatanje odnosa između reči i stvari.

Gertruda Stajn je stvarala nesimboličan jezik u kontekstu "američke" poezije. Njeni književni radovi nisu bili ukorenjeni u engleskoj književnoj tradiciji. Ponekad se jezik Gertrude Stajn, Vilijama Karlosa Vilijamsa i Luisa Zukofskog naziva američkim engleskim. Taj naziv, po Bernstinu, označava pisanje na engleskom jeziku za koje ostrvski engleski nije imperijalni suveren već jedan od mnogih jezika. Koreni američkog engleskog obuhvataju kako engleske, tako i ne-engleske izvore. Pod engleskom književnošću, smatra Bernstin, danas treba podrazumevati i novozelandsku, kanadsku, australijsku, a postoje i različite američke književnosti. Za mnoge savremene pesnike, ostrvska engleska tradicija stiha ima mali ili nema nikakav značaj. Čarls Bernstin objašnjava:

Engleski je sada jedan od nekoliko globalnih jezika, po sebi *lingua franca*: to znači da se mnoge različite gramatike i rečnici slivaju u stalno novoformirane engleske jezike. Uprkos ovom preobilju, jedan centristički odgovor je omalovažavanje "pesničke zasićenosti", dok drugi lamentira nad gubitkom značajnog društvenog uticaja poezije. Oba pogleda su zasnovana na imperijalnim standardima koji ne shvataju da su različite poezije pisane engleskim jezikom vredne za različite grupe ili pojedince [...].²²

Ovaj tekst posvećen Čarlsu Bernstinu završićemo definisanjem poezije u tekstu *Vreme izvan kretanja: pogled napred da bi se videlo nazad*:

Sva poezija je geografska, etnička i seksualna koliko je i istorijska, ograničena periodom: ova ograničenja su horizonti svake poezije. [...] Ali grupe su sastavljene od podgrupa, podgrupe su sastavljene od frakcijskih razlika koje se mogu ponovo kombinovati u druge formacije i neuporedive su sa prvom. U principu, oblikovanje zajedničkog glasa regije ili grupe problematično je kao i oblikovanje zajedničkog glasa nacije ili jezika, što je opasno kao i oblikovanje uobičajenog glasa pojedinca. U praksi je važna poetska snaga koja, bilo individualno ili kolektivno, izražava ono što je potisnuto ili što je neizraženo. Ali postoji i nužna potreba da se prevaziđe romantičarska ideja o jastvu (*self*) i romantičarska ideja o duhu nacije ili grupe (*volksgeist*) ili perioda (*zeitgeist*), nužna potreba da se poezija ne organizuje oko dominantnog subjekta, shvatao se on kao jastvo ili kao kolektiv ili kao tema. Postoji potreba za pisanjem koje pomera granice onoga što se može identifikovati, što ne samo da proizvodi razliku već je pronalazi, što rezultira nomadskom sintaksom želje i preobiljem koji prkose žanru (rođenju, rasi, klasi) da bi ga premestili na drugo mesto.²³

22 Charles Bernstein, "Time Out of Motion: Looking Ahead to See Backward", iz Charles Bernstein, *A Poetics*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1992, str. 119.

23 Charles Bernstein, "Time Out of Motion: Looking Ahead to See Backward", str. 120.

Literatura:

- Bruce Andrews, Steve McCaffery, Ron Silliman, Ray DiPalma, *Legend, L=A=N=G=U=A=G=E, Segue*, New York, 1980.
- Charles Bernstein, Bruce Andrews (eds.), *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1984.
- Charles Bernstein, *Content's Dream: Essays 1975-1984*, Sun & Moon Press, Los Angeles, 1986.
- Charles Bernstein, *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy*, Roof, New York, 1990.
- Charles Bernstein, *A Poetics*, Harvard University Press, Cambridge, 1992.
- Charles Bernstein, *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press, New York, 1998.
- Charles Bernstein, *My Way: Speeches and Poems*, University of Chicago Press, Chicago, 1999. Charles Bernstein, *A Conversation with David Antin*, Granary Books, New York, 2002.
- Dubravka Đurić, *Jezik, poezija, postmodernizam – Jezička poezija u kontekstu moderne i postmoderne američke poezije*, Oktoih, Beograd, 2002.
- Douglas Messerli, "Language" *poetries – an anthology*, A New Direction Book, New York, 1987.
- Bob Perelman, *The Trouble with Genius – Reading Pound, Joyce, Stein and Zukofsky*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1994.
- Ron Silliman (ed.), *In the American Tree – Language Realism Poetry*, National Poetry Foundation. Inc., University of Maine at Orono, 1986.

UVOD Miško Šuvaković i Aleš Erjavec: **Kratak tehnički uvod u knjigu *Figure u pokretu – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti***₇ Aleš Erjavec: **Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe**₁₁ Miško Šuvaković: **Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesetog veka**₂₁ **KONTRADIKCIJE MODERNIZMA** Jos de Mul: **Sigmund Frojd**₄₁ Ketrin Livr: **Anri Bergson**₅₅ Lev Kreft: **Benedeto Kroče**₆₅ Grejem Mekfi: **Robin Džordž Kolingvud**₈₇ Miško Šuvaković: **Martin Hajdeger**₁₀₀ Miško Šuvaković: **Ludvig Vitgenštajn**₁₂₃ **KRITIČKI/KRITIČNI MODERNIZAM** Entoni Dž. Kaskardi: **Hoze Ortega i Gaset**₁₄₅ Aleš Erjavec i Miško Šuvaković: **Đerđ Lukač**₁₅₉ Tajrus Miler: **Valter Benjamin**₁₇₄ Lev Kreft: **Herbert Markuze**₁₉₃ Tajrus Miler: **Teodor V. Adorno**₂₀₅ Gabriela Švitek: **Stefan Moravski**₂₃₆ **UMETNOST U POLJU TEORIJE** Ivana Miladinović: **Džon Kejdž**₂₅₅ Miško Šuvaković: **Situacionizam**₂₇₀ Miško Šuvaković: **Tel Quel**₂₈₂ Sanela Radisavljević: **Pjer Bulez**₂₉₆ Sanela Radisavljević: **Glen Guld**₃₀₉ Nika Radić: **Art&Language**₃₁₉ Dubravka Đurić: **Čarls Bernstin**₃₃₆ **PITANJA O GRANICAMA FILOZOFIJE I ESTETIKE** Biljana Srečković: **Vladimir Jankelevič**₃₅₇ Rašida B. Triki: **Žan-Pol Sartr**₃₇₃ Aleš Erjavec: **Moris**

Merlo-Ponti₃₈₄ Marivon Sezon: **Mikel Difren**₃₉₅ Lidija Prišing: **Žak Lakan**₄₁₄ Jelena Novak: **Rolan Bart**₄₃₁ Rašida B. Triki: **Žil Delez**₄₄₆ Rašida B. Triki: **Mišel Fuko**₄₅₈ Rašida B. Triki: **Žak Derida**₄₆₉ **FEMINISTIČKE PLATFORME** Paula Zupanc: **Lus Irigaraj**₄₈₂ Paula Zupanc: **Julija Kristeva**₄₉₆ Ana Vujanović: **Džudit Batler**₅₁₁ **POSLE MODERNE: POSTMODERNA I KRITIKA POSTMODERNE** Polona Tratnik: **Artur Danto**₅₃₁ Ernest Ženko: **Fredrik Džejmson**₅₄₉ Nevena Daković: **Edvard V. Said**₅₆₄ Ernest Ženko: **Wolfgang Velš**₅₈₅ Klif MakMahon: **Teri Iglton**₆₀₁ Ivana Ilić: **Rodžer Skruton**₆₁₄ **IZVOĐENJE FILOZOFIJE I NOVA KRITIČKA TEORIJA** Dejvin Zane Šou: **Alen Badiju**₆₄₅ Katja Kolšek: **Žak Ransijer**₆₅₈ Katja Kolšek: **Đorđo Agamben**₆₇₈ Nikola Dedić: **Boris Grojs**₆₉₀ Bojana Cvejić: **Brajan Masumi**₇₀₄ Oleg Jeknić: **Mark B. Hansen**₇₂₁ Jelena Arnautović: **Nikola Burio**₇₄₀ **PRILOG: FILOZOFIJA VIZUELNOSTI** Radovan Popović: **Bečka škola istorije umetnosti**₇₅₉ Radovan Popović: **Alojz Rigl**₇₆₉ Đinhi Čoi: **Vizuelni formalizam**₇₉₅ Miško Šuvaković: **Nova istorija umetnosti**₈₁₅ Aleš Erjavec: **Vizuelna kultura, umetnost i vizuelne studije**₈₃₈ **APENDIKS** Biografije autorki/autora tekstova i prevoditeljki₈₆₁ Indeks imena₈₆₉



Vladimir JANKELEVIČ

Između filozofije i muzike

: Biljana Srečković

Proučavanje filozofije Vladimira Jankeleviča (Vladimir Jankélévitch, 1903–1985) proteklih decenija gotovo da je zapostavljeno i marginalizovano u odnosu na razmatranje opusa njegovih savremenika, francuskih mislilaca koji su bili aktivni od tridesetih godina prošlog veka (na primer, Sartra /Jean-Paul Sartre 1905–1980/, Merlo-Pontija /Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961/, Levinasa /Emmanuel Levinas, 1905–1995/) i njihovih sledbenika, kako u frankofonoj literaturi, tako i u studijama pisanim na jezicima drugih govornih područja. U vezi sa tim, indikativan je podatak da je prvi Jankelevičev napis preveden na engleski jezik 1959. godine,¹ a sledeći skoro četiri decenije kasnije,² da bi od početka dvadeset i prvog veka, naročito zahvaljujući Deridinu (Jacques Derrida, 1930–2004) tumačenjima Jankelevičevih postavki,³

1 Reč je o prevodu monografije Maurice Ravel nastale 1939. godine.

2 U pitanju je prevod teksta iz 1971. *Pardoner?*, koji uz esej *Dans l'honneur et la dignité* (iz 1946) čini publikaciju *L'Imprescriptible*, objavljenu posthumno, 1986. godine. Tekst je prevela En Hobart (Ann Hobart) pod nazivom *Should We Pardon Them?* za časopis *Critical Inquiry* 1996.

3 Derida je, polazeći od Jankelevičeve ideje o *oproštaju* (*le pardon*), razradio svoje koncepte na tu temu, što je, kako smatra Endru Keli, Jankeleviču donelo nov kredibilitet među francuskim filozofima. Andrew Kelley, "Translator's Introduction", iz Vladimir Jankélévitch, *Forgiveness*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, str. xxiv; Jacques Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, Routledge, New York, 2001; Ernesto Verdeja, "The Possibilities and Limits of Forgiveness", iz *H-Genocide*, *H-Net Reviews*, August, 2009, <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=10842>, (pristupljeno februara 2009).

usledili prvi prevodi ključnih ostvarenja u celini – Kerolin Abate (Carolyn Abbate, 1955–) je 2003. prevela njegov krucijalni filozofsko-estetički spis o muzici *Musique et l'ineffable* (1961), a 2005. Endru Keli (Andrew Kelley) ostvario je prevod važne etičke studije *Le Pardon* (1967). Ovi autori pokušali su da ukažu na to da je Jankelevič jedna od "centralnih figura intelektualnog života Francuske", "najoriginalniji i najuticajniji filozof morala", ali i muzike dvadesetog veka, te odgonetnu razloge zanemari-vanja njegovog obimnog i vrednog opusa. U tom cilju, posebno je bilo važno preispitati argumente kojima je najčešće objašnjavana Jankelevičeva skrajnutost sa glavnog toka francuske filozofije. Naime, dok se, s jedne strane, govorilo da je ovakav status uslovljen Jankelevičevim odbijanjem da sledi aktuelne filozofske pravce, što je po-tvrđivao i on sam, sa druge strane, smatra se da su njegov kompleksan stil pisanja, često prožet dijalektičkim i paradoksalnim uverenjima, način izražavanja⁴ i jedinstve-na terminologija⁵ u velikoj meri otežavali čitanje, razumevanje i prevođenje njegovih dela.⁶ Ovakvu recepciju je, međutim, većim delom odredio i sam Jankelevič, što se može sagledati na osnovu iščitavanja pojedinih segmenata njegove biografije.

U periodu sopstvenog sazrevanja i formiranja Jankelevič se uklapao u svo-jevrstan akademski šablon, prešavši put od uspešnog i svestranog studenta do ce-

4 Levinas opisuje Jankelevičev način izražavanja sledećim rečima: "svako će se setiti govora koji je bio pomalo bez daha, tokom kojeg se, u savršenoj jasnoći iskaza, svaka reč iznenada pojavljuje kao nova..." (Arnold I. Davidson, "The Philosophy of Vladimir Jankélévitch", *Critical Inquiry* vol. 22, no. 3, Chicago, 1996, str. 1). An Filp (Anne Philipe, 1917–) ističe da je sluša-jući Jankeleviča bila impresionirana njegovom šarmanтношću, iznošenjem reči, konciznoшću, preciznoшću, a u isto vreme impresijom slobode, erudicijom i poznavanjem subjekta, odnosno načinom govora koji je delovao kao improvizacija, iako to nije bio, budući da je poznato da je Jankelevič veoma studiozno pripremao svako predavanje, beleške i tekstove (Anne Philipe, "Une sorte connaissance amoureuse", iz Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie, essai sur la virtuosité*, Plon, Paris, 1989, str. 1). Na sajtu Nacionalnog audiovizuelnog instituta (*Institut National de l'Audiovisuel – INA*) mogu se naći odlomci iz radijskih i televizijskih emisija u koji-ma je Jankelevič gostovao (vidi veb stranicu: www.ina.fr).

5 Keli opisuje Jankelevičevo pismo poredeći ga sa muzičkim kategorijama. On ističe da njegove neuobičajeno dugačke, ali istovremeno veoma čiste i jasne rečenice, teku kao muzičke linije, završavajući se tamo gde je fraza okončana ili gde je potrebno uzeti dah, dok pasusi, često prožeti na više strana, funkcionišu na isti način kao jedan stav muzičkog dela. Andrew Kelley, "Translator's Introduction", iz Vladimir Jankélévitch, *Forgiveness*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, str. xiv.

6 O ovom problemu govori Ejrej (Craig Ayrey) razmatrajući prevod Kerolin Abate: "Ona ponekad izgubi borbu sa Jankelevičevom prozom, što i nije tako teško, po njenim rečima, a povre-meno i pogrešno tumači, dramatiizuje, zamagluje njeno značenje, obično (ironično) kada po-kušava da razjasni određene nepoznanice ili nešto argumentuje." Craig Ayrey, "Jankélévitch the Obscure(d)", *Music Analysis* vol. 25, no. 3, Oxford, 2006, str. 343; Uporedi i: Andrew Kelley, "Translator's Introduction", iz Vladimir Jankélévitch, *Forgiveness*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, str. xiii–iv; Arnold I. Davidson, "The Philosophy of Vladimir Jankélévitch", *Critical Inquiry* vol. 22, no. 3, Chicago, 1996, str. 1; Carolyn Abbate, "Jankélévitch's Singularity", iz Jankélévitch, Vladimir, *Music and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton, 2003, str. xvi; Jean-Christophe Goddard, "Vladimir Jankélévitch", iz Lawrence D. Kritzman (ed.), *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*, Columbia University Press, New York, 2006, str. 552–553.

njenog profesora. Budući da je poticao iz ruske porodice, koja je emigrirala u Francu-sku, najpre je pohađao *École nationale des langues orientales*, odsek za ruski jezik, da bi se potom opredelio za filozofiju, verovatno pod uticajem njegovog oca koji se bavio prevođenjem važnih filozofskih dela sa ruskog i nemačkog na francuski jezik, pa je mladi Jankelevič imao priliku da se susretne sa Hegelovim (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831), Šelingovim (Friedrich Wilhelm Josef von Schelling, 1775–1854), Frojdovim (Sigmund Freud, 1856–1939), Kročeovim (Benedetto Croce, 1866–1952) spisima. Zaintrigiran filozofskim diskursima, on upisuje filozofiju na *École Nor-male Supérieure*, gde je već 1925. godine diplomirao na temu Plotinove (Plotinus / Πλωτίνος/, 205–270) dijalektike. Samo dve godine kasnije, Jankelevič posataje pro-fesor filozofije na *Institut français de Prague*, gde će raditi do 1933. Iste godine brani doktorat o Šelingovoj poznoj filozofiji i komplementarnu tezu *Valeur et signification de la mauvaise conscience* na Sorboni (*La Sorbonne*), a u tom periodu piše tekstove o Zimelu (Georg Simmel, 1858–1918), ruskom misticizmu i Anriju Bergsonu (Henri Bergson, 1859–1941),⁷ filozofu čiji su spisi u velikoj meri uticali na razvoj njegove filozofije. Svoju pedagošku karijeru nastavlja u gimnazijama u Kaenu i Lionu, a potom na Univerzitetima u Tuluzu i Lilu, kada radi na svom monumentalnom i možda ključ-nom delu *Traité des vertus*. Međutim, kako je delovao izvan Pariza, centra aktuelne filozofske misli, bez važne institucionalne podrške, Jankelevič je već tada govorio o sopstvenom udaljavanju od glavnog toka francuske filozofije i samodovoljnosti fran-cuskih intelektualnih krugova,⁸ a ovakav vid njegove mislilačke izolacije produbljen je tokom Drugog svetskog rata. Naime, kao naturalizovani Francuz jevrejskog porekla Jankelevič je teško prebrodio ratna dešavanja, najpre zbog samog učešća u borbama, kada je bio i ranjen, a potom i zbog toga što su mu kao Jevrejinu bila uskarćena mno-ga prava, pa i pravo podučavanja na francuskim univerzitetima. Ovaj težak period Jankelevič je prevazišao u Tuluzu, zahvaljujući privatnim časovima i predavanjima koje je držao u kafeima, ne odustajući ni tada od pisanja.⁹ Poražen pomenutim okol-nostima, kao glavnog krivca Jankelevič je, razumljivo, video nacistički režim, ali i sve Nemce, smatrajući ih do kraja života svojim najvećim neprijateljima, zbog čega je decidirano odbacivao sve što je nemačkog porekla.¹⁰ On ne samo da je pružao otpor

7 Godine 1923. Jankelevič je upoznao Bergsona, kada sa njim započinje korespondenciju. Go-dinu dana kasnije on piše članak o ovom filozofu, da bi 1931. realizovao značajnu studiju pod nazivom *Henri Bergson*.

8 Već 1931. godine Jankelevič pominje ovaj problem u pismu Luju Bodiku (Louis Beauduc). Andrew Kelley, "Translator's Introduction", iz Vladimir Jankélévitch, *Forgiveness*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, str. viii.

9 Godine 1942. nastaje traktat o muzici *La Nocturne* i filozofski spis *Le Mensonge*.

10 Svoj čvrst negativan stav prema nemstvu Jankelevič je redefinisao tek pred kraj svog živo-ta, zahvaljujući mladom nemačkom učitelju, Vajardu Ravelingu (Wiard Raveling) koji je mu je napisao pismo izvinjenja u ime nemačkog naroda i Nemačke. Dirnut tim gestom, Jankelevič je nastavio korespondenciju, te samim tim pokazao da je period njegovog odlučnog osuđivanja Nemaca završen, mada im ipak nikada nije oprostio. Idejom oprostaja Jankelevič se najviše bavio u delu *Le Pardon* (1967), objašnjavajući je sledećim rečima: "Oprostiti ne znači promeniti mišljenje... Naprotiv!... Moj odnos sa okrivljenim je taj koji se menja". Dakle, oprošaj podra-

prema "zemlji koja je napravila holokaust"¹¹, kako je govorio, nemačkom jeziku i kulturi, već je odlučio da se u potpunosti distancira od nemačke filozofije, a tu, čini se, pronalazimo jedan od glavnih uzroka produbljenja Jankelevičeve izolovanosti u posleratnom periodu.¹² Otklon od nemačke filozofije uslovio je istovremeno udaljavanje od posleratne francuske filozofske misli, budući da je ona bila prilično razrađena na temeljima nemačkih filozofskih praksi, posebno postavki Ničea (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900), Huserla (Edmund Husserl, 1859–1938) i Hajdegera (Martin Heidegger, 1889–1976).¹³ Pokušavajući da zanemari nemačke filozofe, Jankelevič je pronašao druge uzore – poput Aristotela (Αριστοτέλης, 384–322 p. n. e.), Platona (Πλάτων, 428/427–348/347 p. n. e.), Spinoze (Baruch Spinoza, 1632–1677), Zimela, Bergsona, Kjerkegora (Søren Kierkegaard, 1813–1855), slovenskih mislilaca Šestova (Лев Шестов, 1866–1938), Berdjajeva (Николай Бердяев, 1874–1948) i pisaca Tolstoja (Лев Николаевич Толстой, 1828–1910), Dostojevskog (Фёдор Достоевский, 1821–1881) – kao i druge teme za razmatranje, etiku, moral i religiju.¹⁴ Ovakvo opre-

zumeva promenu odnosa između žrtve i zločinca (Andrew Kelley, "Translator's Introduction", iz Vladimir Jankélévitch, *Forgiveness*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, str. xxiii). Ovo pitanje Jankelevič je razmatrao u delima *Le Mal* (1947), *Traité des vertus* (1949), kao i u tekstovima *Introduction au thème du pardon* (1963) i *Pardonnez?* (Vladimir Jankélévitch, *Forgiveness*, University of Chicago Press, Chicago, 2005; Jacques Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, Routledge, New York, 2001; Jean-Christophe Goddard, "Vladimir Jankélévitch", iz Lawrence D. Kritzman (ed.), *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*, Columbia University Press, New York, 2006, str. 552)

11 Andrew Kelley, "Translator's Introduction", iz Vladimir Jankélévitch, *Forgiveness*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, str. xxiv.

12 Jankelevičeva mržnja prema Nemcima ogledala se i u tome što on neko vreme nije želeo da predaje studentima nemačkog porekla, a čak je prilikom reizdavanja pojedinih dela uklanjao reference koje su se odnosile na nemačke mislioce (Andrew Kelley, "Translator's Introduction", iz Vladimir Jankélévitch, *Forgiveness*, str. ix). Takođe, uzdržavao se od slušanja i razmatranja nemačke muzike, smatrajući da je ona trivijalna i marginalna. Kako navodi Abate, on je muziku poimao kao francusko-rusko-slovenski fenomen, uz povremene osvrte na špansku tradiciju (Carolyn Abbate, "Jankélévitch's Singularity", iz Vladimir Jankélévitch, *Music and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton, 2003, str. xvi). Stoga, predmet njegovog razmatranja bile su poetike autora poput: Šopena (Frédéric Chopin, 1810–1849), Lista (Franz Liszt, 1811–1886), Forea (Gabriel Fauré, 1845–1924), Debisija (Claude Debussy, 1862–1918), Ravela (Maurice Ravel, 1875–1937), Satija (Eric Satie, 1866–1925), Musorgskog (Модест Мусоргский, 1839–1881), Čajkovskog (Пётр Ильич Чайковский, 1840–1893) i drugih (o ovom problemu vidi: Ivan Foht, "Muzičko-estetički agnosticizam Vladimira Jankeleviča", iz *Muzika i neizrecivo*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987, str. 9–10).

13 Pokazalo se da Jankelevič nije u potpunosti mogao da se udalji od nemačke filozofije, pa su i u njegovim delima nastalim posle rata neretka pozivanja na nemačke mislioce, Ničea, Kanta (Immanuel Kant, 1724–1804), Šopenhauera (Arthur Schopenhauer, 1788–1860) i druge.

14 Uz Jankeleviča, jedan od retkih njegovih savremenika koji se bavio ovim pitanjima je i Levinas, takođe poreklom Jevrejin, a smatra se da su ratna dešavanja posebno uticala na obojicu autora da se opredele za razmatranja morala i religije (vidi detalj.: Alan D. Schrift, *Twentieth-Century French Philosophy, Key Themes and Thinkers*, Blackwell Publishing, Malden, 2006, str. 70–71; o napisima francuskih intelektualaca jevrejskog porekla pogledaj npr: Jonathan Judaken, "French-Jewish Intellectuals", iz Christopher John Murray (ed.), *Encyclopedia of Modern French Thought*, Fitzroy Dearborn, New York – London, 2004, str. 241–246).

deljenje nije se uklapalo u dominantnu fenomenološku i egzistencijalističku misao u posleratnom periodu (kasnije strukturalističku i poststrukturalističku), odnosno u okvire akademske filozofije u Francuskoj, o čemu je Jankelevič i sam govorio: "sve više se udaljavam od mojih kolega, oni mene više ne interesuju, isto kao ni ja njih. Epoha i ja nismo zainteresovani jedni za druge."¹⁵ Do pomenutog jaza došlo je i iz-bog Jankelevičevog nepoverenja u pravce, grupe i rigidno određene filozofske škole u vreme vladavine specijalizacija – "sada u Francuskoj jedino ima mesta za jata: marksiste, katolike, egzistencijaliste, a ja ne pripadam nijednom okrugu."¹⁶ Zbog ovakvih gledišta, kao i zbog čestog deklarisanja političkih stavova,¹⁷ Jankelevič je nailazio na različite prepreke – izdavači su odbijali da publikuju njegove spise, nije se pisalo o njegovim delima, a ugledne pedagoške institucije mu nisu nudile angažman. Uprkos tome što je 1951. postao profesor na Sorboni, na Katedri za filozofiju morala, na kojoj je radio do 1978. godine,¹⁸ Jankelevič je do kraja svog delovanja osećao posledice ove diferencijalnosti, ističući: "ja pišem za dvadeset i prvi vek kada će se moje ideje razmatrati sa strašću, suprotno stremljenjima u dvadesetom veku."¹⁹ Složićemo se sa Jankelevičem da je upravo današnje vreme ono kada se objektivno, bez pritisaka pojedinih filozofskih struja i osvrtnja na stavove akademskih krugova, može govoriti o odlikama, dejstvu i značaju njegove misli.

Uz navedene Jankelevičeve osobenosti koje su ga, u krajnjoj liniji, odredile kao drugačijeg, bitno je pomenuti njegovo interesovanje za muziku i primenu filozofskih modela na primerima muzičkih praksi, a kako muzika nije bila u fokusu interesovanja njegovih savremenika, sigurno je da i ovde leži jedan od razloga njegove izopštenosti. Ovo polje je izuzetno značajno kako za tumačenje i razumevanje Jankelevičevog diskursa, tako i za otvaranje novih vidika u sagledavanju same muzike, jer se kroz njega prelamaju i ukrštaju derivati Jankelevičeve filozofske spekulacije i muzičkog iskustva, stvarajući kompleksnu mrežu značenja. Međutim, upravo složen dikurs nastao iz prožimanja dve discipline, filozofije i muzike, doveo je do podeljenih mišljenja o nivou Jankelevičeve kompetentnosti – dok su pojedinci govorili o Jankeleviču filozofu koji je sa strašću pisao o muzici i duboko razmišljao o slušanju muzike, odnosno filozofu koji se bavio muzikom iz zapečka (Dejvidson /Arnold Davidson, 1936–/, Taruskin /Richard Taruskin, 1945–/, Godar /Jean-Christophe Goddard, 1959–/), drugi su ga nazivali filozofom ili estetičarom muzike (Abate, Ivan Foht /

15 Andrew Kelley, "Translator's Introduction", iz Vladimir Jankélévitch, *Forgiveness*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, str. xi.

16 Andrew Kelley, "Translator's Introduction", str. xii.

17 Pored istupanja protiv ratnih zločina Jankelevič se bavio i drugim društveno-političkim pitanjima. Tako je u maju 1968. zajedno sa studentima protestovao protiv tadašnjeg visokoskolskog sistema, što su mnoge njegove kolege osudile, a istupao je i protiv rasizma, eutanazije i inicijative da se ukine nastava filozofije u srednjim školama.

18 Jankeleviča su studenti veoma cenili, jer ih nije gledao kao buntovnike, već kao svoje kolege. Oni su u velikom broju posećivali njegova predavanja, opisujući ih kao događaje, a ne kao sesije za sakupljanje informacija.

19 Andrew Kelley, "Translator's Introduction", iz Vladimir Jankélévitch, *Forgiveness*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, str. xiii.

Ivan Focht, 1927–1992/),²⁰ a povremeno, mada sa distancom, muzikologom (upor.: Špit-Vajsenbaher /Christiane Spieth-Weissenbacher/, Ejrej).²¹ Odgovori o Jankelevičevoj poziciji, dakle, mogu biti višestruki, u zavisnosti iz koje vizure posmatramo njegovu delatnost, a radi uvida u složenost njegove poetike potrebno je ispitati ove navode, tj. sve tri mogućnosti – Jankeleviča kao filozofa i pasioniranog ljubitelja muzike, kao filozofa/estetičara muzike i kao muzikologa. Jer, najveća prepreka svakog tumača Jankelevičevih dela može biti upravo u jednostranosti pristupa, pa je zbog toga potrebno pokrenuti složenu raspravu o problemu statusa muzike u Jankelevičevom diskursu u cilju predočavanja njegove autentične polivalentnosti.²²

Muzika je za Jankeleviča bila istinski predmet fascinacije i obožavanja, o čemu govori An Filip, ističući da nigde kao kod Jankeleviča nije primećena takva srođenost sa muzikom, jedna vrsta zaljubljeničkog poznavanja – "muzika je u njegovim rukama, u njegovim prstima, i ipak, on joj vraća nevinost zato što mu ona donosi ljubav i konstantnu kreaciju".²³ Naravno, Jankelevič nije pisao o muzici samo kao puki zaljubljenik,²⁴ već je njegovo razmatranje muzičkih praksi bilo zasnovano na bogatom iskustvu izvođača i sofisticiranog slušaoca, školovanog pijaniste i iskusnog improvizatora, koji je muzici mogao da pristupi "iznutra".²⁵ Do ove konstatacije dolazi i Dejvidson:

20 Abate ističe da je Jankelevič uz Adorna (Theodor W. Adorno, 1903–1969) i Bloha (Ernst Bloch, 1880–1959) jedan od najznačajnijih filozofa muzike, ali još nepoznat u anglo-američkoj filozofiji, kriticismu i muzikologiji. Carolyn Abbate, "Jankélévitch's Singularity", iz Vladimir Jankélévitch, *Music and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton, 2003, str. xiii.

21 Pogledaj: Arnold I. Davidson, "The Charm of Jankélévitch", iz Vladimir Jankélévitch, *Music and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton, 2003, str. viii; Jean-Christophe Goddard, "Vladimir Jankélévitch", iz Lawrence D. Krizman (ed.), *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*, Columbia University Press, New York, 2006, str. 553; Carolyn Abbate, "Jankélévitch's Singularity", iz Vladimir Jankélévitch, *Music and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton, 2003, str. xiii–iv; Ivan Foht, "Muzičko-estetički agnosticizam Vladimira Jankeleviča", iz *Muzika i neizrecivo*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987, str. 6; Christiane Spieth-Weissenbacher, "Jankélévitch, Vladimir", iz *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, 2009, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14135>; Craig Ayrey, "Jankélévitch the Obscure(d)", *Music Analysis* vol. 3, no. 25, Oxford, 2003, str. 351.

22 Ana Kotevska, "Ne/izrecivo kao alternativa", *Novi Zvuk* br. 10, Beograd, 1997, str. 76.

23 Prema: Anne Philipe, "Une sorte connaissance amoureuse", iz Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie, essai sur la virtuosité*, Plon, Paris, 1989, str. II–III.

24 Na koji način je Jankelevič govorio o ovoj ljubavi prema muzici može se iščitati iz sledećih reči: "Nisam uveren da volim više Forea nego Debisija... već sam uveren da volim i jednog zbog nečega i drugog zbog nečega drugog, svakog od njih odvojeno, budući da svaki predstavlja neprocenjivi red ljubavi" (cit. prema: Ana Kotevska, "Ne/izrecivo kao alternativa", *Novi Zvuk* br. 10, Beograd, 1997, str. 79).

25 Ipak, Jankelevič nije stekao muzičko obrazovanje u muzičkoj instituciji, već pored svoje tetke, profesorke klavira u Petrogradu. Svirao je dela klasične muzike, ali i džez, zbog čega je bio dobar u improvizaciji i čitanju s lista, a zanimljiv je podatak da je u svom domu imao čak dva Plejela (Pleyel) klavira. Svoje znanje o muzici Jankelevič je proširio u periodu posle rata kao muzički urednik na Radio Tuluzu. Družio se sa Foreovim sinom i članovima Šestorke, a njegova sestra Ida (Ida Jankélévitch) bila je deo njihovog kruga i aktivno je nastupala kao pijanistkinja. Oko njega je bio okupljen i krug muzičara sačinjen od članova nekadašnje Pariske škole, Marsela Mihalovicija (Marcel Mihalovici, 1898–1985) i Aleksandra Tansmana (Alexandre Tansman,

napisi o muzici Vladimira Jankeleviča su *sui generis*, jer se, čini se, razlikuju od spisa o muzici drugih filozofa. Jankelevič je imao tajanstvenu mogućnost da piše o muzici iznutra, ulazeći u muzičko delo i otkrivajući njegovo filozofsko značenje, ne unižavajući ga pretvaranjem u prostu ilustraciju već postojeće filozofske doktrine. Jankelevič zna kako da karakteriše filozofske dimenzije muzike, a da ne žrtvuje nijednu od njenih specifičnosti, ne padajući u iskušenje da je primora da bude sluga nečemu drugom, dok u isto vreme odbija nagon da je tretira kao beznačajnu i prostu artikulaciju ljudskog iskustva i aspiracije.²⁶

Moglo bi se reći da ovakvim pristupom Jankelevič promovise jedno osobeno iskustvo slušanja i razumevanja muzike, proizišlo iz susretanja zaljubljeničkog i stručnog odnosa prema muzici, a na temelju postavki njegove filozofije, ili, drugim rečima, poteklo iz potrebe da, kako objašnjava Kotevska, profesionalizuje svoje "slabosti" prema muzici²⁷. Dakle, u pitanju je višestepena interakcija koja se podjednako iščitava iz čisto filozofskih dela i napisa o muzici – između Jankeleviča i muzike, potom muzike koja je pokretač filozofske rasprave, te filozofskih koncepcija koje generišu nastanak specifičnog govora o muzičkim temama. S jedne strane, u filozofskim ostvarenjima Jankelevič se služi muzičkim praksama kao primerima putem kojih objašnjava i ilustruje određeni problem, puštajući čak da logika muzičkih odnosa diktira izgradnju filozofske niti²⁸. Tako, na primer, u knjizi *Ironija* Jankelevič govori o pojmovima *ironije* i *lilote*, sveobuhvatnom kazivanju malim brojem reči, na primerima poetike Forea, Debisija i Ravela:

U svojim poslednjim kompozicijama Gabrijel Fore upotrebljava veoma mali broj nota. Njegova muzika je, kao Saloma, uzastopce odbacila sedam velova kojima je bila obavijena i potpuno otkriva svoju suštinu [...]. "Gotovo" ništa napisao je Debisi na kraju partiture za balet *Igre* [...]. "Ništa se više ne čuje" čitamo na kraju Ravelove partiture *Zrikavac* [...]. Jer, onako kao što je ponovo naučila da se jezgrovito izražava, muzika je ponovo naučila i da "tiho govori" [...] Ta ironija koja nas gleda držeći prst na ustima i za koju bi se reklo da nam govori [...] nam šapuće da nije u prirodi duha da gromko govori i zauzima mnogo mesta.²⁹

1897–1986), kao i pijanistkinje Monik As (Monique Haas, 1909–1987). Značajno je pomenuti da fonoteka Francuskog radija poseduje snimke Jankelevičevih interpretacija ostvarene za potrebe emisije *Hommage à Vladimir Jankélévitch*.

26 Arnold I. Davidson, "Translator's Introduction", iz Vladimir Jankélévitch, "Pelléas and Pénelope", *Critical Inquiry* vol. 27, no. 3, 2001, str. 1, [file://jankellevitch/v26n3.jankellevitch.html](http://jankellevitch/v26n3.jankellevitch.html)

27 Ana Kotevska, "Ne/izrecivo kao alternativa", *Novi Zvuk* br. 10, Beograd, 1997, str. 80.

28 Ana Kotevska, "Ne/izrecivo kao alternativa", str. 79.

29 Vladimir Jankelevič, *Ironija*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989, str. 93–94.

Sa druge strane, Jankelevičeva dela posvećena pojedinim kompozitorima, muzičkim pojavama i muzici uopšte potekla su iz njegovih filozofskih spekulacija (shvatanja morala, koncepata pojavnosti, temporalnosti, intencionalnosti), te se kroz njih mogu iščitati različiti problemi njegove filozofije, uticaji i filozofski konteksti kojima se obraća, ali i oni od kojih želi da se distancira, što ćemo sagledati na primeru čitanja knjige *Muzika i neizrecivo*.

No, pre toga, potrebno je još razmotriti tvrdnju o Jankeleviču muzikologu. Činjenica je da se njegova usko filozofska dela u napisima gotovo uvek odvajaju od onih čija je tema muzika,³⁰ što bi moglo ukazivati na njihovu disciplinarnu dijame-tralnost, a samim tim na Jankelevičevu dvojni poziciju, filozofa i muzikologa. Ipak, samo na osnovu čitanja gore navedenih teza o Jankelevičevom pristupanju muzici kao objektu filozofske opservacije jasno je da nema dovoljno argumenata koji bi potvrdili ovu diferencijaciju.³¹ Jer, ako muzikološki rad shvatimo kao polje kontekstualizovanja činjenica obezbeđenih bilo strogo formalnom analizom, bilo pozitivističkim uređe-njem istorijskih podataka, Jankelevičeve napise ne možemo u potpunosti pojmiti kao muzikološke.³² Iako se pronalaze pojedini označitelji muzikološkog teksta i aparature (analitički, istorijski osvrt, kontekstualizacija dela) njihova pojava nema za cilj sveobuhvatan muzikološki prikaz, već mišljenje, otkrivanje, predočavanje pojavnosti muzike. Drugim rečima, Jankelevič se bavi problemom muzike koristeći se nemu-zičkim mehanizmima. O ovome piše i Kristijan Špit-Vajsenbaher u jedinici posveće-noj Jankeleviču u *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* koja, iako najpre predstavlja Jankeleviča kao filozofa i muzikologa, potom ističe da on o muzici ipak piše više kao filozof – "on ne raspravlja o istorijskim ili tehničkim problemima, nego teži otkrivanju bazičnih ideja muzičkog dela, rekonstruisanju kompozitorove vizije".³³ Nasuprot njoj, Ejrej oštro istupa protiv Jankeleviča muzikologa, smatrajući da je neo-snovano predstavljati ovog filozofa kao "poslednjeg gurua savremene muzikologije", naročito jer on "nije doneo ništa novo sem obnovljenog transcendentalizma". Takođe, Jankelevič se pokazao kao loš muzički analitičar, smatra Ejrej, odnosno kao "amater koji se obraća amaterima", budući da za njega muzičko iskustvo egzistira na istom

30 Jankelevič je napisao skoro dvadest napisa o muzici, knjiga i članaka, što je duplo manje u odnosu na filozofske spise. Popis dela o muzici videti u: Christiane Spieth-Weissenbacher, "Jankélévitch, Vladimir", iz *Grove Music Online, Oxford Music Online*, 2009, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14135>.

31 O tome govori i Olivije Salazar-Ferrer (Olivier Salazar-Ferrer), smatrajući da Jankelevičev diskurs opstaje delimično i na muzičkim metaforama koje Jankelevič upotrebljava u cilju ostva-rivanja temeljnog objašnjenja određenog filozofskog problema. Stoga, on zaključuje da se nje-govi napisi o muzici ne mogu odeliti od filozofskih spisa. Olivier Salazar-Ferrer, "Jankélévitch, Vladimir", iz Christopher John Murray (ed.), *Encyclopedia of Modern French Thought*, Fitzroy Dearborn, New York – London, 2004, str. 352.

32 O muzikološkom tekstu vidi u: Mirjana Veselinović-Hofman, *Pred muzičkim delom*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007, str. 40 i dalje.

33 Christiane Spieth-Weissenbacher, "Jankélévitch, Vladimir", iz *Grove Music Online, Oxford Music Online*, 2009, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14135>.

nivou kao šarm cveta ili ptičje pesme³⁴. Ono što je, pretpostavljamo, Ejreja opredelilo za formulisanje ovakvog stava jeste činjenica da je Jankelevič davao prevlast analizi koja proističe iz čina slušanja, a ne iz bliskog čitanja notnog teksta, što je, istina, nedovoljno za formulisanje sveobuhvatne analitičke slike³⁵. Za razliku od pomenutih autora, Ana Kotekvska naglašava muzikološke crte Jankelevičevog diskursa, navode-ći kao primer knjigu *Faure et l'inexprimable* u kojoj Jankelevič daje širok prikaz poetike ovog kompozitora, polazeći od sagledavanja razvoja Foreove vokalne lirike, izbora njegovih literarnih predložaka, preko razmatranja uloge klavirskog parta i harmon-skog fona, do kontekstualizovanja lida u određenom istorijskom okviru, te poređenja nemačke i francuske vokalne umetničke tradicije. Mada je na momente ova autorka bila u iskušenju da Jankeleviča nazove muzikologom, ona daje, čini se, prihvatljivije rešenje u odnosu na gore navedene autore, a ono podrazumeva izbegavanje defini-tivne kategorizacije. Jer, svaka vrsta žanrovskog određenja Jankelevičevog teksta, a analogno tome, moglo bi se reći i disciplinarnog određenja pozicije, može narušiti autentičnu polivalentnost karakterističnu za njegov prosede. Sa ovakvom solucijom bi se verovatno složio i sam Jankelevič, a to ukazuje sledeća izjava: "muzička realnost ne krije se ni u književnosti, ni u ideologiji, ni u tehnici, ni u anegdotama iz biografija kompozitora. Međutim, sa druge strane, ona se donekle krije u svemu tome, i još u bezbrojnim drugim stvarima."³⁶ U tom pogledu, možda bi se na celokupan Jankelevi-čev diskurs mogla primeniti njegova teza o muzici kao zbiru protivrečnosti, antinomi-ja i dvosmislenosti koje je čine neuhvatljivom i misterioznom praksom poput čarolije. Ili, mogli bismo čak govoriti, u jankelevičevskom duhu, da je njegovo pismo podleglo uticaju i dejstvu moći same muzike jer "muzika deluje na čoveka, na njegov nervni sistem, pa čak i na njegove životne funkcije".³⁷ Kako bilo, ovde dolazimo do važnog pitanja Jankelevičeve poetike koje se odnosi na lociranje mesta i značaja muzike u njegovom filozofskom opusu, odnosno otkrivanje mehanizama putem kojih filozof-ske spekulacije egzistiraju kroz govor o muzici, pa ćemo dalja razmatranja oblikovati upravo u smeru razrade ove problematike.

Jankelevič je, naime, muziku shvatao kao iracionalan čin nalik magiji, čin koji vlada veštinom dopadanja i moći obmanjivanja, pa kao takav on može uticati i na oblikovanje morala.³⁸ Dok se, s jedne strane, isticanje etičke funkcije muzike povezu-je sa Platonovim opservacijama izrečenim u spisima *Država* i *Zakoni*,³⁹ koje Jankelevič i razmatra, sa druge, ovakvo određenje muzike ima korene, kao što je pomenuto,

34 Craig Ayrey, "Jankélévitch the Obscure(d)", *Music Analysis* vol. 25, no. 3, Oxford, 2006, str. 343, 350–351, 348.

35 Time je Jankelevič anticipirao koncept razumevanja muzike na osnovu samog procesa slu-šanja koji su razradili Skruton (Roger Scruton, 1944–) i engleski estetičari.

36 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987, str. 133.

37 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, str. 27, 127, 133–135.

38 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, str. 8–35.

39 Platon smatra da se muzičar, kao i retor, služi opasnim čarolijama, pa je stoga zadatak dr-žave da uredi način služenja uticajem muzike (prema: Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, str. 30).

u posleratnom periodu kada se Jankelevič, revoltiran zbog ratnih dešavanja, okrenuo intenzivnoj razradi pitanja morala.⁴⁰ Prema Jankeleviču, moral nije vremenom stečena navika, niti privremena sposobnost da se učine velika dela, već je u pitanju spontana, nenamerna, trenutna akcija,⁴¹ koja nije uslovljena nikakvim univerzalnim zakonitostima.⁴² Zanimljivo je da ove osobenosti Jankelevič objašnjava "muzičkom prirodom morala", jer upravo ona prouzrokuje njegovu neuhvatljivost, čime ukazuje na dvosmernu relaciju između muzike i morala, dodatno učvršćujući tezu o etičkoj funkciji muzike.⁴³ Takvo viđenje muzike Jankelevič suprotstavlja stavovima mislilaca koji su u muzici otkrivali, prema njegovim tvrdnjama, metafizička značenja, stvarajući "romansiranu metamuziku" – jer, "odgonetati u čulnom nekakvu skrivenu poruku [...] tumačiti ono što se čulo kao alegoriju jednog nečuvanog i skrivenog smisla, sve su to trajna obeležja svake hermeneutike, i ona se najpre primenjuju u tumačenju jezika [...]" Reči, ističe Jankelevič, same po sebi nešto označavaju, ali muzika sama po sebi ništa ne znači, niti izražava saopštivi smisao i prenosi poruke. Stoga, metafizička predrasuda počiva na ideji da je muzika jezik, odnosno vrsta šifrovanog jezika, čiju azbuku čine note.⁴⁴ Sa ovim se ne slaže Ivan Foht, smatrajući da Jankelevič "ustaje na krivu adresu" kada govori protiv metafizike muzike, premda koren teze o muzici kao jeziku nije u metafizici, već u semiotici, semantici, lingvistici. Po Fohtu, on zapravo daje pogrešno tumačenje metafizike muzike kao prakse unošenja simbolike, znakova, metafora i asocijacija u fenomen muzike, ne shvatajući da "metafizika muzike nije u traženju nekih značenja iza muzike, nego modaliteta prije povijesne muzike".⁴⁵ Iako se slažemo sa tvrdnjom da je istaknuto tumačenje metafizike pogrešno, postavlja se pitanje da li ovde Jankelevič zaista nije suštinski razumeo metafizičko gledište, odnosno da li se samo suprotstavlja metafizici, ili, pak, skrivajući se iza ovakvog govora, on zapravo istovremeno kritikuje druge prakse aktuelne u periodu nastanka spisa *Muzika i neizrecivo*, strukturalizam, lingvističke i semiotičke principe, izbegavajući da ih imenuje. Ako imamo u vidu Jankelevičevu potrebu da se distancira od aktuelnih tokova, kao i da se ne deklarise kao pripadnik određene struje, reklo bi se da on upravo antimetafizičkim stavom stvara fon za razradu teza protiv strukturalizma i njegovih derivata. Ispostavilo se, međutim, da se iz ove klice razvija

40 Uopredi: François Dosse, *History of Structuralism, Vol. 2: The Sign Sets, 1967: Present*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 1997, str. 284–285; Alan D. Schrift, *Twentieth-Century French Philosophy, Key Themes and Thinkers*, Blackwell Publishing, Malden, 2006, str. 70–71.

41 Koncept trenutka Jankelevič preuzima od Bergsona (videti: Andrew Kelley, "Translator's Introduction", iz Vladimir Jankélévitch, *Forgiveness*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, str. xvi).

42 Hunert Bernard, "Le paradoxe de la morale selon Jankélévitch: vertu et/ou innocence", *Bulletin de littérature ecclésiastique* vol. 107, no. 2, Toulouse, 2006, str. xviii.

43 Hunert Bernard, "Le paradoxe de la morale selon Jankélévitch: vertu et/ou innocence", str. xviii.

44 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987, str. 36–37, 41.

45 Ivan Foht, "Muzičko-estetički agnosticizam Vladimira Jankeleviča", iz *Muzika i neizrecivo*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987, str. 9, 23.

paradoksalna crta Jankelevičeve filozofije, jer će upravo negiranjem jedne strane on demantovati svoj stav i pokazati da ipak nastupa sa prepoznatljive filozofske pozicije, o čemu će kasnije biti reči, nakon predočavanja Jankelevičevog određenja muzike kao protivteze jezika.

Jankelevič iznosi različite argumente kako bi ukazao na to da muzika nije jezik, otklonio semiotičke predrasude i potcrtao neprimerenost pristupa muzici sa lingvističkog aspekta.⁴⁶ Želeći da opovrgne njene jezičke kvalitete, on najpre muziku poredi sa govorom, ističući kao prvi pokazatelj činjenicu da muzici, nasuprot govoru, nije svojstvena dijaloška forma. Iako bi možda upotreba polifone tehnike mogla ukazivati na dijaloški odnos, Jankelevič naglašava da je u pitanju fiktivna konverzacija, budući da glasovi ne govore jedan drugom, a isti problem uviđa i na relaciji slušalac – izvođač. Drugi indikator teze da muzika nije jezik, po Jankeleviču, jeste zapažanje da ponavljanja u muzici nisu neprijatna. U muzici ponavljanje predstavlja inovaciju, a zapravo reč je o tome da vremenski razmak između ponavljanja ostavlja utisak novine, neprekidnog menjanja i otkrivanja novih odnosa.⁴⁷ Na taj način, dakle, percipira se celina koja proticanjem vremena neprestano dobija drugačiju boju, iz čega se iščitava Bergsonova postavka o trajanju (*durée*) kao neprekidnom menjanju tj. kao neprekidnom stvaranju novog.⁴⁸ Ovo potvrđuje i sam Jankelevič, podvlačenjem stava o muzici kao stilizaciji vremena, začaranoj temporalnosti ili kao prekidu nestilizovanog trajanja koji omogućava doživljaj trajanja, navodeći čak kao primer i kompozicije "prožete Bergsonovim duhom" (među njima su na primer Foreove *Barkarole*).⁴⁹ Značajno je pomenuti da najveći broj primera koje Jankelevič pominje potiče iz žanra programske muzike ili žanrova koji nastaju prema sižeu, što nam govori da Jankelevič svoje stavove argumentuje služeći se najčešće muzičkim modelima oblikovanim prema tekstualnim predlošcima, upravo da bi pokazao da bez obzira na postojanje teksta, muzika ne predočava određenu poruku i smisao – "Dok sluša *Alpsku simfoniju*, ni jedan slušalac ne bi mogao pogoditi, osim ako nije video partituru, da Štraus 'pripoveda pomoću muzike' o jednom penjanju na visoku planinu [...]" Iako Foht navodi da Jankelevič, služeći se primerima iz programske muzike, odnosno zanemarujući primere iz apsolutne muzike, misli "u analogiji sa poezijom" i lingvistikom, naše mišljenje je da on zapravo nastoji da ukaže na neophodnost izbegavanja diferencijacije apsolutna – programska muzika, sagledavajući svaku muziku kao

46 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, str. 8.

47 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, str. 43–49.

48 Nasuprot Jankeleviču, Karl Dahlhaus (Carl Dahlhaus, 1928–1989) razlikuje trajanje dela i trajanje njegovog izvođenja. Zapis dela predviđa određeno trajanje, čime uslovljava trajanja svih izvođenja, tj. delo u zapisu nosi vreme u sebi, a upravo na osnovu toga može da bude sadržano u vremenu (prema: Mirjana Veselinović-Hofman, *Pred muzičkim delom*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007, str. 126–127). O Bergsonovim postavkama vidi: Alan D. Schrift, *Twentieth-Century French Philosophy, Key Themes and Thinkers*, Blackwell Publishing, Malden, 2006, str. 13–14; Robert Wicks, *Modern French Philosophy: From Existentialism to Postmodernism*, Oneworld Publications, Oxford, 2003, str. 20–21.

49 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987, str. 110–114, 137.

apsolutnu, u smislu nesvrshodne muzike izolovane od semantičkih značenja, bilo da je u pitanju instrumentalna ili neka druga muzička praksa.⁵⁰

Shodno tome, Jankelevič pokušava da opovrgne predrasude utemeljene tokom romantizma o muzici kao jeziku osećanja i strasti. Paradigmatički vid borbe protiv ovakvog poimanja muzike jeste, prema Jankeleviču, impresionizam, a potom i "bezizražajni stil" francuskih i ruskih savremenih kompozitora.⁵¹ Ove prakse on jednim imenom formuliše kao "bezizražajni realizam", koncept koji počiva na bezizražajnosti, objektivnosti, otklonu od tonskog slikanja i ekspresionističkog izraza, te oslobađanju od svake retorike.⁵² Za Jankeleviča odsustvo retorike podrazumeva približavanje amelijskoj, amuzičkoj sferi, do koje se dolazi gušenjem izraza "genijalnim nasiljem", odnosno grubim govorom stvaralaca suprotstavljenog lepom izražavanju i otmenosti melodije radi dosezanja objektivnosti.⁵³ Zbog toga, ni samo slušanje muzike ne može biti utemeljeno na retoričkim modelima koji proizilaze iz pogrešnih ubeđenja o diskurzivnom razvijanju muzičkog toka, protiv čega Jankelevič istupa oštro i prezirivo rečima: "ne verujte malim glupacima koji, čela naboranog od meditiranja, lica izbrazdanog uzbuđenjima [...] tvrde da 'prate' temu [...]. Zar i 'praćenje' nije jedna dijalektičko-retorička analogija na koju navodi iluzija o diskurzivnom razvijanju teme [...]".⁵⁴ Muzika, dakle, ne izražava nikakav označeni smisao, jer nije jezik, niti ima potencijal za diskurzivno kretanje i sopštavanje pojmova, zaključuje Jankelevič.⁵⁵

On tako negira da je muzika konceptualna praksa i da je unapred određena skupom zamisli. To znači da za njega ona nije izraz namere, već način doživljaja sveta, čin koji se dešava kao i sama priroda, a pojavnost je njegova osnovna karakteristika. Našu interpretaciju dokazuje sledeći Jankelevičev iskaz: "ako je muzika običan govor, smisao bi, teorijski uzev, postojao pre tog govora koji ga izražava [...] pre fizičkog fenomena postojala bi metafizička muzika". Kao što je istaknuto, Jankelevič postojanje takve muzike negira, naglašavajući da "stvaralac postavlja suštinu zajedno sa egzistencijom", pa smisao u muzici kompozitor pronalazi uporedo sa komponovanjem, a izvođač i slušalac prilikom izvođenja.⁵⁶ Smisao se, ističe Jankelevič, stvara

50 Ivan Foht, "Muzičko-estetički agnosticizam Vladimira Jankeleviča", iz *Muzika i neizrecivo*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987, str. 9–10; uporedi: Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1991.

51 U predstavnike ovog stila Jankelevič ubraja: Debisija, Ravela, Mesijana (Olivier Messiaen, 1908–1992), Satija, Mijoa (Darius Milhaud, 1892–1974), Musorgskog, Stravinskog (Игорь Стравинский, 1882–1971), Prokofjeva (Сергей Прокофьев, 1891–1953) i druge, ali i predstavnike serijalizama i čvrtstepene muzike.

52 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987, str. 55–62.

53 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, str. 62–64.

54 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, str. 117.

55 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, str. 80–83.

56 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, str. 50–53. Ove reči ukazuju i na Kjerkegora kao Jankelevičevog uzora, posebno po pitanju Kjerkegorovog stava da je istina samo ono što postoji u odnosu na ličnost ili subjekt – istina je subjektivna. David E. Cooper, "Søren Kierkegaard", iz Robert C. Solomon and David Sherman (eds.), *The Blackwell Guide to Continental Philosophy*, Blackwell Publishing, Malden, 2003, str. 50–51.

u sadašnjosti, a obelodanjuje u budućnosti, što znači da kod umetnika smisao nije *a priori* zacrtan, već se retrospektivno pronalazi.⁵⁷ Muzičko delo (muzika), dakle, ne postoji samo po sebi, niti se javlja na klavijaturi, žici, nije skriveno u partituri, dirigentskoj palici ili gramofonskoj ploči, već jedino egzistira kao zvučno vreme "tokom onih trideset minuta u kojima mu mi poklanjamo život izvođači ga"⁵⁸. Muzika ne označava ništa drugo do sebe samu, tvrdi Jankelevič i dodaje da ona ne podrazumeva izlaganje neke vanvremenske istine, već da sam čin izlaganja predstavlja jednu istinu za sebe.⁵⁹ Drugim rečima, muzičko delo je čulni doživljaj koji ima tri vida pojavnosti, budući da ono postoji tokom stvaranja, izvođenja i slušanja, što dovodi do sledećeg odnosa: stvaralac – izvođač koji je aktivni sekundarni stvaralac – slušalac kao fiktivni sekundarni stvaralac.⁶⁰

Upravo u takvoj sistematizaciji dolazi do izražaja čarolija kao osobena moć muzike, noseći u sebi "stanje beskrajne aporije koje u čoveku izaziva nedoumicu", zbog kojeg se ne može dosegnuti do konačne istine, niti se može spoznati muzika po sebi. Zbog čarolije kao specifičnosti muzike nemoguće je doći do nedodirljivog i nedokučivog središta muzičke realnosti, "nepojmljive isto koliko i sama tajna stvaranja".⁶¹ Na kraju, Jankelevič otkriva suštinu ove čarolije – "tajna muzike nije u onome što je nekazivo, već u onome što je neizrecivo".⁶² Dok je nekazivo nešto o čemu se ništa ne može reći, neizrecivo je neizrazivo jer se o toj osobenosti može neograničeno raspravljati, pa zato nije moguće doći do središta muzike. Neizrecivost podrazumeva bezbroj mogućnosti tumačenja, ali i izbor subjekta da se opredeli za sopstvenu interpretaciju, zbog toga što je fizička zvučnost mentalno određena.⁶³ On, dakle, govori o neizrecivom kao nečemu što je metafizičko, izvan verbalnog poimanja, ukazujući na

57 Analogno Bergsonovoj tezi o svrhovitosti života koja nikada nije unapred uočena, već je uvek retrospektivna, Jankelevič govori o muzici koja naknadno, u predbudućem vremenu dobija svoj smisao. Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987, str. 82–83, 103, 110.

58 O ovome Jankelevič slikovito govori: "Ništa nije muzikalno po sebi, nijedna nona dominante, nijedna plagalna kadenca, nijedna modalna lestvica, ali, u zavisnosti od okolnosti, sve može da postane muzikalno; sve zavisi od trenutka, i od konteksta, i od prilike, i od bezbroj uslova..." Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, str. 121, upor. i str. 90, 97, 108, 125.

59 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, str. 87.

60 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, str. 96. Slično Jankeleviču i Ingarden (1893–1970) zaključuje da muzičko delo egzistira kao intencionalni predmet, kao cilj kojem su usmerene kako stvaralačke aktivnosti kompozitora, tako i izvođača i slušalaca. Muzičko delo, prema Ingardenu, nije samo "perceptijski doživljaj, u kome je dat, niti je on doživljaj koji ga stvaralački određuje [...] on je samo nešto na šta se oni odnose." Mirjana Veselinović-Hofman, *Pred muzičkim delom*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007, str. 109–111.

61 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987, str. 113, 117–119, 126, 135.

62 Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, str. 92.

63 U vezi sa tim, Skruton navodi da postoje barem dve vrste umetničkog značenja – jedna predstavljena narativnošću, pričama i opisima, dok druga može postojati u odsustvu pričanja priče. Upravo tu drugu vrstu značenja možemo opisati kao neizrecivu ili nepotpuno izrecivu. Mirjana Veselinović-Hofman, *Pred muzičkim delom*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007, str. 167.

slabost verbalnog jezika u predočavanju muzičkih suština, ili, tačnije, na svojevrsnu nemoć govora naspram muzike. Time Jankelevič pokreće raspravu o izvesnom "muzičkom imperijalizmu", kako ga naziva, koji podrazumeva put od konspiracije između reči i muzike, preko hegemonije reči, do prevlasti muzike, referirajući na modernistički govor o autonomiji muzike kao umetnosti koja konstituiše poseban i autonoman poredak, medijski i čulno neprevodiv u drugi sistem predočavanja.

Na kraju, nije li posle gore izvedenih teza očigledno da Jankelevič ruši svoju postavku o nepripadanju filozofskim pravcima, deklarirajući se ovakvim govorom, mada indirektno, kao pristalica i zagovornik fenomenologije? Ako sumiramo njegove stavove koji se odnose na: izbegavanje metafizičke sistematizacije, sprovođenje intencionalne analize (u cilju predočavanja kako se konstituiše smisao bića objekta), uviđanje da smisao i suština dela nisu po sebi date, da nisu nezavisne od subjekta koji spoznaje, podelu na spoznatljivu pojavnu (fenomenalnu) i nespoznatljivu (noumenalnu) sferu, mi zapravo dobijamo preseke suštinskih određenja fenomenologije.⁶⁴ Zapravo, možda je ovde tačnije govoriti o svojevrsnoj Jankelevičevoj fenomenološkoj estetici, premda on fenomenološku filozofiju primenjuje na izučavanje, istraživanje i raspravu estetičkih problema i muzike.⁶⁵ Ako imamo u vidu da je fenomenologija pokret koji se razvio iz nemačke filozofije, a potom svoj osobeni razvoj doživeo u Francuskoj,⁶⁶ jasno je zbog čega Jankelevič nije želeo da bude imenovan kao zastupnik ovog pravca, iako su brojni aspekti njegove filozofije upravo potekli iz njega. Suprotstavljajući se lingvističkim i strukturalističkim metodama Jankelevičevoj je, reklo bi se, nastojao da odbrani fenomenološku poziciju, budući da je upravo strukturalistička ideologija ta koja se razvijala iz kritike fenomenologije. Ipak, podsećamo da je Jankelevičeva filozofija konglomerat različitih učenja, ne samo onih koji se mogu povezati sa fenomenologijom, već i onih koji su prethodili ovom usmerenju, pa tako, u skladu sa pomenutom pluralnošću njegove poetike, koja je povremeno čini neuhvatljivom, mora postojati svest o pluralnosti pristupa Jankelevičevim napisima. Upravo ovakav prilaz Jankelevičevom autentičnom kompleksnom filozofskom diskursu omogućava prodiranje od njegovih najdubljih, suštinskih slojeva, a jedino tako ćemo biti u stanju da spoznamo Jankelevičev doprinos ostvaren u uspostavljanju i učvršćivanju veza između filozofije i muzike.

64 Upor. detaljnije: Žan-Fransoa Liotar, *Fenomenologija*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1980, str. 11–55; Andrew Kelley, "Translator's Introduction", iz Vladimir Jankélévitch, *Forgiveness*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, str. 112–116.

65 Videti: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky – Vlees & Beton, Zagreb – Ghent, 2005, str. 203–204.

66 O razvoju fenomenologije u Francuskoj i razlikama između nemačke i francuske fenomenologije videti: Michael Purcell, "Phenomenology", iz Christopher John Murray (ed.), *Encyclopedia of Modern French Thought*, Fitzroy Dearborn, New York – London, 2004, str. 505–507; Christian Delacampagne, "The Paris School of Existentialism", iz Lawrence D. Kritzman (ed.), *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*, Columbia University Press, New York, 2006, str. 85–88.

Literatura:

Carolyn Abbate, "Jankélévitch's Singularity", iz Vladimir Jankélévitch, *Music and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton, 2003.

Craig Ayrey, "Jankélévitch the Obscure(d)", *Music Analysis* vol. 25, no. 3, Oxford, 2006, str. 341–357.

Hunert Bernard, "Le paradoxe de la morale selon Jankélévitch: vertu et/ou innocence", *Bulletin de littérature ecclésiastique* vol. 107, no. 2, Toulouse, 2006, str. 143–152.

David E. Cooper, "Søren Kierkegaard", iz Robert C. Solomon and David Sherman (eds.), *The Blackwell Guide to Continental Philosophy*, Blackwell Publishing, Malden, 2003.

Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1991.

Arnold I. Davidson, "The Philosophy of Vladimir Jankélévitch", *Critical Inquiry* vol. 22, no. 3, Chicago, 1996, <http://criticalinquiry.uchicago.edu/issues/v22/v22n3.davidson.html>

Arnold I. Davidson, "Translator's Introduction", iz Vladimir Jankélévitch, "Pelléas and Pénélope", *Critical Inquiry* vol. 27, no. 3, 2001, file://jankellevitch/v26n3.jankellevitch.html

Arnold I. Davidson, "The Charme of Jankélévitch", iz Vladimir Jankélévitch, *Music and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton, 2003.

Christian Delacampagne, "The Paris School of Existentialism", iz Lawrence D. Kritzman (ed.), *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*, Columbia University Press, New York, 2006.

Jacques Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, Routledge, New York, 2001.

François Dosse, *History of Structuralism*, Vol. 2: *The Sign Sets, 1967: Present*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 1997.

Ivan Foht, "Muzičko-estetički agnosticizam Vladimira Jankeleviča", iz *Muzika i neizrecivo*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987.

Jean-Christophe Goddard, "Vladimir Jankélévitch", iz Lawrence D. Kritzman (ed.), *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*, Columbia University Press, New York, 2006.

Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987.

Vladimir Jankelevič, *Ironija*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989.

Jonathan Judaken, "French-Jewish Intellectuals", iz Christopher John Murray (ed.), *Encyclopedia of Modern French Thought*, Fitzroy Dearborn, New York – London, 2004.

Andrew Kelley, "Translator's Introduction", iz Vladimir Jankélévitch, *Forgiveness*, University of Chicago Press, Chicago, 2005.

Ana Kotevska, "Ne/izrecivo kao alternativa", *Novi Zvuk* br. 10, Beograd, 1997, str. 75–82.

Žan-Fransoa Liotar, *Fenomenologija*, Beogradsko izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1980.

Anne Philipe, "Une sorte connaissance amoureuse", iz Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie, essai sur la virtuosité*, Plon, Paris, 1989.

Michael Purcell, "Phenomenology", iz Christopher John Murray (ed.), *Encyclopedia of Modern French Thought*, Fitzroy Dearborn, New York – London, 2004.

Olivier Salazar-Ferrer, "Jankélévitch, Vladimir", iz Christopher John Murray (ed.), *Encyclopedia of Modern French Thought*, Fitzroy Dearborn, New York – London, 2004.

Alan D. Schrift, *Twentieth-Century French Philosophy, Key Themes and Thinkers*, Blackwell Publishing, Malden, 2006.

Christiane Spieth-Weissenbacher, "Jankélévitch, Vladimir", iz *Grove Music Online*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14135>, (pristupljeno februara 2009).

Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky – Vlees & Beton, Zagreb – Ghent, 2005.

Ernesto Verdeja, "The Possibilities and Limits of Forgiveness", iz *H-Genocide*, *H-Net Reviews*, August, 2009, <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=10842>, (pristupljeno februara 2009).

Mirjana Veselinović-Hofman, *Pred muzičkim delom*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007.

Robert Wicks, *Modern French Philosophy: From Existentialism to Postmodernism*, Oneworld Publications, Oxford, 2003.



Žan-Pol SARTR i slika

: Rašida B. Triki

Život i delo Žan-Pola Sartra (Jean-Paul Charles Aymard Sartre, 1905–1980) obeležili su francuske intelektualne krugove posle Drugog svetskog rata. Sartr je studirao filozofiju, a kolege su mu bili Remon Aron (Raymond Aron, 1905–1983), Moris Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961) i Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir, 1908–1986). Simon de Bovoar je bila Sartrova životna saputnica. Sartr je uvek pokazivao dinamičnost razmišljanja u kome je odbacivao svaki oblik sudbinske predodređenosti. Vodio je brojne društvene, političke, kulturalne i filozofske borbe govoreći na gradskim trgovima, pišući filozofska dela, romane i pozorišne komade.

Tokom boravka u Berlinu 1933–1934, otkriva filozofiju Edmunda Huserla (Edmund Husserl, 1859–1938) i stvara sopstvenu koncepciju fenomenologije u kritičkom odnosu prema pojmu transcendentnog subjekta koji, po njegovom mišljenju, opet povezuje Huserla sa Kantom (Immanuel Kant, 1724–1804). Sartr u delu *Transcendencija ega* (*skica za fenomenološki opis*) objavljenom 1936. odbacuje ideju jednog "ja" koje objedinjuje misao i akciju. Vrlo rano stvara terminologiju sa polazištem u egzistencijalizmu u kom se odnos između svesti i sveta zasniva na stvaralačkoj slobodi. U delima *Imaginacija* (1936) i *Imaginaro* (1940) razvija kritičku analizu koncepcija slike u klasičnoj filozofiji kao i u empirijski utemeljenim psihološkim teorijama te predlaže teoriju intencionalne svesti koja proizvodi slike u procesu prevazilaženja realnosti.

Sartr osporava ideju ljudske prirode i tvrdi da egzistencija prethodi suštini kao i da se *ideja* ljudskosti stvara delima jer je sama svest čin ispoljavanja sebe. Prema njegovom mišljenju, sloboda se ne definiše samo mogućnošću izbora već ona omogućava da se o egzistenciji razmišlja kao o uzdizanju ka nemogućoj suštini. Ove ideje su bile već razrađene u Sartrovim prvim romanima i novelama *Mučnina* (1938), *Zid* (1939) i u pozorišnim komadima *Muve* (1943) i *Iza zatvorenih vrata* (1944) u kojima likovi doživljavaju slobodu i izuzetnu nepredvidljivost odnosa bića i stvari.

Sartrovo najpoznatije filozofsko delo je *Biće i ništavilo* (1943) u kom razrađuje ideju da je svest negacija po sebi, gde se biće za sebe shvata kao sloboda unutar poretka nepredvidivosti i nedeterminisanosti mogućeg kao i u sukobu koji stvara iskustvo tuđeg pogleda. Ove teze razvijene su u jednom drugom filozofskom spisu pod nazivom *Egzistencijalizam je humanizam* (1946) i u pozorišnim i književnim formama kao što su *Bludnica dostojna poštovanja* (1946), *Zatočenici iz Altona* (1959), *Doba razuma* (1945), *Odlaganje* (1945), *Prljave ruke* (1948).

Sartrovo interesovanje za književnost uvodi ga u pisanje književne kritike koja nalazi svoj smisao u delu *Šta je književnost* (1947) i u biografijama književnika: *Sveti Žene, glumac i mučenik* (1952) kao i u poznatoj studiji o Floberu (Gustave Flaubert, 1821–1880): *Porodični idiot* (1971–72). Reči, napisane 1964, predstavljaju jedan vid autobiografskog dela u kome Sartr govori o tome kako je postao pisac. Njegovo političko angažovanje protiv kolonijalizma i za odbranu sloboda donelo mu je status "narodnog filozofa". On je posebno poznat po jednoj marksističkoj verziji egzistencijalizma iskazanoj u delu *Kritika dijalektičkog uma* (1948–1950). Sve do svoje smrti, 1980, Sartr je učestvovao u intelektualnim i političkim debatama u Francuskoj.

U sagledavanju Sartrove filozofske i književne produkcije, može se primetiti prisustvo estetičkog razmišljanja zasnovanog na procesu konstituisanja slike i na teoriji emocije. To razmišljanje je suštinski vezano za koncepciju slobode koja se ne sme otuđiti u materijalnu sliku stvari prisutnih u svetu i tako se izložiti riziku da postvari imaginarno. Zbog toga slika ukazuje na imaginaciju i kod stvaraoaca i kod primaoca.

Slika je izvestan tip svesti

Sartr zamenjuje problem slike problemom "imaginativne svesti" čiji je intencionalni objekat onaj koji se daje u imaginarnom, a ne u realnom pojavnom obliku. Objekat na slici postoji u irealnosti gde stvara imaginarnost subjekta koji mašta. Po Sartrovom mišljenju svest može da pobegne od sveta, oslobađajući se, u povučeni položaj u odnosu na stvarnost. U stvari, svest koja mašta uspostavlja svet, negirajući ga imaginacijom irealnog.

Zbog toga Sartr više govori o *mentalnoj slici* nego o konkretnom primeru nekog predstavljenog umetničkog dela. On analizira tu sliku sa gledišta subjekta u njegovoj intencionalnoj aktivnosti koja pruža priliku za jedan mogući smisao: za

ŽAN-POL SARTR

RAŠIDA B. TRIKI

FIGURE U POKRETU

stvaranje neke irealnosti. Čak i kad uzima za primer fotografiju, on joj pridaje samo onaj smisao koji projektuje pogled posmatrača. To čini zbog toga što posmatrač ima moć da stvori slike u kojima prepoznaje moć reprodukcije i efekte sličnosti koje nudi fotografija. Osoba predstavljena na slici prisutna je na neki način na toj slici baš zato što je onaj koji gleda sliku tu postavlja: upravo posmatrač proizvodi identifikaciju i zamenjuje materijalnu sliku mentalnom slikom. To što se ona često opravdava namerom subjekta—posmatrača da projektuje svoje vizije na prikazane predmete, predstavlja redukcionističku tezu u pogledu prethodnog znanja koje posmatrač ima o fotografiji kao o specifičnoj slici karakterističnoj za jednu tehniku. Pored toga, može li slika postojati, kako tvrdi Sartr, kao jedna apsolutna celina suprotstavljena jednom subjektu koji je isto tako apsolutan, izvan ustanovljenih načina predstavljanja? Teško je negirati moć prikazanih sadržaja slika čak i kad želimo da ih oslobodimo pripadanja stvarima mogućeg materijalnog sveta. Briga o tome da se svest oslobodi materijalnih prinuda realnog takođe je svela materijalnu sliku i bogatstvo njenih tumačenja na mentalnu sliku.

Sartr u knjizi *Imaginacija* izvodi kritiku zamisli predstavljanja slike u klasičnoj filozofiji. Tom koncepcijom nije predočeno da je odnos između slike i svesti odnos korelacije, a ne sadržaja i posude. Dakle, svest nije ni posuda ni supstanca. Suštinski problem leži u tome da se dovede u pitanje status ove koncepcije klasične filozofije, da se raskrinka postulat na kome ona počiva, da se obznani "postvarenje" slike, jer ona

postoji po sebi, pojavljuje se po svojom nahođenju a ne po nahođenju svesti; ona ne prestaje da postoji ako prestane da se opaža, već ona nastavlja, izvan svesti, da egzistira kao stvar.¹

Sartr će dakle raskrinkati jednu nimalo ubedljivu koncepciju, jednu naivnu "metafiziku" slike. Iz tog razloga, on kritikuje epikurejsku koncepciju "simulakra" prema kojoj

stvari ne prestaju da ispoljavaju privide, *idole* koji su jednostavno ljuške.²

Pošto se smatraju objektima, ti prividi svedoče o senzualizmu koji je propovedao Epikur (Ἐπίκουρος, 341–270 p. n. e.). Uostalom, epikurizam se ponovo dovodi u položaj postvarenja. Taj isti položaj postvarenja nalazimo i kod filozofa iz sedamnaestog veka. U prvom delu *Imaginacije* Sartr će taj "postulat o slici kao stvari" podvrgnuti kritičkom preispitivanju.

Dekart (René Descartes, 1596–1650) svodi sliku na "telesno oštećenje" i uklapa je u svoje objašnjenje razlike između misli i prostora. Prostor je pod uticajem mehanicizma dok mu misao izmiče. Tako je slika vezana za telo, za ono što je materijalno. Prema Sartru, kartezijanska koncepcija slike od nje stvara objekat. Za filozofe racionaliste, kakav je Dekart, imaginacija je, u izvesnom smislu, "gospoda-

1 Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, Presses Universitaires de France, Paris, 1948, str. 8.

2 Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, str. 8.

rica greške".³ Na taj način, imaginacija ponovo upućuje na akciju koja spolja deluje na naše telo. U tom kontekstu, slika je nešto materijalno. Ali tada interveniše razum iako postoji razlika između imaginacije i intelekta.

Sa svoje strane, Spinoza (Baruch /Benedict/ de Spinoza, 1632–1677) podvlači "materijalni karakter" slike. Ona je "oboljenje ljudskog tela".⁴ Zaista, kao po pravilu u filozofijama sedamnaestog veka, imaginacija se predstavlja kao saznanje nižeg reda, različito od racionalnog saznanja. U tom pogledu Spinoza zaista ostaje racionalista. Sartr tim povodom precizira da se po Spinozinom shvatanju imaginacija, ili saznanje uz pomoć slika, duboko razlikuje od shvatanja uz pomoć razuma; imaginacija prikazuje istinu samo u osakaćenom obliku. Postoji, dakle, razdvajanje prave ideje od slike, ali ono nije totalno. Upravo bi taj dvostruki status slike mogao Spinozu da približi Lajbnicu (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646–1716). Kako kartezijanstvo ponovo grupiše različita mišljenja, problemi koje je Dekart ostavio nedorečenim proučavaće njegovi sledbenici. Tako je Lajbnić pokušao da Spinozu približi Dekartu, da ograniči jaz između misli i imaginacije.

Sartr smatra da se razlika koja postoji kod Lajbnica između misli i slike odigrava na nivou jasnoće i nejasnoće. Prema Sartru, Lajbnić nije mogao da se oslobodi "naivne" metafizike slike pa je usvojio rešenje poznato kao "panlogizam". Zato, po Sartrovom mišljenju, Lajbnić nije uspeo ni da jasno opiše odnos slike prema objektu niti da objasni poreklo postojanja objekta kao činjenice koja neposredno postoji u svesti. Lajbnić je, kao i ostali, bio žrtva "privida imanencije". Njegovo rešenje nije u stanju da predstavi poreklo imaginativne svesti.

Pored kartezijanskog, spinozističkog i lajbnicističkog učenja, Sartr proučava i Hjuma (David Hume, 1711–1776) čiji su ga empirizam i asocijanizam doveli do toga da resorbuje misao u sliku. U stvari, po Sartru, Hjumov empirizam se upinje "da vrati svaku misao u sistem slika". Mada su klasični filozofi pokušali da osmislje različitost odnosa između misli i slike, između percepcije i imaginacije, Hjum je izbrisao te linije podele, u smislu da je duhu vratio izvesnu mehaniku i suzio ga, ne praveći jasnu razliku između percepcije, imaginacije i intelekta. Drugim rečima, Hjum je predložio drugačije čitanje "geografije duha". Na neki način, sve se svodi na impresije i ideje, gde su impresije manje upečatljive. Iskazujući poštovanje za Hjumovo rešenje, Sartr ipak pokazuje njegove nedostatke i propuste. Kod Hjuma postojanje svesti u potpunosti iščezava iza jednog oblika neprozirnih objekata koji poseduju, ne zna se odakle,

izvesnu fosforescenciju koja je, inače, nasumično distribuirana i ne igra nikavu aktivnu ulogu.⁵

3 Po Dekartu, "kad pažljivo razmislim o tome šta je imaginacija, shvatam da ona nije ništa drugo do izvesna primena sposobnosti koja spoznaje telo s kojim je u intimnoj vezi, sklonost koja postoji [...] ja pouzdano znam da mi je potrebna određena pažnja duha da bih maštao, ali kojom se uopšte ne služim da bih stvarao." René Descartes, *Les méditations métaphysiques* (V^e méditation), tom IV, Adam et Tannery, Paris, str. 58.

4 Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, Presses Universitaires de France, Paris, 1948, str. 12.

5 Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, str. 17.

Ako kod Dekarta postoji asimilacija slike i čula, ako je slika samo telesna realnost i ako je ona za Spinozu telesno oboljenje, Hjum će zadržati sliku, a na neki način će ukinuti misao. Veliki metafizički sistemi iz sedamnaestog i osamnaestog veka uspostavili su izvesnu distancu između slike i ideje, shvatajući sliku kao deo svesti koji pripada nižem redu realnosti od objekta. Slika ima nekonzistentnu egzistenciju u klasičnoj filozofiji. Zajednički imenitelj svih ovih različitih teorija počiva u činjenici da se slika posmatra kao stvar.

Prethodne teorije su, dakle, za Sartra bile nedosledne i nesposobne da predlože tačnu koncepciju slike. U drugom delu *Imaginacije* pod naslovom "Problem slike i napor psihologa da pronađu pozitivni metod", Sartr ispituje psihologe naučnike, naročito Tena (Hippolyte Adolphe Taine, 1828–1893) i Riboa (Théodule-Armand Ribot, 1839–1916). Ni njihova rešenja nisu ubedljiva. U vezi sa Tenom, on primećuje:

Početna Tenova konfuzija između iskustva i analize vodi ga ka stvaranju jednog hibridnog asocijanizma koji se nekad izražava fiziološkim, nekad psihološkim jezikom, a nekad na dva jezika u isto vreme [...]. Da bi izgradio psihologiju po modelu fizike, Ten usvaja koncepciju asocijanizma koji se, kao što je pokazao Kant, završava u radikalnoj negaciji svake nauke koja ima svoje zakone.⁶

Prema Tenu, "ne postoji rascep između slike i čulnosti", jer je slika "čulnost koja se ponovo rađa". Shvativši sliku na taj način, Ten je, po Sartrovom mišljenju, postao pristalica jedne "promašene realističke metafizike".⁷ Sa psihološkog stanovišta, slika nije ponovo pronašla svoju jasnoću i svoje istinsko značenje. Ona je zamišljena kao *psihički atom*. Odnos između slike i čulnosti pokušava se objasniti fiziologijom i konstatuje se podređenost slike čulnosti:

Sve što u duhu prevazilazi "ogoljenu čulnost" svodi se na slike, odnosno na spontano ponavljanje čulnosti.

Ono što karakteriše ove psihološke koncepcije jeste činjenica da sve one uključuju asocijaniistički "reifikatorski" stav, deduktivni postupak, formalnost koja jedva da pristaje da se u izvesnim aspektima podvrgne iskustvenim činjenicama. Po Sartrovom mišljenju

možemo da potvrdimo da se ni u jednoj od njih neće naći konkretan opis ni zapažanje zasnovano na posmatranju činjenica.⁸

Ako Sartr sa tolikom žestinom kritikuje psihologiju zasnovanu na asocijativnosti, to je zato što problem imaginacije omogućava pobijanje idealističkih stavova koje je on želeo da prevaziđe. S tim u vezi, Žilijet Simon (Juliette Simon) piše:

To što se slika, veoma rano, pokazuje kao fundamentalni problem za Sartra, znači da ona predstavlja onaj drugi kamen koji

6 Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, str. 29.

7 Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, str. 29.

8 Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, str. 29.

se izmiče iz pogubnog para koji čine idealizam i pozitivizam [...]. Imaginacija se sastoji u podrobnoj demontaži aporija o psihologiji slike.⁹

Psihologija slike ostaje zarobljenica klasičnih predrasuda, a naročito navične "metafizike" slike. Dakle, reč je o tome da se pokaže da je razlika između percepcije i slike očigledna i da imaginacija nije reprodukcija percepcije. Imaginacija ne povezuje "percepcije koje se ponovo rađaju"; naprotiv, njen život je potpuna sloboda i odvojena je od svakog determinizma. Greška koju je napravila psihologija zasnovana na nauci, svedeno da li je reč o Tenovoj ili o Riboovoj, počivala je u zanemarivanju tog suštastvenog identiteta slike, koji predstavlja odbacivanje idealizma. Stoga,

Ribo [...] održava egzistenciju čulnosti i slika međusobno povezanih zakonima asocijacije.¹⁰

Pored psihologije utemeljene u nauci, Sartr se poziva na francuskog filozofa Bergsona (Henri Bergson, 1859–1941), koji, uprkos novini svojih pristupa, nije bio sposoban da predloži zadovoljavajući odgovor koji se tiče slike. Njegova metafizika ga je, u neku ruku, navela na pogrešno rešenje. Za Sartra, Bergson stvara od univerzuma jedan svet slika kao i empiristi protiv kojih se bori. Za razliku od Huserla, Bergson nije čak uspeo ni da razume osobine svesti, da shvati da biti svestan znači biti svestan nečeg, da iznese na videlo intencionalnost koja je suštinska tekovina fenomenologije. Koncept slika koju predlaže Bergson daleko je od toga da se, po Sartrovom mišljenju, razlikuje od empirijske koncepcije: za obe je slika jedan element misli koji u potpunosti pripada percepciji, pokazujući isti diskontinuitet i istu individualnost kao i ona. Čini se da, uprkos novini koju Bergson naizgled uvodi, njegovo rešenje problema slike predstavlja u stvari nastavak klasičnih teorija koje insistiraju na "telesnoj pasivnosti". Niko nije čak ni pokušao da na odgovarajući način obradi imaginarnu svest, da obelodani aktivnu, intencionalnu stranu te svesti. Sartr tim povodom primećuje da Bergson misli da svest nema neophodnu potrebu za korelativom, ili, da se izrazimo kao Huserl, da je svest uvek svest o nečemu. Da li bi onda trebalo da potražimo novine kod Huserla? Sartr je u tom smislu jasan. Huserl je realizovao fenomenologiju imaginacije. Sartr posvećuje poslednje poglavlje *Imaginacije* rešenju koje nudi Huserl, a koje predstavlja jasan napredak u odnosu na stavove klasične filozofije, ali nije dao konačan odgovor na to pitanje. To znači da Sartr, pod uticajem Huserlove fenomenologije, ne usvaja stav potpunog prihvatanja. On ne odustaje od kritike. Pre nego što pristupi rešenju koje je ponudio Huserl, Sartr ukratko ponavlja svoju kritiku klasične filozofije, psihologije zasnovane na nauci, stavove Bergsona, i izjavljuje da je

slika neosporna psihička realnost, da slika ne bi mogla ni u kom slučaju da se svede na neki čulni sadržaj niti da se zasnuje na temelju nekog čulnog sadržaja.¹¹

⁹ Juliette Simon, Jean-Paul Sartre. *Un demi siècle de liberté*, De Boeck Université, Paris, 1998, str. 20.

¹⁰ Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, Presses Universitaires de France, Paris, 1948, str. 37.

¹¹ Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, str. 126.

U svom odnosu prema Huserlu, Sartr pre svega podvlači važnost "Ideen" koje smatra suštinskim huserlijanskim doprinosom. Sartr se poziva na knjigu *Lekcije o intimnoj svesti vremena* i definiše fenomenologiju kao "nauku o čistoj transcendentnoj svesti"¹² određenu da izvrši preradu filozofije kao i psihologije. Njen metod je redukcija, to jest, "stavljanje u zagradu prirodnog stava".¹³ Osim toga, Huserlova fenomenologija zasnovana je na ideji intencionalnosti. Dakle, ne postoji mogućnost da se zamisli slika sadržana u svesti. Svest nije ni sud ni posuda. Njena fundamentalna dimenzija je da vidi objekat kao cilj i da se kreće ka njemu kao prema svom korelativu. Od sad bi trebalo prestati sa shvatanjem "imaginativne aktivnosti" kao telesne pasivnosti, kao punjenja svesti, kao čišćenja tavana od uspomena i slika, kao prečišćavanje svesti stvaranjem sopstvenog suštinskog poseda, a to je biti intencionalan. Svaka svest je svest o nečemu. Iz tog razloga, reč je o tome da se pokaže, sledeći aktuelni tok, da slika i percepcija nisu isto, da jedan opaženi objekat i jedan zamišljeni objekat nisu sinonimi. Nameće se jedna razlika između svesti koja opaža i svesti koja zamišlja. To su dve različite težnje svesti. Tako je Huserl mogao da sprovede ejdetsku studiju slike, u onoj meri u kojoj se fenomenologija definiše istraživanjem suština. Zahvaljujući pojmu intencionalnosti, slika se shvata na nov način. Prema Sartru, u delu *Ideen* postavljene su osnove za jednu potpuno novu teoriju o slikama. Zamišljeni objekat ne nalazi se u svesti kao ostatak, on je izvan svesti, on je njen korelativ. Slika je "aktivna intencionalna struktura" i tako se razlikuje od percepcije. Jasno je da se Sartr ne zadovoljava samo valorizovanjem huserlijanskog rešenja i obelodanjivanjem Huserlovog naučnog doprinosa već primećuje da je Huserl dao "sažete aluzije", koje ne dovode u pitanje odlučujuću ulogu fenomenološke orijentacije, ali da je Huserl ipak prevazišao nedostatke klasičnih filozofskih i psiholoških rešenja.

Podstaknut Huserlom, Sartr zaključuje:

U svesti nema slika i one u njoj neće ni postojati. Ali slika jeste određeni tip svesti. Slika je čin, a ne stvar.¹⁴

Na taj način, slika i percepcija se razlikuju jedna od druge, a održava se i izvesno odstupanje svesti u odnosu na realnost jer svest može biti irealna ili, tačnije, ona jeste irealna.

Fenomenološka psihologija imaginacije

Sartr u knjizi *Imaginaro*¹⁵ razvija jednu fenomenološku psihologiju imaginacije. *Imaginaro* je podeljeno u četiri dela: prvi nosi naslov "Izvesnost". Drugi deo je naslovljen "Verovatnost". Što se tiče trećeg dela, on se odnosi na "ulogu slike u psihičkom životu". Poslednji deo se bavi "imaginarnim životom". Nastavljajući svoja istraživanja, Sartr na početku *Imagarnog* primećuje da je

¹² Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, str. 126.

¹³ Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, str. 129.

¹⁴ Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, str. 147.

¹⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1948.

cilj ovog dela da opiše veliku "irealnu" funkciju svesti ili "imaginaciju" i njen noematički korelativ – imaginarno.¹⁶

Umetnuta u filozofsku problematiku, a to je odnos između percepcije i imaginacije, tematika koju Sartr razrađuje otkriva izvestan broj osobenih karakteristika slike, preciznije četiri karakteristike.

Prvu, da je slika imaginativna svest. Fenomenologija, koja je izbegla privid imanencije, otkrila je da se svest kreće ka objektu, da objekat nije neka unutrašnjost, neka posuda. Objekat nije u svesti. Svest nije objekat već su oni korelativi jedan drugom. To je ta poznata huserlijanska tema o intencionalnosti. Odbacujući staru ideju, Sartr piše:

Mi smo zamišljali svest kao mesto naseljeno malim simulakrumima, a ti simulakri su bili slike. Sada to zovemo prividom imanencije.¹⁷

Druga izvesnost sastoji se u onom što se zove "suštinsko siromaštvo" slike. Ono proizlazi iz činjenice što se za razliku od percepcije slika daje u celini dok se percepcija odvija po profilima i skicama. U slučaju percepcije neke kocke, ona se ne bi sagledala odmah, u potpunosti i integralno. Šest ivica kocke ne mogu se opaziti istovremeno. Potrebno je videti sve njene profile, dok

slika kocke odmah pokazuje to što ona jeste. U percepciji se saznanje formira polako; na slici do saznanja dolazimo odmah.¹⁸

Zbog toga je moguće da se objekat ne sagleda do kraja prilikom percepcije; ništa slično ne važi za sliku.

Treća karakteristika je specifičan odnos koji slika ima sa irealnim. Ono što zamislamo otkrivamo kao odsutno. To je slika odsustva, irealnog. Zato je značajna karakteristika imaginativne svesti da sazna svoj kapacitet "irealnosti":

[...] objekat na slici biće dakle konstituisan pre svega u svetu stvari da bi kasnije bio isteran iz tog sveta.

Imati sliku o Pjeru znači imati sliku o odsutnom Pjeru.

Koliko god da je slika živopisna, dirljiva i snažna ona svoj objekat prikazuje kao da nije prisutan.¹⁹

Što se tiče četvrti i poslednje karakteristike, reč je o spontanosti slike. Opažajna svest se pojavljuje kao pasivnost. Nasuprot tome, imaginativna svest se samoj sebi daje kao imaginativna svest, to jest, kao spontanost koja proizvodi i čuva sliku. Na taj način, uprkos izvesnom "siromaštvu" slike, ona se stvara po želji i odlikuje se izvesnom "kreativnošću" vidljivom, na primer, u umetničkoj praksi. Sartr upoređuje sliku sa "talasom među talasima" koji se definiše slobodom.

Međutim, Sartr govori o jednoj "porodici slika" proširujući pojam slike na portret, karikaturu, znak, shemu, imitaciju i na hipnagogičke slike. On tu uvodi huserlijanske pojmove kao što su intencionalnost, čulna materija, intencionalan objekat.

16 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, str. 1.

17 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, str. 14.

18 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, str. 19.

19 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, str. 26.

On želi da pokaže da portret ili karikatura zaista predstavljaju slike, zaista pripadaju porodici slika. Iz toga sledi da je slika "čin koji u svojoj materijalnosti teži" odsutnom ili nepostojećem objektu, preko fizičkog ili psihičkog sadržaja koji se ne daje sam već kao "analogni predstavnik objekta kome se teži"²⁰. Sartr ispituje odnos slike prema konceptu, afektivnosti, pokretima tela, jeziku i zaključuje da zaista postoji izvestan broj objekata koje možemo zvati "imaginarnim objektima". Ali imaginarni objekat – suprotno klasičnim tumačenjima – nije degradirani oblik objekta koji opaža. Percepcija i imaginacija su različite po prirodi, a ne samo po stepenu. Imaginacija je funkcija irealnog dok percepcija ponovo upućuje na realni svet. Ova funkcija irealnog biće od velike pomoći u estetskoj praksi. Ona je blisko povezana sa slobodom. Nije više reč o tome da se devalorizuje imaginacija kao što je to pokušala da učini klasična filozofija. Sartr dakle pristupa problemu umetničkog dela sa gledišta njegovog statusa, "definisano kao irealnost"²¹.

Bez obzira na to da li se radi o slici ili romanu, umetničko delo funkcioniše kao irealnost. Što se tiče romanopisca, na primer, dramaturga ili pesnika, oni stvaraju preko verbalnih analogija jedan irealni objekat; takođe se podrazumeva da se glumac koji igra Hamleta služi samim sobom, čitavim svojim telom kao odgovarajućim sredstvom za taj imaginarni preobražaj.²²

Prema tome, bića sa slika, likovi iz romana, pozorišni i bioskopski glumci predstavljaju mnoštvo imaginarnih preobražaja u kojima irealnost svedoči o stvaralačkoj slobodi.

Fenomenologija emocije

Sartr razvija teoriju fenomenologije emocije u svojoj knjizi *Skica teorije emocija*²³. To delo, koje datira iz 1939, predstavlja fragment dela koje je Sartr započeo pod naslovom *Psiha*. Sama *Skica* sadrži uvod, deo o "klasičnim teorijama", deo o teoriji psihoanalize i treći deo o "teoriji fenomenologije". U ovoj knjizi on spominje pojmove iz fenomenologije kao, na primer, "ići do samih stvari", "ejdetska intuicija", "fenomenološka redukcija". Reč je o tome da se otkrije suština emotivnog ponašanja zahvaljujući kritičkom ispitivanju vladajućih teorija.

Sartr se poduhvata zadatka da istraži takozvanu "fenomenologiju afektivnosti". U najopštijem smislu, emocija se smatra običnim poremećajem ponašanja, ona je fenomen koji se jednostavno trpi, a to govori o pasivnosti svesti. Sartr namerava da pobije ova ishitrena objašnjenja i ove uvrežene predrasude. Ono što je

20 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, str. 34.

21 Sartr piše: "Mi sada prihvatamo suštinski uslov da bi jedna svest mogla da zamišlja: ona treba da ima mogućnost da postavi tezu irealnosti." Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, str. 232.

22 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, str. 242.

23 Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une theorie des emotions*, Ed. Hermann, Paris, 1965.

rekao za sliku, ponavlja i za emociju. Emocija je, u stvari, čin a ne determinizam. Ona je način kojim se svest služi suočena sa svetom; kao što svest ne prima slike tako svest nije *pogođena* emocijama. Što se tiče klasičnih teorija, dominiraju mehanicistička objašnjenja, trivijalna ili kompleksna: ili se o emociji jednostavno govori kao o činjenici psihološkog poremećaja koji se može opisati ili je emocija rezultat "kortikotalamičke osetljivosti", ili, u nekoj izuzetno teškoj situaciji, emocija predstavlja oslobađanje energije koja ne nalazi način da se efikasno upotrebi.

Kritikujući perifernu teoriju Vilijama Džejmsa (William James, 1842–1910), Sartre u emociji razlikuje dve grupe fenomena: jednu fiziološku i drugu psihološku koju naziva "stanje svesti". Iako se emocija objektivno iskazuje kao fiziološki poremećaj, kao činjenica svesti, ona nije ni poremećaj ni čist haos. Ona uvek nešto znači.

Ono što je karakteristično za emociju, kao što je slučaj i sa slikom, jeste da je ona izvesno shvatanje sveta, različito od slučaja do slučaja. Suština emocije je u tome što kod nje postoji odnos sa svetom i što ona nije čista interiorizacija. Ne shvatiti značenje emocije znači osuditi sebe na to da je ne razumemo. Teoretičari poput Žanea (Pierre Marie Pierre-Félix Janet, 1859–1947), ako su emociju i smatrali načinom ponašanja, nisu uspeli da shvate njen potpuni smisao. Sartre odbacuje freudovsko nesvesno, a freudovsku psihoanalizu zamenjuje poznatom egzistencijalističkom psihoanalizom, posebno u svojoj knjizi *Biće i ništavilo*. Sartre izražava rezerve o "psihoanalitičkim analizama" emocije i "neuspešnog ponašanja" koji emocije smatraju nekim oblikom "odbijanja", "cenzure" i izrazom izvesne nesvesne kauzalnosti. Za Sartra, dakle, nije prihvatljiva teorija na kojoj se zasniva psihička kauzalnost:

teorija emocije koja afirmiše značenjski karakter emotivnih činjenica mora da potraži to značenje u samoj svesti.²⁴

Sartre je tako stvorio fenomenološku teoriju emocija. On je predstavio fenomenologiju kao jednu "novu disciplinu", zasnovanu na "ejdetskoj intuiciji", čiji je zadatak da "ide do samih stvari" a koja omogućava fenomenologiju emocije. Sartre želi, pozivajući se na Huserla i Hajdegera (Martin Heidegger, 1889–1976), da vrati svesti njena prava kao i samu emociju – na isti način kao što je slika vraćena svesti. Međutim, emocija ostaje doživljaj spontane svesti suočene sa svetom. To je "zaro-bljena svest". Ona doživljava svoj svet kao magički svet. Reč je o nekoj vrsti iznenađenog pada svesti u magiju koja sobom nosi "potčinjavanje" i opčinjenost. Tu postoji izvesna želja za preobražajem sveta, ali u odsustvu efikasnih materijanih metoda. Kao što magija podrazumeva verovanje i emociju, tako i sama emocija podrazumeva verovanje.

Može se reći da je Sartre razvio jedan oblik estetskog mišljenja zasnovanog na ikonoklastičkoj koncepciji slike i fenomenologiji emocije. Ova filozofija se u praksi sprovodi preko pozorišnih i književnih produkcija u kojima likovi otelotvoruju irealnu dimenziju imaginarnog i spontanost emocije sa otvaranjem ka mogućnostima koje pruža stvaralačka sloboda.

²⁴ Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une theorie des emotions*, str. 37.

Ona je fundamentalno vezana za sartrovsku koncepciju slobode koja ne sme da se alijenira u materijalnu sliku stvari prisutnih u svetu i tako se izloži riziku da postvari imaginarno.

Prevela sa francuskog
Dragana Starčević

Literatura:

- Simon de Bovoar, *Ceremonija oproštaja / Razgovori sa Žan-Pol Sartrom: avgust–septembar 1974*, Matica srpska, Novi Sad, 1984.
 Martin Jay, *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993.
 Ani Koen-Solal, *Žan-Pol Sartr: 1905–1980*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2007.
 Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, Presses Universitaires de France, Paris, 1948.
 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1948.
 Žan-Pol Sartr, *Reči*, Matica srpska, Novi Sad, 1965.
 Žan-Pol Sartr, *Egzistencijalizam i marksizam*, Nolit, Beograd, 1973.
 Žan-Pol Sartr, *Novi eseji*, Rad, Beograd, 1979.
 Jean-Paul Sartre, *Filozofske i političke rasprave*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.
 Žan-Pol Sartr, *Drame / Tekstovi o pozorištu*, Nolit, Beograd, 1981.
 Žan-Pol Sartr, *Filozofski spisi*, Nolit, Beograd, 1983.
 Žan-Pol Sartr, *Šta je književnost*, Nolit, Beograd, 1983.
 Žan-Pol Sartr, *Biće i ništavilo: ogled iz fenomenološke ontologije*, Nolit, Beograd, 1984.
 Žan-Pol Sartr, *Kritika dijalektičkog uma 1*, Nolit, Beograd, 1984.
 Žan-Pol Sartr, *Kritika dijalektičkog uma 2*, Nolit, Beograd, 1984.
 Žan-Pol Sartr, *Portreti*, Nolit, Beograd, 1984.
 Jean-Paul Sartre, *Romani i novele*, Paideia, Beograd, 2000.
 Jean-Paul Sartre, *Jean-Paul Sartre: Basic Writings*, Routledge, London, 2001.
 Jean-Paul Sartre, *The Philosophy of Jean-Paul Sartre*, Vintage, London, 2003.
 Jean-Paul Sartre, *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*, Routledge, London, 2004.
 Žan-Pol Sartr, *Mučnina*, Paideia, Beograd, 2009.



Moris MERLO-PONTI

: Aleš Erjavec

Moris Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961) je, prema rečima jednog komentatora:

napravio najoriginalniji i najtrajniji doprinos post-huserlovskoj fenomenologiji u Francuskoj.¹

Moris Merlo-Ponti je rođen u Rošfor-sur-Meru. Često je tvrdio da je proveo jedinstveno i čudesno detinjstvo i to iskustvo se ogledalo u njegovom doživotnom naglašavanju neposrednosti pre-reflektivnog sveta doživljaja. Nasuprot Hajdegeru (Martin Heidegger, 1889–1976) koji je isticao autentičnost presokratovskog grčkog mišljenja, Merlo-Ponti je otkrio slično mesto prvobitne autentičnosti u detinjstvu.

Posle očeve smrti, Merlo-Pontijeva porodica se preselila u Pariz. Čak i pre početka studija na École Normale Supérieure, Merlo-Ponti je želeo da postane filozof. U ovoj istaknutoj akademskoj ustanovi upoznao se sa Žan-Polom Sartrom (Jean-Paul Sartre, 1905–1980) i Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir, 1908–1986). Sa Simon de Bovoar je ostao prijatelj i sarađivao je s njom do kraja života. U École je studirao kod neokantovca Leona Brunšviga (Léon Brunschvicg, 1869–1944) i napisao diplomski rad o Plotinu (Plotinus /Πλωτῖνος/, 205–270). Po završetku vojne službe predavao je u Bovaiju i Šartru. U Pariz se vratio 1935. godine zbog doktorskih studija na École Normale Supérieure. U to vreme je bio blizak hrišćanskom socijalizmu, zbog podrške koju je Katolička crkva davala diktatorima u Evropi i taj skepticizam ga je tridesetih godina odveo marksizmu.

¹ Dermot Moran, *Introduction to Phenomenology*, London, Routledge, 2000, str. 391.

Merlo-Ponti je, kao sto su to bili i Žak Lakan (Jacques Lacan, 1901–1981) i Žan-Pol Sartr, bio jedan od mnogih mladih francuskih intelektualaca tog vremena koji su pohađali predavanja o Hegelu (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831) kod Aleksandra Koževa (Alexandre Kojève, /Александр Владимирович Кожевников/, 1902–1968). Kožev je prvi predstavio francuskim intelektualcima ovog uticajnog mislioca. Ovo je Merlo-Pontija odvelo proučavanju Marksovih (Karl Marx, 1818–1883) *Ekonomsko filozofskih rukopisa* iz 1844. godine (prevedenih na francuski jezik 1937. godine). Tada je Merlo-Ponti i Hegela i Marksa posmatrao kao fenomenologe praktičnog života. U isto vreme je istraživao pojmove percepcije i ponašanja, kritikujući bihejviorizam kao preterano mehanicistički pristup i postepeno počeo da prihvata holističke ideje Geštalt (*Gestalt*) psihologije. Delo u kome je predstavio ova gledišta bilo je *Struktura ponašanja* (1942). Između kasnih tridesetih i 1945. godine, kada se pojavilo njegovo najpoznatije rano delo *Fenomenologija percepcije*, Merlo-Ponti je otkrio i pročitao Huserla (Edmund Husserl, 1859–1938) i čak putovao u Luven da bi istražio njegove neobjavljene rukopise. Uticaj Huserla je očigledan već u Predgovoru ovog dela iz 1945. godine, gde Merlo-Ponti piše:

Vratiti stvari njima samima znači vratiti se svetu koji prethodi znanju. O kome znanje uvek govori i u odnosu na koji je svaka naučna šematizacija apstraktan i derivativan znakovni jezik, kao što je geografija u odnosu na pejzaž u kome smo unapred naučili šta je šuma, prerija ili reka.²

Pred kraj Predgovora on isto tako piše:

Filozofija nije refleksija pre-egzistirajuće istine, nego je, kao umetnost, akt dovođenja istine u biće.³

Ubrzo ću se vratiti ovoj drugoj tvrdnji.

Merlo-Ponti se 1939. godine priključio francuskim oružanim snagama kao oficir. Nastavio je da predaje 1940. godine. Od 1942. godine je blisko povezan sa Sartrom. Prvo izdanje revije *Les Temps Modernes* u kojoj je sa njim delio uredničko mesto pojavilo se 1945. godine, kada je objavljena i njegova doktorska teza *Fenomenologija percepcije*. Raspravljajući sa Sartrom o ratu, tvrdio je da ne postoji bezuslovna istina i da smo uvek obeleženi svetom, čiji smo deo – i u odnosu na koga ne možemo biti spoljašnja subjektivnost. Pristup Huserlu i fenomenologiji ih je povezivao, dok su ih tumačenja razdvajala. U fenomenologiji Merlo-Pontija nije bilo mesta za Sartrov dualizam *pour-soi* i *en-soi*, koji je uzrokovao da objekt ostane lišen svesti, a svest ostane čista subjektivnost. Kod Merlo-Pontija je uvek postojala želja da ponovo ujedini ono što je percipirao kao prapočetno jedinstvo subjekta i objekta, pokušaj koji se ogleda u njegovom predstavljanju pojma "međusveta", koji prema rečima Kloda Lefora (Claude Lefort, 1924–) "nije svet među svetovima, nego sam ljudski svet"⁴ shvaćen kao dijalektički prostor koji ujedinjuje prošlost i budućnost, neophodnost

² Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, London, Routledge, 1995, str. ix.

³ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, str. ix.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, str. xx.

prirode i želju razuma za organizacijom društva i koji se sastoji od "istorije, simbolizma i istina koje će se stvoriti."⁵ *Međusvet* je u isto vreme domen susreta i jedinstva tela i sveta.

Četrdesetih godina Merlo-Ponti je postajao sve važnija francuska akademska i intelektualna figura. Pisao je komentare o politici i kulturi – što je aktivnost koju je između ostalog formirala njegova uloga glavnog urednika *Les Temps Modernes*. Ova jasno levičarska revija je podržavala socijalizam i Sovjetski Savez. Merlo-Ponti je nastavio da podržava Staljina (Joseph Stalin /Ioseb Besarionis dze Jughashvili, იოსებ ჯუღაშვილი/, 1879–1953) i čutao kada su vesti o staljinističkim radnim logorima postale poznate 1950. godine. Njegovi pogledi na tu stvar su se pojavili u delu *Humanizam i teror* (1947) i, ovog puta već kritički u odnosu na SSSR, u studiji *Avanture dijalektike* (1955). Korejski rat je Merlo-Pontija naveo da promeni mišljenje: počeo je da posmatra SSSR kao još jednu imperijalističku silu, što je bilo mišljenje koje nije samo podstaklo kritike u odnosu na Staljina, nego i njegovu ostavku na mesto u uredništvu *Les Temps Modernes* i razilaženje sa Sartrom posle 1955. godine. Merlo-Ponti je Sartrovu poziciju nekritičkog prihvatanja Staljinove politike u ime solidarnosti sa SSSR-om nazvao "ultraboljševizmom". Svejedo je u svojim spisima nastavio da citira Sartrove teorijske radove.

Merlo-Ponti je 1952. godine imenovan za šefa Katedre za filozofiju na Collège de France, što je jedan od najprestižnijih akademskih položaja u Francuskoj. Tokom četrdesetih i pedesetih godina objavio je knjige eseja (*Smisao i nesmisao*, 1948; *Znakovi*, 1960). Njegovo poslednje objavljeno delo bio je esej *Oko i duh* koji se pojavio u *Art de France* u januaru 1961, koji je autor želeo da uvrsti u još jedno delo, *Vidljivo i nevidljivo*. Trećeg maja 1961. godine Merlo-Ponti je umro od moždanog udara. Knjiga *Vidljivo i nevidljivo*, koja je trebalo da bude revizija *Fenomenologije percepcije*, objavljena je posthumno 1964. godine pod uredništvom Kloda Lefora. Još jedno posthumno delo pod Leforovim uredništvom, ovog puta zbirka eseja, pojavilo se 1969. godine pod naslovom *Proza sveta*.

Merlo-Ponti je započeo svoj filozofski put pod jakim uticajem Huserla. Kao što je već pomenuto, on je počeo sa filozofijom psihologije i zatim njena postignuća iskoristio da bi podržao i razvio sopstvenu fenomenologiju percepcije. Njegov cilj je bio da ponovo probudi prapočetno jedinstvo tela i uma, pokušaj koji je smatrao najvećim zadatkom filozofije. Da bi postigao ovaj cilj, prvo se oslanjao na *Gešalt* psihologiju, a zatim na lepe umetnosti, gde su dela Pola Sezana (Paul Cézanne, 1839–1906) (kao i Ogista Rodena /August Rodin, 1840–1917/, Pola Klea /Paul Klee, 1879–1940/ i Anrija Matisa /Henri Matisse, 1869–1954/) služila kao primeri njegove fenomenologije percepcije. Nasuprot Hajdegeru, koji je naročito uzdizao poeziju, Merlo-Ponti je privilegovao lepe umetnosti kao pravi ulaz u svet koji se može percipirati, jer su za Merlo-Pontija nudila praiskonski doživljaj našeg ulaska u vidljivi

5 Claude Lefort, "L'idée d'être brut et d'esprit sauvage", *Les Temps Modernes*. Numéro Spécial. Maurice Merleau-Ponty br. 184–185, Paris, 1961, str. 285.

svet i naše kosupstancijalnosti sa njim. Njegova filozofija je tako zaista bila, kao što je Martin Džej (Martin Jay, 1944–) vešto formulisao, "ontologija vida"⁶.

Merlo-Ponti je zamenio primarnost svesti i jedinstvene percepcije kod Huserla fenomenologijom koja se oslanjala na govor, slikarstvo i telo:

Merlo-Ponti je izrazio Huserlov "princip principa" kao tezu "primarnosti percepcije". On, međutim, Huserlovu fenomenologiju nije samo prilagodio, nego je i deformisao, gurajući naniže Huserlov intelektualizam zasnovan na primarnosti svesti prema novoj filozofiji ljudskog tela.⁷

U ovom smislu je oteľovljeno oko igralo tako presudnu ulogu i to je isto tako bio i jedan od razloga (osim njegove jake lične naklonosti prema slikaru), da je posebno Sezanovo slikarstvo smatrao za primerni način izražavanja istine o svetu. Unutar ovog okvira Merlo-Pontijeva tvrdnja iz Predgovora za njegovu knjigu iz 1945. godine – da "filozofija nije odraz preegzistirajuće istine, nego da je kao umetnost, akt dovođenja istine u biće" – postiže takav uticaj: filozofija donosi istinu u biće (to je proizvodnja značenja) i u ovom smislu umetnost nije ništa manje značajna od filozofije.

Ova Merlo-Pontijeva pozicija iz 1945. godine je izrazito bliska poziciji Alea Badijua (Alain Badiou, 1937–),⁸ koji želi da ustanovi poziciju koja bi održavala odvojenost između pesme i filozofije, ali bi uzela pesmu kao mesto proizvodnje istina. Prema Badijuovom gledištu, Hajdeger spada u ono što on naziva "romantičarskom tradicijom", dok je poetski jezik mesto autentičnosti. Važno je na ovo ukazati jer je kasni Merlo-Ponti nastavio upravo u tom pravcu, emulirajući tako Hajdegerovu filozofiju prema *die Kehre*, "okretanje" prema poetskom jeziku kao autentičnom mestu Bića. Neki komentatori su primetili da je Merlo-Ponti sredinom četrdesetih bio pod jakim Huserlovim uticajem, da se u ranim pedesetim u njegovom radu vidi jak uticaj strukturalizma⁹, dok je "kasni" Merlo-Ponti iz šezdesetih godina bio u prećutnom dijalogu sa Hajdegerom.

U *Fenomenologiji percepcije* Merlo-Ponti je izrazio svoje najoptimističnije nade u mogućnost postkartezijanske filozofije utemeljene na percepciji. U svojim kasnijim radovima se okrenuo psihoanalizi koja je tada počela da se pojavljuje, kao mogućem mestu da se postigne ovaj cilj. Svejedo, u pomenutom posebnom izdanju

6 Maurice Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique*, Gallimard, Paris, 1955, str. 269.

7 Videti: Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993. U *Phenomenology of Perception* Merlo-Ponti objašnjava zašto smatra da je viđenje privilegovano čulo: "Smatram da je vizuelni doživljaj istinitiji od taktilnog, da nosi u sebi svoju sopstvenu istinu i da joj doprinosi, jer mi njegova bogatija struktura nudi modalitete bivanja nesumnjivim dodiror." Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, Routledge, London, str. 234.

8 Galen A. Johnson, "Introductions to Merleau-Ponty's philosophy of painting," iz Galen A. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Northwestern University Press, Evanston, 1993, str. 8.

9 Videti na primer njegovu *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford, 2004.

Les Temps Modernes iz 1961. godine posvećenom Merlo-Pontiju, Žak Lakan je ostao vrlo skeptičan u odnosu na ovo nastojanje: Merlo-Ponti

ne može a da se ponovo ne vrati apstraktnom oku koje pretpostavlja kartezijanski koncept protežnosti, sa njegovim korelatom subjekta, božanskim modulom univerzalne percepcije.¹⁰

Kao što je jasno iz gornjih zapažanja, Merlo-Ponti je istraživao različite pravce u svojoj želji da razvije ono što je započelo kao fenomenologija percepcije, a završilo se kao visoko modifikovana transpozicija Hajdegerove filozofije.¹¹ Zajedničko im je bilo visoko poštovanje umetnosti (iako kod jednog poezije, a kod drugog slikarstva), kao i kritička pozicija prema modernoj nauci i tehnologiji. Ali dok je Hajdegerova pozicija bila krajnje pesimistična – njegov ideal bila je presokratovska Grčka, istorijski period koji je teško oživeti u modernim vremenima – Merlo-Pontijevo insistiranje na sličnosti između deteta i slikara i umetnika uopšte izgledalo je mnogo realističnije i življe, iako je njegov kasniji diskurs ličio na poetički diskurs koji nalazimo kod Hajdegera.

Ipak, Merlo-Pontijevo insistiranje na fenomenologiji ga je držalo zarobljenikom "zatvorenosti prikazivanja" (Derida /Jacques Derrida, 1930–2004/), jer je zadržavalo princip subjekta. Na ovom mestu su mnogi mladi francuski intelektualci koji bi možda ostali pod strogim uticajem Merlo-Pontija i fenomenologije (kao što je to jedno vreme bio slučaj sa Žan-Fransoam Liotarom /Jean-François Lyotard, 1924–1998/¹²), brzo usvojili pozitivistički strukturalistički metod istraživanja, ostavljajući za sobom "poeziju" fenomenologa. Ovo gledište je sasvim očigledno iz kritike koju je izveo Mišel Fuko (Michel Foucault, 1926–1984) u njegovom "Uvodu za englesko izdanje" *Reči i stvari*:

Ako postoji pristup koji odbacujem, to je onaj (mogli bismo, uopšteno govoreći, da ga nazovemo fenomenološkim pristupom) koji daje apsolutno prvenstvo subjektu koji posmatra, koji delovanju pripisuje bitnu ulogu, koji svoju tačku gledišta postavlja na početak sve istoričnosti – što, ukratko, vodi transcendentalnoj svesti. Čini mi se da bi istorijska analiza naučnog diskursa trebalo u krajnjem slučaju da bude subjekt, ali ne za teoriju subjekta koji zna, nego za teoriju diskurzivne prakse.¹³

10 I četrdesetih godina Merlo-Ponti je predavao o Sosirovom (Ferdinand de Saussure, 1857–1913) *Sistemu opšte lingvistike*. U njegovom inauguralnom predavanju na Collège de France 1953. godine prvi je izjavio da je neophodna filozofija istorije zasnovana na Sosirovoj strukturalnoj lingvistici. Strukturalizam se zapravo razvio na sasvim drugačiji način.

11 Jacques Lacan, "Maurice Merleau-Ponty," *Les Temps Modernes* br. 184–185, Paris, 1961, str. 246.

12 Neki komentatori se ne slažu da postoji jaka sličnost između Hajdegera i Merlo-Pontija, tvrdeći da se Merlo-Pontijeva filozofija treba porediti sa Šelingovom (Friedrich Wilhelm Josef von Schelling, 1775–1854) umesto sa Hajdegerovom.

13 Videti njegov *Discours, figure* (Paris, Klincksieck, 1971), koji je napisan pod jakim uticajem Merlo-Pontija.

Dok eseji Merlo-Pontija obiluju analizama slikarstva, istina je da služe i dubljoj svrsi, naime predstavljanju njegove egzistencijalne fenomenologije gde su umetnička dela samo jedan primer – iako privilegovan – ljudske kreativnosti i njegovog bivanja-u-svetu. Kad upućuje na umetnost, Merlo-Ponti obično govori o slikarstvu. On isto tako raspravlja i o književnosti (naročito o poeziji Pola Valerija /Paul Valéry, 1871–1945/, Artura Remboa /Arthur Rimbaud, 1854–1891/ itd.), ali je najveći deo njegove pažnje usmeren na slikarstvo. Za njega je slikarstvo privilegovan domen našeg pristupa svetu, gde je ono predstavljeno uglavnom Sezanovim delom i slikarstvom nekolicine drugih umetnika (propraćenih brojnim pominjanjima slika iz pećine Lasko). Sa izuzetkom preistorijske umetnosti, većina primera koje Merlo-Ponti koristi potiče iz francuske modernističke tradicije.

Kod Merlo-Pontija nećemo naći razvijenu estetičku teoriju: za njega umetnost nije poseban domen ljudske egzistencije i prakse, nego je sastavni deo njegovog bivanja u svetu, njegovog telesnog doživljaja koji proističe iz njegovog tela i njegove vizuelne percepcije. Kako se Merlo-Ponti suprotstavlja kartezijanskoj opoziciji *res extensa* i *res cogitans* i kritikuje nauku, ne iznenađuje što on ne vidi potrebu za disciplinarnim tretiranjem umetnosti ili lepote kako je praktikovala estetika tog vremena – kao u primeru njegovog savremenika, najpoštovanijeg estetičara tog vremena, Etjena Surioa (Etienne Souriau, 1892–1979).

Za naše razumevanje Merlo-Pontijevog tumačenja umetnosti od posebnog je značaja njegov esej *Oko i duh*, u kome autor u sažetoj formi predstavlja svoje glavne ideje o slikarstvu i otelovljenom oku, kao i svoju kritiku kartezijanizma i svoju "ontologiju vidljivog i nevidljivog". Ovaj esej, koji je verovatno jedan od najčitanijih eseja o slikarstvu u dvadesetom veku, sada će biti predmet naše pažnje.

Ovaj esej, poslednji rad koji je Merlo-Ponti objavio, prvi put se pojavio u januaru 1961. godine u prvom izdanju revije *Art de France*. Napisan je u julu i avgustu 1960. godine.

Esej počinje priznanjem:

Nauka manipuliše stvarima i odustaje da živi u njima.¹⁴

Ovde nalazimo jednu od Merlo-Pontijevih ključnih pozicija, koja otkriva razlog njegove neumorne kritike kartezijanizma. U ovom smislu je on veoma sličan Hajdegeru, pa čak i Adornu (Theodor Adorno, 1903–1969), sa njegovom kritikom instrumentalnog uma. (Kad govori o nauci, Merlo-Ponti naravno misli na prirodne i "teške" nauke, a ne na humanistiku.) On veruje da nauka objektivizuje svet, da ga čini neprozirnim za naše telesno doživljavanje. Nauka svaku stvar, uključujući i nas, tretira kao predmet objektivizovanog naučnog istraživanja i na taj način postavlja kao površno i (naučno) nepostojeće sve ono što ne može da se podvede pod njene kategorije racionalnosti. Merlo-Ponti ulaže veliki napor da naglasi da on u stvari upućuje na "preovlađujuću filozofiju nauka", a ne na samu nauku (koja je istorijski

14 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", iz Galen A. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Evanston, Northwestern University Press, 1993, str.121.

mного šira kategorija). Tako imamo posla sa onim što se može nazvati "spontanom filozofijom naučnika" i onim što Merlo-Ponti u eseju *Oko i duh* naziva naučnim mišljenjem, naime

mišljenjem koje posmatra odozgo, i misli o objektu-uopšte koji se mora vratiti "na tu je" koje mu prethodi; mesto, tlo čulno i ljudski promenjenog sveta, kakav je u našim životima i za naša tela.¹⁵

Prema Merlo-Pontijevom gledištu, umetnost, a naročito slikarstvo, ima privilegiju da pokaže svet u njegovoj potpunoj nevinosti, zaobilaženjem mišljenja i pozicija koje se očekuju od filozofa:

Samo je slikar predodređen da sve posmatra bez obaveze da proceni ono što vidi.¹⁶

Slikar, koji otkriva svet u njegovom praiskonskom jedinstvu i koji zanemaruje naučni pogled, isto je tako i osoba sa telom. Merlo-Ponti ističe:

Zaista ne možemo zamisliti kako bi *um* mogao da slika.¹⁷

i

Slikarstvo ne slavi nijednu drugu zagonetku do zagonetku vidljivosti.¹⁸

Sada imamo tri glavne poente koje je Merlo-Ponti načinio u ovom eseju iz 1961. godine: ne-normativnu poziciju umetnika, njegovo telesno određenje koje je isto tako i u korenu njegove slobode i ideju slikarstva koja slavi *joie de vivre* vidljivosti koja je sam život.

Otelovljeno viđenje, oko, je ono koje, kako veruje Merlo-Ponti, postavlja ljudsko biće unutar sveta koji nazivamo "našim". Ovo otelovljeno oko i naše postavljanje unutar sveta kao tog istog sveta, ono je što dopušta uzajamnost sa "objektima" prema kojima je naše oko upravljeno. Merlo-Ponti citira Pola Klea:

U šumi sam mnogo puta osetio da to nisam ja koji gledam šumu.

U nekim danima sam osećao da drveće gleda u mene, da mi govori ... Mislim da slikar mora biti prožet univerzumom i da [pri tom] ne želi da ga sam prožme.¹⁹

Ovo je odeljak koji je 1964. godine Žak Lakan iskoristio u svojoj knjizi *Četiri temeljna principa psihoanalize* da bi uspostavio svoju teoriju konstituisanja subjekta – u isto vreme kritikujući Merlo-Pontija što ostaje unutar ograničenja fenomenologije u izvršavanju ovog zadatka. U ovom trenutku smo verovatno u središtu odvajanja psihoanalize i poststrukturalizma, s jedne strane, i fenomenologije s druge strane, odvajanja na koje je, što se tiče konstituisanja subjektiviteta, tako ilustrativno ukazao Mišel Fuko. Možda ovo odvajanje objašnjava i jaz između fenomenološkog

15 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", str. 121.

16 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", str. 122.

17 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", str. 123.

18 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", str. 123.

19 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", str. 127.

privilegovanja "umetnosti" i poststrukturalističkog i psihoanalitičkog zanemarivanja ovog istog shvatanja.

Uzajamnost o kojoj govori Kle je u Merlo-Pontijevom tumačenju oprimerena privilegovanim telesnim doživljajem umetnika kao ljudskog bića *par excellence*: umetnik je kao dete u svojoj percepciji i ekspresiji sveta ("drveće gleda u mene", npr.) u njegovoj neposrednosti i njegovom jedinstvu sa njim samim.

Merlo-Ponti ukazuje da svet nije pred nama, nego oko nas. Na sličan način naši organi nisu instrumenti; umesto toga, instrumenti su dodati organi. Možemo videti kako su Merlo-Pontijeve ideje bile primenjive za pokretače ranih postmodernih ideja o kiborzima itd.

U ovom eseju Merlo-Ponti nudi jednu od najboljih kritika "naučnog mišljenja" kad opisuje nagnuto dno bazena:

Ne vidim ga *uprkos* dubini vode i refleksija; vidim ga kroz njih i zahvaljujući njima.²⁰

Voda se može smatrati fizičkim objektom, prozirnom tečnošću sa izvesnim fizičkim osobinama, kroz koju prolazi sunčeva svetlost i prelama se kad uđe u nju. Zbog kretanja vode i prelamanja svetlosti vidimo talasanje na dnu bazena. Gledani iz naučne perspektive, ovakvi opisi objašnjavaju šta se naučno događa pred nama, naime očigledan materijalni proces i fenomen. S druge strane, ako ovu scenu pogledamo iz druge perspektive, u njoj vidimo sasvim svakodnevni efekat i manifestaciju prirodnog fenomena koji našem otelovljenom pogledu svedjedno nudi osećaj privlačnosti, prijatnosti: to nije nešto što bismo nazvali "umetnošću" i možda čak ni nešto oko čega bismo se potrudili rečima hvale zbog njegove posebnosti, ali je definitivno nešto sa čime možemo da osetimo jedinstvo-u-i-sa-svetom, bivanje nečeg unutar ovog sveta čiji smo deo i koje smatramo jedinstvenim, ali jedinstvenim na krajnje trivijalnoj osnovi – kao što je većina fenomena sa kojima se susrećemo u životu i koji čine da osetimo uzajamnost sa objektima koji nas okružuju.

Ovaj osećaj uzajamnosti je ljudsko delovanje i to je razlog zašto je slikarstvo u Merlo-Pontijevim očima nešto posebno. "Istinska" slika tako nije ona koja veristički, prema zakonima perspektive, prikazuje ono što vidimo iz statičkog monokularnog gledišta, nego nešto što sledi "logiku pogleda" – telesnih kretnji, binokularnog pogleda i čini ove "aspekte" vidljivim slikanjem vidljive realnosti na način na koji ona ne postoji – osim za naše oči koje se kreću i otud na istinitiji način od onoga na koji bi, na primer, fotografija mogla da učini vidljivim kretanje i "realnost". Otud Merlo-Ponti ceni Sezana i Žerikoovu (Théodore Géricault, 1791–1824) sliku konja u galopu koju pretpostavlja slici fiksiranoj fotografskom kamerom:

Kada se konj fotografiše u trenutku kada je potpuno iznad zemlje, sa nogama gotovo presavijenim pod njim [...] zašto izgleda kao da skače iz mesta? I zašto, nasuprot tome, Žerikoovi konji zaista trče na platnu, u nemogućem položaju za pravog konja u galopu?²¹

20 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", str. 129.

21 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", str. 145.

Sezan dalje predstavlja paradigmatičkog slikara koji i u svom aktu slikanja i sa slikom koju stvara pokazuje:

materiju kako preuzima formu. [...] Sezan je želeo da slika ovaj primordijalan svet i njegove slike zato izgleda da pokazuju čistu prirodu, dok fotografije istih pejzaža sugeriraju ljudski rad, konvencije i imanentno prisustvo.²²

Tako ispada da se Merlo-Pontijeva uzdržanost u odnosu na fotografiju ne odnosi na nivo proste i čiste reprezentacije prikazanog "spoljašnjeg" sveta, nego se temelji i na njegovoj ontologiji. Kod Merlo-Pontija stalni nagon prema praiskonskom jedinstvu koje je u isto vreme i stanje (ili doživljaj) spontanosti koja isključuje kartezijanski, naučni i objektivni svet i njegove principe.

Ovde *in situ* vidimo zašto u Merlo-Pontijevim spisima nema posebne potrebe za estetikom: njegovi spisi kao takvi su prošarani analizom umetničkih dela tako da otkrivaju, na sintetičan način, kako je umetnost samo jedan primer našeg življenog sveta i kako naš življeni svet nije različit od nas. On primećuje:

Pošto su dubina, boja, forma, linja, pokret, kontura, fiziognomija, sve grananja Bića i zato što se svako prepliće sa grananjem svih ostalih, oni nisu odvojeni, posebni "problemi" u slikarstvu, nisu zaista suprotstavljeni putevi, nisu delimična "rešenja", nisu kumulativni progres, nisu nepovratne opcije.²³

Sada smo na kraju ovog kratkog eseja iz 1961. godine. Kao što je pokazano, u ovom poslednjem delu Merlo-Ponti se bavi serijom problema kao u sintezi, temama kojima je već prilazio u *Fenomenologiji percepcije* iz 1945. godine i koje će se pojaviti u njegovim posthumno objavljenim radovima:

Sve teme ovog eseja [...] već su bile predstavljene u njegovim prethodnim radovima. Međutim, promena u terminologiji odražava korenitu promenu perspektive. Percepcija je postala "viđenje", telesnost je postala "meso", a Biće se piše velikim slovom. Slikarstvo više nije antropocentrična funkcija. Ljudsko biće, kroz koje se Biće izražava, privilegovano je mesto na kome svet okreće leđa samom sebi i postaje "vidljivi posmatrač".²⁴

U eseju *Oko i duh* je samo ograničeno raspravljen pojam "mesa" (*la chair*), koji je od velikog značaja za Merlo-Pontijevo delo *Vidljivo i nevidljivo*, i koji, kako ga Merlo-Ponti koristi, predstavlja metaforu za neodvojivo jedinstvo tela i sveta, preplitanje ova dva u jednom entitetu, koje u isto vreme ukazuje da je slično sa četiri

22 Maurice Merleau-Ponty, "Cézanne's Doubt", iz Galen A. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Northwestern University Press, Evanston, 1993, str. 63–64; videti i Alphonse de Waelhens, "Merleau-Ponty: Philosopher of Painting", iz Galen A. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, str. 179.

23 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", iz Galen A. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, str. 148.

24 Michael B. Smith, "Merleau-Ponty's Aesthetics," iz Galen A. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, str. 198.

elementa. *Oko i duh* je verovatno jedno od Merlo-Pontijevih najvažnijih dela u kojima umetnost nije "progutana" ontološkim problemima koji su počeli da dobijaju prednost u spisima iz istog vremena.

Merlo-Ponti je u eseju *Oko i duh* prvenstveno pokazao da je "naučno mišljenje", koje je često poistovećivao sa kartezijanizmom, nesposobno da procenjuje umetnost, jer je ne vidi kao ništa više od fizičkog fenomena svetlosti i senke i formi reprezentovanja realnosti. Pojam umetnost ne može da nađe mesto unutar takvog mentalnog okvira koji kartezijanizam čini "slepim" za umetnost, za neposrednost doživljaja i konačno, za ono što je život i naš življeni svet. Egzistencijalni problemi su se udavili u naučnim.

Filozofija Merlo-Pontija bi možda mogla da se sažme u izjavi da je on filozofiju posmatrao kao način na koji se događa otkrivanje sveta kao univerzalnog Bića. Filozofija je "Biće koje govori u nama", stvaranje. Umetnost sa njom deli tu ulogu: ona izražava suštinu u stvaralačkom činu, čineći ovu tvorevinu najvažnijim delom našeg iskustva u kojem mi, koji nismo slikari, možemo da učestvujemo preko iskustva slike, koja nas vraća prvobitnoj potpunosti, jedinstvu sa svetom i neposrednosti koju smo doživljavali kao deca. U ovom smislu slikar je jedinstveno biće, jer kroz njegov rad Biće dolazi na svet. Slikarstvo ima privilegovano mesto među umetničkim disciplinama. Skulptura je prvenstveno perceptualni objekt. Njoj nedostaje perceptualna i ontološka potpunost vidljivosti koju poseduje slikarstvo. Književnost isuviše liči na filozofiju jer je isuviše diskurzivna, jer isuviše izražava mišljenje o nečemu i jer je isuviše udaljena od življenog doživljaja koji nudi nemi glas slikarstva. Muzika je isuviše neposredna, dok je pisanje isuviše udaljeno. Slikarstvo tako predstavlja umetnost *par excellence* i samu njenu esenciju (kao što se može pronaći kod brojnih drugih autora, od Hajdegera do Adorna). Ono daje

vizuelni doživljaj onome za šta profano viđenje veruje da je nevidljivo.²⁵

Merlo-Ponti je uticao na niz mislilaca, od Emanuela Levinasa (Emmanuel Levinas, 1905–1995), Pola Rikera (Paul Ricoeur, 1913–2005) i Žila Deleza (Gilles Deleuze, 1925–1995) u Francuskoj, do britanskih i američkih filozofa, kao što je Edvard Kejsi (Edward S. Casey, 1939–) (u njegovim spisima o mestu i prostoru), i umetnika kao što su Alberto Đakometi (Alberto Giacometti, 1901–1966) i Ričard Sera (Richard Serra, 1939–).

Literatura:

Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford, 2004.

Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993.

25 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", iz Galen A. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, str. 88.

Galen A. Johnson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Northwestern University Press, Evanston, 1993.

Jacques Lacan, "Maurice Merleau-Ponty", *Les Temps Modernes* br. 184–185, Paris, 1961.

Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971.

Maurice Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique*, Gallimard, Paris, 1955.

Moris Merlo-Ponti, *Oko i duh*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1968.

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.

Dermot Moran, *Introduction to Phenomenology*, Routledge, London, 2000.

MORIS MERLO-PONTI

ALEŠ ERJAVEC

FIGURE U POKRETU



Mikel DIFREN

Jedna neobična priča

: Marivon Sezon

Mikel Difren (Mikel Dufrenne, 1910–1995) predstavlja estetiku u Francuskoj i obezbeđuje njen uticaj u inostranstvu tokom šezdesetih godina dvadesetog veka. Njegovo ime se postepeno izostavlja iz uskog kruga pariske elite kad započinje da se nameće jedna nova generacija fenomenologa i kad analitička filozofija, od osamdesetih godina dvadesetog veka, polako počinje da se probija. Izvan Francuske, njegova misao nastavlja da preovladava – Difren je postao klasik među estetičarima. Mikel Difren na početku dvadeset prvog veka ponovo, u sopstvenoj zemlji, postaje zanimljiv za čitanje i proučavanje: citiraju ga, a da ga nisu uvek čitali niti ponovo izdavalili njegove tekstove; pozivaju se na njega kao na preteču, od ekologije do analitičke filozofije, a da zaista nikad nisu proučavali njegova razmišljanja.

Život Mikela Difrena obeležen je značajnim događajima dvadesetog veka: rođen je 9. februara 1910, bio je izuzetan đak – primljen je u *École Normale Supérieure* 1929, a diplomu iz filozofije dobio je 1932. Rat je odložio početak njegove univerzitetske karijere. Ubrzo pošto je mobilisan 1939, biva zarobljen i maja 1940. prebačen u Nemačku. Godine provedene u zarobljeništvu nisu bile izgubljene ni za učenje i intelektualni život, a ni za prijateljstvo. U zarobljeništvu Difren upoznaje Pola Rikera (Paul Ricoeur, 1913–2005) i njihov zajednički dugogodišnji rad omogućava im da 1947. objave knjigu *Karl Jaspers i egzistencijalistička filozofija*.¹

1 Mikel Dufrenne et Paul Ricoeur, *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, Le Seuil, Paris, 1947.

Difren se po povratku iz zarobljeništva bavi pisanjem i predavanjem, prvo u gimnaziji, zatim na univerzitu u Poatjeu od 1953, u Nanteru od 1963. gde učestvuje u osnivanju katedre za filozofiju i gde završava karijeru 1974. godine. Dok je pisao svoju doktorsku tezu, posvećenu estetskom iskustvu, učestvovao je u javnom životu: objavljivao je članke o aktuelnim pitanjima u dnevnim novinama kao što je *Komba* (*Combat*) ili u časopisima. Posebno ga zanima sociologija koju predaje na Sorboni, a piše i dodatnu tezu pod naslovom *Osnova ličnosti*,² objavljenu 1953, zajedno sa njegovom glavnom tezom. Mikel Difren je tokom aktivnog radnog perioda bio profesor univerziteta i uživao međunarodni ugled. Putovao je širom sveta, držao predavanja ili podučavao, a njegova dela prevedena su na mnoge jezike. Difren je u Francuskoj uređivao *Reviju za estetiku* (*Revue d'esthétique*). Sa njim je radio i Etjen Surio (Etienne Souriau, 1892–1979) od 1960, a Olivje Revo d'Alon (Olivier Revault d'Allonnes, 1923–2009) sve do 1995. Difren je osmislio, kod izdavača Klincksieck, uglednu zbirku dela iz estetike u kojoj je otkrio autore i objavio tekstove koji su i danas uticajni. Bio je predsednik Francuskog društva estetičara od 1971. do 1994. godine.

Difrenova dela, osim članaka posvećenih filozofima, umetnicima ili aktuelnim temama, većinom sakupljenim u zbirkama kao što su *Putokazi*³ ili *Estetika i filozofija*,⁴ mogu se podeliti na filozofska, filozofsko politička⁵ i filozofsko estetička⁶ dela. Period tokom koga se Difrenovi tekstovi nalaze u prvom planu javne pažnje proteže se od pedesetih do sedamdesetih godina dvadesetog veka. Prekid ne nastaje toliko u vreme događaja iz 1968, kad je Difren otvoreno stao na stranu studenata i društvenih pokreta, koliko u periodu uspona strukturalizma u odnosu na koji je ispoljavao izrazite rezerve još iz vremena kad je objavio delo *Jezik i filozofija*⁷ – štampano samo na engleskom jeziku 1962, pa do dela *Za čoveka* iz 1968. godine. Taj otpor iskazan prema strukturalističkom talasu koji je silovito nadirao u Francusku kao i njegova duhovna nezavisnost i originalnost odstranili su Difrena iz vidljivih tokova filozofije. Iako njegova kasnija dela nisu prolazila nezapaženo, njihov uspeh bio je pre svega odraz poštovanja prema autoru. Difren je kao filozof bio pogođen tim nespornom i, mada je bio u toku događaja i veoma prisutan za veliku grupu prijatelja, pisao je veoma malo u poslednjih deset godina svog života.

Svesni smo činjenice da je Mikel Difren posle brzog sticanja slave bio odsutan sa filozofske scene u Francuskoj u poslednjoj četvrtini dvadesetog veka.

2 Mikel Dufrenne, *La personnalité de base*, P.U.F., Paris, 1953.

3 Mikel Dufrenne, *Jalons*, La Haye, Nijhoff, 1966.

4 Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, ed. Klincksieck, Paris, 1967, (tom 1), 1976, (tom 2), 1981, (tom 3).

5 Mikel Dufrenne, *Pour l'homme*, Le Seuil, Paris, 1968; *Art et politique*, U.G.E., Paris, 1974; *Subversion, perversion*, P.U.F., Paris, 1977.

6 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., Paris, 1953; *Le poétique*, P.U.F., Paris, 1963; *L'oeil et l'oreille*, L'hexagone, Montréal, 1987, preštampano u ed. Jean-Michel Place, *Le Cap Ferrat*, Paris, knjiga–objekat u saradnji sa vajarom po imenu Bauduin, van prodaje, 1994.

7 Mikel Dufrenne, *Language and philosophy*, Indiana University Press, Bloomington, 1962.

Namera nam je da ispravimo nepravdu koja mu je učinjena, da ponovo pročitamo i preispitamo jedno autentično i originalno delo, koje nije bilo u saglasju sa modama i efemernim pokretima, ali čija su lucidnost i bogatstvo na putu da budu priznati.

Fenomenološko uporište

Otkriće Huserlove (Edmund Husserl, 1859–1938) fenomenologije bez sumnje predstavlja izvoriste obnove francuske filozofije od 1930. do 1940. godine. Huserlova fenomenologija je izazvala pravi šok. Sartrova (Jean-Paul Sartre, 1905–1980) knjiga *Imaginaro. Fenomenološka psihologija imaginacije* je objavljena 1940. godine, zatim Moris Merlo-Pontijeva (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961) *Fenomenologija percepcije* je objavljena 1945. godine. Treća bitna knjiga je Difrenova *Fenomenologija estetskog iskustva* koja se pojavljuje 1953. Njegova knjiga može da se čita samo u svetlu prethodne dve, jer vodi dijalog sa njima podjednako kao i sa Huserlom. Jedna primedba već na samom početku Difrenovog dela pokazuje

da ćemo videti kako nismo primorani da doslovno sledimo Huserla. Mi shvatamo fenomenologiju u smislu u kom su gospoda Sartr i Merlo-Ponti prilagodili taj termin u Francuskoj: to je opis koji ide ka suštini, koja je sama definisana kao značenje imanentno fenomenu i dato zajedno s njim. Suštinu treba pronaći otkrivanjem, a ne skokom iz poznatog u nepoznato.⁸

Neosporno je da se Difren više bavio francuskim filozofskim i fenomenološkim kontekstom nego nemačkim delima iz estetike koje su pisali Huserlovi sledbenici kao što su Ingarden (1893–1970) i Konrad (Hedwig Conrad-Martius, 1888–1966). Njegova estetička misao je istovremeno nastavak Merlo-Pontijeve filozofije percepcije i Sartrove političke filozofije. On je preuzeo rizik da bude "razapet" između Sartra i Merlo-Pontija, ili da pokuša da pomiri monizam i dualizam kako bi

istovremeno postojali izvorni pesnici i zanatlije istorije, svesno prihvatajući taj dvosmisleni status bića koje pripada Prirodi, a koje Priroda želi da bude razdvojeno.⁹

Ono zbog čega treba odati priznanje fenomenologiji jeste orijentacija koju je usvojio Mikel Difren: on estetiци ne pristupa ni preko istorije, ni preko očekivanih kategorija ili tematika kao što su lepota ili ukus, već teži ka tome da opiše "estetsko iskustvo" i samim tim obezbedi privilegiju stanovištu posmatrača, a ne stanovištu stvaraoca. Difren nasuprot razmišljanjima o umetnosti sa sociološkog, antropološkog ili hegelovskog pristupa, koji se orijentišu ka proučavanju stvaralačke delatnosti, ukazuje na važnost posmatrača. Njegova fenomenološka perspektiva vodi ga ka istraživanju suštine estetskog odnosa kao modaliteta specifičnog iskustva, određenog

8 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., Paris, 1953, str. 4.

9 Mikel Dufrenne, *Pour l'homme*, Le Seuil, Paris, 1968, str. 149–150.

kontemplacijom. Difrenov cilj nije da sprovede analizu koncepta kontemplacije ili nje-ne istorije: njega interesuje da učini vidljivim činjenicu kako estetski odnos pokazuje prvobitni odnos koji povezuje čula sa svetom čiji je subjekt čovek. Estetsko iskustvo sjedinjuje objekat i svest koja ga je uzela na nišan, svedoči o solidarnosti iskustva i onog što ono predstavlja, o stavu i njegovom objektu. Samo je fenomenološki metod pogodan da približi taj noetičko-noematski odnos i da otkrije specifičnu intencionalnost koja postoji u kontemplaciji. Doprinos fenomenologije estetici ogleda se u nadi da će se prevazići svi konflikti koji su suprotstavili teorije subjektiviteta teorijama objektiviteta. Intencionalnost estetskog iskustva svedoči o svojstvu objekta na koji se odnosi. Kantovski kontekst u kom je objekat, bez ikakvog mogućeg objašnjenja, prilika za pojedinca da bude čulno biće, u okolnostima zadovoljstva ili nezadovoljstva zbog osećanja koja doživljava, jeste prevaziđen. Estetsko iskustvo događa se zbog dvostruke činjenice postojanja jednog privilegovanog objekta i subjekta sposobnog da mu odgovori. Estetike subjektiviteta razrađivane tokom čitavog devetnaestog veka su takođe prevaziđene: ni *Einfühlung*, ni bilo koji drugi oblik intuicije ne vode računa o dvostrukom aspektu jednog iskustva koje otkriva isto toliko svojstva objekta koliko i subjekta. Naturalizam ili psihologizam, objektivističke estetike Tena (Hippolyte Adolphe Taine, 1828–1893) ili Fehnera (Gustav Theodor Fechner, 1801–1887) takođe su isključene fenomenološkim opisom koji podjednako vrednuje pojavu ljudske subjektivnosti i karakter označavanja ponašanja, te ekspresivnu transcendentnost dela.

Antropološka vrednost

Afirmacija solidarnosti noeme i noeze ne rešava, međutim, sve probleme metoda: Mikel Difren dolazi u sukob sa cirkularnošću koja karakteriše odnos između subjekta i objekta. Poći od estetskog iskustva znači rizikovati da se objekat podredi percepciji koja sve može da estetizuje. Difren, kako bi izbegao relativizam koji ide ka tome da smatra

estetskim svaki objekat koji je estetizovan bilo kakvim estetskim iskustvom¹⁰

i kako bi postigao veću preciznost, pretpostavlja da je bolje podrediti iskustvo objektu umesto da objekat podređujemo iskustvu, definišući sam objekat umetničkim delom.¹¹

Umetničko delo ima proverljivu egzistenciju koja zanima filozofa: on ne odbija da, kad mu se ukaže prilika, okarakteriše njihove uslove postojanja u političkom i društvenom kontekstu. Knjiga kao što je *Umetnost i politika*¹² vezuje se upravo za

10 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., Paris, 1953, str. 7.

11 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 8.

12 Mikel Dufrenne, *Art et politique*, U.G.E., Paris, 1974.

umetnost i politiku kao za "institucije", kao za "realnosti".¹³ Reč je, dakle, o tome da se, inspirišući se kulturalnom antropologijom kako ju je praktikovao Malinowski (Bronisław Kasper Malinowski, 1884–1942), opišu strukture institucija preko elemenata kao što su status, osoblje, norme, materijal, aktivnosti, funkcija.¹⁴ Važnost antropologije i sociologije očigledna je u intelektualnom razvoju Mikela Difrena: zahvaljujući njima on ukršta u svom estetskom razmišljanju heterogene datosti koje želi da postavi kao komplementarne. Uporedno postavljanje jedne konstituišuće svesti i jedne svesti koju on naziva "prirodnom" ali koju smatra istorijskom, omogućava mu da insistira na važnosti istorije i kultura: svest je "podložna sudu antropologije", ona

se budi u već uređenom svetu u kom nasleđuje tradiciju, ima korist od istorije i u kom ona sama započinje jednu novu istoriju.¹⁵

Antropologija orijentiše fenomenologa ka umetničkom delu u njegovom traganju za korelatom estetskog cilja:

estetsko iskustvo se odigrava u svetu kulture u kom se nude umetnička dela i u kom nas uče da ih prepoznavamo i u njima uživamo. [...] Nije moguće zanemariti empirijske uslove estetskog iskustva.¹⁶

Bez namere da uništi ejdetsku umetnost, istoricizam umetničke produkcije i raznolikost umetničkih formi i ocene ukusa potvrđuju snagu umetnosti. Umetnost, kao opšta kategorija, tako hipostazirana ponovo vraća filozofa na put fenomenologije.

Estetski objekat

Estetsko iskustvo zahteva, dakle, od fenomenologije jedan koncept sposoban da opiše umetničko delo kao korelat estetske intencionalnosti: iako se umetničko delo definiše izvan estetskog iskustva,

estetski objekat je, nasuprot tome, objekat koji se estetski opaža, to jest, opaža se kao estetski.¹⁷

Taj koncept "estetskog objekta" jeste stožer difrenovske estetike, jer je zahvaljujući njemu moguće izdvojiti suštinu estetskog iskustva, kao i činjenicu da istorija ne poništava ejdetsko objašnjenje. Estetski objekat izražava ekvivalentnost percepcije svog objekta:

estetska percepcija stvara temelj za estetski objekat, ali dajući mu za pravo, to jest, potčinjavajući mu se; ona ga na neki način dovraća, ali ga ne stvara. Opažati estetski znači opažati verno.¹⁸

13 Mikel Dufrenne, *Art et politique*, str. 16.

14 Mikel Dufrenne, *Art et politique*, str. 68.

15 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., Paris, 1953, str. 6.

16 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 10–11.

17 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 9.

18 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 9.

Objektivne strukture umetničkog dela naglašavaju razmišljanje koje proučava objekat umesto da ga percipira.

Fenomenologija estetskog iskustva počinje "fenomenologijom estetskog objekta" da bi pokazala obećanja koja takav objekat daje sam po sebi i koje mora da održi, "zato što njegova suština njemu predstavlja normu".¹⁹ On nas ponovo upućuje na percepciju: "estetsko iskustvo je perceptivno iskustvo".²⁰ Tu ponovo nalazimo onu cirkularnost s kojom smo se već sreli:

kraj estetske percepcije nije ništa drugo do konstitutivno razotkrivanje svog objekta. Ali ako želimo da definišemo estetski objekat, moramo pretpostaviti tu uzornu percepciju koja dovodi do njegovog pojavljivanja.²¹

Difren je nastavio i razvio radove Merlo-Pontija u konstantnoj artikulaciji estetike i filozofije: estetska percepcija, koju umetničko delo naziva dostojnom tog imena, jeste

percepcija *par excellence*, čista percepcija, koja nema nikakav drugi cilj osim svog sopstvenog objekta.²²

Estetski objekat se tako malo pomalo definiše polazeći od percepcije koja ne poziva ni na akciju ni na razmišljanje: objekat traži samo svoju percepciju, ne određuje mi ništa

osim da percipiram, to jest, da se otvorim prema čulnosti.²³

Njegova neopravdana prisutnost je utoliko više neophodna ukoliko je materijalnost objekta egzaltirana i ukoliko čulnost u njoj pronađe svoju apoteozu i slavu. Njegova forma je njegova imanentna čulnost:

ono što je sama supstanca dela, to je čulnost koja je data samo u prisustvu.²⁴

Zbog toga što je čulo imanentno čulnosti, a označeno imanentno označavajućem

on se odvajava od opaženog kao od onog od čega je opažen.²⁵

Drugim rečima,

ono što mi saopštava estetski objekat, on mi to saopštava svojim prisustvom, u samom okrilju opaženog.²⁶

Ali insistirati na percepciji, znači isto tako priznati suštinski odnos koji sjedinjava delo sa njegovom recepcijom, razvijati istovremeno analizu stvaranja tog dela ili izlaganje umetničkih dela analizi javnosti. Izvesni momenti u tekstu najavljuju isto tako dobro književne teorije recepcije kao i Gudmenove (Nelson Goodman,

19 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 22.

20 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 46.

21 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 25.

22 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 25.

23 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 127.

24 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 41.

25 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 42.

26 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 44.

1906–1998) analize. U njihovom duhu, međutim, oni dobijaju smisao u tom jedinom tvrđenju koje se konstantno ponavlja:

biće umetničkog dela otvara se samo uz prisustvo čulnosti koja mi omogućava da ga shvatim kao estetski objekat.²⁷

Na izuzetno zanimljivim stranicama posvećenim publici razvijaju se skoro etički zahtevi koji karakterišu odgovarajući prijem dela: estetski objekat postoji samo kad delo očekuje od posmatrača

da mu u isto vreme oda priznanje i završi ga.²⁸

Publika se, dakle, ocenjuje po meri prijema dela. Između primaoca i dela, uspostavlja se čudan odnos posesivnosti i opčinjenosti:

delo ima inicijativu: to što ono očekuje od posmatrača odgovara onom što je delo za njega predvidelo. I to nam zabranjuje svaki subjektivizam. Delo nije u nama nego smo mi u njemu. Biti svedok, znači zabraniti sebi da bilo šta dodamo tom delu, jer se delo nameće posmatraču isto tako nužno kao i stvaraoču.²⁹

Estetski objekat, stoga, omogućava da se konstituiše jedna "realna zajednica", poziva me da se odrekнем svoje različitosti da bi me učinilo "sličnim mom sličnom" u trenutku kad igram igru precepcije:

estetski objekat omogućava publici da se konstituiše kao grupa jer on sebe predlaže kao objektivnost višeg reda koja povezuje ljude i primorava ih da zaborave svoje individualne razlike.³⁰

Etička vrednost estetskog iskustva je na taj način afirmisana: čovek ispred estetskog objekta prevazilazi sopstvenu pojedinačnost i postaje raspoloživ za ljudsku univerzalnost.³¹

Difren zauzima neosporno mesto u kantovskoj tradiciji kad estetičkoj kontemplaciji na taj način pridaje socijalnu vrednost. Estetski objekat svedoči o humanosti pojedinca.

Ekspresivnost i osećanje

Estetski objekat je, dakle, mnogo više od jedne stvari. Njega odlikuje ekspresivnost:

umetnost daje vernu predstavu samo u procesu ekspresije, to jest, u komunikaciji, čarolijom čula, izvesnim osećanjem zbog koga predstavljeni objekat može izgledati kao da je prisutan. On je prevashodno označivač u onom što iskazuje.³²

27 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 79.

28 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 82.

29 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 96.

30 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 104.

31 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 106.

32 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 187.

Upravo svojom ekspresivnošću koja ima vrednost za sebe on se približava subjektu u toj meri da postaje prisutan kao "kvazi-subjekt".³³ Kao takav, objekat otvara jedan svet u svetu, on je "bremenit jednim svojim svetom".³⁴ On ne samo što dopušta da bude kontaminiran svetom koji ga okružuje, već vrši njegov preobražaj i estetizuje ga:

estetski objekat sprovodi vrhovni imperijalizam: on irealizuje realnost estetizujući je.³⁵

Ono što odgovara toj osobini estetskog objekta na strani subjekta jeste osećanje: sposoban za ekspresiju, estetski objekat proizvodi

na onog koji ga opaža izvestan utisak, pokazujući nekakvu osobinu koju diskurs ne može da prevede, ali koja se prenosi buđenjem osećanja.³⁶

Osećanje je "specifičan način razumevanja iskazanog sveta".³⁷

Opis estetskog objekta zahteva sistematizaciju i otvara ontološku zapitanost. Ako Mikel Difren prilično brzo kritikuje različite stavove koji mu se nude i koji definišu estetski objekat kao imaginarni ili intelektualni, to čini zato da bismo se ponovo vratili na suštinsku karakteristiku bića tog objekta osuđenog na percepciju i zapitali se o biću opaženog bića. Nastavljajući Merlo-Pontijevu analizu, Difren u opaženom objektu vidi

transcendenciju u imanenciji, [...] jer on uključuje jednu istinu koja ne prestaje da se skriva od percepcije iako je percepcija uvek ostavi nagoveštenu.³⁸

Difren na tom mestu započinje jedan prelaz od direktnog razumevanja u osećanju ka zahtevu za znanjem i istinom koje on uvodi u koncept. Taj prelaz se, međutim, ne odigrava u ontološkoj determinisanosti estetskog objekta: samo nas običan objekat poziva da izađemo iz percepcije, "estetski objekat nas u nju nepobedivo vraća",³⁹ "njegovo biće je jedna pojava".⁴⁰ Imanentno otkriće pojavnosti, u prisutnosti, ukazuje na jednu istinu koja se nameće posmatraču:

ja sam kao otuđen: čulnost odjekuje u meni, a ja ne mogu da budem ništa drugo do mesto njene pojave i eho njene snage.⁴¹

Zaključak proučavanja estetskog objekta izgleda da naginje ka primarnosti objekta: bez mene, nema ničeg,

ali ja sam samo instrument tog događanja kojim komanduje objekat. Zbog toga estetska percepcija, ukoliko je osećanje, jeste alijenacija.⁴²

33 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 197.

34 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 200.

35 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 207.

36 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 235.

37 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 257.

38 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 285.

39 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 286.

40 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 287.

41 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 290.

42 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 296.

Izvucimo pouku: otuđenje koriguje intencionalnost, ja ne mogu da kažem da predstavljam estetski objekat, on se konstituiše u meni samim činom kad ga ugledam, jer ja ga ne gledam postavljajući ga izvan sebe, nego mu se posvećujem u sebi.⁴³

Drugim rečima, kao što će to jednoglasno ponoviti fenomenolozi skloni umetnosti posle Difrena, estetska svest nije konstitutivni element.⁴⁴

Estetsko iskustvo kao proces

Originalnost Mikela Difrena bez sumnje je u činjenici što je uspeo da pomiri singularitet estetskog iskustva u meri u kojoj je ono posvećeno percepciji i dato u obliku osećanja sa zahtevima promišljanja koji su usmereni ka sticanju saznanja o objektu i njegovoj čulnosti. Aspektima objekta,

čulnom objektu, predstavljenom objektu, izraženom svetu⁴⁵

odgovaraju tri momenta percepcije: prisustvo, predstavljanje i osećanje. Trostrukom stavu subjekta odgovara trostruka vizija sveta. Ovde se nalazimo u središtu onog što čini specifičnost estetske percepcije u odnosu na druge perceptivne modalitete: estetska percepcija prelazi put koji ide od prisustva do predstavljanja i kulminira u osećanju. Taj put ili prelaženje iz jednog mesta u drugo nekad se opisuje terminima "oscilacije", a nekad terminima "dijalektike". Kad polazimo od prisustva, koje je telo iskusilo, ostajemo na

egzistencijalnom planu percepcije gde se realizuje prisustvo sveta.⁴⁶

Između nas i stvari ne postoji ekran. Kod Difrena se uočavaju merlo-pontijevski akcenti kad opisuje pre-refleksivni nivo gde je objekat od manjeg značaja za misao nego za telo. Taj prvi kontakt je već kompleksan: Difren govori o "telesnoj intelektiji"⁴⁷ i razmišlja o telu koje je kultura već uobličila. Izbor estetske orijentacije nije, međutim, još završen: ona se okončava uprkos sklonosti ka akciji koja prevladava. Kontemplacija pretpostavlja odricanje od pragmatističke vokacije tela i ponovno

43 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 296.

44 Mikel Difren još uvek okleva između puta koji je trasirao Anri Maldine (Henri Maldiney, 1912–) i originalnih estetskih događaja koje on lično predviđa. Podsetimo da je Difren 1985. u zbirci estetičkih tekstova *Umetnost i postojanje* (*Art et existence*), čiji je priređivač Maldiney, napisao (što se može pročitati na strani 29): "Vizija (jedne slike) nije struktura intencionalnosti. U tome je ona estetička. Ako estetičko-čulno, [...] uđe u umetničko delo u istini svoje suštine, to je zato što estetičko-umetničko, za razliku od percepcije, koje je objektivističko viđenje, pretpostavlja ne-intencionalnost osećanja. Osećanje je komunikacija sa svetom. To 'sa' izražava samu estetsku dimenziju, a to je susret. Svako intencionalno viđenje ide ka objektitetu. Ono se objektuje svetu ili delu i tako potiskuje ili izbacuje trenutak susreta koji je trenutak realnosti."

45 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., Paris, 1953, str. 419.

46 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 422.

47 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 424.

prihvatanje onog iskustva naivnog dosluha sa stvarima i zadovoljstva u njima. Uprkos tome, Difren je na oprezu zbog inherentnih opasnosti jednog odnosa prema telu koji bi zavođenju podario previše značaja:

jedna teorija percepcije ne može ostati na tome i mora da otvori put koji vodi od razumevanja onog što je telo doživelo do svesne intelekije koja funkcioniše na planu predstavljanja.⁴⁸

Prikazan na taj način, taj put od doživljenog do predstavljenog ukazuje na dijalektičko kretanje. Ali zato, ako uzmemo u obzir da je od duha ka telu geneza recipročna, dolazi do oscilacije:

mi nismo duh koji se kalem i na telo, ni telo koje bi bilo propast za duh, već smo mi neprestano jedno telo koje postaje duh i jedan duh koji postaje telo.⁴⁹

Prisustvo je prvobitni odnos koji pothranjuje predstavljanje i proizvodi ga, ali to predstavljanje ne prestaje da vrši "korporalizaciju duhovnog" koja nepromišljeno pothranjuje promišljenim.

Da bi se razumeo karakter procesa estetskog iskustva onakvog kakvim ga je zamislio ovaj filozof, potrebno je, dakle, uključiti imaginaciju koja u filozofskoj sistematizaciji obezbeđuje kretanje od opaženog ka osmišljenom. Imaginacija pruža transcendentalnu mogućnost da se napravi rastojanje i afirmiše distanca. Iako je veoma različita od Sartrove, Difrenova imaginacija ne negira realnost nego je anticipira: ona prethodi realnosti, ali nije irealnost. U Difrenovoj *Fenomenologiji estetskog iskustva* takvo stanovište nije razvijeno do kraja: u njoj je samo izvršeno vrednovanje transcendentalne uloge imaginacije na uštrb njene empirijske aktivnosti. U stvari, empirijski gledano, imaginacija, u meri u kojoj obogaćuje datost slikama, nije neophodna estetskoj percepciji jer je ona sama sebi dovoljna:

imaginacija može da izazove percepciju, ali ne mora da je obogati.⁵⁰

Imaginacija koja nam je potrebna i sama je posvećena percepciji: imaginaciju ovde ne možemo prizvati osim ako ona ne sarađuje sa percepcijom i to ne kao korelat neke slikovne svesti koja bi zahtevala, uz napuštanje percepcije, napuštanje estetskog objekta.⁵¹

Ako želimo da razvijemo estetsko iskustvo, bolje je potisnuti empirijsku imaginaciju:

istinsko umetničko delo šteti nam troškove imaginacije.⁵²

Trenutak predstavljanja stvari, međutim, nadu na koju ne dobijamo odgovor: ono što smo želeli da uhvatimo u delu izmiče i najtemeljijim istraživanjima. Nijedno posredovanje ne ukida misteriju dela niti umanjuje njegov singularitet tako

48 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 425.

49 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 440.

50 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 448.

51 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 452.

52 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 457.

da se moramo vratiti percepciji koja nam, jedina, omogućava istinsko sjedinjavanje sa umetničkim delom.

Koliko god nas neestetska percepcija vukla ka temeljnom proučavanju dela, estetska percepcija nas isto toliko ubeđuje da se tu ne nalazi suština. Nije reč o tome da se obavi jednostavan povratak nekom prvobitnom telesnom odnosu:

reč je o tome da se viđeno preobrazi bez anuliranja, da se uvede novi odnos prema biću koji uopšte ne ukida predstavljanje i ne vraća se prosto naprosto prisustvu: treba razlikovati ovu novu neposrednost od neposrednosti prisustva.⁵³

Difren svakako nije želeo da izvrgne ruglu radove istoričara ili stručnjaka iz različitih društvenih nauka:

nijedan od tih postupaka, čak ni onaj koji naizgled koristi delo u neestetske svrhe, nije beznačajan: svaki može da obogati ili favorizuje percepciju i tako pripremi osećanje tamo gde se ona završava.⁵⁴

Prirodna pronicljivost u koju ovaj filozof još uvek želi da veruje često se dugo skriva pre nego što se pojavi. Difren nastavlja da razmatra dva pristupa osećanjima: jedan koji bi na izvestan način ekonomisao predstavljanjem i razmišljanjem i drugi koji bi, pošto pređe tu etapu, preobrazio čulno prisustvo u shvaćeno prisustvo.⁵⁵ Zapamtimo ove reči:

estetski stav nije jednostavan, on ne može da isključi rasuđivanje u korist osećanja, on je neka vrsta večite oscilacije između onog što bi se moglo nazvati kritički stav i osećajan stav.⁵⁶

Najčešće je, u stvari, potrebno zamisliti estetsko iskustvo kao putovanje ili složeni proces koji zahteva vreme:

to je poziv samog estetskog objekta koji istovremeno traži razmišljanje, jer izgleda prilično koherentno i autonomno da bi polagao pravo na objektivno znanje, ali i osećanje, jer se ono ne može iscrpiti tim znanjem i jer izaziva intimniji odnos.⁵⁷

Uvek će, međutim, biti neophodno vratiti se na neku konkretnu realnu percepciju:

estetsko osećanje ne može da preživi gubitak svog objekta.⁵⁸

Neodložno i intenzivno osećanje koje nas očarava karakteriše to iskustvo, čini ga jedinstvenim preko svoje različitosti i zamenjuje kriterijum prepoznavanja dela: koliko god bile nestabilne kulturne i istorijske kategorije, delo postoji kad se dogodi estetsko iskustvo.

53 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 469.

54 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 521.

55 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 514.

56 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 524.

57 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 525.

58 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 531.

Od fenomenologije do transcendentnosti i do filozofije Prirode

Sve je naizgled dato u fenomenološkom opisu koji zauzima centralno mesto u *Fenomenologiji estetskog iskustva*. Mikel Difren se, međutim, poziva na neopodnost stvaranja "kritičkog" estetskog iskustva koje ga navodi na to da pređe put od fenomenologije do transcendentnog. Ova odluka povezana je sa dominantnim kantovskim uticajem i željom za racionalnošću koji usmeravaju razmišljanje ka ispitivanju uslova za mogućnost takvog iskustva. Difrenova hipoteza je da specifično iskustvo uvodi u igru prave *apriornosti* afektivnosti:

isto kao što su kantovske *apriornosti* uslovi u kojima je neki objekat dat ili osmišljen, ovde su to uslovi u kojima se može osetiti neki svet.⁵⁹

Materijalne apriornosti i kategorije afektivnosti

Odmah na početku objavljuje se razlika u odnosu na Kanta (Immanuel Kant, 1724–1804): subjekt koji interesuje Difrena nije transcendentni subjekt, već konkretan subjekt, umetnik ili posmatrač, "sposoban da održava živahnu vezu sa nekim svetom".⁶⁰ Subjekt prijemčiv za osećanja prihvata u svoje subjektivno znanje čulo telesnosti. *Apriornosti* na koje ukazuje filozof nisu logičke i formalne, već materijalne. Kategorije afektivnosti imaju, međutim, noetsku vrednost u meri u kojoj afektivnost zamenjuje tačku susreta između subjekta i objekta:

afektivnost nije toliko u meni koliko je u objektu; osećati znači imati osećanje, ali ne kao stanje mog bića već kao osobinu objekta. Afektivnost u meni samo je odgovor na izvesnu afektivnu strukturu u njemu.⁶¹

Difren priziva, na primer, rasinovsku tragediju: nije moguće utvrditi anteriornost odnosa Rasinovog i rasinovskog sveta, jer su oba potčinjena jednoj afektivnoj osobini koju bismo se usudili da nazovemo prerasinovskom.⁶²

Afektivna osobina ponovo nas vraća na jednu prvobitnu realnost koja prethodi svakoj razlici, realnosti ekspresije. Svaka ekspresija zasniva izvestan noetsko-noematski odnos koji objekat suprotstavlja subjektu.

Pojavljuje se i drugi otklon u odnosu na Kanta: *apriornost* se udvaja te je istovremeno struktura koja pripada objektu, ali i virtuelno znanje o tim strukturama u subjektu. Razlog je u tome što osećanje nema potrebu ni za stvaranjem ni za

59 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 539.

60 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 539.

61 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 544.

62 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 560.

učenjem jer je upravo ta *apriornost* podeljena između subjekta i objekta kako bi ih sjedinila u srećnom dosluhu. Mi u sebi nosimo afektivne kategorije koje omogućavaju novom delu da izazove odjek:

ako možemo da osetimo Rasinovu tragediju ili Betovenovu patetiku ili Bahovu vedrinu, razlog je u tome što imamo neku ideju, koja prethodi svakom osećanju, o tragici, patetici ili vedrini, to jest, o onom što od sad pa nadalje treba da zovemo afektivnim kategorijama koje se prema afektivnim osobinama odnose kao opšte prema posebnom, kao što se znanje o *apriornosti* odnosi prema *apriornosti*.⁶³

Određivanje apriornosti je, dakle, trostruko:

apriornost je u objektu pre svega ono što ga konstituiše kao objekat, ona je stoga njegov sastavni deo. Ona je, zatim, izvesna moć u subjektu da se otvori ka objektu i da predodredi njegovo razumevanje, moć koja konstituiše subjekt kao subjekt; ona je, stoga, egzistencijalnost. Najzad, ona može biti objekat znanja koje je samo po sebi *apriorno*.⁶⁴

Istraživanje o *apriornosti* započeto u tekstu iz 1953. godine predmet je konstantnog preispitivanja materijalizovanog u dve knjige objavljene 1959. i 1981. godine. Samo su konstitutivni i egzistencijalni aspekti *apriornosti* razvijeni do nivoa proučavanja estetskog iskustva, oni koji utiru put razmišljanju podobnom da bude subjektivno, a da mu pri tom ne nedostaje objektivnost.⁶⁵

Uticaj Maksa Šelera (Max Scheler, 1874–1928) smanjuje kantovski uticaj: afektivne osobine porede se sa vrednostima, u pogledu stvaranja jedinstvenosti kompleksnog iskustva i, kao što smo videli, sa procesom. Kritika brzo poprima "ontološki smer" ako razmišljamo o skladu čoveka sa realnošću:

apriornost ne može istovremeno biti određivanje objekta i određivanje subjekta osim ako je osobina bića koja istovremeno pretvodi i subjektu i objektu i koja omogućava srodnost subjekta i objekta.⁶⁶

Malo dalje, Difren ponovo insistira na ukorenjenosti ontologije u *apriornom* mišljenju: prijateljstvo koje čoveka povezuje sa svetom ne dozvoljava nam da odlučujemo o radikalnoj drugosti realnog; empirizam transcendentnog omogućava ovom filozofu da se konačno distancira u odnosu na huserlijski idealizam. Odnos koji čoveka povezuje sa svetom jeste činjenica koja će podsticati filozofa na avanturu i na to da konačno prestane da razmišlja, ali će o tom odnosu svedočiti umetnik, a posebno pesnik.

63 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 571–572.

64 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 546.

65 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 547.

66 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 561.

Od apriornosti do ontologije: poetika i filozofija Prirode

Difrenova *Poetika*⁶⁷ pruža razmišljanja o jeziku koja nastavljaju ontološku perspektivu od koje je on odustao 1953. godine. Difren se vraća stvaraoč–pesniku. Neobičnim transferom "referenta" u sam diskurs, pesnik ga čini prisutnim posredstvom afekta. On u središtu pitanja o ekspresiji analizira dve dimenzije diskursa: značenje i označavanje; ekspresivni jezik ukida referentnu razliku ciljajući na imanentnost znaka u odnosu na označeno. Pesnik daje reč stvarima. Ekspresivnost, prava čarolija koja ih poziva na sinestezije, prilagođava reč onom što ona označava i postavlja čitaoca u stanje rezonance: reč podstiče ono što bi podstakla stvar. "Poetika" definiše način postojanja subjektivnosti koji podrazumeva pesma:

osećanje nas dovodi u dosluh sa ekspresivnim sadržajem reči; ali taj dosluh je čulan a ne konceptualan; a čulnost koja prihvata čulo nije čulna već afektivna. [...] Čulnost koju osetimo zaista je afektivno lice koje nam pruža objekat.⁶⁸

Pesnik je, dakle, taj koji obnavlja jezik u njegovoj prvobitnoj i autentičnoj dimenziji: on ga vraća njegovim izvorima, zaboravljenim u istraživanju značenja i kontrole čula. Sasvim neprimetno, delo posvećeno meditaciji o jeziku i poeziji vuče ovog filozofa ka prvobitnom odnosu čoveka prema Prirodi i ka priznanju da se ta inicijativa za uspostavljanjem odnosa vraća Prirodi:

Odvedeni smo upravo u tom smeru koji nismo predvideli. Izveli smo skok od transcendentalnog ka ontološkom koji nas je već dovodio u iskušenje, ali koji nismo u celosti ostvarili. Napokon smo stvorili skicu jedne filozofije Prirode.⁶⁹

Ta prirodna Priroda, bogata spinozističkim i šelingovskim konotacijama, postaje vrhunski pesnik, izvor svake *apriornosti*. U toj ekspresiji iskazuje se Priroda. Napuštamo osnove fenomenologije i prihvatamo osnove metafizike. Filozofija imaginacije se na ovom mestu radikalizuje:

imaginacija nije ništa drugo do moć da se ostvari jezik; ona ne stvara neku imaginarnost već realizuje delo oživljavajući percepciju koju poziva.⁷⁰

Ako imaginacija ne stvara irealno, razlog je taj što "upravo Priroda koja zamišlja proizvodi pesmu".⁷¹ Ponovo nalazimo čitavu jednu tradiciju u kojoj je nadahnutom pesniku oduzeta odgovornost, ali pažljivim čitanjem otkrivamo da alijenacija koju umetnik želi karakteriše više njegovo stanje nego njegovo delovanje, čiji on gospodar ostaje. Pol Valeri (Paul Valéry, 1871–1945) opseda misli filozofa: pesnik je raspet

67 Mikel Dufrenne, *Le poétique*, P.U.F., Paris, 1963.

68 Mikel Dufrenne, *Le poétique*, str. 23.

69 Mikel Dufrenne, *Le poétique*, str. 4.

70 Mikel Dufrenne, *Le poétique*, str. 82.

71 Mikel Dufrenne, *Le poétique*, str. 83.

između posla i nadahnuća a slobodan je isto onoliko koliko je i potčinjen. Konačna dimenzija nadahnuća nalazi se u magiji imaginacije koja miri istinsko i realno:

možda je ona, usuđuje se da kaže filozof, funkcija tog drugog u nama koju nadahnuće interiorizuje.⁷²

Gaston Bašlar (Gaston Bachelard, 1884–1962) i Anri Bergson (Henri Bergson, 1859–1941) pomažu Difrenu da konačno prevaziđe sartrovske tragove imaginacije koja irealizuje. Jedino nesvesno koje Difren priznaje pod imenom imaginacije u meri u kojoj on imaginaciju pripisuje Prirodi "jeste kosmos koji peva".⁷³

Možemo bez sumnje ići dotle da kažemo da ako je Priroda prirodna, to je zbog toga što ona jeste imaginacija: u tome je njena moć realna, a to je sposobnost postajanja. Dodajmo da prodor metafizike dovodi filozofiju na prag teologije i da se Difren odlučuje za spinozističku orijentaciju. Suštinsko osećanje do kog stižemo

oseća se kao sila koja pokreće svaku stvar i vezu koja ih spaja, kao punoća i rezervoar.

Difren nastavlja:

Bog je, onda, ime te Prirode, apsolutna imanencija neophodnosti, prisutnost bića kojoj se ne može odoleti i koja se ne može opravdati. Upravo prema tom Bogu se okrećemo.⁷⁴

Udaljen od hajdegerovskog načina razmišljanja sa kojim se ne slaže,⁷⁵ Difren se izlaže opasnosti da se otvori ka metafizici i da svoju filozofiju osećanja ukoreni u filozofiji Prirode. On čak postavlja hipotezu o polarizaciji Prirode i čoveka:

za Prirodu je potpuno ista stvar da prihvati čoveka i da prihvati sebe. Priroda želi da bude u čoveku. Njena snaga, podjednako kao i razvoj, jeste moć ekspresije; afirmisati se, znači manifestovati se i uzdignuti se u svest.⁷⁶

Apriornost i istoricizam

Filozofija prirode skicirana u *Poetici* još više diže neprocenjivu vrednost estetskog iskustva: ona u nama obnavlja prvobitno i fundamentalno iskustvo. Poezija je prvi jezik "koji Prirodu predstavlja kao jezik".⁷⁷ Poezija, kao estetska kategorija, "počiva istovremeno u velikodušnosti i blagonaklonosti čulnosti" – to su poslednje reči u tekstu. U nekim neobjavljenim Difrenovim tekstovima, umnoženim ili manje-više izmenjenim verzijama originalnih tekstova sa njegovih predavanja, ponavlja se

72 Mikel Dufrenne, *Le poétique*, str. 123.

73 Mikel Dufrenne, *Le poétique*, str. 133.

74 Mikel Dufrenne, *Le poétique*, str. 147.

75 Videti pre svega "Pour une philosophie non théologique", tekst koji je uključen u drugo izdanje *Poetike*, 1973. godine.

76 Mikel Dufrenne, *Le poétique*, P.U.F., Paris, 1963, str. 159.

77 Mikel Dufrenne, *Le poétique*, str. 169.

već pređeni put: sve je veća distanca u odnosu na huserlovsku koncepciju intencionalnosti ili bar u odnosu na njeno pripisivanje svesti;

razmišljanje o intencionalnosti kao o izvoru, da, to možemo pročitati, ali kao o izvoru reciprociteta ili nekog dosluha pre nego kao o izvoru opozicije; možemo pročitati i o tome da se intencionalnost ne postavlja u svest, ako je ona njen izvor, već bolje rečeno da se svest postavi u intencionalnost. Na taj način, intencionalnost može da poprimi čisto ontološki smisao. A tu ontologiju izvora možemo stvoriti putem filozofije Prirode u koju nas možda poziva Merlo-Ponti.⁷⁸

Zbog toga je potrebno da se vratimo za trenutak *Fenomenologiji estetskog iskustva*, preispitivanj i proširenoj u kasnijim radovima posvećenim *apriornostima*: priznanju o nemogućnosti stvaranja "čiste estetike". Nije moguće, konstatuje Difren, pristupiti popisivanju afektivnih kategorija.⁷⁹ Ako se *apriornost* prepoznaje tek *a posteriori*, zar to ne dovodi u pitanje sistematizaciju? Egzistencijalni karakter afektivnih kategorija ponovo nas vraća na singularitet objekata i na slobodu subjekata. Ako *apriorno*, virtuelno, biće izmiče istoriji, njegova aktuelizacija totalno zavisi od nje, kako na strani dela tako i na strani posmatrača. Kritičko razmišljanje dobija svest o istoricitetu i nepredvidljivosti kako umetnosti tako i subjektiviteta. Čim se taj jaz otvori, sama ideja *apriornosti* počinje da posrće:

zar nas istorija, čim je prizovemo, ne uči da nam umetnost nameće izvestan oblik čulnosti koji nije postojao pre nje, i da taj oblik čulnosti, štaviše, nije izmislila sama umetnost, već da je taj oblik čulnosti umetniku nametnulo vreme u kome stvara tako da se umetnik i publika slažu upravo zato što ih njihovo vreme podjednako oblikuje?⁸⁰

Difren beži od istoricizma tražeći pomoć od Šelera: isto kao što istoricitet Etosa ne isključuje apsolutni karakter vrednosti, istoricitet afektivnih kategorija ne pretil realnosti estetskog iskustva. Slaba tačka je određivanje *apriornosti* kao virtuelnosti koja istoricizam čini opravdanim:

istoricizam opisuje ovo jedinstvo prirode i slobode koje definiše konkretan subjekt.⁸¹

Konačnost koja se izražava preko istoriciteta navodi filozofa da prihvati neopoziv karakter granica:

reći da afektivne kategorije nisu nikad u potpunosti aktuelizovane, znači reći da čovek nikad ne stavlja na kocku totalno razumevanje ljudskosti.⁸²

78 Tekst otkucan na pisačkoj mašini i naslovljen rukopisom: "Estetski objekat kao 'sama stvar'", Mikel Dufrenne, *Le poétique*, str. 6.

79 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., Paris, 1953, str. 594.

80 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 603.

81 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 607.

82 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 611.

U delu *Inventar apriornosti*⁸³ (1981), razvija se isto stanovište: nemogućnost pravljenja inventara usmerava ka jednoj *apriornosti* od mnogih *apriornosti*, kad se otkrije prisnost subjekta sa svetom, i kad njihova srodnost postane deo estetskog iskustva koje je suštinsko perceptivno iskustvo. Prvobitnost, prerealnost i preljudskost nam zauvek izmiču, ali ako ne uspemo da o njima razmišljamo, ipak možemo da osetimo milost umetničkih dela i budemo otvoreni prema njima, prema:

ideji da je Priroda ograničena ideja, da ne može da objasni neku dogmatsku ontologiju; zbog toga filozofije prirode mogu da održe obećanje samo kroz poeziju.⁸⁴

Etička i politička dimenzija

Odricanje od dogmatske ontologije omogućava Mikelu Difrenu da ponovo pronađe, uz pomoć svog smisla za konkretno i svoje sklonosti prema antropološkim istraživanjima, jednu etičku i političku dimenziju koja prožima njegovu estetsku misao. U *Inventaru apriornosti* objašnjava se ta veza:

razmišljanje o *apriornosti*, a naročito onda kad ona ulaže napor da se vrati svom izvoru, može doneti izvesnu podršku etičko-političkim izborima za koje sam se ja zalagao na drugim mestima: to je vera u čoveka i u utopijsku praksu kojom čovek pokušava da prihvati sebe i da se oslobodi.⁸⁵

Difren je već u *Fenomenologiji estetskog iskustva* insistirao na osobini estetskog iskustva da okuplja zanemarujući svaki odnos takmičenja ili suparništva. Mi upravo preko pojedinačnog iskustva ulazimo u opšte i upravo nas naša sloboda čini sličnima.⁸⁶ Ulog je čovekova ljudskost:

iako postoji ljudska priroda, ona ne liči na prirodnu prirodu, već na neku sudbinu za ostvarivanje slobode.⁸⁷

Dakle, ljudsku dimenziju koju dovode u pitanje kapitalizam i savremena društva, potvrđuje estetizacija. Klopke savremenih kultura koje su institucionalizovale umetnost i polje onog što se može estetizovati ne mogu se izbeći osim divljom estetizacijom ili čak opštom estetizacijom:

granice estetizacije u našim društvima utvrdila je kultura. Ako želimo da ih uništimo, potrebno je da odbacimo model estetizacije koji ta kultura nameće; potrebno je da pozovemo u pomoć neku divlju estetizaciju koju treba uvesti u svakodnevni život,

83 Mikel Dufrenne, *L'inventaire des à priori : recherche de l'originaire*, C. Bourgois, Paris, 1981.

84 Mikel Dufrenne, *L'inventaire des à priori : recherche de l'originaire*, str. 12.

85 Mikel Dufrenne, *L'inventaire des à priori : recherche de l'originaire*, str. 13.

86 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., Paris, 1953, str. 588–589.

87 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, str. 595.

kao što je nadrealizam uveo "objektivnu slučajnost" sposobnu da izazove nepredvidljivo iskustvo.⁸⁸

Upravo logika koju sledi ovaj filozof vodi ga ka tome da prevaziđe kulturni konsenzus o kom je govorio u svom delu iz 1953. i koji je postavio umetnost rame uz rame sa remek-delima, da bi izašao na ulicu, približio se svakodnevnom životu, slavlju ili onim aktivnostima koje su potisnute bilo u manje forme bilo izvan polja umetnosti. Difren se zato zalaže za "proširenje domena umetnosti",⁸⁹ koje otvara polje estetizacije kao i onog što se može estetizovati, u meri u kojoj stvara prostor za prirodne ili industrijske objekte, ili mešanje estetskih i estezijskih zadovoljstava:

te "ihtiološke radosti" koje obezbeđuju Valeriju erotsku intimnost sa morem učestvuju u estetskom zadovoljstvu.⁹⁰

Ono što je u igri, preko tog proširivanja domena umetnosti, nije otvaranje ka "bilo čemu" što estetski koncept zabranjuje; reč je o upisivanju umetnosti u svakodnevni život, o odbijanju da se umetnost ubaci u geto fikcije, kulture ili imaginarnog. Promena koju predviđa Difren širi se, u stvari, u optici jedne filozofije imaginacije čiju je skicu pravio tokom čitavog procesa svog razmišljanja.

Estetika koju je razradio Difren navela ga je da ispolji rezerve prema savremenoj umetnosti koja nije nimalo širokogrudna u onome što pruža čulima, tako da u većoj meri izaziva dosadu nego zadovoljstvo. Ako ga i dalje zanimaju desakralizacije neumetničkog i preispitivanja granica onog što se može estetizovati, ako kao filozof podržava objekte ili događaje koji izazivaju intenzivna iskustva, ili nas navode na razmišljanje, on ne smatra da im zbog toga odgovara neko pravo estetsko zadovoljstvo. Estetsko zadovoljstvo ostaje specifično po tome što ga izazivaju čula i što poziva na sjedinjavanje onog koji oseća sa onim što je osetio. Potrebno je uvesti estetiku u imanentno razmišljanje o čulnosti: "umetnost je oslobodila čulnost" kao što je rečeno u poslednjem delu ovog filozofa pod naslovom *Oko i uho*.

Čitanje dela Mikela Difrena vodi od fenomenologije koja ne odbija dijalog sa antropologijom do filozofije Prirode u čijem se središtu o imaginaciji razmišlja kao o stvaralačkoj sili i gde je imaginarno stvoreno kao virtuelno. Kad bi ontologija bila moguća, trebalo bi je definisati kao na kraju knjige *Oko i uho*:

fenomenologija bi se identifikovala sa ontologijom telesnog.

Zbog toga što je ontologija nemoguća, umetnost zamenjuje filozofiju i omogućava nam da u sreći osećamo imanentnu čulnost umetničkih dela. Od estetike do filozofije i od filozofije do estetike, čitalac se poziva na jedno spiralno putovanje na koje treba da krene kako se ono ne bi prekinulo.

Prevela sa francuskog
Dragana Starčević

88 Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tom 3, Klincksieck, Paris, 1981, str. 91.

89 Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tom 3, str. 89.

90 Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tom 3, str. 90.

Literatura:

Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, Klincksieck, Paris, 1967.

Mikel Dufrenne, *Pour l'homme : essai*, Seuil, Paris, 1968.

Mikel Difren, "Konceptualna umetnost", *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 27.

Mikel Dufrenne, *Za čoveka*, Nolit, Beograd, 1973.

Mikel Dufrenne, *Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art*, Holmes & Meier Publishers, New York, 1979.

Mikel Difren, *Umjetnost i politika*, Svjetlost, Sarajevo, 1982.

Mikel Difren, *Oko i uho*, Glas, Banjaluka, 1989.

Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Northwestern University Press, Evanston Il., 1989.

Mikel Dufrenne, *In the Presence of the Sensuous: Essays in Aesthetics*, Humanity Books, Atlantic Highlands NJ, 1990.



Žak LAKAN

: Lidija Prišing

Francuski psihoanalitičar Žak Lakan (Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901–1981) velika je ličnost francuske teorijske scene dvadesetog veka. Revolucionarizovao je kako teoriju tako i kliničku praksu psihoanalize i izvršio je ogromni uticaj na tokove strukturalizma i poststrukturalizma, pre svega u filozofiji, ali i u teoriji umetnosti. Na njegovim *Seminarima* formirale su se generacije teoretičara poput Mišela Fukoa (Michel Foucault, 1926–1984), Žila Deleza (Gilles Deleuze, 1925–1995), Feliksa Gatarija (Pierre-Félix Guattari, 1930–1992), Julije Kristeve (Юлия Кръстева, 1941–), Filipa Solersa (Philippe Sollers, 1936–), Alena Badijua (Alain Badiou, 1937–), Žak-Alena Milera (Jacques-Alain Miller, 1944–), Slavoj Žižeka (1949–), Alenke Zupančič (1966–), Mladena Dolara (1951–) i drugih.

Žak Lakan je rođen u Parizu 1901. godine. Nakon završene jezuitske škole, studirao je medicinu i kasnije psihijatriju. Svoju prvu kliničku praksu počinje u Bolnici svete Ane 1927. godine. Doktorsku tezu o paranoji, pod nazivom *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*¹ brani 1932. Tezom o paranoičkoj psihozi, a posebno analizom slučaja gospođice Aimée, Lakan postaje poznat i cenjen među nadrealistima, te se upoznaje sa Andreom Bretonom (André Breton, 1896–1966) i Salvadorom Dalijem (1904–1989), sa kojim ostaje prijatelj čitavog života.

1 Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité, suivi de Premiers écrits sur la paranoïa*, Seuil, Paris, 1975.

ŽAK LAKAN

LIDIJA PRIŠING

FIGURE U POKRETU

Tokom tridesetih godina sluša Koževljev (Alexandre Kojève, /Александр Владимирович Кожевников/, 1902–1968) kurs o Hegelovoj (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831) *Fenomenologiji duha*, koji će izvršiti snažan uticaj na Lakana i na koji će on kasnije u svojim učenjima često referirati.

Postao je član Pariskog psihoanalitičkog društva 1934. godine, a dve godine kasnije, za 14. kongres Internacionalne psihoanalitičke asocijacije (IPA) u Maribadu, piše ogled o stadijumu ogledala, koji je nakon desetak minuta izlaganja prekinut. U istom periodu članovi Pariskog psihoanalitičkog društva negoduju zbog Lakanovog uvođenja kraćih psihoanalitičkih sesija od standardne pedesetominutne sesije. Naime, Lakan je smatrao da sesija ima više smisla ako se naglo prekine upravo u trenutku u kom se analizand suoči sa nekim saznanjem, ili nekom rečju ili frazom koja može biti bitna za tok njegove analize. Lakan se 1953. pridružuje drugoj psihoanalitičkoj organizaciji, Francuskom psihoanalitičkom društvu i u Rimu prezentuje svoj čuveni ogled o označitelju, *Funkcija i polje govora i jezika u psihoanalizi*,² u kojem, između ostalog, opravdava svoju praksu sesija različitog trajanja.

U jesen iste godine Lakan drži svoj prvi seminar³ u Bolnici svete Ane. Praksu držanja seminara nastaviće svake godine, sve do smrti 1981, održavši ukupno 27 seminara. U prvih deset seminara Lakan se bavi pretežno pitanjima vezanim za psihoanalitičku kliničku praksu, osnovne pojmove psihoanalize i njene etike, pronalazeći uporište u interpretaciji Frojdovih (Sigmund Freud, 1856–1939) tekstova. Tokom ovih deset godina Lakan piše većinu tekstova koji će se 1966. naći u izdanju *Spisa*. Već prvim Lakanovim seminarima prisustvuju ličnosti poput Žana Ipolita (Jean Hyppolite, 1907–1968), Kloda Levi-Strosa (Claude Lévi-Strauss, 1908–) i Morisa Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961). Lakan svoje učenje naziva "povratkom Frojdu":

Ono što takav povratak (Frojdu) za mene podrazumeva nije povratak potisnutog, već, radije, uzimanje antiteze uspostavljene fazom u istoriji psihoanalitičkog pokreta koja je usledila nakon Frojdove smrti, ukazivanje na ono što psihoanaliza nije i traganje za sredstvima kojima se može revitalizovati ono što je održalo psihoanalizu čak i u njenoj devijaciji.⁴

Lakan smatra da većina Frojdovih sledbenika na potpuno pogrešan način shvata osnovni Frojdov koncept, koncept nesvesnog, svodeći ga "tek na sedište instikata".⁵ Nasuprot njihovom biologističkom shvatanju, Lakan tvrdi da "nesvesno

2 Jacques Lacan, "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis", iz *Écrits*, Norton, New York – London, 2006, trans. Bruce Fink, str. 197–268.

3 Iako je Lakan i dve godine ranije držao privatne seminare u stanu svoje buduće supruge, Silvije Bataj (Sylvia Bataille, 1908–1993), na kojima je analizirao Frojdove studije slučaja (Dore, Čoveka-Pacova i Čoveka-Vuka), seminar iz 1953. obično se smatra prvim Lakanovim seminarom.

4 Jacques Lacan, "The Freudian Thing", iz *Écrits. A Selection*, Tavistock Publication, London, 1977, trans. Alan Sheridan, str. 116.

5 Jacques Lacan, "The agency of the letter in the unconscious or reason since Freud", iz *Écrits. A Selection*, Tavistock Publications, London, 1977, trans. Alan Sheridan, str. 147.

nije ni primordijalno niti instinktivno",⁶ već pre svega lingvističko. Ovu tvrdnju on će sažeti u svom čuvenom iskazu: "Nesvesno je strukturirano kao govor".⁷ Tako Lakan kao dve okosnice svog učenja postavlja, s jedne strane, subjekt – subjekt kao subjekt nesvesnog bez koga psihoanaliza ne može da postoji, jer je subjekt, kao analizand, onaj na koga je psihoanaliza usmerena – i strukturalnu lingvistiku, s druge strane. Ova dva elementa se kod Lakana međusobno prepliću, što Lakan i eksplicira kada kaže, da "u nesvesnom treba videti učinke koje govor ima na subjekta",⁸ da je "nesvesno strukturirano kao funkcija simbolnog",⁹ odnosno da je "nesvesno diskurs Drugog".¹⁰

U odnosu na Lakanovu ustaljenu dogmu "jeretičke" pozicije među psihoanalitičarima, Internacionalna psihoanalitička asocijacija (IPA), kao najveće i najprestižnije udruženje psihoanalitičara frejdovske orijentacije, postavlja ultimatum Francuskom psihoanalitičkom društvu, čiji je Lakan u tom trenutku predsednik, da neće biti primljeno u Asocijaciju ako je Žak Lakan i dalje na njihovoj listi aktivnih psihoanalitičara. Nakon pola godine previranja unutar Društva, Lakan biva izbačen iz Pariskog psihoanalitičkog društva i sledeće, 1964, godine osniva sopstveno psihoanalitičko društvo, Parisku frejdovsku školu. Na predlog Levi-Strosa i Luja Altisera (Louis Althusser, 1918–1990) Lakan postaje predavač na Praktičnoj školi viših nauka.

Lakan počinje svoj XI seminar u januaru 1965, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, ne više u Bolnici svete Ane, već na *École Normale Supérieure*, pred znatno većom publikom, od pet ili šest stotina slušalaca, među kojima su i studenti filozofije, između ostalih i Žak-Alen Miler.

Lakan nakon studentskih protesta u maju 1968. biva udaljen sa *École Normale Supérieure* i uz pomoć Levi-Strosa drži seminar na Pravnom fakultetu u Pantéonu. Mišel Fuko poziva Lakana da vodi novoosnovanu Katedru za psihoanalizu u Vinsenu. Godine 1974. katedra je preimenovana u *Le Champ freudien*, sada sa Lakanom kao upravnikom i Žak-Alenom Milerom kao predsednikom.

Lakan raspušta *L'École Freudienne de Paris* i poziva one koji žele da mu se pridruže u osnivanju nove institucije, *L'École de la Cause freudienne* 1980. godine. Lakan umire u Parizu naredne godine.

6 Jacques Lakan, "The agency of the letter in the unconscious or reason since Freud", str. 170.

7 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lakan, The Seminar. Book III. The Psychoses*, Norton, New York – London, 1993, trans. Russell Grigg, str. 167.

8 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lakan, The Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1964, Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, London, 1977, trans. Alan Sheridan, str. 126.

9 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lakan, The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis*, 1959–60, Routledge, London, 1992, trans. Dennis Porter, str. 12.

10 Jacques Lakan, "Seminar on 'The Purloined Letter'", iz *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, str. 16.

Stadijum ogledala

U ogledu *Stadijum ogledala*¹¹ Lakan izlaže ono što će postati osnova njegove teorije imaginarnog. On polazi od rezultata empirijskih istraživanja iz oblasti psihologije po kojima ljudsko dete, za razliku od mladunčadi drugih sisara, u periodu od šest do osamnaest meseci starosti pokazuje fasciniranost svojim likom odraženim u ogledalu. Lakan će u svom ogledu pokušati da dâ odgovor na pitanje šta je uzrok ove fasciniranosti, šta se dešava u tom procesu, te kakve su posledice tog procesa po ljudsku jedinku.

Ono što se dešava kada dete percipira sopstveni lik u ogledalu jeste da dete prvi put prepoznaje sliku koju vidi kao sliku svog tela, koja postaje osnova za formiranje onoga što se naziva *idealnim Ja* i što će, kao takvo, imati određene posledice u životu dotičnog subjekta:

Bitno je da ova forma situira instancu koju nazivamo ego, pret-hodno njegovom društvenom određenju, u fiktivnom smeru koji će zauvek ostati nerazrešiv za svaku pojedinačnu individuu.¹²

Lakan izdvaja dva momenta koja su bitna za ovaj prvi proces identifikacije. Dete, koje oseća sopstveno telo kao fragmentirano jer još uvek nije u potpunosti ovladalo motoričkim funkcijama, poistovećuje se sa odrazom koje vidi u ogledalu kao celovito. Drugi momenat je taj što slika u ogledalu odražava stvarnost u obrnutoj simetriji. Dete se, tako, prepoznaje u slici koju vidi, ali to prepoznavanje uvek sa-drži i izvesnu dimenziju otuđenja, jer slika u odrazu nikada ne odgovara onome što je odraženo, ali bez tog pogrešnog prepoznavanja (*méconnaissance*) u odrazu nema formiranja subjekta kao takvog.

Stadijum ogledala, tako, ima funkciju da uspostavi odnos između organizma i realnosti u kojoj se on nalazi, između unutrašnjeg sveta (*Innenwelt*) i spoljašnjeg sveta (*Umwelt*) subjekta.¹³ Otušena slika sopstvenog identiteta, kao *idealno Ja*, obeležiće celokupan mentalni razvoj subjekta svojom rigidnom strukturom. Lakan zato tvrdi da su odbrambeni mehanizmi ega vezani upravo za period preobraćanja ogledalnog Ja u društveno Ja. U ovom periodu identifikacija sa *imagom* svog dvojnika neodvojivo se vezuje za ono što se naziva primordijalnom ljubomorom i upravo je to momenat u kome Lakan locira razlog zbog čega je "celina ljudskog znanja posredovana željom drugoga".¹⁴ Drugi (Lakan ga označava simbolom *a*, kao *autre*, drugi) s kojim se subjekt identifikuje u stadijumu ogledala, pri preobraćanju ogledalnog Ja u

11 Jacques Lakan, "The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience", iz *Écrits*, W. W. Norton, New York – London, 2006, trans. Bruce Fink, str. 75–81. Ovde objavljena verzija teksta je druga Lakanova verzija teksta iz 1936. godine koja je izložena 17. 07. 1949. na XVI Međunarodnom psihoanalitičkom kongresu u Cirihi.

12 Jacques Lakan, "The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience", str. 76.

13 Jacques Lakan, "The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience", str. 78.

14 Jacques Lakan, "The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience", str. 79.

društveno Ja, postaje percipiran kao objekt koji je subjektu zanimljiv samo ukoliko neko može da mu ga otme.¹⁵ U tome je histerički karakter ljudske želje,¹⁶ želje koja je, po Lakanu, uvek "želja drugoga".¹⁷

Označitelj je ono što zastupa subjekt za drugog označitelja

Izlazak iz stadijuma ogledala kao faze imaginarnih identifikacija, u kojem je prisustvo (majke, slike drugog u ogledalu) ono što daje koordinate svetu deteta, označeno je trenutkom kada podjednaku (ili čak i veću) važnost od prisustva za dete ima novootkriveni fenomen odsustva. Na taj trenutak ukazuje jedan Frojdov opis igre jednog dečaka iz spisa *S one strane principa zadovoljstva*:

Taj mali valjan dečak imao je jednu ponekad nezgodnu naviku da sve sitne predmete kojih se dočepa baca daleko od sebe, u ugao sobe, pod krevet itd., tako da traženje njegovih igračaka nije bilo nimalo lak posao. Pri tom je s izrazom zanimanja i zadovoljstva izgovarao jedno glasno, otegnuto "o-o-o-o", koje po majčinom i mome mišljenju nije bilo puki uzvik, već je značilo da je bačeni predmet "otišao" (*fort*). Najzad sam rekao sebi da je posredi igra i da dete koristi sve svoje igračke samo za to da bi se njima igralo "odlaženja". Jednog dana sam primetio nešto što je potvrdilo to moje mišljenje. Dete je imalo drveni kalem na kojem je bio namotan kanap. Nikad mu nije palo na pamet da ga, na primer, vuče za sobom po podu, da dakle zamišlja da su to kolica, već ga je, držeći kraj kanapa u ruci, veoma vešto bacalo preko stranice svog kreveta sa zavesicom, izgovaralo, izgubivši ga iz vida, svoje značajno "o-o-o-o", a zatim ga kanapom opet izvlačilo iz kreveta, pozdravljajući, međutim, njegovo pojavljivanje s radosnim "a-a-a-a", "tu" (*da*). To je, dakle, bila sva igra — nestanak i povratak.¹⁸

Frojd dalje primećuje da je detetu veće zadovoljstvo pružao prvi deo igre, koji se uvek iznova ponavlja, deo u kojem je uvek nanovo isceniran odlazak. Lakan, na tragu Frojda, u ovom trenutku vidi detetovo prihvatanje odlaska majke kao konstitu-

15 "Objekt ljudske želje [...] u biti je objekt koji je željen od strane nekog drugog." Jacques Lacan, "Some reflections on the ego", *International Journal of Psycho-Analysis* vol. 34, London, 1953, str. 12.

16 Žak-Alen Miler, "Uvod u učenje Žaka Lakana", *Treći program RB-a* br. 68, Beograd, 1986, str. 215.

17 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1964, Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, London, 1977, trans. Alan Sheridan, str. 235.

18 Sigmund Frojd, "S one strane principa zadovoljstva", iz *Psihologija mase i analiza ega. Izabrani spisi*, Fedon, Beograd, 2006, str. 15–16. Prevod Božidara Zeca je u navodu redigovan.

tivnog elementa njegovog sveta, i on mu više ne pada teško, čak naprotiv, da majka ne odlazi, da ga ne ostavlja samog na neko vreme, njeno neprestano prisustvo bi postalo teret za dete. Detetov svet sada postaje konstruisan u toj igri prisustva i odsustva, a to je za Lakana ulazak u poredak simbolnog, u polje jezika. Dijalektika prisustva i odsustva jeste osnovno obeležje simbolnog, jezika, jer jezik je upravo takav strukturalni sistem u kojem pozitivne i negativne veličine imaju podjednak značaj. Jezik je, takoreći, ukupnost onoga što on jeste, ali i onoga što on nije.

Da bismo ovo pojasnili, moramo uvesti Lakanovu definiciju označitelja, koja glasi da je "označitelj ono što zastupa subjekt za drugog označitelja".¹⁹ Lakan gradi svoju teoriju označitelja nadovezujući se na strukturalističke postavke Ferdinanda de Sosa (Ferdinand de Saussure, 1857–1913) u lingvistici, ali tako što uvodi promene u shvatanju samog utemeljujućeg algoritma strukturalne lingvistike, algoritma znaka:

S (Signifiant)
s (*signifié*)

Kod Sosa znak čine dva elementa, od kojih je jedan konceptualni (označeno), a drugi fonološki (označitelj), koja su nerazdvojiva. Trojstvo označitelj-označeno-referent se, takoreći, stapa u ono što Sosir naziva znakom. Kod Lakana izostaje upravo to stapanje označitelja i označenog. Dok je crta koja razdvaja označitelj i označeno u Sosirovoj koncepciji znaka ona koja ujedinjuje označeno i označitelj u znak, kod Lakan je ta crta radije pregrada, zapreka koja više ne predstavlja jedinstvo elemenata znaka, već predstavlja otpor koji je inherentan samom procesu označavanja.²⁰ Pregrada u algoritmu znaka je, kod Lakana, neprestupiva. Označeno "kliže" ispod označitelja, ono u procesu označavanja uvek izmiče i nikada nije označeno do kraja. Ono što je ispod pregrade, tako, jeste sam nedostupni objekt želje. Zato Lakanov algoritam znaka možemo zabeležiti i kao

A (Autre)
a (*autre*)

gde je A (Drugi), koje je iznad crte, polje govora, polje označitelja, dok je a (drugi), koje je ispod crte, sama Stvar (*das Ding*) kojoj se ne može pristupiti u polju govora, jer je ona iz govora konstitutivno (za govor) isključena.²¹ U gore navedenom Frojdovom primeru sa dečakom i klupkom upravo je gubitak Stvari (realne majke) ono što uspostavlja (dete kao) subjekta govora. Odsustvo je, kao takvo, konstitutivno za sam poredak označitelja.

Označitelj se, dakle, kao takav uspostavlja tek u odnosu spram drugog označitelja, u razlici jednog označitelja spram drugog. Ali šta je ta razlika označitelja?

19 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1964, Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, London, 1977, trans. Alan Sheridan, str. 207.

20 Jacques Lacan, "The agency of the letter in the unconscious or reason since Freud", iz *Écrits. A Selection*, Tavistock Publications, London, 1977, trans. Alan Sheridan, str. 164.

21 Slavoj Žižek, *Znak, označitelj, pismo. Prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse*, Mladost, Beograd, 1976, str. 33.

Razlika jednog označitelja spram drugoga je upravo mesto potencijalnog odsustva drugog označitelja. Dva označitelja mogu da stupe u diferencijalni odnos tek preko tog trećeg, posredujućeg momenta, koji je ništa drugo do praznina njihovog mogućeg odsustva. Lakan, u svom seminaru o psihozi, daje upečatljiv primer za diferencijalnost označitelja dan i noć, gde je dan određen kao odsustvo noći i noć kao odsustvo dana:

Ljudsko biće dan određuje kao takav, čime je dan prisutan kao dan — na podlozi koja nije konkretna podloga noći, već moguća odsutnost dana u koju se umešta noć, i obratno, naravno.²²

Bez tog trećeg momenta, momenta posredovanja između označitelja, samo označavanje ne bi bilo moguće. U tekstu *Subverzija subjekta i dijalektika želje u frejdovskom nesvesnom* Lakan to i eksplicitno kaže:

Moja definicija označitelja (druga ne postoji) je sledeća: označitelj je ono što zastupa subjekt za jedan drugi označitelj. Ovaj označitelj biće, dakle, označitelj zbog koga svi drugi označitelji zastupaju subjekt: znači, oni bez tog označitelja ne bi zastupali ništa. Jer nešto je zastupljeno samo za nešto drugo.²³

Na koji način se, međutim, označitelji, u polju označitelja, povezuju u značenjsku celinu. Slavoj Žižek ovu operaciju veoma precizno i jasno opisuje²⁴ pomoću analogije sa Marksovom (Karl Marx, 1818–1883) analizom vrednosnih oblika robe iz prve glave *Kapitala*. Strukturiranje označiteljskog polja Žižek predstavlja u obliku tri forme: jednostavne, razvijene i opšte:

I — "jednostavna forma": "jedan označitelj zastupa subjekt za neki drugi označitelj";

II — "razvijena forma": "za jedan označitelj svaki drugi označitelj može da zastupa subjekt";

III — "opšta forma": "jedan označitelj zastupa subjekt za sve druge označitelje".²⁵

U prvoj, jednostavnoj formi imamo slučaj, koji smo gore objasnili, da jedan označitelj zastupa subjekt, odnosno prazno mesto mogućeg odsustva označitelja, za drugi subjekt. U drugoj, razvijenoj formi, ova figura iz prve forme se umnožava: sada za jedan označitelj svaki drugi može da zastupa subjekt. Tako se stvara ne-totalizovana mreža međusobnih odnosa označitelja. Tek u trećoj, opštoj formi označitelji se povezuju u značenjsku celinu.

Pomak sa druge na treću formu čini se kao da je jednostavan obrt jednine u množinu, umesto da svaki označitelj može da zastupa subjekt za jednog označitelja,

22 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book III. The Psychoses*, Norton, New York, London, 1993, trans. Russell Grigg, str. 148–149.

23 Jacques Lacan, "The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious", *Écrits*, Norton, New York, London, 2006, trans. Bruce Fink, str. 693–694.

24 Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd, 1984, str. 31–36.

25 Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, str. 31.

sada jedan zastupa subjekt za sve druge. Međutim, ovaj poslednji, jedan označitelj (iz treće forme) koji zastupa subjekt za sve druge, vrši zastupanje na drugačijem nivou od prethodnih. On, kao "opšti ekvivalent", uvodi refleksivni momenat u operaciju označavanja: on povezuje sve označitelje zastupajući ono što im je svima zajedničko — nemogućnost uspešnog označiteljskog zastupanja subjekta. Taj označitelj je "označitelj manjka označitelja", on manjak označitelja iz svake označiteljske operacije pretvara u označitelja manjka. Lakan taj označitelj zove gospodar označitelj ili prošivni bod (*point de capiton*):²⁶

Bilo da je u pitanju sveti tekst, roman, dramski tekst, monolog ili bilo kakav razgovor, dozvolite mi da vam predstavim funkciju označitelja prostornom napravom, koje nemamo razloga da se lišimo. Tu tačku oko koje moraju da operišu sve konkretne analize diskursa nazvaću prošivni bod. [...] Sve proizilazi iz i organizovano je oko tog označitelja, istovetno onim sitnim linijama napregnutosti koje prošiveno dugme formira na površini materijala. Upravo je ta tačka spajanja ona koja čini mogućim da sve što se u diskursu dogodi bude situirano retroaktivno i ubuduće.²⁷

Prošivni bod, kao označitelj manjka označitelja, ispražnjen je od svakog značenja. On je intervencija označitelja bez označenog koji u činu prošivanja (kao nekim čudom) daje smisao, čini čitljivim čitavo polje označitelja.

Lakan je gospodarom označiteljem nazivao Ime-Oca do kraja šezdesetih godina. Međutim, u *XVII seminaru, Druga strana psihoanalize*, iz 1969, on uvodi promenu u definiciju gospodara označitelja tvrdeći da bilo koji označitelj može postati gospodar označitelj, jer ne postoji nešto što bi bilo gospodar označitelj po sebi, već postoji funkcija gospodara označitelja.²⁸

Svi označitelji su u nekom smislu ekvivalentni, ako igramo na to da je svaki označitelj različit spram svih ostalih, da svaki označitelj nije svi drugi označitelji. Ali iz istog tog razloga svaki označitelj može doći na poziciju gospodara označitelja, upravo zbog toga što je njegova potencijalna funkcija da reprezentuje subjekt za nekog drugog označitelja. Tako sam ja uvek definisao označitelj. Međutim, subjekt koga on reprezentuje nije jednosmislen.

26 Naziv *prošivni bod* je u vezi sa Sosirovim opisom označitelja i označenog kao dve talasaste površine. Prošivni bod bi bila ona tačka u kojoj bi se te dve površine spajale, poput dve strane jastuka.

27 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book III. The Psychoses*, Norton, New York — London, 1993, trans. Russell Grigg, str. 267–268.

28 Ime-Oca će Lakan kasnije takođe zameniti imenima-oca. Ime-oca će eksplicitno postati funkcija, mesto na koje potencijalno može doći bilo koji označitelj: ime oca kao simbolna funkcija: "U imenu oca moramo prepoznati podršku simbolnoj funkciji, koja je, od početka vremena, identifikovala njegovu ličnost sa figurom zakona." Jacques Lacan, "The function and field of speech and language in psychoanalysis", iz *Écrits. A Selection*, Tavistock Publications, London, 1977, trans. Alan Sheridan, str. 67.

On je, nesumnjivo, reprezentovan, ali istovremeno on i nije reprezentovan. Na tom nivou nešto uvek ostaje skriveno u relaciji sa istim tim označiteljem.²⁹

Lakan u *XVII seminaru* precizira i mesto koje uživanje (*jouissance*) zauzima u diskursu. U onome što Lakan naziva diskurs gospodara,³⁰ na shemu definicije označitelja, kao onoga koji reprezentuje subjekta za nekog drugog označitelja, Lakan dodaje objekt malo *a* (*objet petit a*), kao ono što se proizvodi u procesu označavanja i ono što ispada iz tog procesa kao čist višak, koji on zove viškom uživanja. Nigde u svojim tekstovima Lakan ne daje jasnu definiciju uživanja kao takvog, već uvek iznova opisuje njegove učinke u polju simbolnog:

Ono započinje golicanjem i završava u eksploziji benzina. Takav je uvek *jouissance*.³¹

Jouissance

Vezu između Imena-Oca (koje se pojavljuje kao zastupnik mrtvog oca) i uživanja Lakan ilustruje Frojdovom pričom o primordijalnoj hordi (iz spisa *Totem i tabu*). Priča o primordijalnoj hordi govori o ocu koji je jedini u selu imao sve žene (ili, lakanovski, *jouissance*, uživanje). Njega, iz ljubomore, ubijaju njegovi sinovi kako bi pribavili sebi uživanje koje je do tada bilo rezervisano samo za oca. Međutim, u činu ubistva oca sinovi se međusobno prepoznaju kao braća, javlja se svest o zajedništvu i oni se odriču uživanja koje su hteli za sebe i, zabranom uživanja, uspostavljaju Zakon. Dok Frojd tvrdi da je mrtav otac ono što što čuva uživanje, da je on ono odakle potiče uživanje ali i zabrana uživanja, Lakan tvrdi da "ne postoji tako nešto kao što je otac horde",³² određujući tako oca horde kao ono što Lakan naziva realnim (*réel*):

Činjenica da je mrtvi otac *jouissance* predstavlja nam se kao znak samog nemogućeg. Na taj način ovde ponovo otkrivamo uslove koje definišem kao nužne za kategoriju realnog, ukoliko je ona radikalno razdvojena od simbolnog i imaginarnog – realno je nemoguće. Ne u smislu proste prepreke u koju lupamo glavom, već u smislu logičke prepreke onoga što, u simbolnom, sebe proglašava za nemoguće. Odatle se javlja realno.³³

29 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book XVII. The Other Side of Psychoanalysis*, Norton, New York, 2007, trans. Russell Grigg, str. 89.

30 Shema diskursa gospodara izgleda na sledeći način:

$$\frac{S_1 \rightarrow S_2}{\$ a}$$

31 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book XVII. The Other Side of Psychoanalysis*, Norton, New York, 2007, trans. Russell Grigg, str. 72.

32 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book XVII. The Other Side of Psychoanalysis*, str. 113.

33 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book XVII. The Other Side of Psychoanalysis*, str. 123.

Mrtvi otac iz priče o primordijalnoj hordi, u Lakanovom tumačenju, ne postoji. On je tek retroaktivno konstruisan od strane braće kao onaj koji im je prethodio. Sam čin ubistva kao takav ne postoji, jer je simbolno kao Zakon koji zabranjuje da se neposredno, kao prisustvo, pojavi sama Stvar,³⁴ uvek-već na snazi. Braća su, takoreći, ubila oca već time što su progovorila. Jezik ubija Stvar. Simbolno ne dopušta da se realno pojavi kao takvo, ali se ono manifestuje u polju govora upravo svojim odsustvom iz tog polja, ali odsustvom ne u smislu da realnog prosto nema, već da ga ima kao praznine koja ima svoje učinke u govoru, da ga ima kao nedostajućeg.

Polje simbolnog, velikog Drugog (A), je, tako, konstituisano oko nedostatka same Stvari, njenog odsustva iz polja govora. Ovaj manjak u Drugom, kod Lakana, treba se posmatrati u vezi sa manjkom u samom subjektu, subjektu za koga smo već rekli da je uvek podeljen u samome sebi, konstituisan oko manjka u središtu svoga bića. Lakan će za taj manjak subjekta u subjektu samom skovati pojam ekstimmno (*extimité*)³⁵ – dodavši prefiks *ex* (kao u *exterieur*, "spoljašnje") na francusku reč *intimité* ("intimno") – koji označava ono što je u biću subjekta najintimnije, ali mu je istovremeno i strano, spoljašnje.³⁶ Na drugom mestu, Lakan će reći da je "centar subjekta izvan njega",³⁷ "subjekt je eks-centričan".³⁸ Ali nije samo subjekt taj koji je u sebi podeljen (\$), koji nasred svog bića ima manjak, već je i veliki Drugi (A) takođe onaj koji je sa manjkom (A) i upravo je taj manjak u Drugome ono što omogućava subjektu da funkcioniše sa svojim manjkom unutar polja Drugoga – on identifikuje manjak u sebi sa manjkom u Drugome:

(Drugi je) nešto meni strano, iako je u mome središtu.³⁹

Želja i sintom

Osnovni učinak ovog manjka u subjektu jeste pobuđivanje želje.⁴⁰ Drugim rečima, "želja je metonimija nedostatka bića (*manque à être*)".⁴¹ Želja je po definiciji

34 "Jouissance je zabranjen za onoga ko govori kao takvog." Jacques Lacan, "The subversion of the subject and the dialectic of desire in the Freudian unconscious", iz *Écrits. A Selection*, Tavistock Publications, London, 1977, trans. Alan Sheridan, str. 319.

35 Žak-Alen Miler je odžao seminar o Lakanovom ekstimmnom: Jacques-Alain Miller, "Extimité", *Lacanian Theory of Discourse*, NYU Press, New York, 1994, str. 121–131.

36 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis, 1959–60*, Routledge, London, 1992, trans. Dennis Porter, str. 139.

37 Jacques Lacan, "The agency of the letter in the unconscious or reason since Freud", iz *Écrits. A Selection*, Tavistock Publications, London, 1977, trans. Alan Sheridan, str. 165.

38 Jacques Lacan, "The agency of the letter in the unconscious or reason since Freud", str. 171.

39 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis, 1959–60*, Routledge, London, 1992, trans. Dennis Porter, str. 71.

40 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, Le Séminaire. Livre VIII. Le transfert, 1960–61*, Seuil, Paris, 1991, str. 139.

41 Jacques Lacan, "The direction of the treatment and the principles of its power", iz *Écrits. A Selection*, Tavistock Publications, London, 1977, trans. Alan Sheridan, str. 259.

želja za nečim drugim, jer se ne može želeti ono što se već ima. Objekt želje je uvek nešto drugo i to je temeljni razlog zašto je želja metonimija. Želja je iz tog razloga uvek nezadovoljena: ono što se željom zahteva i količina zadovoljenja koje dobijemo ostvarenjem želje nikada se ne nivelise, nikada ne postaje ekvivalentno:

Želja nije ni apetit za zadovoljenjem niti zahtev za ljubavlju, već razlika koja se dobija kao rezultat oduzimanja prvog od drugoga.⁴²

Objekt želje Lakan naziva *objet petit a*. Međutim, objekt malo *a* nije onaj objekt kome želja teži, već je on uzrok želje, ono što želju pokreće i održava je i što u želji funkcioniše kao njen "motor" koji obezbeđuje metonimna kretanja želje, koja nikad ne biva uslišena dobijanjem željenog objekta, već nastavlja da radi dalje baš zbog ovog njenog uzroka, koji je sprečava da se zadovolji. Zbog toga se objekt malo *a* još naziva i objekt-uzrok želje. Dakle, želja nije zapravo relacija spram objekta, već relacija spram manjka. Želja se javlja u obliku fantazma, koji je odgovor na prazninu, na manjak u Drugome, koji se njime pokušava prikriti. Fantazam je, dakle, imaginarni konstrukt kojim se krpi manjak u Drugome zbog koga je Drugi nekonzistentan.

Uobičajeno određenje fantazma kao imaginarnog scenarija koji predstavlja ostvarenje želje je u lakanovskom konceptu fantazma dvosmisleno, jer se putem fantazma želja ne ispunjava, već se ona konstruiše⁴³ – kroz fantazam učimo kako želeti.⁴⁴ Želja strukturirana fantazmom je odbrana od "čiste" želje Drugoga, od onoga što Frojd naziva nagon smrti (*der Todestrieb*). Ta "čista" želja Drugoga jeste uživanje (*jouissance*) i ono je to koje razara polje Drugoga, koje svojom intervencijom u polje označitelja čini to polje nekonzistentnim. Fantazam prikriva tu nekonzistentnost koja je učinak uživanja. Označitelj manjka u Drugome (S (A)) je tako jedini pozitivni označitelj uživanja, budući da je uživanje ono što ne može biti simbolizovano. Ono je kao takvo prisutno u polju označitelja, ali se to prisustvo manifestuje u nekonzistentnosti tog polja, u njegovim šuplinama.

Objekt malo *a* je zastupnik manjka koji ne postoji u realnosti, ali koji ima svoje učinke u realnosti. Takav je status traume kao realnog kod Lakana: bez obzira na to da li se traumatični događaj zaista, u realnosti, dogodio ili ne, trauma jeste trauma ukoliko ima svoje učinke, ukoliko su vidljive njene posledice. Takav je i status analitičara u psihoanalitičkom lečenju: on je ono što Lakan naziva "subjekt za koga se pretpostavlja da zna".⁴⁵ Analitičar pre svega mora znati razliku između velikog Drugog i drugog, mora "pre svega shvatiti Drugog kao mesto, mesto u kojem se kontituiše

42 Jacques Lakan, "The signification of the phallus", iz *Écrits. A Selection*, Tavistock Publications, London, 1977, trans. Alan Sheridan, str. 287.

43 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1964, Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, London, 1977, trans. Alan Sheridan, str. 185.

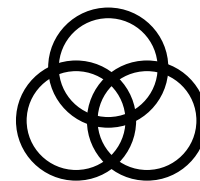
44 Slavoj Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin – Društvo za teorijsku psihoanalizu, Zagreb – Sarajevo, 1991, str. 164.

45 "Čim negde postoji subjekt za koga se pretpostavlja da zna, postoji i transfer." Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1964, Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, London, 1977, trans. Alan Sheridan, str. 232.

govor"⁴⁶ i smestiti sebe, kao subjekta za koga analizand pretpostavlja da zna njegovu želju, na mesto velikog Drugoga.⁴⁷ On se, dakle, postavlja na mesto želje analizanda, ali, naravno, ne znajući želju, jer kako je želja metonimna, nju nije ni moguće poznavati. Kada analizand, takoreći, razotkrije prevaru, shvati da analitičar nema znanje o njegovoj želji, jer je takvo znanje *par excellence* nemoguće, to se smatra prolaskom kroz fantazam, koje je Lakan smatrao krajem psihoanalitičkog lečenja.⁴⁸

Međutim, u poznijoj fazi svog učenja Lakan je primetio da se pacijenti, nakon uspešnog lečenja, nakon prolaska kroz fantazam, uvek ponovo vraćaju svom starom simptomu. Analizirajući ovaj fenomen, došao je do zaključka da se subjekt vraća svom simptomu zato što upravo simptom, kao zastupnik praznine realnog oko koje je subjekt konstituisan, daje oslonac egzistenciji subjekta, egzistenciji u polju simbolnog. Poslednjom fazom psihoanalitičkog lečenja tako se više ne smatra prolazak kroz fantazam, već povratak simptomu. Ovaj simptom, koji je temelj egzistencije subjekta, Lakan naziva sintom (*sinthome*).⁴⁹ Uspešni završetak psihoanalitičkog lečenja je, tako, povratak simptomu kao sintomu, kao onome što je zastupnik praznine, nedostatka na mestu Realnog, na mestu *jouissance*-a, i onome što je kao takvo, kao sintom, tvrdo nesimbolizovano jezgro, oko kojeg je konstituisan subjekt kao podeljeni subjekt (u-sebi-podeljeni-subjekt), subjekt koji sadrži ono ekstimno kao jezgro svog bića.

Još jedan od projekata koje je Lakan razvijao tokom svih godina svog učenja jeste pokušaj da napravi topologiju koja bi najbolje odgovarala njegovim konceptima. Tako je realno pokušavao da prikaže pomoću takvih paradoksalnih entiteta kao što su mebijusova traka ili torus. Najuspešnijim se ipak pokazala figura boromejskog čvora, u kome su imaginarno, simbolno i realno međusobno nerazdvojivo uvezani i koju je u različitim varijacijama razvijao u poslednjih nekoliko seminara.



46 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book III. The Psychoses*, Norton, New York – London, 1993, trans. Russell Grigg, str. 274.

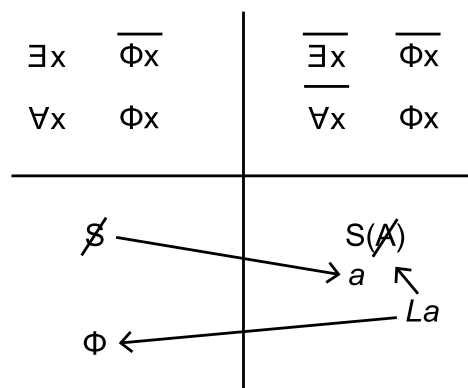
47 Lakan razlikuje dva nivoa identifikacije: imaginarnu i simbolnu. Imaginarna identifikacija je ona o kojoj je bilo reči kada smo govorili o stadijumu ogledala, koja je identifikacija sa *idealnim Ja*, sa slikom. Simbolna identifikacija je, pak, identifikacija subjekta sa nekim značenskim obeležjem u Drugom (obeležjem koje reprezentuje subjekt za označitelja – *simbolnim mandatom*). Simbolna identifikacija je identifikacija sa onim što se naziva *Ja ideal*, identifikacija ne sa slikom, već sa pogledom.

48 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1964, Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, London, 1977, trans. Alan Sheridan, str. 273.

49 Lakan je svoj seminar o Džojzu (James Joyce, 1882–1941) nazvao *Sintom*: Jacques Lacan, "Le Séminaire. Livre XXIII. Le sinthome", *Ornicar* br. 6–11, Paris, 1976–7.

Nema polnog odnosa

U XX seminaru, Lakan eksplicira svoju teoriju polne razlike, koja će neposredno za tim kod feminističkih teoretičara proizvesti burne reakcije, kako pozitivne tako i negativne, i različite interpretacije. Naime, Lakan tvrdi da muško i žensko nisu biološka određenja, već simbolne pozicije subjekta. Subjektovo zauzimanje jedne od ove dve pozicije je temeljno za konstruisanje njegove subjektivnosti. Subjekt je u biti podeljeni, ras-polovljeni subjekt. "Muškarac" i "žena" su, po Lakanu, tek označitelji te dve subjektivne pozicije.⁵⁰ Obe polne pozicije determiniše odnos subjekta spram falusa kao označitelja.⁵¹ Zauzimanje polnih pozicija je, tako, simbolni čin i razlike među polovima ima samo na simbolnoj ravni. Lakanov čuveni iskaz "nema takvog nečega kao što je polni odnos", ili, tačnije prevedeno ali manje provokativno, "nema odnosa među polovima"⁵² znači da nije moguć direktan, neposredan odnos između muške i ženske polne pozicije, jer Drugi jezika stoji među njima kao treća instanca.⁵³ Ne postoji, dakle, označitelj koji bi označavao polnu razliku kao takvu i zbog čije bi intervencije bilo moguće da se subjekt (na bilo kojoj od dve pozicije) subjektivira u potpunosti.



50 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar of Jacques Lacan. On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. Book XX. Encore 1972–1973*, Norton, New York, London, 1998, tran. Bruce Fink, str. 33.

51 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet*, 1956–57, Seuil, Paris, 1994, str. 153.

52 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar of Jacques Lacan. On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. Book XX. Encore 1972–1973*, Norton, New York – London, 1998, trans. Bruce Fink, str. 12.

53 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar of Jacques Lacan. On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. Book XX. Encore 1972–1973*, str. 67.

ŽAK LAKAN

LIDIJA PRIŠING

FIGURE U POKRETU

U XX seminaru Lakan crta dijagram polne razlike, na kojem su označene dve pozicije, muška i ženska. Za svaku od dve pozicije Lakan daje dve tvrdnje i one su sledeće: za mušku poziciju – postoji bar jedno x koje nije podređeno faličkoj funkciji i za svako x važi falička funkcija; za žensku – ne postoji nijedno x koje nije podređeno faličkoj funkciji, falička funkcija ne važi za svako x. Obe pozicije su u kontradikciji jedna spram druge, ali svaka sadrži kontradikciju i u samoj sebi:

Svaka strana je definisana i afirmacijom i negacijom faličke funkcije, inkluzijom i ekskluzijom apsolutnog (ne-faličkog) *jouissance*-a.⁵⁴

Nema, dakle, simetrije između dve strane; drugim rečima, nema polnog odnosa. Svaka strana predstavlja radikalno drugačiji način na koji polni odnos ne uspeva.⁵⁵ Na muškoj strani, imamo model u kome za svako x važi falička funkcija, osim za jedno x, dakle imamo formulu: "svi osim jednog", dok na ženskoj strani imamo podređenost faličkoj funkciji koja važi za svako x, ali podređenost koja nije potpuna, budući da za svako x ovde ne važi podređenost faličkoj funkciji, pa zato tu imamo formulu onoga što je "ne-sve", u smislu da imamo neko "sve" (podređenost faličkoj funkciji) koje je "ne" (falička funkcija ne važi za svako x). Dok muška strana pokazuje jednu ospoljenost isključenog elementa u formuli "svi osim jednog" ženska strana je sva u imanenciji, jer je tu svako x uključeno kao isključeno (za svako x važi falička funkcija, ali nijedno x toj funkciji nije podređeno, pa tako ženska strana nije bilo šta – tačnije – nije "nešto" što žena ima a muškarac nema, u smislu da za nju važi nešto preko faličke funkcije, već ona ima neko ništa, ona je potpuno podređena faličkoj funkciji, ali falička funkcija ima u sebi sopstvenu negaciju koja se manifestuje u ženskoj subjektivaciji). Tako, za muški model subjektivacije važi da bi on uspeo, samo da nije onog jednog spoljašnjeg elementa koji ga u tome sprečava, koji mu se isprečuje na putu do uspešne subjektivacije, dok za ženski model važi da on ne uspeva ne zato što subjektivaciju nešto sprečava, već zato što sama subjektivacija uvek jeste ona koja je neuspešna. Naizgled paradoksalno, da bi se bilo subjektom, subjektivacija mora da ne uspe, i mora da se želi kao uspela – ali može da se želi samo i jedino ako nije uspela. Slično je i sa polnim odnosom – njega ima samo kao nečeg što se želi, a kada bi uspeo, ne bi ga bilo jer se ne bi želeo. Ovakva dijalektika obeležje je simbolnog poretka. Simbolni odnos suprotstavljenih polova jeste odnos dva subjekta koji su podeljeni subjekti, subjekti sa manjkom, koji uspostavljaju vezu baš putem tog manjka. Zbog toga je ljubav, kako kaže Lakan, "davanje onoga što nemamo".⁵⁶ Dijagram polne razlike, tako, prikazuje dva neuspela pokušaja subjektivacije (muški – preko isključivanja jednoga i ženski – putem strukture ne-celog).

54 Joan Copjec, "Sex and the euthanasia of reason", iz Joan Copjec (ed.), *Supposing the Subject*, Verso, London, str. 27.

55 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar of Jacques Lacan. On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. Book XX. Encore 1972–1973*, Norton, New York – London, 1998, trans. Bruce Fink, str. 56–57.

56 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book XVII. The Other Side of Psychoanalysis*, Norton, New York, 2007, trans. Russell Grigg, str. 52.

Subjekt se, dakle, konstituiše uvek neuspelim pokušajem subjektivacije, što upućuje na početnu operaciju reprezentovanja subjekta bez ostatka, koja je uvek osuđena na neuspeh.

Interpretiranje dela kao teksta

Lakan se često koristio primerima iz sveta umetnosti, pre svega iz književnosti, ali i iz vizuelnih umetnosti, da bi pomoću njih razradio svoje teorijske koncepte. Zadatak analitičara je, po Lakanu, u osnovi taj da interpretira diskurs analizanda kao tekst. Istim zahvatom Lakan interpretira i umetnička dela:

Morate početi od teksta, tretirati ga, kao što Frojd radi i kao što preporučuje, kao Sveto pismo. Autor, pisac, samo je onaj koji drži olovku, i on nije na prvom mestu [...]. Isto tako, kada su u pitanju naši pacijenti, molim vas da više obratite pažnju na tekst nego na psihologiju autora – čitavo moje učenje je upereno ka tome.⁵⁷

U II seminaru Lakan analizira koncept praznog označitelja kroz priču Edgara Alena Poa (Edgar Allan Poe, 1908–1949) *Izgubljeno pismo*, u VI seminaru se bavi Šekspirovim (William Shakespeare, 1564–1616) *Hamletom*, u VII seminaru, *Eti-ka psihoanalize*, Sofokleovom (Σοφοκλῆς, 496?–406? p. n. e.) *Antigonom*, na više mesta analizira pesmu Viktora Igoa (Victor Hugo, 1802–1885) *Booz endormi*, a u XI seminaru bavi se Holbajnovom (Hans Holbein, 1497?–1543) slikom *Ambasadori*.

Danas je grana teorije umetnosti koja je inspirirana Lakanovim pristupom literarnim tekstova pozamašna i tu su autori kao što su Džon Miler (John P. Muller, 1940–) i Vilijam Ričardson (William E. Richardson, 1937–). Takođe, lakanovska teorija filma, sa Lorom Malvi (Laura Mulvey, 1941–) kao najprominentnijim predstavnikom, veoma je plodna. Ali pomenuti autori kombinuju Lakanovu teoriju sa možda naizgled srodnim teorijama Rolana Barta (Roland Barthes, 1915–1980) i Žaka Deride (Jacques Derrida, 1930–2004). Autori koji se bave, takoreći, "čistom" lakanovskom interpretacijom umetnosti pre će se naći oko američkog časopisa *Lacanian Ink* i u okviru slovenačke škole lakanovske filozofije. Najpoznatiji od ovih autora je svakako Slavoj Žižek koji ekstenzivno tumači fenomene iz umetnosti i popularne kulture, ali tu su i Mladen Dolar koji se bavi, na primer, operom i lakanovskim fenomenom glasa bez tela. Zatim Alenka Zupančič koja se bavi lakanovskim tumačenjem tragedije i komedije, pa Džoa Kopdžek (Joan Copjec, 1946–), koja iz ugla feminističkih studija piše o *film noir*-u.

57 Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954–55*, Norton – Cambridge University Press, New York – Cambridge, 1988, trans. Sylvana Tomaselli, str. 153.

Literatura:

- Luj Altiser, "Frojd i Lakan", *Marksizam u svetu* br. 1, Beograd, 1979, str. 197–217.
- Wily Apollon, Richard Feldstein (eds.), *Lacan, Politics, Aesthetics*, State University of New York Press, Albany, 1996.
- Eva D. Bahovec, (ed.), *Ženska seksualnost – Freud & Lacan*, Analecta, Ljubljana, 1991.
- Joan Copjec (ed.), *Jacques Lacan, Television: a challenge to the establishment*, Norton, New York – London, trans. Denis Hollier, Rosalind Krauss, Annette Michelson, 1990.
- Joan Copjec, *Read My Desire: Lacan against the Historicists*, The MIT Press, Cambridge MA, 1994.
- Joan Copjec (ed.), *Supposing the Subject*, Verso, London, 1996.
- Joan Copjec, *Imagine There's No Woman. Ethics and Sublimation*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.
- Mladen Dolar, *A voice and nothing more*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2006.
- Shoshana Felman, "S onu stranu Edipa: primjerene priče psihoanalize", iz Vladimir Biti (ed.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992, str. 258–310.
- "Frojdovsko polje" (temat), *Treći program RB-a* br. 68, Beograd, 1986, str. 207–364.
- Elisabeth Grosz, *Jacques Lacan – A feminist introduction*, Routledge, London, 1990.
- Barbara Johnson, "Okvir referencije: Poe, Lacan, Derrida", iz Vladimir Biti (ed.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992, str. 217–257.
- Darko Kolibaš, "tua res agitur ('kraj filozofije i zadatak mišljenja' u psihoanalitičkom iskustvu jacquesa lacana)", *Pitanja* br. 15, Zagreb, 1970.
- Radoman Kordić, Slavoj Žižek, Vladeta Jerotić, Žarko Trebješanin, Gvozden Flego, "Nagon smrti i druga topika – razgovor", *Treći Program RB-a* br. 63, Beograd, 1984, str. 332–374.
- Jacques Lacan, *XI Seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.
- Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966.
- Jacques Lacan, *Écrits*, Norton, New York – London, 2006, trans. Bruce Fink.
- Jacques Lacan, "Odgovori studentima filozofije o predmetu psihoanalize", *Pitanja* br. 34, Zagreb, 1972, str. 1196–1203.
- Jacques Lacan, "Položaj nesvjesnog", *Pitanja* br. 26–27, Zagreb, 1971, str. 679–690.
- Žak Lakan, *Spisi – izbor*, Prosveta, Beograd, 1983.
- Jean Laplanche, Jean-Baptiste Pontalis, *Rječnik psihoanalize*, August Cesarec i Naprijed, Zagreb, 1992.
- Todd McGowan, Sheila Kunkle (eds.), *Lacan and Contemporary Film*, Other Press, New York, 2004.
- Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, 1964*, Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis, London, trans. Alan Sheridan, 1977.
- Jacques-Alain Miller, "Delovanje strukture", *Marksizam u svetu* br. 1, Beograd, 1979, str. 249–261.
- Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book I. Freud's Papers on*

Technique 1953–1954, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, trans. John Forrester.

Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954–55*, Norton – Cambridge University Press, New York – Cambridge, 1988, trans. Sylvana Tomaselli.

Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, Le Séminaire. Livre VIII. Le transfert, 1960–61*, Seuil, Paris, 1991, trans. Jacques-Alain Miller.

Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book VII. The Ethics of Psychoanalysis, 1959–60*, Routledge, London, 1992, trans. Dennis Porter.

Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book III. The Psychoses*, Norton, New York – London, 1993, trans. Russell Grigg.

Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet, 1956–57*, Seuil, Paris, 1994.

Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar of Jacques Lacan. On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. Book XX. Encore 1972–1973*, Norton, New York – London, 1998, trans. Bruce Fink.

Jacques-Alain Miller (ed.), *Jacques Lacan, The Seminar. Book XVII. The Other Side of Psychoanalysis*, Norton, New York, 2007, trans. Russell Grigg.

Matjaž Potrč, "Forum nove Lacanove škole: 'Oni koji me još vole'", *Theoria* br. 1–2, Beograd, 1982, str. 130–136.

"Psihoanaliza – izazov filozofiji" (temat), *Theoria* br. 1–2, Beograd, 1986, str. 7–157.

"Teorijska psihoanaliza" (temat), *Treći program RB-a* br. 79, Beograd, 1988, str. 239–395.

"Šekspir i psihoanaliza" (temat), *Treći program RB-a* br. 75, Beograd, 1987, str. 243–427.

"Učenje Žaka Lakana" (temat), *Treći program RB-a* br. 49, Beograd, 1981, str. 373–529.

Véronique Voruz, Bogdan Wolf (eds.), *The later Lacan: an introduction*, State University of New York Press, Albany, 2007.

Alenka Zupančič, *Realno iluzije*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.

Alenka Zupančič, *The odd one in: on comedy*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2008.

Slavoj Žižek, *Znak, označitelj, pismo. Prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse*, Mladost, Beograd, 1976.

Slavoj Žižek, "Lakanov povratak Frojdu", *Kultura* br. 57–58, Beograd, 1982, str. 193–206.

Slavoj Žižek, *Filozofija skozi psihoanalizu*, Analecta, Ljubljana, 1984.

Slavoj Žižek, *Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd, 1984.

Slavoj Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin – Društvo za teorijsku psihoanalizu, Zagreb – Sarajevo, 1991.

ŽAK LAKAN

LIDIJA PRIŠING

FIGURE U POKRETU



Rolan BART

: Jelena Novak

Semiolog, filozof, pisac, sociolog, literarni kritičar, Rolan Bart (Roland Barthes) rođen je 12. novembra 1915. godine u Cherbourgu u Normandiji. Jedan je od ključnih autora strukturalističke semiologije i jedan od rodonačelnika poststrukturalizma. Teorijsko polje u kome je delovao izraslo je iz kritički razmatrane semiotike Ferdinanda Sosira (Ferdinand de Saussure, 1857–1913). Njegovu teorijsku pažnju su pored književnosti, muzike i fotografije privlačili i ređe analizirani objekti akademskih izučavanja poput sistema mode i običaja ishrane. Bart je posebno bio zainteresovan za socijalne aspekte formiranja značenja, te za kritiku konvencija i mitologizovanje efekata pojedinih sistema značenja u francuskom buržoaskom društvu. Njegovi napisi kreću se u rasponu od semiotičkih analitičkih studija, preko semioloških analiza književnosti, umetnosti i kulture do fikcionalno–biografskih, putopisnih, prozno–teorijskih postrukturalističkih uživanja u performativnosti, produkciji i granicama institucije pisanja.

Kada je imao nepunih godinu dana, njegov otac, Luj Bart (Louis Barthes), poginuo je u ratu. Nakon toga, majka Henrijeta (Henriette Binger Barthes) preselila se u Bajonu nadomak francusko–španske granice, gde je Bart proveo detinjstvo. Odrastao je uz majku, baku i muzički obrazovanu tetku koja ga je podučavala sviranju klavira. Kao devetogodišnjak sa majkom se preselio u Pariz gde je pohađao liceje. Studirao je na Sorboni klasičnu književnost i gramatiku i filologiju. Sa nepunih dvadeset godina oboleo je od tuberkuloze i u nekoliko navrata se lečio u sanato-

rijumima (1934–35, 1942–46). Zdravstveno stanje mu nije dozvolilo rad na doktorskom istraživanju, kao ni učestvovanje u Drugom svetskom ratu. Kako će Bart kasnije zabeležiti:

Ta mladost nije bila nesrećna, zahvaljujući ljubavi kojom sam bio okružen; ipak, bila je dosta nezahvalna usled samoće i materijalne oskudice.¹

Na francuskoj intelektualnoj sceni, tada pod uticajem marksizma i egzistencijalizma, Bart se pojavio pedesetih godina objavljujući u časopisu *Combat*. Ubrzo je zauzeo poziciju vodećeg kritičara moderne književnosti u Francuskoj. Objavio je sedamnaest knjiga. Poslednja od njih, *Svetla komora* (1980) objavljena je u godini njegove smrti. Preminuo je usled posledica povreda zadobijenih u saobraćajnoj nesreći kada ga je udario automobil, nakon što je prisustvovao ručku sa Fransoaom Miteranom (François Mitterrand, 1916–1996), tada sekretarom Socijalističke partije Francuske. Posthumno je objavljena Bartova knjiga *Incidenti* sa odlomcima intimnih dnevnika koji ukazuju na autorovu homoseksualnost.

Bart se bavio pedagoškim radom. Predavao je na licejima u Bijaricu (1939), Bajoni (1939–40), Parizu (1942–46), francuski jezik na Francuskom institutu u Bukureštu (1948–49), Aleksandrijskom univerzitetu u Egiptu (1949–50) i *Direction Générale des Affaires Culturelles* (1950–52). Od 1952. do 1959. godine radio je kao istraživač na *Centre National de la Recherche Scientifique*, a od 1960. do 1976. bio je direktor studija *École Pratique des Hautes Études*. Predavao je i na Johns Hopkins univerzitetu u Baltimoreu (1967–68), a takođe i na prestižnom *College de France* gde je od 1976. bio šef Katedre za literarnu semiologiju.

Bart se smatra jednim od rodonačelnika strukturalizma, teorijskog pokreta formiranog u francuskoj kulturi koji se razvijao tokom pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka. Prema pisanju Barta, strukturalizam je delatnost istraživanja tvorevina kulture izvedena uz pomoć metoda savremene lingvistike, s naglaskom na parovima označitelj – označeno, konotacija – denotacija i sinhronija – dijahronija.² Bart je naglašavao da je pojam strukture (lat. *structura* – slaganje, sklop, red, od *struere* – slagati, prirediti, poređati) potekao iz anatomije i gramatike. Ovaj autor uveo je i pojmove opšte semiologije i semiotike.

Rani Bartovi tekstovi ukazuju na autora zaokupljenog semiologijom u tradiciji strukturalističke literarne kritike. U tekstu *Nulti stepen pisma* (1953) Bart se bavi teorijom pisanja zasnovanom na jeziku kao društvenom objektu. Njegovi kritički tekstovi oslonjeni na sosirovsku semiologiju nisu bili usmereni samo na književnost. Objekti Bartovog kritičkog semiološkog razmišljanja bili su i sistem mode, hrana, film, reklame, slikarstvo, seksualno ponašanje, fotografija, arhitektura, pokućstvo. Bio je usmeren na demitologizovanje sistema značenja koji su ideološki funkcionalizovani. Ovakva intencija uočljiva je i u njegovim studijama književnosti, kao i u kritikama kulture.

1 Roland Bart, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, IP Svetovi – Oktoih, Novi Sad – Podgorica, 1992, str. 8.

2 Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, str.151.

U poznom stvaralačkom periodu Bart se okreće poststrukturalizmu. Teorijski prelaz od strukturalizma ka poststrukturalizmu obeležen je njegovim čuvenim esejem *Smrt autora*. Pozne Bartove tekstove odlikuje fragmentarnost, poststrukturalističko pokazivanje uživanja u tekstu, insistiranje na zadovoljstvu produkovanjem teksta i naglašeno subjektivan pristup raznolikim problemima sa kojima se susreće pisac i kritičar kulture. Tipičan primer ovakvog teksta jeste Bartova fiktionalna autobiografija *Rolan Bart po Rolanu Bartu*.

Smrt autora

Rolan Bart je konceptom "smrti autora" objasnio poststrukturalističko "rastakanje" subjekta, te problematizovao višeznačnosti odnosa između pisca, napisanog i čitaoca. Pisao je o

modernom skriptoru koji je rođen u isto vreme kada i tekst, piscu koji nije subjekt kome je knjiga predikat.³

Tvrdio je da

autor nije više od slučaja pisanja isto kao što ja nije ništa više do li slučaj kada kažem ja.⁴

Prema njegovom mišljenju, jedina moć pisca sastoji se u mešanju pisanja, suočavanju jednog pisanja sa drugima na takav način da se nikada ne zastane ni na jednom od njih.

Pisati znači zato

dostići unapred pretpostvljuenu impersonalnost, onu tačku gde samo jezik deluje.⁵

On se zalagao za "tekst pisan tako da autor bude odsutan na svim njegovim razinama", tekst čiji autor:

kao da se smanjuje u neku sitnu figuru na krajnjem rubu književne pozornice.⁶

Za Barta je tekst

multidimenzionalni prostor na kome se raznovrsnost pisanja od kojih nijedno nije izvorno meša i sukobljava.⁷

Tekst je takođe i "tkivo citata izvedenih iz neizmernog broja sedišta kulture."⁸ Tvrdio je da "pisanje više ne može označavati operaciju beleženja, zapisivanja, predstavljanja", već označava "ono što lingvisti zovu performativnim".⁹ Performativna

3 Roland Barthes, "Smrt autora", iz Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije – ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika*, SNL, Zagreb, 1986, str. 178.

4 Roland Barthes, "Smrt autora", str. 178.

5 Roland Barthes, "Smrt autora", str. 178.

6 Roland Barthes, "Smrt autora", str. 178.

7 Roland Barthes, "Smrt autora", str. 178.

8 Roland Barthes, "Smrt autora", str. 178.

9 Roland Barthes, "Smrt autora", str. 178.

je "ruka nošena čistim gestom zapisivanja", ruka koja piše "bez ikakvog glasa", ruka koja se "kreće poljem bez porekla", koja govori "jezikom koji neprestano osporava svoje poreklo."¹⁰ U ovom eseju je zaključeno da

dati tekstu autora znači nametnuti tom tekstu granicu, znači zatvoriti to pisanje, snabdeti ga konačnim označenim.¹¹

Zatim, on tvrdi da je čitalac "prostor na kome su svi citati koji čine pisanje zapisani" i procenjuje da se "rođenje čitaoca mora dogoditi uz cenu smrti autora".¹² Time je Bart ukazao na poststrukturalističku intenciju razgrađivanja pojma subjekta koji je postao strukturiran jezikom.

Knjigu *Rolan Bart po Rolanu Bartu* moguće je nazvati fikcionalnom autobiografijom. Delo je primer teksta koji problematizuje jaz između sveta autora i fikcionalnog narativa koji autor stvara. Realnost pisca se pokazuje kao diskurzivni fenomen. Kroz niz fragmentarnih narativa on izlaže pojmove, koncepte, nedoumice, opsesije, ubeđenja, fantazme, zavođenja upletena u svet njegovog autorstva. Shodno "delu kao poligrafiji", "antistrukturi dela" *Rolan Bart po Rolanu Bartu* istražuje "nered dela",¹³ njegovu enciklopedičnost i rastače stereotipe hijerarhije pisanja, čitanja i analiziranja. Među upečatljivim pojmovima koji Barta zaokupljaju su telo, jezik, pismo, ritam, seksualnost, ideologija.

Kritika subjekta kao jedinstvenog entiteta koji je moguće istorizovati oštro je sprovedena tekstem koji fragmentarnošću i antihijerarhijskim ustrojem negira jedinstvo i kontinualnost. Diskurzivno telo fragmentarnog subjekta nije jedinstveno:

Koje telo? Mi ih imamo više. Ja imam telo koje vari, mučaljivo telo, treće glavoboljno i tako dalje, čulno, mišićno (ruku pisca), humorno i, naročito, *emotivno*: koje je uzbuđeno, uskomešano ili zdepasto, ili razdragano, ili uplašeno, a da ništa ne izgleda tako. S druge strane, mene do fascinacije pleni socijalizovano telo, telo mitološko, veštačko telo (telo japanskog travestita) i prostituisanog telo (telo glumca). A povrh tih javnih tela (literarnih i pisanih), imam još, ako tako mogu da kažem, i dva lokalna tela: parisko telo (živahno, umorno) i moje seosko telo (odmorno, teško).¹⁴

Prethodni navod tipičan je primer poststrukturalističkog teksta u kom teorijski objekt (telo autora) poput autorovog subjekta biva raslojen, demitologizovan i teoretizovan uz naglasak na zavodljivim čulnim konotacijama. Dominira usredsređenost na heterogeno, različito, subjektivno, spontano, relativno i fragmentarno, kao antipod klasičnim pojmovima istine, realnosti, mišljenja i znanja.

10 Roland Barthes, "Smrt autora", str. 178.

11 Roland Barthes, "Smrt autora", str. 179.

12 Roland Barthes, "Smrt autora", str. 180.

13 Roland Bart, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, IP Svetovi – Oktoih, Novi Sad – Podgorica, 1992, str. 177.

14 Roland Bart, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, str. 71.

Opšta semiologija Rolana Barta

Osvrtom na Sosirov *Tečaj opšte lingvistike* Bart uvodi u definisanje semiologije u knjizi *Književnost, mitologija, semiologija*. Predmetom semiologije on vidi svaki sistem znakova "nezavisno od njegove supstance i njegovih granica".¹⁵ On piše o odnosu semiologije i jezika, semiologije i metajezika, a predlaže i pojam translengvistike kao područja obuhvaćenog semiološkom analizom. Predlaže preokret u Sosirovoj postavci u kojoj je lingvistika shvaćena kao deo semiologije. Bart smatra da je semiologija deo lingvistike

i to tačno onaj deo koji bi na sebe uzeo *velike značenjske jedinice izlaganja*.¹⁶

Elemente semiologije Bart je grupisao u četiri odeljka: 1) jezik i govor, 2) označeno i označitelj, 3) sintagma i sistem, 4) denotacija i konotacija. Jezik je za Barta društvena ustanova i sistem vrednosti. Nasuprot jeziku je govor kao individualan slučaj ispoljavanja jezičkog koda u kome je mogućnost kombinovanja jedna od najznačajnijih karakteristika. Bart analizira odnos jezika i govora u procesu stvaranja smisla i shvata jezik istovremeno i kao proizvod i kao oruđe govora.

Bart se vezano za odnos jezika i govora osvrće i na pojam idiolekta – jezika onako kako ga govori jedna osoba,¹⁷ te mogućnosti poistovećivanja odnosa jezik/govor i kod/poruka. Konačno, Bart slikovito objašnjava dijalektiku pojmova jezik/govor na primeru sistema odevanja (pisana odeća, fotografisana odeća, nošena /stvarna/ odeća) i sistema ishrane. Takođe, Bart dodiruje i probleme proizvodnje značenja u složenim sistemima poput onih koje formiraju slika–zvuk–govor, kao i razlike između utilitarnih i značenjskih sistema.

Bart rezimira koncept znaka koji je ustanovio Sosir razdvajajući označeno i označitelja, gde je označeno pojmovno, a označitelj materijalni nosilac znaka. Takođe razmatra istoriju pojma znak poredeći određenja koja su dali Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831), Pirs (Charles Sanders Peirce, 1839–1914) i dr.

Semiologija umetnosti Rolana Barta, dva primera: semiologija muzike i semiologija fotografije

Bartovi tekstovi koji se tiču semiologije muzike podstiču sagledavanje problema strukturalizma i poststrukturalizma u filozofiji muzike. Njegovi tekstovi o muzici sadrže poglede na raznolika muzička pitanja: odnos između muzike, glasa i jezika, razmatranje različitih vidova percepcije muzike, kao i problematizovanje statusa različitih muzičkih profesija. Bart prethodna pitanja razmatra služeći se metodama savremene lingvistike.

15 Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 283.

16 Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, str. 285.

17 Idiolekt je jezik onako kako ga govori određeni pojedinac.

Svoje stavove o muzici Bart je iskazao u poglavlju knjige *Odgovornost formi*.¹⁸ Kroz sedam tekstova on je obradio različita pitanja sveta muzičke umetnosti.¹⁹ Bio je nezadovoljan delovanjem muzičke kritike i muzikologije koje, kako je pisao, uglavnom svode govor o muzici na najsiromašniju lingvističku kategoriju – opisnost. Negodujući zbog ovakve muzikološke i kritičarske prakse, Bart predlaže onima koji se spremaju da govore o muzici vrstu vežbe – govor o muzičkom delu bez upotrebe prideva. Suprotno deskriptivnim metodama, Bart je pitanja sveta muzike objašnjavao uz pomoć lingvističkih metoda.

Promeni "ivice kontakta između muzike i jezika" koju predlaže, Bart pristupa iz ugla analize vokalne muzike. Prethodno, on preispituje pojam slušanja, raslojavajući ga i objašnjavajući uz pomoć lingvističkih termina. Za Barta je ovaj pojam ključan za procese značenja muzike. Bart tvrdi da postoje tri različita vida slušanja. Razdvaja pojmove čuti (*hearing*) i slušati (*listening*). Pojam čuti je, tvrdi, vezan za akustiku i psihologiju uha, dok je slušanje povezano sa razumevanjem onoga što se čuje. Prvi od tri vida slušanja koja definiše, Bart naziva budnim (*alert*) slušanjem i pod njime podrazumeva sposobnost živih bića da orijentišu svoju psihološku sposobnost slušanja prema određenom poretku – na tom nivou ništa ne razlikuje čoveka od životinje (vuk osluškuje zvuke lovaca, ili dete iščekuje glas majke). Drugi vid slušanja jeste dešifrujuće slušanje – ono pri kome uši pokušavaju da uhvate pojedine znake. Kako piše Bart, "tu počinje čovek". Kroz ovo slušanje se, prema njegovom mišljenju, može dešifrovati istorija, društvo, telo.²⁰ Treći vid slušanja je u "pristupu moderan":

on ne cilja, ili ne čeka pojedine određene, klasifikovane znake: ne šta je rečeno, ili emitovano, nego ko govori, ko emituje: takvo slušanje bi trebalo da razvije intersubjektivni prostor u kome će "ja slušam" značiti takođe i "slušaj me"; transformišući i uspostavljajući beskonačno sadejstvo prenosivog, ono napada generalno "označavajuće" (*signifying*) koje više nije pojmljivo bez određenja nesvesnog.²¹

Govoreći o kategorijama "čuti" i "slušati", Bart takođe razmatra slušanje i kao "preliminarnu pažnju koja dozvoljava primećivanje bilo čega što može da ugrozi teritoriju", a zatim i kao "način odbrane od iznenađenja". Zaključuje da je sirovi materijal slušanja indeks, jer on iz te dvostruke funkcije – branilačke i predatorske – ili otkriva opasnost, ili obećava zadovoljavanje potrebe.

18 Reč je o knjizi *The Responsibility of Forms*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1985, čije poglavlje "Music's Body" čine tekstovi: *Listening*, *Musica Practica*, *The Grain of the Voice*, *Music*, *Voice*, *Language*, *The Romantic Song*, *Loving Schumann* i *Rasch*.

19 Korišćeni su fragmenti teksta koji se odnosi na semiologiju muzike Rolana Barta iz knjige: Jelena Novak, *Divlja analiza*, SKC, Beograd, 2004.

20 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1985, str. 250.

21 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, str. 246.

ROLAN BART

JELENA NOVAK

FIGURE U POKRETU

Bart nadalje smatra da "subjekt koji sluša" koristeći prideve, štiti sebe od gubitka konstituisanosti. Stoga, on ocenjuje da je "slušajući subjekt" muzike potrebno rekonstituisati, osloboditi ga od "predvidljive fatalnosti pridevskog".²²

Bartovi stavovi o trećem vidu slušanja koji je naveo, "modernom slušanju", nagoveštavaju indeksno funkcionisanje slušanja. S obzirom na to da je indeksni znak onaj koji ukazuje na mesto elementa u sistemu, indeksno slušanje je ono koje omogućava funkcionisanje odslušanog kao indeksnog znaka, znaka koji "indeksira" svoj položaj u sistemu značenja. Bart izvodi zaključak o telesnoj pozadini slušanja, što se nadovezuje na njegov koncept uživanja u tekstu, glasu, govoru. Bart pri objašnjavanju telesne prirode modernog slušanja koristi primer sa telefonom, spravom koja omogućava sagledavanje telesnosti glasa.

Telefon dovodi partnere u idealnu (i pod određenim okolnostima netolerantnu) intersubjektivnost, jer taj instrument je zanemario sva čula sem čula sluha: poredak slušanja kakav inauguriše bilo kakva telefonska komunikacija poziva Drugog da sakupi čitavo njegovo telo u njegovom glasu i objavljuje da ja sakupljam čitavog sebe u svome uhu.²³

On smatra da ovo slušanje transformiše čoveka u dvostruki subjekt: traženje objašnjenja vodi do razgovora u kome će slušaočeva tišina biti isto toliko aktivna koliko je aktivan sagovornikov govor: neko bi mogao da kaže da slušanje govori.²⁴ Bart smatra da u toj tački i istorijski i strukturalno na scenu stupa psihoanalitičko slušanje.

U jednom od tekstova, Bart savetuje da "treba učiniti da znanje iskrasne tamo gde ga ne očekujemo".²⁵ To je i uradio razmatrajući odnose između tela, glasa i pevanja i tumačeći te odnose slušanjem zasnovanim na Lakanovoj koncepciji nesvesnog koje je konstituisano kao jezik. On smatra da:

slušanje glasa inauguriše odnos prema Drugom: glas kojim druge prepoznamo ukazuje nam na njihov način bivstvovanja, njihovu radost ili njihov bol, njihovo stanje; on donosi sliku njihovog tela, i nadalje, čitave psihologije.

To je mesto na kome Bart ukazuje na "telesnost govora":

glas je smešten u artikulaciji tela i diskursa i ta telesnost govora se nalazi u onom međuprostoru u kome slušanje može da se kreće napred – nazad.²⁶

Nadalje Bart afirmativno citira reči Denisa Vasa (Denis Vasse): Slušati nečiji glas zahteva da deo pažnje slušaoca bude otvoren

22 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, str. 268.

23 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, str. 252.

24 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, str. 252.

25 Rolan Bart, "Izlasci iz teksta", *Treći program RB-a* br. 72, Beograd, 1987, str. 281.

26 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1985, str. 255.

prema međuprostoru između tela i diskursa, pažnje koja neće sklapati ugovor ni sa impresijom koju glas izaziva, niti sa ekspresijom diskursa. Ono što takvo slušanje nudi je tačno ono što govoreći subjekt ne želi da kaže: nesvesna tekstura koja povezuje njegovo telo sa njegovim diskursom: aktivna tekstura koja oživljava, u govoru subjekta, totalitet njegove istorije.²⁷

Tako subjekt nesvesno govori, ono što ne bi želeo da kaže, pokazuje "materijalnost tela proisteklu iz grla" – ono što Bart naziva "zrnem" (*the grain*) glasa.

Zrno (the grain) Bart definiše na više mesta. On ga smatra označiteljem koji može da eliminiše opisno, a definiše ga govoreći o pevanju Diskaua (Dietrich Fisher Diskau, 1925–):

Nešto što je direktno pevačevo telo, dovedeno jednim istim pokretom do vašeg uha, iz dubina telesnih duplji, mišića, membrana, hrskavice, iz dubina slovenskog jezika, kao da sama koža oivičava izvođačevo unutrašnje meso i muziku koju peva [...] to je, onaj deo glasa koji omogućava da čujemo telo [...] materijalnost tela koja govori svojim maternjim jezikom [...] to je ono koje označava (*sygnifying*) [...] zrno glasa nije samo njegova boja. Označavanje koje ga sebi priušti ne može biti bolje definisano od trvenja muzike sa nečim drugim, nečime što je jezik (a ne uopšte poruka) [...] zrno je pevajuće pisanje jezika [...] zrno je telo u pevajućem glasu, u pišućoj ruci, u izvodećem udu [...].²⁸

U odnosu na razmatranja glasa, muzike i jezika Bart na muziku primenjuje teorijske termine feno teksta i geno teksta Julije Kristeve (Юлия Кръстева, 1941–), definišući feno pesmu i geno pesmu. Feno pesmom on naziva skup karakteristika koje proističu iz pevanog jezika, idiolekt, stila interpretacije, šireg konteksta kulture. Kao primer za ovakvo pevanje, pevanje bez *zrna* (*grain*), bez označavajuće (*signifying*) težine, Bart navodi pevanje interpretatora Ditriha Diskaua. Smatra da je u njegovom načinu interpretacije poštovano sve što je kompozitor tražio, a ipak,

ništa nas ne zavodi, ništa nas ne ubeđuje da uživamo [...]. To je duša koja prati pesmu, a ne telo.²⁹

Bart u njegovoj interpretaciji čuje samo pluća

glupi organ koji otiče, ali ne stupa u erekciju, a nikada jezik, glote, zube, sinuse.³⁰

U njegovoj umetnosti – ekspresivnoj, dramatičnoj, emocionalno čistoj – nema probijanja označavajućeg (*signifying*), jer nema grimase na licu koja pokazuje uživanje. Bart naglašava da je feno pesma umetnost vakcinisanja od uživanja, umetnost koja redukuje uživanje na znano i kodiranu emociju koja, opet, umiruje subjekt onim što bi o muzici moglo biti rečeno. Ovakva umetnost, tvrdi Bart, pogodna je za

27 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, str. 255, 256.

28 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, str. 255, 256.

29 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, str. 261.

30 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, str. 271.

prohteve prosečne kulture.

Geno pesmom Bart naziva skup govorećeg i pevajućeg glasa, prostor u kome označavanja (*significations*) klijaju iz unutrašnjosti jezika i njegove sopstvene materijalnosti. To je ono mesto na kome melodija radi na jeziku. To nije ono što se kaže, to je pohotno zadovoljstvo označitelja utemeljeno u zvucima i tekstu. Geno pesma istražuje rad jezika i identifikuje se sa tim radom. Primer na kome Bart objašnjava geno pesmu, pesmu u kojoj on čuje "glasove u glasu", "pesmu koja ne iscrpljuje označeno" jeste način pevanja francuskog pevača Šarla Panzera (Charles Panzera, 1896–1976).

Bart svojim tekstom opisuje, ali i pokazuje strukturalističko-semiološku analizu muzike:

Ukoliko primetim *zrno* u muzici i ukoliko tom *zrnu* dodelim teorijsku vrednost, [...] ne mogu se odupreti pravljenju nove šeme evaluacije za sebe, bez sumnje individualne, s obzirom na to da sam ja određen da slušam prema mojoj relaciji sa telom nekoga ko peva ili svira. S obzirom na to da je ta relacija erotska, ali ne u potpunosti subjektivna (to nije psihološki "subjekt" ni meni koji slušam), uživanje za kojim subjekt traga ga neće pojačati, ni izraziti, naprotiv, ono će ga uništiti.³¹

Bart takođe govori o prisustvu *grain-a* u instrumentalnoj muzici:

S obzirom na to da tu nema jezika koji bi priuštio označavajuće (*signifying*), barem je tu telo umetnika koje me nanovo primorava na procenjivanje: neću ceniti izvođenje prema pravilima interpretacije, stilskim preprekama, [...] nego prema pojavi tela, figure koja mi je data. Bez sumnje ja čujem – sigurnost tela – uživanje tela [...].³²

Bart tvrdi da se telo upisuje u muzičku interpretaciju i u instrumentalnoj muzici:

telo samo mora transkribovati ono što čita: ono produkuje zvuke i čula: ono je skriptor, a ne primalac, onaj koji dešifruje.³³

Za Barta, telo izvođača jeste poput ekrana na kome se prikazuju označitelji i efekti muzike. Bart uživa u igri označitelja. U muzici Šumana (Robert Schumann, 1810–1856), na primer, on povremeno kao označitelje vidi pojedine komponente muzičkog toka – tonalnost, ritam, metar.

Za produkciju označitelja potreban je izvođač koji može da premesti, regrupiše, kombinuje, razmesti, rečju, može da strukturira (što je prilično različito od konstruiše ili rekonstruiše, u klasičnom smislu reči).³⁴

Bart navodi da bi razvijanje razmatranja *graina* u muzici dovelo do drugači-

31 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, str. 277.

32 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, str. 277.

33 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, str. 277.

34 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, str. 265.

je istorije muzike od one koju poznajemo, a koja je feno-tekstualna. On zaključuje: ukoliko uspemo da usavršimo svojevrstu "estetiku" muzičkog uživanja, bez sumnje ćemo pridružiti manji značaj ogromnom prekidu tonalnosti koji je modernost produkovala. Naposljetku, Bart sugeriše metode intertekstualnosti pri interpretaciji muzičkih dela:

baš kao što se čitanje modernog teksta ne sastoji iz primanja, saznavanja ili osećanja teksta, nego iz njegovog ponovnog pisanja, premeštanja njegovog pisanja po novom receptu, čitati Betovena znači izvoditi, operisati njegovom muzikom, privući je nepoznatoj praksi.³⁵

Shodno tome, i u muzikološkoj praksi, "travestiranje i ponovno pisanje" muzičkog teksta moglo bi se uspostaviti kao poredak koji igru označitelja predstavlja kao uživanje.

Rolan Bart je smatrao da se označiteljima u muziku upisuje telo. On je razmatrao vezu između muzike i semiologije:

Klasična semiologija nije bila zainteresovana za referencu: to je bilo moguće (i bez sumnje neophodno) jer je u artikulisanom tekstu oduvek postojao ekran označenih. Ali, u muzici, polju označavanja, a ne sistemu znakova, gde je referenca nezaboravna, ta referenca je telo. Telo ulazi u muziku samo putem označitelja. Taj prestup čini muziku ludilom. [...] Kada se uporedi sa piscem, kompozitor je uvek lud (a pisac to nikada ne može biti jer je osuđen na mišljenje).³⁶

Svetla komora

Knjigu *Svetla komora* koju je Bart napisao nakon smrti majke moguće je čitati na barem dva nivoa: kao semiološku analizu sistema i sveta fotografije elaboriranu na subjektivnim primerima koji su privlačili autorovu teorijsku pažnju i kao svedočanstvo o Bartovoj ljubavi prema majci čije prisustvo autor kao da teži da povrati tragajući za fragmentima majčine predstave među porodičnim fotografijama i strastveno ih analizirajući.

Dva teorijska pojma koja Bart definiše u ovoj knjizi su *studium* i *punctum*. Pod pojmom *studium* on podrazumeva kulturološki okvir sagledavanja teorijskog objekta:

Studium je način na koji me interesuju mnoge fotografije, bilo da ih primam kao politička svedočanstva, bilo da u njima uživam

35 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, str. 265.

36 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, str. 308.

kao u dobrim istorijskim slikama: jer ja kulturno (ova konotacija je prisutna u reči *studium*) sudelujem u figurama, izgledima, gestovima, dekorima, akcijama.³⁷

Punctumom naziva "šum" koji neuzglobljenošću u stereotipe kulturalnog konteksta emituje teorijski objekt "provocirajući" analitičara:

Drugi element dolazi da poništi (ili istakne) *studium*. Ovoga puta neću ja tražiti njega (pošto sam svoju suverenu svest uložio u polje *studiuma*), nego on sam kreće sa scene, kao strela i probada me. U latinskom postoji reč koja označava tu ranu, taj ubod, taj znak načinjen šiljastim predmetom; ta reč mi je dobrodošla tim pre što upućuje i na ideju interpunkcije i što su fotografije o kojima govorim u stvari kao interpunktirane, ponekad čak prosto pegave od tih osetljivih tačaka; zapravo, te oznake, te rane, su tačke [...]. *Punctum* jedne fotografije je onaj slučaj koji me, u njoj, *bocne* (ali me i ranjava, bode).³⁸

Dijalektika između kulturološkog okvira i rekontekstualizovanja njegovih pojedinačnih funkcija u nestereotipnim situacijama jedan je od osnovnih "motora" Bartovog delovanja.

Ideosfere

Bart je bio zainteresovan za funkcionisanje govornih sistema u polju ideologije. Analizirao je i demitologizovao mehanizme i međusobne uticaje jezika i ideologije. Definirao je koncept ideosfere.

Ideosferom Bart naziva govorni sistem, sferu govora ideologije koju i samu smatra određenim tipom govora. Ideosfera je kao sistem izražavanja različita od idiolekta, govora kojim govori jedna individua. Kao primere za ideosferu Bart navodi marksizam i psihoanalizu, sisteme izražavanja potekle od Marksa (Karl Marx, 1818–1883) i Frojda (Sigmund Freud, 1856–1939), koji su našli široku primenu.

Bart analizira odlike ideosfera: diskurzivnost, figure sistema koje pobijaju kritiku kodirajući je kodovima sistema, maničnost (u čijem korenu je slom komunikacije među pripadnicima suprotstavljenih ideosfera koji pojedinačnom učesniku provocira utisak o sagovorniku kao o maničnoj osobi potčinjenoj nerazumljivom, "neispravnom" govoru).

On piše i o intenciji ideosfere da postane doksa, tj. govor javnog mnjenja, govor – zakon koji nije shvaćen kao prinuda.³⁹ Zaključuje da biti izvan ideosfere zapravo znači i biti protiv nje. Interpretirajući ideosferu Bart analizira i polje odnosa ideologije i vlasti kao mehanizam u kome moć vlasti zavisi od moći jezičkog siste-

37 Rolan Bart, *Svetla komora – Nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 2004, str. 30.

38 Rolan Bart, *Svetla komora – Nota o fotografiji*, str. 30, 33.

39 Rolan Bart, "Ideosfere", *Kultura* br. 44, Beograd, 1979, str. 126.

ma kojim se ona koristi. On postavlja pitanja o mogućnosti postojanja društva bez ideologije. Sintagmu "vladajuća ideologija" smatra pleonazmom. Potčinjena ideologija, piše Bart, ne postoji. Jer ideologija jeste "svaka ideja koja dominira".⁴⁰ Nulti stupanj ideologije, neutralnost ideologije Bart vidi kao utopiju. Shodno tome, govor bez ideologije bio bi govor koji je isključivo oblikovan objavljivanjem potreba.

Rolan Bart je među najistaknutijim misliocima dvadesetog veka. Izvođenje koraka od strukturalizma ka poststrukturalizmu je bitan teorijski zahvat koji je obeležio njegov teorijski život. Raznoliki su, mnogobrojni i snažni uticaji koje je načinio na spektar humanističkih nauka. Posmatranjem objekta teorijskog govora "spolja", raznolikim sociološkim pozicioniranjima dela, sagledavanjem teorijskih aspekata sa stanovišta masovne kulture, medija, ideologije, semiotike i semiologije, sociologije, literarne teorije, filozofije, Bart je za sobom ostavio opus koji je jedna od nezaobilaznih teorijskih pozicija – prethodnica savremenih studija kulture.

Literatura:

- M. Alphant, N. Léger (eds.), *R/B – Roland Barthes*, Seuil, Centre Pompidou, Paris, 2002.
- E. T. Bannet, *Structuralism and the Logic of Dissent: Barthes, Derrida, Foucault, Lacan*, Macmillan, Basingstoke, 1989.
- Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953.
- Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957.
- Rolan Bart, "Strukturalistička aktivnost", *Polja* br. 100, Novi Sad, 1966, str. 19.
- Rolan Bart, "Uvod u strukturalnu analizu priča", *Letopis Matice srpske* knj. 147, sv. 407, Novi Sad, 1971, str. 56–84.
- Rolan Bart, "Iz mitologija", *Polja* br. 166, Novi Sad, 1972, str. 6–7.
- Rolan Bart, "Sistem mode", iz *Marksizam – Strukturalizam. Istorija i struktura*, Nolit, Beograd, 1974, str. 161–178.
- Roland Barthes, *S/Z*, Hill and Wang, New York, 1974.
- Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975.
- Rolan Bart, "Fragmenti ljubavnog govora", *Treći program RB-a* br. 36, Beograd, 1978, str. 269–335.
- Roland Barthes, *Image – Music – Text*, Hill and Wang, New York, 1978.
- Rolan Bart, *Književnost mitologija semiologija*, Nolit, Beograd, 1979.
- Rolan Bart, *Sad, Furije, Lojola*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1979.
- Rolan Bart, "Ideosfere", *Kultura* br. 44, Beograd, 1979, str. 119–134.
- Rolan Barthes, "Retorika slike", iz Nenad Mišćević, Milan Zinaić (eds.), *Plastički znak – zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981, str. 71–82.
- Rolan Bart, "Pristupna beseda", *Treći program RB-a* br. 51, Beograd, 1981, str. 173–189.
- Roland Barthes, "Brujanje jezika", *Republika* br. 1, Zagreb, 1985.

40 Rolan Bart, "Ideosfere", str. 131.

Roland Barthes, "Strukturalistička djelatnost" iz Miroslav Beker (ed.), *Suvremene književne teorije (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika)*, Liber, Zagreb, 1986, str. 171–175.

Roland Barthes, "Smrt autora", iz Miroslav Beker, (ed.), *Suvremene književne teorije (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika)*, Liber, Zagreb, 1986, str. 176–180.

Roland Barthes, "Teorija o tekstu", *Republika* br. 9–10, Zagreb, 1986, str. 1098–1120.

Roland Barthes, "Od djela do teksta", iz Miroslav Beker, (ed.), *Suvremene književne teorije (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika)*, Liber, Zagreb, 1986, str. 181–186.

Roland Barthes, *Carstvo znakova*, August Cesarec, Zagreb, 1989.

Rolan Bart, "Efekat stvarnog", *Treći program RB-a* br. 85, Beograd, 1990, str. 190–196.

Roland Barthes, *The Responsibility of Forms – Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1991.

Rolan Bart, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Svetovi – Oktoih, Novi Sad – Podgorica, 1992.

Roland Barthes, *Incidents*, University of California Press, Berkeley, 1992.

Rolan Bart, *Svetla komora – Nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 1993.

Rolan Bart, "S/Z: (uvod)", *Letopis Matice srpske* knj. 172, sv. 457, 4, Novi Sad, 1996, str. 516–526.

Roland Barthes, *Užitak u tekstu / Varijacije o pismu*, Menadar, Zagreb, 2004.

Roland Barthes, *The Language of Fashion*, Berg Publisher, Oxford, 2006.

Roland Barthes, *Fragmenti ljubavnog diksursa*, Pelago, Zagreb, 2007.

Victor Burgin, "Diderot, Barthes, Vertigo", iz Victor Burgin, J. Donald, C. Kaplan (eds.), *Formations of Fantasy*, Methuen, London – New York, 1986.

Jonathan Culler, *Roland Barthes*, Fontana, London, 1983.

Luj Žan Kalve, *Rolan Bart: jedno političko gledanje na znak*, BIGZ, Beograd, 1976.

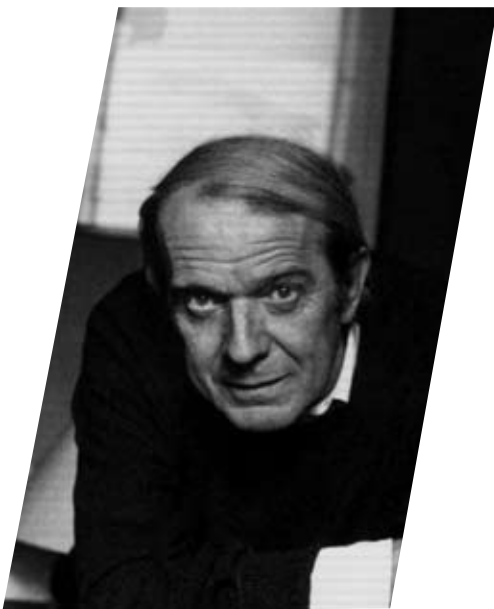
Timothy Scheie, *Performance Degree Zero – Roland Barthes and Theatre*, University of Toronto Press, Toronto, 2006.

Susan Sontag (ed.), *A Barthes Reader*, Hill and Wang, New York, 1983.

Mary Wiseman, *The Ecstasies of Roland Barthes*, Routledge, London, 1989.

BELEŠKE

FIGURE U POKRETU



Žil DELEZ

: Rašida B. Triki

Žil Delez (Gilles Deleuze, 1925–1995) je francuski filozof. Pisao je o filozofima koje je smatrao drugačijim od dominantnih filozofa–autora. Pisao je o filozofiji Hjuma (David Hume, 1711–1776) u delu *Empirizam i subjektivnost* (1953), o Ničeovom (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900) delu u *Niče i filozofija* (1962), o Bergsonu (Henri Bergson, 1859–1941) u knjizi *Bergsonizam* (1966), te o Baruhu de Spinozi (Baruch ili Benedict de Spinoza, 1632–1677) u studiji *Spinoza i problemi ekspresije* (1968). Svi ovi filozofi, reći će on kasnije, u *Dijalozima*:

imaju krhku telesnu konstituciju, a ipak su savladali nepremostive životne probleme. Oni se u svom radu vode pozitivnim uticajem i afirmacijom. Oni imaju svojevrstan kult života.¹

Delez razvija sopstveno mišljenje u kome izlaže koncept "razlike" kao pravog početka filozofije i to u dve slavne knjige: *Razlika i ponavljanje* (1968) i *Logika čula* (1969). Delezov susret sa psihoanalitičarem Feliksom Gatarijem (Pierre-Félix Guattari, 1930–1992) dovešće do takozvanog "pisanja udvoje",² pre svega kako bi rehabilitovali želju u njenoj revolucionarnoj dimenziji nasuprot psihoanalitičkoj insti-tuciji. Oni su "pisanje udvoje" započeli sa knjigama *Anti-Edip* (1972) i *Rizom* (1976). Zatim Delez u delu *Hiljadu platoa* (1980) objedinjuje ideje vodilje u različitim poljima prakse i znanja i, najzad, Delez i Gatari pišu knjigu *Šta je filozofija* (1991) u kojoj razvijaju zamisao o stvaranju koncepta.

1 Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1996, str. 22.

2 Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, str. 24.

Deleza zanimaju slikarstvo, književnost i film tako da posvećuje originalne studije umetničkoj praksi kao filozofiji života. Napisao je dela: *Prust i znaci* (1964), *Kafka, za manju književnost* (sa Gatarijem, 1975), *Frensis Bejkon, Logika čula* (1981), *Film: Tom 1, Pokretne slike* (1983), *Tom 2, Slike vremena* (1985), *Kritika i klinika* (1983), *Nabor: Lajbnic i barok* (1988).

Delez je savladan teškom bolešću izvršio samoubistvo 1995.

Delezova misao ostaje značajna za savremeno filozofsko razmišljanje zbog uvođenja novih operativnih koncepata i načina njihovog izvođenja. On je svoje koncepte razvijao izvođenjem razlike koja nije konceptualna, zatim, varijacijom singulariteta, odnosno, tumačenjem "tela bez organa" koje se definiše samo zonama intenziteta, te deteritorijalizacijom i reteritorijalizacijom koje se odvijaju u svim domenima života. Mišel Fuko (Michel Foucault, 1926–1984), Delezov stari prijatelj, izrekao je još 1969. godine, formulaciju koja je postala slavna:

Jednog dana će možda čitav vek biti delezovski.

Razmišljanjem koje od razlike pravi jedan pokret u filozofiji, Delez stvara estetiku u otklonu od čisto receptivne dimenzije. On govori o estetici koja nema drugi problem osim da se "ubaci u umetnost svakodnevnog života" iz kog ona (estetika) mora da *iščupa* tu malu razliku.³

Delez u filozofiji raskida sa nepokretnošću tako omiljenom u tradicionalnoj zapadnoj filozofiji da bi stvorio mesto za nove načine izražavanja koji od filozofije i od umetnosti čine *nomadsku praksu*. Sa nomadskim pristupom se pojavljuju disperzije u kojima se oslobađaju čulnost i postajanje od prinude apstraktnih i zatvorenih sistema, čiji je najkarakterističniji primer Hegelova (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831), filozofija.

Delez je stvorio estetičku teoriju koja raskida vezu sa metafizičkom estetikom. Njegov prevashodni cilj, kroz radove o različitim umetnostima, jeste jedan veliki projekat za oslobođenje umetničkog dela od svake subordinacije. On govori o estetici prisustva umetnosti kao što su slika, film ili roman.

Problem umetnosti za Deleza, iako je sve vreme prisutan u filozofskim doktrinama, nije bio procenjen u sopstvenom toku, u sopstvenoj originalnosti, te nije mogao da oslobodi estetsko iskustvo od hegemonije diskursa. Taj diskurs postoji kao jedini glas koji legitimizuje sveskoliko ljudsko iskustvo, a suštinski estetsko iskustvo. On se pokazuje ne samo kao uslov mogućnosti same umetnosti, već pre svega kao uslov njene estetske vrednosti. To je slučaj sa idejom platonističke lepote. To je slučaj sa idejom završenog i totalnog dela unutar akademija čije norme zastupaju profesori.

Režim znakova

Delez razumeva subjekt ne kao izvoriste autonomnih misli ili odluka, već kao mnogostrukost čija je jedinica postajanja razlika. Od ranih dana pod uticajem

3 Gilles Deleuze, *Essays, Différence et Répétition*, PUF, Paris, 1968, str. 374.

Ničea razvija estetiku stvaranja koja je takođe etika postajanja u kojoj se želja shvata kao sila darivanja, a ne kao rezultat nedostatka. Želja je ono što proizvodi; ona nalazi smisao u *telu bez organa* koje se definiše linijama, imanencijom, sastavom, menjanjem fluksa više no organskim funkcijama. Želja se tiče afekata i intenziteta u stepenu njihove sile. Umetničke kreacije su isto toliko oblici želje koji svaki put proizvode nove režime znakova različitih od režima označitelja, pošto jedan znak ne prestaje da upućuje na drugi znak.

Književnost

Prema Delezovom mišljenju, književno stvaralaštvo je ono koje proizvodi više jezika u jednom jeziku koji on naziva "mucanje na sopstvenom jeziku". Književno stvaralaštvo je oblik deteritorijalizacije jednog režima označitelja koji pisca čini strancem u odnosu na njegov sopstveni jezik i stavlja ga u rečnik i sintaksu postajanja drugog. Pisati znači ući u drugačiju sintaksu, sresti se sa drugačijim režimom znakova u nekoj vrsti jezičkog pragmatizma koji ga vodi još dalje linijom bekstva. Delez daje primer savremenog Angloamerikanca koji je uhvaćen režimima znakova engleskog jezika kojima govore Afro–Amerikanci u SAD (*Black English*) ili Amerikanci azijskog porekla (*Yellow English*) ili Amerikanci indijanskog porekla itd. U književnosti postoji, u skladu sa rasporedom režima znakova, raspored želja u fluksu sadržaja koji se nalaze izvan i unutar dela. Ono što karakteriše književno delo je imanentni plan koji ponovo seče sve linije režima znakova. Na primer, to je paukova mreža kod Prusta (Marcel Proust, 1871–1922); funkcija junaka nazvanog "K–a" kod Kafke (Franz Kafka, 1883–1924); talas kod Virdžinije Vulf (Adeline Virginia Woolf, 1882–1941) i dr. Na primer, Kafka postavlja na jednu liniju bekstva jedno imanentno polje a-subjektivne želje raspoređujući izvestan broj režima znakova, kao birokrata, kao kapitalista, kao fašista itd. Književno stvaranje funkcioniše u pisanju koje konstantno reteritorijalizuje postajanja da bi ih postavilo izvan utvrđenih i propisanih prikazivanja. Delez smatra da je neki roman završen ne onda kada se stvori i zaokruži neki lik, već kada se izvede nekakav lutajući antiheroj poput Beketovih (Samuel Barclay Beckett, 1906–1989) likova. Pisanje je način da se postane neprimetan, skriven, izvan kartografije prepoznavanja i dominantnih značenja. Reč je o tome da se svaki put odvoji događaj koji se ne iscrpljuje i postajanje koje se ne fiksira u povlačenju onog što Delez naziva apstraktnom linijom pisanja, što će govoriti i o liniji slikarstva ili muzike.

Cilj pisanja je u tome da se udahne život nekoj impersonalnoj sili.

U knjizi *Kritika i klinika*, govoreći o "književnosti i životu", Delez primećuje da:

Nema pravih linija, ni u stvarima ni u jeziku. Sintaksa je skup nužnih skretanja stvorenih da otkriju život u stvarima.⁴

4 Gilles Deleuze, *Essays – Critical and clinical*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, str. 2.

Pisati na maternjem jeziku kako bi se ispričale uspomene ili ljubavi, znači upisati se u edipovsku strukturu večitog odnosa između tate i mame, u kojoj, kao što Delez uostalom i piše u delu *Hiljadu platoa*: "pripovedač nastavlja da prežvakava svoju madlenu".

Zbog toga je pisanje odlazak do granica jezika kao što to čini Kafka, češki Jevrejin koji piše na nemačkom. On je taj jezik podvrgao kreativnom tretmanu "ma-log jezika" da bi ga naterao da muca, da bi iz njega izvukao krike, graju, trajanje, boju glasa, akcente, intenzitete.

Delez u analizi koju sprovodi o sentimentalnim, pozorišnim, poetskim ili čak filozofskim tekstovima proučava kako se kod stvaralaca kao što su Rusel (Raymond Roussel, 1877–1933), Le Klezio (Jean-Marie Gustave Le Clézio 1940–), Breht (Bertolt Brecht, 1898–1956), Niče i drugi, dakle, stremlje

[...] ka asintaktičkoj granici ka kojoj svi jezici teže [...]⁵

odnosno, stvara jedan jezik u jeziku koji u svojoj celovitosti stremlje ka asintaktičkoj i agramatičkoj granici.

Ta granica je sopstvena spoljašnjost koja proizvodi vizije i čujnosti koje ne pripadaju jeziku: sliku i muziku karakteristične za pisanje.

To se objašnjava činjenicom da je proces pisanja neodvojiv od postajanja, to jest, od kretanja koje vodi ka oblicima sličnosti i neprimetnosti da bi se stvorila nepredviđena bića, jedinstvena u svojoj sopstvenoj neodređenosti.

Taj način da se prođe u propisani jezik, praveći u njemu nered i "bušeći rupe" kako kaže Beket, gurajući ga do njegove granice izražavanja, dovodi književnost i pisanje uopšte, na izvestan nivo čulnosti koji je njihova spoljašnjost, a to znači, buka, zvuk i svetlost.

Film

Film stvara pokretne slike i slike vremena. Narativ je, pre svega, zamišljen kao senzorno-motorna shema koja omogućava indirektno predstavljanje vremena, jer prekid te sheme dovodi do oslobađanja situacija i nepovezanih prostora: čistih optičkih i zvučnih situacija u kojima se javljaju neposredne slike vremena

u kojima lik ne zna kako da odgovori, napušteni prostori u kojima lik prestaje da oseća i da dela. [...] situacija se više ne produžava u akciji [...], ona više nema vrednost osim sama po sebi.⁶

U filmovima Ozua (Yasujiro Ozu, 小津 安二郎, 1903–1963), na primer, koji već anticipira moderni film u uslovima nemog filma:

prazni prostori se otvaraju ka mrtvoj prirodi kao čistom obliku vremena. Umesto "situacije koja je pokretač indirektnog predstavljanja vremena", imamo direktno predstavljanje vremena.⁷

5 Gilles Deleuze, *Essays – Critical and clinical*, str. 5.

6 Gilles Deleuze, *Cinéma: Tome 2, L'image-temps*, Minuit, Paris, 1983, str. 356.

7 Gilles Deleuze, *Cinéma: Tome 2, L'image-temps*, str. 357.

U prvom slučaju, slučaju takozvane klasične slike, slike se nižu sledeći pravilo asocijativnosti i integrišući se u jedan širi sklop. Tako pokretna slika indirektno iskazuje celinu koja se svaki put menja u produžavanju neposrednih činjenica.

Direktna slika vremena predstavljena je u hrono-znacima koji se pojavljuju ili kao oblik koegzistencije svih slojeva prošlosti – primer su Resneovi (Alain Resnais, 1922–) filmovi – to jest, u topološkom obliku, ili u istovremenosti tačaka sadašnjosti u skokovima između sadašnjosti, prošlosti i budućnosti. Tako se stvaraju zone neodlučnosti kao u filmovima Margerit Dira (Marguerite Duras, 1914–1996), Alena Resnea ili Orsona Velsa (Orson Welles, 1915–1985).

Kao i slikarstvo, film je za Deleza primena slika i znakova čija "filozofija mora da sačini teoriju kao konceptualnu praksu"⁸ ukoliko proizvodi koncepte koji stvaraju vezu s drugim konceptima koji odgovaraju drugim praksama.

Estetika afekata i percepata

Čitajući na svoj način savremeno slikarstvo, Delez stvara estetiku čulnosti zasnovanu na razlici između optičke umetnosti i haptičke umetnosti, između osećajnosti i čulnosti, između reaktivnih sila i energetskih sila. Slikarstvo Frensis Bejkona⁹ (Francis Bacon, 1909–1992) predstavljalo je za Deleza uzorni primer takve estetike. Ona omogućava jedan transendentalni oblik empirizma koji ustanovljava estetiku prisutnosti.

Za Deleza moderna umetnost je otvorila druge horizonte činom slikanja i raskida sa predstavljanjem. Slikarska modernost stvara novi korpus u kom su plastični parametri zamišljeni drugačije. Tradicionalna umetnička slika se završava idejom remek-dela, a kod Deleza se završetak u remek delu zamenjuje slikom kao postajanjem. Ta slika je sredina u kojoj se čulnost intenzivno afirmiše izvan redukcija i apstrakcija. Ona postaje mesto gde se čulnost i koncept povezuju da bi se uzajamno afirmisali, jedan putem drugog i jedan u drugom. U takvoj perspektivi Delez otkriva afekt koncepta i jedan koncept umetnosti, što će reći, izvesnu rezonancu zapitanosti u svakom kreativnom procesu. Umetnost i filozofija se sagledavaju u njihovoj spoljašnjosti i kao postajanje spoznaje kretanja, mnogostrukosti, varijacija i stvaralačkih ponavljanja. Ovaj novi pristup prihvata igru umetnosti kao hvatanje slučaja koji prožima biće u njegovom prvobitnom stanju.

Ideje vodilje ove nove teorije umetničkog stvaranja možemo takođe pronaći u delima kao što su: *Hiljadu platoa*, *Nabor*, *Kafka*, za jednu malu književnost, *Prust i znaci*, *Prezentacija: Saher* (Sacher) i *Mazoh* (Masoch), *Superpozicija*. Isto tako, u knjizi *Šta je filozofija?* razvija se analiza koncepta kao stvaranja.

Umetnost se na taj način shvata kao živ organizam koji se preobražava u susretu sa beskrajnim postajanjem haosa. Ona je kretanje uz pomoć kog se "animal-

⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma: Tome 2, L'image-temps*, str. 365.

⁹ Frensis Bejkon je irski slikar engleskog porekla.

no postajanje" ili "čulno postajanje" u potpunosti afirmišu udaljavajući se od večne i univerzalne forme kao lepog koja je omiljena klasičnoj filozofiji.

Umetničko delo je

blok čulnih utisaka (senzacija), to jest jedan sklop percepata i afekata.¹⁰

Percept kao i afekt različiti su od onog što se uobičajeno podrazumeva pod pojmovima percepcije i afekcije. Afekt i percept nemaju smisao osim u poretku neke kreacije koja se otvara ka nepoznatom.

Umetnost je naseljena samo čulnošću, perceptima i afektima koji se prikazuju izvan tradicionalnog polja predstavljanja i referiranja.

Žil Delez i Feliks Gatari tvrde da

čulni utisci kao percepti nisu percepcije koje bi upućivale na neki objekt (refrencija): ako oni na nešto liče, ta je sličnost stvorena njihovim vlastitim sredstvima, i osmeh na platnu samo je delo boja, poteza, senki i svetlosti,¹¹

to jest, čulnosti. Za njih

afekti su upravo ta čovekova neljudska postojanja, kao što su percepti [...] neljudski predeli prirode.¹²

Umetnost je jedan oblik rizomskog i glatkog mišljenja koje iz haosa iseca ili čupa istine proizvodeći nepoznate i organske afekte i perceptive. Primer rizoma je operativan u Delezovom razmišljanju. Rizom je podzemna stabljika čija je odlika da raste horizontalno bez početka i kraja suprotno korenu biljke koja ima binarnu strukturu grananja. To je organizacioni oblik gipke linearne serijske višestrukosti. Upravo u okviru rizomske koncepcije stvaraju se percepti i afekti.

U savremenom slikarstvu, realnost percepata i afekata prevazilazi predstavljanje likova i kreće se ka asubjektivnim formama. Zbog toga na slikama nećemo naići, kao u pozorištu ili u savremenoj književnosti, na vladajuće forme koje imaju lice (poput oca, majke, građanina itd.). Te forme ne mogu da se svedu na nešto drugo osim na sebe same, na sopstvenu stvaralačku logiku¹³ izvan narativa. Umetnost je određena čulnošću. To je proces u kom materija zaobilaznim putem postaje ekspresivnost preko percepata i afekata; po tome je umetnost drugačiji oblik razmišljanja. Ovu produkciju čulnosti, afekata i percepata ponovo pronalazimo u savremenom slikarstvu koje se, decentralizacijom, otvara ka jednom glatkom prostoru, ka pustinji, ka beskonačnom postajanju kako bi mu dala formu i pripisala moć ekspresije.

¹⁰ Žil Delez, Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995, str. 206.

¹¹ Žil Delez, Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, str. 209.

¹² Žil Delez, Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, str. 213.

¹³ Delez i Gatari tvrde da "Percepti nisu više percepcije, oni su nezavisni od stanja onih koji ih doživljavaju; afekti nisu više sentimenti niti afekcije, oni premašuju snagu onih koji kroz njih prolaze. Čulni utisci, percepti, afekti jesu bića koja imaju sopstvenu, nezavisnu vrednost i koji prekoračuju sve što je doživljeno". Videti: Žil Delez, Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, str. 206.

Umetnost kao postajanje

Postajanje kao horizont svakog razmišljanja i svake umetnosti jeste fundamentalna intuicija Žila Deleza. Shvatiti filozofiju kao konceptualno postajanje, a umetnost kao čulno postajanje, to znači postaviti se u polje fluksa, raspoređivanja i distribucije.

Postajanje je transcendentelni izraz kojim Delez u filozofiju i u umetnost uvodi *slavljenje života* sa njegovim silama, kretanjima i velikom snagom. Oslobođajući misao od sveg organskog, on razvija ideju o *telu bez organa*, to jest o materiji koja nije oblikovana i koja se definiše imanencijom i vektorima, gradijentima i pragovima, dinamičkim tendencijama sa mutacijom energija, sa premeštanjem grupa, migracijama.

Postajanje je izraz nomadske misli koju karakteriše praksa jedne netotalizujuće vizije. U ovoj nomadologiji koja se suprotstavlja "evropskoj bolesti transcendencije", po rečima samog Deleza u delu *Hiljadu platoa*, postajanje se shvata kao jedan blok koji nema referencu prema subjektu.

Stvaranje realnosti mišljenja i opažanja od postajanja predstavlja za Deleza primarnu ambiciju u poimanju umetnosti kao specifičnog domena u kom se animalno postajanje, intenzivno postajanje i neprimetno postajanje, vrednuje unutar kreacija koje su suštinski sastavljene od čulnog.

Čulo kao objekat slike u bliskom je odnosu sa materijalom. Upravo u radu s materijalom čulo proizvodi svoje efekte. Materijal se može odrediti kao metal ili kristal:

Afekat poprima svojstva metala, kristala, kamena itd, a čulni utisak nije obojen, on boji, kako kaže Sezan.¹⁴

Da bi moglo da boji, čulo mora biti bezuslovno odsečeno od svake ideje koja umetničku produkciju vraća kanonizovanim procedurama.

Delez propisuje da se treba osloboditi svake tradicije i krenuti putem koji zahteva takav stil koji može da uhvati trenutak u njegovoj živosti, događaj u njegovoj rasutosti, boju u njenoj blistavosti. Na taj način rađa se jedna drugačija vizija koja proizvodi stil u kom je život uhvaćen u svojim intenzitetima. Taj novi stil Delez je kao viziju pronašao u slikarstvu Frensis Bejkona koji uspeva da uhvati događaj u njegovoj punoj žestini kako bi mu pripisao koeficijent trajnosti, uvođenjem specifičnog poretka vitalnih sila u beskonačno postajanje haosa.

To postajanje koje može da otkrije samo čulo nije zamišljeno kao prelazak, kao mutacija ili transformacija. Ono po svom karakteru ne pravi razliku između stvari, životinja ili ljudi. To je zona neodlučnosti u kojoj se nešto događa od jednog ka drugom. Umetnost ima svoj sopstveni jezik koji potiče od čulnog postajanja koje uvodi beskonačnost u konačnost. To postajanje je jezik čula koja prolaze kroz reči, boje, zvuke i kamenje.

¹⁴ Žil Delez, Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, str. 210.

Spomenik koji umetnost sebi daje kao objekat nije ni u kakvom odnosu sa komemoracijom ni sa reprodukcijom. Spomenik poverava oku budućnosti istrajna čula koja otelotvoruju događaj:

Ljudsku patnju koja se neprestano obnavlja, ljudsku pobunu koja se uvek iznova javlja, borbu koja se uvek nastavlja.¹⁵

Jezik umetnosti je u konačnoj analizi strani jezik unutar jezika čiji su elementi čula, percepti, afekti, pejzaži, lica, vizije i specifična postajanja.

Objekat konceptualnog postajanja je proizvodnja beskrajnih varijacija koje hvataju događaje pomoću koncepata. Što se tiče čulnog postajanja, ono je čin kojim neka stvar ne prestaje da postaje druga nastavljajući da biva to što jeste.

Ako filozofija u svom postajanju aktualizuje virtualni događaj, umetnost daje telo tom događaju. Umetnost se predstavlja, putem posledice, kao sam prostor u kom se afirmiše mogućnost. Ta mogućnost je uslov postojanja samog umetnika.

Umetničko stvaralaštvo pokreće prvobitne odnose umetničkog dela s telom (kao teritorijom ili kućom) i sa univerzumom (kao otvorenim kosmosom). Ove činioce (telo, teritoriju, kuću, univerzum) kao elemente delo uvodi u svet umetnosti.

Ako materija koja ulazi u umetničko delo nije više materija, na isti način telo koje je prošlo kroz čulno iskustvo nije više telo. Telo je samo provodnik čulnosti. Čulo se rasipa u onom što otkriva, u bloku čula. Telo je u konačnoj analizi animalnost u postajanju.

Na isti način kao što je precizno odredio veze između umetničkog dela kao čulnog bića i elemenata sa kojima ono postaje kreacija, Delez izlaže drugu ideju koja dekonstruiše subordinaciju svakog tela u odnosu na kostur koji ga održava. Taj kostur nije ništa drugo do nekakva utvrđena organizacija koja izražava ideju jedinstva u svakom uspešnom umetničkom delu. Suočen s tom idejom koja ima dugu istoriju, Delez pokazuje kako umetničko delo nije povezano s kosturom kao sa stabilnom organizacijom, već sa kućom kao teritorijom čiji je ulog drugačije spajanje zidova i ravni. Za Deleza kuća je samo način spajanja delova ravni. To spajanje kuću ne čini organizacijom, već izrazom svakog postajanja, svakog ne-organskog života stvari. Ona je "kuća-čulo"¹⁶ kako sam Delez tvrdi.

Od organskog kostura tela do njegovog umetničkog izraza kao kuće-čula, postoji čitav spektar razlika koje se tiču same suštine umetnosti i njenih horizonata. Zaista, shvatiti umetnost kao domen kuće-čula a ne kao domen organizma znači ukidanje jednog načina umetničkog rada zasnovanog na predstavljanju i referenciji.

Umetnost je isto tako suočavanje sa haosom i želja da mu se podari oblik. Taj haos se udružuje s konceptima animalnog postajanja, intenziteta postajanja i neprimetnog postajanja – kako to Delez i Gatari razrađuju na brojnim mestima u knjizi *Hiljadu platoa*.¹⁷

¹⁵ Žil Delez, Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, str. 223–224.

¹⁶ Žil Delez, Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, str. 237.

¹⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Milles plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.

Zamenjujući neorgansku kuću postajanja fiksiranim organskim kosturom, umetnost ovladava haosom i uspeva da presadi jednu ravan estetske kompozicije u jedan spomenik sastavljan od čula.

Umetnost se, prema tome, može definisati otkrivačkom snagom neorganskih životnih sila velike ravni naseljene pre-individualnim singularitetima. To je nomadska umetnost koju karakteriše ustanovljavanje glatke linije nasuprot izbrzdanoj liniji koja je definisala klasičnu umetnost.

Slikarstvo kao raspoređivanje sila

Primarni objekat savremenog slikarstva je sila. Delez je efektno pokazao suštinski odnos savremenog slikarstva sa neorganskim životnim silama neograničenih postajanja koji prožimaju univerzum. Bejkonove slike su dinamično raspoređivanje sila.

Delez insistira na noetičkom odnosu između umetničkog dela kao čulnog bića i virtuelnosti u koju ono duboko prodire. Ta virtuelnost je univerzum mogućeg kao fundamentalna kategorija estetike. Postoji izvesna oscilacija između dovršene estetske figure i univerzuma neograničenih mogućnosti, jedna fundamentalna veza između konačnog i beskonačnog.

Umetnikova aktivnost preobražava materiju sadržaja u materiju izražavanja. To znači prevazilaženje konačnog sveta materijala ka univerzumu mogućnosti koji pripada beskonačnosti.

Valorizacija čulnosti od strane figura i boja kao sila za Deleza je stvorila objekat približavanja između francuskog slikara Sezana (Paul Cézanne, 1839–1906) i Frensis Bejkona. Oba ova slikara tematizovala su čulnost u slikarstvu.

U delu svoje knjige koji se odnosi na Bejkona, "Slika i čulnost", Delez podržava stav da se prevazilaženje figuralnosti, to jest predstavljanja, odvija na dva koloseka:

- prvi se tiče apstrakcije
- drugi se tiče figure.

Upravo tu vidimo Sezanov doprinos koji figuru predstavlja kao čulnu formu vraćenu čulnosti koja neposredno deluje na nervni sistem koji je telo.¹⁸

Sezan od čulnosti stvara središte estetskog iskustva. Sezanova poruka koja ide dalje od impresionista ne ogleda se u "slobodnoj" ili bestelesnoj igri svetlosti i boje (impresija) koja je čulna. Njegova poruka je, naprotiv, u telu, pa makar to bilo i telo neke jabuke; upravo u telu, ali ne u telu predstavljenom kao objekat, već u telu koje je doživelo takvo čulno iskustvo.

18 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Editions de la Différance, Paris, 1981, str. 27.

Sezan i Bejkon prave raskid sa figuracijom, ilustracijom i naracijom koje su dugo vladale u umetnosti. Polazeći putem treperavog tela, tela doživljenog kao čista čulnost, oni su oslobodili energiju da od slikarstva stvore iskustvo koje neposredno dotiče nervni sistem, to jest, čula. Sezan i Bejkon smatraju da su u telu na delu elementarne sile, oslobođene tako da nas pogode direktno i da u nama odjekuju.

Ja kao posmatrač dokazujem čulnost samo ako uđem u sliku, ako uđem u jedinstvo onog koji oseća i onog što je osetio.¹⁹

Ova čulnost doživljena u likovnom iskustvu kod stvaraoca i primaoca bila je sam objekat Sezanovog dela čija je fundamentalna ambicija bila da registruje događaje u njihovim različitim stepenima čulnosti.

Savremeno slikarstvo je, za Deleza, poduhvat obojene deformacije. Ono što vredi reći jeste da objekat slike više nije predstavljanje predmeta iz sveta oko nas, već prikazivanje stanja fluidnosti sveta u njegovom fluksu.

Taj fluks je omogućen uvođenjem hromatskog tretmana strukturnih elemenata u slikarstvu. Delez smatra Bejkona

jednim od najvećih kolorista od vremena Van Goga i Gogena.

On smatra da se njegov poziv

probijanja "svetlosti" kao osobine boje [...] može smatrati manifestom.²⁰

Boji se kao čulu pridružuje ritam. Ovaj pojam bio je predmet analize u delu *Hiljadu platoa* u kom ga Delez definiše kao nešto što sprečava da se sredine koje su otvorene ka haosu isprazne. U umetnosti, "odgovor sredina haosu" jeste ritam. Za Deleza, ono što je zajedničko haosu i ritmu jeste ono što je između to dvoje, ono što je između dve sredine, ritam između dana i noći, između onog što je konstruisano i onog što prirodno raste.

Ritam postoji čim počne transkodirano kretanje iz jedne sredine ka drugoj i koordinacija heterogenih vremena–prostora. Insistirajući na razlici između mere koja uvek pretpostavlja izvesnu kodiranu formu, i ritma koji je "Nejednakost ili Nesamerljivost, uvek transkodiran", Delez smatra da ako mera ima dogmatsku prirodu, priroda ritma je kritička.

Delez se u knjizi o Bejkonu vraća tom pojmu i otkriva da snaga slikara proističe iz njegove sposobnosti da vizuelno učini vidljivom neku višechulnu figuru. Ta snaga se stiče samo indirektno, ritmom koji se shvata kao vitalna snaga koja preplavljuje i prolazi kroz sve čulne domene.

Tako u Bejkonovom slikarstvu postoje tri distinktivna elementa – poravnatost, figura i trag – kao živa realnost ritmičkog tela. Poravnatost predstavlja prostornu materijalnu strukturu. Ona se ne postavlja ni "ispod figure ni iza nje niti malo dalje", već uvek pored nje.

Figura se fundamentalno povezuje sa povijenim, iskrivljenim telima i glavama bez lica. Bejkonove figure nisu stvorene da predstavljaju neku fizionomiju već

19 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, str. 29.

20 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, str. 91.

energetske forme i mase koje se bacaju ka pogledu posmatrača. To jeste figuralno, ali nije figurativno slikarstvo.

Trag kod Bejkona funkcioniše kao "mesto razmene" između poravnatosti i figure. Trag ili kontura je "membrana kroz koju se odvija dvostruka razmena"²¹ između dva druga elementa.

Priroda odnosa koji se stvaraju između traga i konture, poravnatosti i figure obezbeđuje dvostruko kretanje. Rezultat prvog kretanja je ukidanje distance prema posmatraču. Drugo kretanje koje polazi od figure ka poravnatosti površine stvara tenziju da bi se stvorila figura koja je sama po sebi izvor kretanja. Da bi pokazao kako se realizuje kretanje tela, Žil Delez daje primer Bejkonove slike *Figura nad umivaonikom* iz 1976. Ta slika u stvari prikazuje telo vezano za ovalni umivaonik koje mi vidimo u trenutku dok pravi pokret kako bi pobeglo iz rupe odvoda umivaonika. Bejkonove slike su na svoj način histerične, jer svako telo figure ulaže napor da bi dotaklo materijalnu strukturu ili poravnatost. U stvari,

kod Bejkona postoji čitav niz grčeva tog tipa koji se izražava u – ljubavi, povraćanju, izbacivanju izmeta; to je uvek telo koje pokušava da pobegne putem nekog od svojih organa da bi se vratilo ravnoj površini, materijalnoj strukturi.²²

Ako Delez od filozofije pravi afirmaciju višestrukosti kao rizomsku liniju, tu istu želju afirmiše i njegova estetika u kojoj se povezuju ritam, višestrukost, fluks intenziteta i ekscentrične sile. Bez obzira na to da li je reč o književnosti, filmu ili slikarstvu, Delez otkriva kreativne raskide u silama prisutnosti postajanja koje su na delu u svakom stvaralačkom procesu.

Prevela sa francuskog
Dragana Starčević

Literatura:

- Alain Badiou, *Deleuze – The Clamor of Being*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.
 Andrew Ballantyne, *Deleuze & Guattari for Architects*, Routledge, London, 2007.
 Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*, Routledge, New York, 2003.
 Ian Buchanan (ed.), *A Deleuzian Century?*, Duke University Press, Durham, 1999.
 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *On Line*, Semiotext(e), New York, 1983.
 Žil Delez, "Šizofrenija i jezik (Luis Kerol i Antonen Arto)", *Letopis Matice srpske* knj. 433, sv. 4, Novi Sad, 1984.
 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Editions de la Différence, Paris, 1984.

 21 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, str. 15.

22 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, str. 17.

Gilles Deleuze, *Cinema II: The Time-Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

Žil Delez, *Fuko*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 1989.

Žil Delez, Feliks Gatari, *Anti-Edip, Kapitalizam i šizofrenija*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.

Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Columbia University Press, New York, 1994.

Gilles Deleuze, *Negotiations 1972–1990*, Columbia University Press, New York, 1995.

Žil Delez, Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995.

Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.

Žil Delez, *Pokretne slike*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998.

Žil Delez, *Prust i znaci*, Plato, Beograd, 1998.

Žil Delez, *Niče i filozofija*, Plato, Beograd, 1999.

Žil Delez, *Bergsonizam*, Narodna knjiga, Beograd, 2001.

Gilles Deleuze, *Pure Immanence – Essays on A Life*, Zone Books, New York, 2001.

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London, 2002.

Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, Continuum, London, 2002.

Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, Continuum, London, 2004.

Deleuze, *Un Album*, Centre Pompidou, Paris, 2005.

Félix Guattari, *Chaosmosis – an ethico-aesthetic paradigm*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.

Félix Guattari, *Chaosophy*, Semiotext(e), New York, 1995.

Félix Guattari, *Soft Subversion*, Semiotext(e), New York, 1996.

Félix Guattari, *The Three Ecologies*, Continuum, London, 2005.

Peter Hallward, *Deleuze and Philosophy of Creation*, Verso, London, 2006.

Eugene W. Holland, *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus – Introduction to Schizoanalysis*, Routledge, London, 1999.

Brian Massumi, *A user's guide to Capitalism and Schizophrenia – Deviations from Deleuze and Guattari*, The MIT Press, Cambridge Ma, 1992.

Brian Massumi (ed.), *A Shock to Thought – Expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London, 2002.

Dorotea Olkowski, *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, University of California Press, Berkeley, 1998.

Adrian Parr, *The Deleuze Dictionary*, Columbia University Press, New York, 2005.

John Rajchman, *The Deleuze Connections*, The MIT Press, Cambridge Ma, 2000.



Mišel FUKO

Estetika i arheologija slike

: Rašida B. Triki

Mišel Fuko (Michel Foucault, 1926–1984) studirao je filozofiju na *École Normale Supérieure* u Parizu. Radio je u francuskim kulturnim centrima u Upsali, Varšavi i Hamburgu od 1954. do 1960. Napisao je doktorsku tezu pod nazivom *Istorija ludila u doba klasicizma* koju je objavio kod Plona u Parizu 1961. godine. Postavljen je za profesora Univerziteta Klermon-Feran, u Francuskoj, 1962. godine. Objavio je dve knjige: *Rođenje klinike* kod izdavača P.U.F. i *Remon Rusel* kod Galimara 1963. Proslavila ga je knjiga *Reči i stvari*, objavljena 1966. kod Galimara. U toj knjizi Fuko zasniva arheološku teoriju društvenih nauka koja je u to vreme izazvala značajnu polemiku između marksista i egzistencijalista.

Fuko je predavao filozofiju u Tunisu od 1966. do 1968. godine. Tamo je pisao *Arheologiju znanja* koju je objavio Galimar 1969. Pošto je osnovao Katedru za filozofiju na Univerzitetu Vensen, izabran je za profesora na uglednom Kolež de Fransu sledeće, 1970. godine. Tamo je predavao istoriju sistema mišljenja. Njegovo pristupno predavanje na Kolež de Fransu pod naslovom *Poredak diskursa* objavio je Galimar 1971. godine. Fuko se od tada angažuje u borbi za odbranu zatvorenika i društvenih "marginalaca". Objavio je nekoliko knjiga vezanih za isključivanje iz društva i mehanizme moći: *Ja, Pjer Rivjer*, kod Galimara 1973; *Nadzirati i kažnjavati*, kod Galimara 1975; *Volja za znanjem*; *Istorija seksualnosti*, kod Galimara 1975; *Staranje o sebi*, kod Galimara 1984; *Upotreba zadovoljstva*, kod Galimara 1984. Fuko je umro 1984. godine. Mnoštvo njegovih za života neobjavljenih tekstova i predavanja pojavilo se u nekoliko tomova pod naslovom *Predavanja* kod Galimara 1994. godine.

MIŠEL FUKO

RAŠIDA B. TRIKI

FIGURE U POKRETU

Kada se njegovo delo *Reči i stvari* (*Arheologija društvenih nauka*) pojavilo 1966. godine doživelo je tako munjevit uspeh da je postalo skoro "modni" fenomen kod intelektualaca tog vremena. Ova knjiga je u trenutku intelektualnih sukoba oko strukturalizma, smrti čoveka i subjekta doživljena u pariskom miljeu kao odbacivanje fenomenologije i čak marksizma, ali pre svega kao napad na Žan-Pola Sartra (Jean-Paul Sartre, 1905–1980) i na njegov uticaj među francuskim intelektualcima. Sartre je Fukoov poduhvat okvalifikovao kao

eklektičku sintezu u kojoj su Rob-Grije, strukturalizam, lingvistika, Lakan, Ovaj i Onaj iskorišćeni, svako ponaosob, kako bi utvrdili nemogućnost istorijskog razmišljanja¹

i na taj način isključili praksu, a naročito svaku naprednu politiku. Fuko će odbaciti sve te kvalifikacije, a posebno napore da bude svrstan i definisan kao strukturalista.

Fuko, u stvari, pravi razliku između dva oblika strukturalizma: s jedne strane, između metoda koji je omogućio ili osnivanje izvesnih nauka, poput lingvistike, ili obnovu nekih drugih, poput istorije religija, ili razvitak nekih disciplina kao što su etnologija i sociologija. Taj metod, smatra on, omogućava analizu

odnosa koji određuju jedan skup elemenata ili ponašanja [...] u njihovoj aktuelnoj ravnoteži više nego procese u njihovoj istoriji.

Prema Fukoovom mišljenju, strukturalizam omogućava pojavljivanje novih naučnih objekata, kao na primer jezika. On takođe oblike srodstva u protoameričkim društvima dovodi u vezu sa Levi-Strosom (Claude Lévi-Strauss, 1908–), književnu analizu sa Bartom (Roland Barthes, 1915–1980) i religije i mitove sa Dimezilom (Georges Dumézil, 1898–1986).

Što se tiče drugog oblika strukturalizma, to je aktivnost kojom teoretičari, koji u tom pogledu nisu usko stručno orijentisani, pokušavaju da definišu aktuelne odnose koji mogu postojati između tog i tog elementa kulture, te i te nauke, tog praktičkog domena i tog teorijskog domena. Fuko ga označava kao opšti strukturalizam koji se tiče sveukupnih praktičkih i teorijskih odnosa koji definišu naše savremeno doba.

Iz tog razloga, strukturalizam je za Fukoa filozofska aktivnost a ne teorijski, filozofski ili naučni sistem. To je jedna vrsta filozofskog strukturalizma u kom se uloga filozofije sastoji u tome da postavi dijagnozu sadašnjeg vremena. Međutim, Fuko se udaljio od strukturalizma svojim arheološkim postupkom. Arheološka zapitanost pokušava, u stvari, da sazna šta je omogućilo sticanje znanja preko arhiva sastavljenih od oznaka, lingvističkih tragova, umetničkih dela, tragova arhitekture ili gradova itd. Na ovom nivou, Fuko govori prevashodno o novim epistemološkim domenima koje razvija u svojoj knjizi *Arheologija znanja* u kojoj se govori o diskurzivnim epohama.

Fuko je bio poštovalac francuskih pesnika i pisaca Renea Šara (René Char, 1907–1988), Morisa Blanšoa (Maurice Blanchot, 1907–2003) i Remona Rusela

¹ Michel Foucault, "Sartre Répond", *L'Arc* no. 30, Paris, 1966.

(Raymond Roussel, 1877–1933), ali je bio zainteresovan i za slikarstvo. On je u nekoliko tekstova, posebno o belgijskom slikaru Reneu Magritu (René François Ghislain Magritte, 1898–1967) i francuskom slikaru Eduardu Maneu (Édouard Manet, 1832–1883), razvio promišljanje o prikazivanju u slikarstvu.

Analiza slike koju pravi Mišel Fuko u isto vreme je i arheološka i estetička. On je pokušavao detaljnim opisima da opiše tehnike i likovne postupke kako bi otvorio prostor za vidljivost i dešifrovao mogućnosti viđenja. U svakoj istorijskoj epohi, posebno osvetljavanje skriva ili pokazuje odnose snaga i intenziteta vidljivosti kojom se određuju status percepcije i status recepcije. U epohi *kvatroćenta* (*Quattrocento*), slikarstvo je prikazivalo sliku sveta na taj način što je tom svetu pripisivalo čulnost, determinisalo panoptičko viđenje i vidljivu prepoznatljivost. U iluziji verodostojnosti, konfiguracija elemenata koji se mogu imenovati stvarala je fiktivnu sliku kao dobri *mimesis*. Unutar same te režije vidljivog Fuko zapaža istovremeno odsustvo operativnog subjekta i osnivača, bilo da je on posmatrač, slikar ili model, i suštinsku udaljenost između slike i stvari.

Estetički diskurs se oprezno predlaže na kraju *Arheologije znanja*² u dugom pasusu unutar dela pod naslovom "Druge arheologije" i postavlja pitanje o regularnosti znanja koje se ne dobija nužno u epistemološkom obliku. Fuko u tom pasusu predlaže da se sa slike izvuče "iskaz" bez reči, to jest, diskurzivna dimenzija pozitivnosti jednog znanja koje preko nje prelazi i koje će biti činjenica onog što danas zovemo naukom o umetnosti i poeziji, ali što će naročito podsećati na uzorni period italijanske renesanse u kojoj su naučne teorije i praktičke teorije slikara humanista išle ruku pod ruku sa stvaranjem novog slikovnog prikazivanja. To je bila epoha u kojoj su viđenje i znanje u umetnosti mogli da se sjedine.

Ne zalazeći potpuno u polje nauke niti čistog formalizma, jasno je, dakle, da Fuko na nivou *Arheologije znanja* pokušava da zasnuje jedan diskurs o umetnosti da bi istovremeno izbegao njegovo objašnjavanje opažajnim iskustvom i čulnim osobinama slike. Taj diskurs se smešta između vidljivosti i uslova pod kojima je ono moguće, ali se prethodno iskazuje u obliku opisa umetničkih slika, dijagnostičkih opisa koji registruju pravilnosti jer se istine različito prikazuju tokom istorije.

Sa tom analizom srećemo se na početku knjige *Reči i stvari*. Fuko kod realističkog i impresionističkog slikara Eduarda Manea pronalazi operativni primer koji vraća sliku njenom fizičkom *biću*. Režim svetlosti, koji je deo slike, otkriva materijalnost samog hromatskog traga slike oko koje je od sada moguće kretati se. Emancipacija slike nastaje kada se slika osloboda funkcije da bude ogledalo sveta i kada se oslobađa statusa *causa mentale*. Ta emancipacija se ne odigrava u potpunosti sve dok slikarstvo ne odbaci purističku pretenziju na razliku i posebnost između slobodnih i mehaničkih umetnosti.

Fuko se isto tako bavi savremenim slikarstvom. Savremeno slikarstvo postaje mašinom, odnosno, postaje operacijom svaštarenja. Slikarstvo preko slike-

2 Mišel Fuko, "Druge arheologije", iz *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998, str. 207–208.

svetlosti, nepredvidljivosti događaja i intenziteta želja čini mogućim da slika pravi prestup i ulazi u ono što ju je otuđilo od funkcija prikazivanja. Ona postaje, kao kod Fromanžea (Gérard Fromanger, 1939–), jedan akt igre, izvor svetlosti iz koga šikljaju želje i jedinstvenosti susretanja. Fuko se, kao estetičar osetljiv na procese stvaralaštva, angažuje u prilog slikarstva kao avanture slike koja vraća umetnost životu.

Slika kao mesto vidljivosti

Mišel Fuko je zasnovao analitički metod na analizi mehanizama moći preko njenih disciplinarnih dispozitiva. Međutim, njegovi spisi sadrže izvesne analize slikarskih i poetskih dela u kojima se umetničkim delima obezbeđuje uzoran status koji je sklon da preko subjektivizacije razotkrije odsustvo subjekta i shodno tome odsustvo čulnosti. Mnoštvo termina o prostoru i umetničkoj slici pokazatelj je privilegovanih opisa kao dopuna arheološkog diskursa, privilegovanosti umetničkih slika kao polja vidljivosti koje dovodi do opisa. Kod Fukoa postoji nastojanje da se bude što bliže slikarstvu koje vodi ka tome da čovek sam postane slikar u opisima drugih mesta vidljivosti (kao na primer zatvora ili azila), do tačke da se iz Ruselovih spisa izvuče bogatstvo koje je u užem smislu slikovno.

Zadatak arheologa bio bi da postavi dijagnozu, iza prikazanih produkcija, o uslovima vidljivosti i uslovima samog izraza osobenog za svaku istorijsku epohu, u suštinskom odsustvu jedne svesti ili jednog subjekta, suverenog autora, preko kog bi se uspostavile prakse viđenja i govora. U skladu sa tom logikom i paralelno sa utvrđivanjem odsutnosti čula u mimetičkoj operaciji, Fuko takođe ispituje postupke kretanja kojima se manifestuje autonomija izraza³ i autonomija vidljivosti. Ovde je reč o svim postupcima dekonstrukcije dispozitiva naturalističkog figurativnog slikarstva iznošenjem svetlosnih oblika na videlo.

Knjiga *Reči i stvari* započinje analizom Velaskezove (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1599–1660) slike *Pratilje* (*Las Meninas*)⁴ iz 1650. godine. Analiza je razvijena na oko trideset strana. Ono što se činilo jasnim postaje enigma.⁵ Prostor se preliva kako ispred tako i u pozadini kadra slike igrom pogleda i prisustva. Pogledi slikara i osoba u prvom planu slike projektuju platno ispred sebe. Pored toga, prisustvo slikara, ali i prisustvo čoveka koji otvara vrata u zadnjem planu slike, stvara prostor optičke varke. Prikazivanje koje se, dakle, izvodi na slici fiktionalno razbija materijal slike i dočarava kako taj isti prostor uključuje sliku, model, slikara i posmatrača.

3 Postupci izražavanja kao strategija otpora u pisanju (R. Roussel, Gallimard 1963). Anatomiju izraza takođe nalazimo u članku o Bataju (Georges Bataille, 1897–1962), "Preface a la transgression", (u *Critique* no. 195–196, septembar 1963) ili u jezičkim postupcima u predgovoru *Logičkoj gramatici* Žan-Pjera Brisea (Jean-Pierre Brisset, 1837–1919) (Tchou 1970).

4 Muzej Prado, Madrid.

5 Gilles Deleuze, *Foucault*, De Minuit, Paris, 1986, str. 64: "Ove vidljivosti mogu nikada ne biti skrivene, ali to ih ne čini odmah ni viđenim ni vidljivim."

Fuko konstatuje da takvo prikazivanje izlaže podsmehu odabrani model za slikarsko delo i samim tim sve osobine verne predstave. Ono što se prikazuje odsutno je sa slike, podjednako u pogledima koje naslikane osobe bacaju ka posmatraču koji sedi na mestu modela, kao i u prisustvu samog slikara na slici, koji slika za slikarskim stalkom i koji nam je okrenut leđima. Prisustvo kraljevskog para, kralja Španije Filipa IV i kraljice u zadnjem planu ove slike reflektuje se u jednom ogledalu i označava odsustvo i smrt modela.

Slikar Velasquez, stvaralac i objekat koji slika prikazuje, postavlja u isto vreme ne samo suverenost umetnika, već i suverenost samog dela izvan subjekta ili modela koji mu daju smisao. Višestruka odsutnost platna koje nam okreće leđa, kraljevskog para i fiksiranih pogleda simbolizuje raskid između slike i njenog modela, između prikazivanja i objekta koji slika prikazuje. Umetničko delo postaje mesto pozicioniranja znakova gde se čula izražavaju bez određivanja referenta.

Polazeći odatle, Fuko otvara put jednom estetičkom razmišljanju: svako pisanje i svaki grafizam su već tragovi produktivnosti. Suprotno operaciji ponovnog prikazivanja, čin produkcije uvek zamenjuje neko odsustvo izvesnim tragom. Događa se raskid između estetskog suda i suda istine, između estetskih vrednosti i kriterijuma verne reprodukcije realnog. Umetničko delo se otvara ka pluralitetu čula i zadovoljstvu doživljenog zato što je ono u suštini prisustvo, igra oblika, razlika.

Ta snaga Velasquezovog umetničkog dela navela je Pikasa (Pablo Picasso, 1881–1973) da, dok je slikao jednu seriju slika o *Slikaru i njegovom modelu*, kaže kako je "slika jača od mene, ona me tera da radim ono što ona želi". Enigma slike *Pratilje* kao i svakog dela je u tome što umetnost stvara svoj referentni objekat više nego što ga sledi. Slika *Pratilje* prikazuje odsustvom smrt suverenog označenog. Odnosno, suvereno označeno izvirgava podsmehu, preko smešnog kepeca. Ona problematizuje značaj sličnosti slike sa modelom koji je toliko dugo bio prisutan u slikarstvu renesanse. Ova slika se u istoriji umetnosti pridružuje nizu slika poput Pikasovog "slikara i njegovog modela" ili prikazivanju unutar bilo kog autoportreta.

Taj raskid sa sličnošću nudi nam se isto tako primerom Magritovih slika koje prikazuju lulu. Problematicizuje se odnos sličnosti lule i slike lule, odnosno, lule i slika lule postavljenih u nizu unutar kadra Magritove slike. Fuko opisuje kako vidimo jednu lulu na platnu postavljenom na slikarski stalak, sliku u slici, na kojoj se nalazi druga lula (ovog puta veća). A kad vidimo da je na slici napisano "ovo nije lula" uočavamo da se niz naslikanih objekata opire svakom označavanju i dovodi do

kruženja simulakruma kao beskonačnog i povratnog odnosa od sličnog ka sličnom.⁶

Uvedeni i umnoženi model na slici gubi, dakle, svoju referentnu funkciju u lancu označitelja. Slikovni označitelji se šire u nesvodivo ispoljavanje slike u pisanju.

Na taj način, slika kao samo prostorno prikazivanje ne bi ovde mogla biti ni verni opis sveta niti metafora. Ona ne može ni da funkcioniše po principu strukturne

6 Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Paris 1973, str. 61.

homologije ni sa drugim poljima znanja,⁷ a da ne izgubi svoju specifičnost – to jest, upravo različitost koja od nje stvara uzor u prikazivanju. Slika ostaje u srcu te razlike, prilika mogućeg puta, prilika koja može, kao što to čini u slučaju slike *Pratilje* u delu *Reči i stvari*, da omogući otvaranje prostora dijagrama prikazivanju.

Na slici *Pratilje*, pogled likova uperen ka posmatraču funkcioniše kao likovna alegorija. Ono što bi moglo da se kaže u toj alegoriji bilo bi to da slika nije moguća osim ako prostor u kome se nalazi slika i prostor u kome se nalazi slikar ili model nije isti. Slikar koji slika i umetnička slika jednaki su u prostoru vidljivog. Upravo zato slikar i može da zauzme mesto u kome nema razlike između modela i slike, da postane autoportret vidljivog gde mi stojimo, vidljivog što mi jesmo. Kadar slike, moćan u sopstvenoj smrti, istrajaće kao upornost jednog singulariteta koji će biti tu samo da podrži i proizvede, onoliko puta koliko je moguće, naziv "ime slike".

Prema tome, Velasquezova slika *Pratilje* i slikarstvo uopšte postavši liberalna umetnost bivaju mesta vidljivosti koja omogućavaju oblike. Polazeći od njih likovna praksa i vidljivost se i određuju kao oni o kojima se "može i mora razmišljati".⁸

Vidljivost prelazi materijalne granice slike i planova o konstrukciji perspektive. Simbolički okvir koji definiše mesto slike razbija se u svom ponavljanju u unutrašnjosti same slike. Princip *mimesisa* se izvirgava podsmehu umnožavanjem i očiglednošću okvira i u nejasnosti onog što se označava kao prikazivanje. Te simbolične granice, izrezivanje koje potiče od mimetičke slike, destabilizuju operaciju prepoznavanja. Te granice funkcionišu kao repetitivni jezik pisca Remona Rusela koji stvara sumnjivi prostor ponavljanja. Rusel u njemu vidi

majušnu smetnju koja ga sprečava da bude tačno prikazivanje onog što slika predstavlja ili da premosti prazninu jedne enigme koju ona ostavlja bez rešenja.⁹

Taj raskid sa sličnošću nam se takođe nudi i u odnosu na sličnost lula ili slika postavljenih u nizu unutar Magritove slike.

Fuko, uostalom, označava "scenom enigme" postupke opisa gde jezik funkcioniše samo kao odbačeno značenje.¹⁰

Stvari u njoj otkrivaju se pogledu u takvoj jasnoći da skrivaju ono što žele da pokažu i odvajaju, kao u *dvojnosti* Remona Rusela, privid od istine. Ta skoro histerična očiglednost stvari može se uporediti, kod slike *Pratilje*, sa osobama, poređanim

7 Metod koji je prihvatio Ervin Panofski (Erwin Panofsky, 1892–1968) u *Architecture gothique et pensée scholastique*, Minuit, Paris 1970, str. 152.

8 Ovaj izraz upotrebio je Mišel Fuko u delu *L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris, 1984, str. 17. Taj izraz se tiče konstituisanja istorije kao iskustva bića čoveka kao čoveka želje i odnosi se na svaku "problematizaciju putem koje se biće označava" kao što je slučaj kod vidljivog bića u kontekstu jednog razmišljanja o slikarstvu.

9 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris 1963, str. 33–34. Udvojeni jezik poredi se sa "malom oštricom koja raseca identitet stvari i pokazuje da su one neizlečivo dvostruke i odvojene od samih sebe i u svom ponavljanju."

10 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, str. 30.

naspram nas, koje nas zaslepljuju svojim pogledom, ne ostavljajući između posmatrača i slike nikakav mogući otklon koji dozvoljava prepoznavanje i imenovanje.

Odsečena od označavanja i ličnog imena, slika postaje mesto vidljivosti gde dolazi do pozicioniranja znakova, izvan jednog pripisanog smisla. Slika *Pratilje* prikazuje smrt suverenog označenog izrgavajući podsmehu sličnost sa modelom koja je toliko dugo postojala kao bitna u doba renesanse. Slika tada prestaje da bude otvoreni prozor u svet gde vlada suvereni model na svom centralnom, panoptičkom i utemeljenom mestu.

Ako je, dakle, u tim upadima, jezik sivila mogao da deteritorizuje strukturu prikazivanja raskrinkavanjem privida njenih fundamentalnih atributa, on je to učinio približavajući se što je više moguće onom koji osvetljava vidljivo, to jest, putu svetlosti. Taj put svetlosti ima oblik "spiralne školjke" koja svojim reflektovanjem svetlosti i sjajem stvara jedan "kompletan ciklus u prikazivanju"¹¹ i šalje, u svojoj svetlosti, pojavnost i odsutnost, blistavost i senku; jedan dijagram crta režim znakova koji briše označitelj, subjekat, princa i autora.

Prostor se od sada otvara ka pluralitetu kretanja. Scena raščlanjuje svoje fiktivno jedinstvo sintetičke slike i postaje multisenzorni kompleks u kome se svaki element preobražava u slobodne figure koje šalje jedan režim svetlosti. Od svog statusa prikazivanja, slika prelazi u oblik singulariteta, u figuru prisustva. Vidljiva forma preko koje se određuje slika i njena istoričnost jeste svetlost i njene igre istine koje nalazimo u celokupnom slikarstvu sedamnaestog veka.

Slika kao svetlost

Govoreći o Maneovom¹² slikarstvu, Fuko ističe da sveukupne modifikacije koje ono uvodi nisu samo omogućile impresionizam, već i čitavo slikarstvo dvadesetog veka. Te transformacije se u suštini sastoje u tome da "podstaknu igru" i "unutar samih slika, unutar onog što one prikazuju, materijalnih osobina prostora po kome se slika", dok se u klasično doba sva umetnost trudila da nas natera da zaboravimo dvodimenzionalnost slike i prostora u kome se nalazimo.

U stvari, ono što se, kod Manea, dekonstruiše i deteritorijalizuje kao slika klasične umetničke slike, jeste celokupnost dispozitiva koji su omogućavali iluzionističku organizaciju uspostavljenju u doba renesanse:

- s jedne strane, svi efekti dubine ostvareni su kroz "iskošenosti i spirale" koje skrivaju četvorougao "sa svojim pravim linijama koje se seku pod pravim uglovima"¹³;
- s druge strane, prikazivanje unutrašnjeg ili spoljašnjeg osvetljenja na platnu koje "dolazi iz dubine ili s desna ili s leva" tako

11 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, str. 27.

12 Michel Foucault, "Manet", *Revue Les Cahiers de Tunisie* no. 149–150, Tunis, 1989.

13 Michel Foucault, "Manet", str. 63.

da se "izbegne"¹⁴ realno osvetljavanje četvorougao površine, u skladu sa mestom koje slika zauzima u prostoru (to osvetljenje može jednostavno biti dnevna svetlost);

- najzad, idealno mesto i za slikara i za posmatrača (sa monokularnim pogledom) odakle je slika mogla i trebalo da se posmatra.

U stvari, predstava u slici se određivala u jednoj fiktivnoj unutrašnjosti. Prozor koji je otvorila renesansa je "parabola sa obrnutim oblicima: umetnik otvara prozor da bi se oko s njega strmoglavilo"; i to je slika koja "daje dozvolu za gledanje".¹⁵

Modifikacija se vraća da skine masku, da pocepa dvojnost kako bi "dove-la do izbijanja na površinu" osobenosti i materijalnih ograničenja platna kao slike. Trebalo je razbiti formu vidljivosti slike iz renesansnog doba da bi se izvukao dokaz materijalnosti slike kao ravne površine, sa svojim realnim osvetljenjem i na taj način omogućiti posmatraču da se kreće oko dela kako bi uhvatio "jedan ugao ili dve strane".¹⁶ Od tada se slika pridružuje vidljivom čiji deo postaje i od kog je bila odvojena kao od snoviđenja. Ove postupke izvlačenja slike Fuko zapaža na izvesnom broju Maneovih¹⁷ slika, ali ona koja za njega lično ostaje najbolji primer je slika pod nazivom *Bar u Folli beržeru* (*Un bar aux Folies bergères*). Na toj slici postoji "dvostruka negacija dubine"¹⁸ koju, s jedne strane, omogućava prisustvo ogledala koje zauzima čitavu pozadinu slike i zatvara prostor poput zida, a, s druge strane, ono što se u njemu reflektuje.

Zaista, Mane u ogledalu prikazuje osobe koje nisu ispred bara nego ispred platna. Drugim rečima, on postavlja prikazivanje izvan njega samog i anulira ga u kontinuitetu vidljivog gde ono zauzima izvesno mesto unutar okvira slike. "Frontalno" osvetljenje, u unutrašnjosti slike, materijalizuje se lampionima u ogledalu dok se izvor realne svetlosti nalazi napolju, u "prostoru ispred" posmatrača. Odras žene u ogledalu pretpostavlja da

slikar zauzima sukcesivno dva nespojiva položaja.¹⁹

Postupak obelodanjivanja režima svetlosti, što je uslov mogućnosti postojanja slike kao umetničkog dela, sastoji se u tome da se uoče nespojivosti i razdaljina

14 Michel Foucault, "Manet", str. 64.

15 Catherine Grenier, *Image, danger u les iconodules*, La Difference, Haute Normandie, 1992, str. 169.

16 Michel Foucault, *Manet*, *Revue Les Cahiers de Tunisie* no. 149–150, Tunis, 1989, str. 64. "Možda je Mane izmislio sliku kao objekat, kao materijalnost, kao obojenu stvar koja je osvetlila neku svetlost koja dolazi spolja, sliku pred kojom i oko koje posmatrač dolazi da se okreće."

17 Reč je o sledećim slikama: *La musique aux Tuileries* (1862), *Bal masqué a l'opéra* (1873), *L'exécution de l'Empereur Maximilien* (1867), *Port de Bordeaux* (1871), *Argenteuil* (1874), *Dans la serre* (1879), *La serveuse de bocks*, *La gare Saint-Lazare*, *Le fifre* (1866), *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), *Olympia* (1873), *Le balcon* (1869), *Un bar aux Folies bergères* (1882).

18 Michel Foucault, "Manet", *Revue Les Cahiers de Tunisie* no. 149–150, Tunis, 1989, str. 84.

19 Michel Foucault, "Manet", str. 85.

između odraza u ogledalu, mesto osoba na slici i mesto koje bi trebalo da zauzme slikar, a samim tim i posmatrač. Fuko upotrebljava termine "nelagodnost" i "očara-nost" opisujući neodređenost u kojoj se nalazi posmatrač koji treba dobro da se po-stavi ispred scene koju nudi slika, prkoseći pravilima klasične kockaste organizacije.

Modifikacija koju je uveo Mane upravo je prelaz od slike kao spektakla ka slici objektu i od slike kao fikcije ka fizičkoj slici. Umesto da se poigrava prividima, slika se poigrava materijalnim elementima platna s kojima čini isto telo. Prikazivanje napušta "poigravanje koje sliku ponavlja na sebi" kako bi se otkrila pod frontalnim svetlom.

Umetnost i život

Fukoovo razmišljanje o umetnosti teklo je od arheoloških ka estetičkim razmatranjima. Osvrćući se na izvesne tokove u savremenom slikarstvu (apstraktno slikarstvo i konceptualno slikarstvo), Fuko izražava žaljenje zbog sumornosti njihovih diskursa i praksi. Ovog puta Fuko se iskazuje ne samo kao arheolog, već i kao estetičar. Ti tokovi su

nas naučili da treba više da nam se dopada izrezani znak od ver-nosti slike, poredak sintagmi od toka simulakruma, režim sim-boličkog sivila od izliva ludosti imaginarnog. Pokušali su da nas ubede da ni slika, ni spektakl, ni sličnost ni lažna sličnost, da sve to nije dobro ni teorijski ni estetski — kao i da je sramno što uopšte ne preziremo te besmislice.²⁰

Rezultat svega toga ogleda se u činjenici da su opstale samo političke i komercijalne slike koje su dobile potpunu slobodu u izvođenju. Fuko je odlučio da govori o ovim slikarskim eksperimentima koji slikarstvo izvlače iz dugog perioda u kome ono

nije prestajalo da samo sebi umanjuje značaj kao slikarstvu ne bi li se "očistilo" i dovelo do očajanja kao umetnost.

Kako je moguće, pita se on, "da ponovo pronađemo nekadašnju igru", di-menziju igre u radu, da maštamo i posmatramo, a da pri tom ne budemo prisiljeni da se držimo alijenirajućih akademskih kanona klasičnog prikazivanja? Najbolji primer je rad izvršen u samoj unutrašnjosti slike u očuvanju njenog čulnog dometa i njene privlačne moći. Treba se igrati sa privlačnošću realnog preko njenih uslova vidljivosti kao što su od njih stvorili umetnost "pop i hiperrealizam", kao što to čini Fromanže deteritorijalizujući i reteritorijalizujući sliku uz pomoć fotografije. Taj postupak omo-gućava "beskonačno kruženje slika" iz života u spektakl i iz spektakla u život. Reč je o tome da se fotografski uhvati ono nevažno, prolazno, jedinstvenost događaja oslo-bođenih u njihovom blistavom intenzitetu pomoću kontrasta boja koje daju gustinu

20 Michel Foucault, *Fromanger, le désir est partout*, Galerie Jeanne Bucher, Paris, 1975.

slikovnom dokumentu i isečcima života. To se svodi na slikanje slika bez zalaženja iza onog što one prikazuju.

Fromanže se služi "bilo kakvim" fotografijama, poput amaterskih fotogra-fija i ostavlja najviše mesta slučajnim susretima; privilegiju imaju fotografije snimlje-ne na ulici, savršenom mestu za susret, ili fotografije bez fokusa koje kroje svet van svake čulne logike. Ti anonimni zahvati događaja kao slike stvaraju objekat hromat-skom intervencijom na samom mestu njihovih projekcija. One zadržavaju samo jedan krhki obris u kome slikar razmešta različite boje:

tople i hladne, one koje pale i one koje lede, boje koje se kreću i boje koje miruju.

Leksika koja je ovde upotrebljena tiče se dinamičnosti, pokreta, intenzite-ta i odnosa snaga, privlačenja i odbijanja.

Šta se zaista događa u operaciji intenzifikacije slike koja, zadržavajući svo-ju prikazanu produkciju, izlazi iz okvira tradicionalnog statusa? U suštini, slikar stva-ra događaj umetničke slike na osnovu događaja sa fotografije; on preobražava sliku u delovima, u prostorima kruženja, u vidljivosti životnog toka. Slikar prelazi preko fotografije da bi oslobodio sliku i umnožio je u pomami pojava.

Snaga Fromanžeovog slikarstva ogleda se u stvaranju dinamičnog ka-raktera slike transponovanjem električne svetlosti projektor. Slika izbija u trenut-ku "kratkog spoja". Oslobođajući svoje intenzitete i svoje linije sile, ona projektuje događaje koji nikog ne ostavljaju ravnodušnim kao i želje koje prelaze preko slike. Fotografija služi kao relej između slike i života. Više nije u pitanju pogled koji prelazi preko dela, već slika koja vuče pogled svojim prugama i svojom brzinom, otvarajući mu neverovatne koloseke. Pogled je bačen na ulicu među prolaznike, na puteve, ši-rom kontinenata. On napušta svoj panoptički položaj i čak različita stajališta sa kojih je razumevao modernu umetnost, dozvolivši da ga proguta kruženje linija hromatske svetlosti.

Modifikacija koja se odigrava tiče se takođe aristokratije i suverenog iden-titeta slikara koji umnožava svoje potencijalnosti alijenacijom u igru "amatera", "pi-rotehničara" i "kradljivca slika".

U svojim poslednjim delima o istoriji seksualnosti, Fuko stvara jedan oblik estetike postojanja pomoću oblika subjektivizacije koji omogućavaju konstituisanje jednog životnog stila. U svojoj knjizi *Upotreba zadovoljstva*, on pravi razliku između "moralnog kodeksa" sa svojim zabranama i obavezama, s jedne strane, i "realnog ponašanja" ljudi koji postupaju onako kako, istorijski gledano, veruju da je dobro živeti, s druge strane. Upravo u odnosu prema samom sebi subjekt se konstituiše modifikacijom svoje svakodnevne prakse koja je uvek izvestan način stilizacije. U grčkom gradu, na primer, subjektivizacija mudraca odvija se u okviru problematiza-cije duše kao najvažnijeg dela koji mora da zagospodari telom primenjujući odgova-rajuće postupke, a posebno oslobađajući način ishrane. Ta stilizacija preobražava su-bjekt preko saznanja o sebi kako bi od svog postojanja stvorio neki oblik umetničkog

dela, kontinuiranog stvaralaštva koje najzad prerasta u jedan životni stil. Taj stil se izražava u harmonizaciji svih činova ponašanja prema zakonu koji pojedinac sam sebi određuje promišljeno i dobrovoljno. To vladanje sobom je konačno rad na sebi kao na slobodnom biću.

Prevela sa francuskog
Dragana Starčević

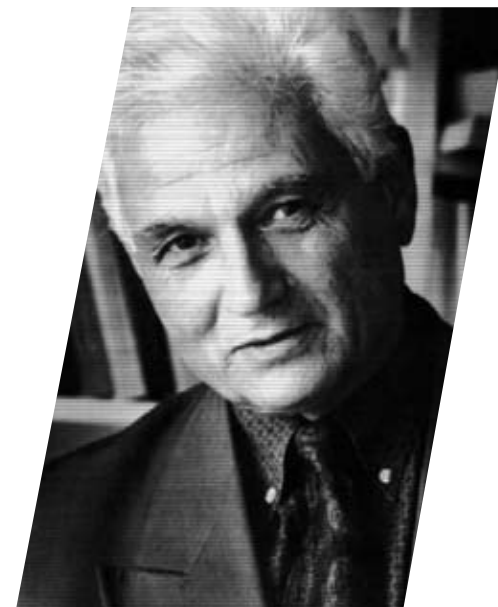
Literatura:

- Branka Arsić, "Mišel Fuko: politika, filozofija, kultura" (temat), *Ženske studije* br. 13, Beograd, 2000.
- Žil Delez, *Fuko*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989.
- James Faubion (ed.), *Michel Foucault – Aesthetics, Method, and Epistemology*, Penguin Books, London, 1994.
- James Faubion (ed.), *Michel Foucault – Power – Essential Works of Foucault 1954–1984*, Penguin Books, London, 2001.
- Michel Foucault, *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994.
- Michel Foucault, *Fearless Speech*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004.
- Mišel Fuko, *Riječi i stvari – Arheologija humanističkih nauka*, Nolit, Beograd, 1971.
- Mišel Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, Nolit, Beograd, 1980.
- Michel Foucault, "Ovo nije lula", iz Nenad Mišević, Nenad Zinaić (eds.), *Plastički znak – zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981, str. 291–310.
- Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti I – volja za znanjem*, Prosveta, Beograd, 1982.
- Mišel Fuko, "Šta je autor?", iz Nada Popović Perišić (ed.), *Mehanizmi književne komunikacije*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1983, str. 32–45.
- Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti – Korišćenje ljubavnih uživanja*, Prosveta, Beograd, 1988.
- Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti – Staranje o sebi*, Prosveta, Beograd, 1988.
- Mišel Fuko, *Predavanja*, IP "Bratstvo-jedinstvo", Novi Sad, 1990.
- Mišel Fuko, "Panoptizam", *Theoria* br. 1, Beograd, 1995, str. 53–78.
- Mišel Fuko, "Šta je prosvetiteljstvo?", *Treći program RB-a* br. 102, Beograd, 1995, str. 232–244.
- Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998.
- Mišel Fuko, "Uvod u Prestup", *Reč* br. 45, Beograd, 1998, str. 62–72.
- Mišel Fuko, *Treba braniti društvo – Predavanja na Kolež de Fransu iz 1976. godine*, Svetovi, Novi Sad, 1998.
- Mišel Fuko, *Nenormalni – Predavanja na Kolež de Fransu 1974–1975*, Svetovi, Novi Sad, 2001.
- Mišel Fuko, *Hermeneutika subjekta – Predavanja na Kolež de Fransu 1981–1982*, Svetovi, Novi Sad, 2003.
- Mišel Fuko, *Rađanje biopolitike: Predavanja na Kolež de Fransu 1978–1979*, Svetovi, Novi Sad, 2005.
- Paul Rabinow (ed.), *Michel Foucault: Ethics – Subjectivity and Truth*, Penguin Nooks, London, 1997.

MIŠEL FUKO

RAŠIDA B. TRIKI

FIGURE U POKRETU



Žak DERIDA

: Rašida B. Triki

Jedan od najznačajnijih francuskih filozofa Žak Derida (Jacques Derrida, 1930–2004), rođen je u Alžiru. Studirao je na *École Normale Supérieure* u Parizu gde je 1954. godine napisao svoj diplomski rad pod nazivom *Problem geneze kod Huserla*. Od 1964. Derida postaje predavač na *École Normale Supérieure* gde je bio aktivan sve do 1983. godine. Predavao je i na *École des Hautes Etudes en Sciences Sociales* u Parizu. Sa Fransoaom Šatleom (François Châtelet, 1925–1985) osnovao je *Collège international de philosophie* (CIPH) 1983. godine. Bio je profesor humanistike na *University of California, Irvine*. Bio je predavač na brojnim američkim univerzitetima: *Johns Hopkins University*, *Yale University*, *New York University*, *Stony Brook University*, *New School for Social Research*.

Pošto je objavio knjigu *O gramatologiji*¹ (ed. de Minuit, Paris, 1967) u kojoj proučava prvobitan odnos između čulnosti i razluke (*différance*), Derida u knjizi *O diseminaciji*² objavljenj 1972. godine razrađuje opšte karakteristike dekonstrukcije opisane terminom *diseminacija* (rasejavanje), konceptom kojim se od tada označava njegova filozofija. U stvari, problematika dekompozicije i redefinicije čulnosti već je bila prisutna u njegovom delu *Uvod u poreklo geometrije*,³ objavljenom 1962, kao i u

1 Jacques Derrida, *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.

2 Jacques Derrida, *Dissemination*, Continuum, London, 2004.

3 Jacques Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, University of Nebraska Press, Lincoln Ne, 1989.

njegovoj knjizi *Glas i fenomen*,⁴ objavljenoj 1967. godine. U ovoj filozofiji *diseminacije*, bliskoj Hajdegerovoj (Martin Heidegger, 1889–1976) filozofiji, Derida nas poziva "da mislimo drugačije", to jest, da se stavimo u položaj isprepletanosti sa mišljenjem kako bismo u njega umetnuli drugost. Njegovo značajno delo *Pisanje i razlika*,⁵ pokazuje različite mehanizme strategija pisanja vezanih za opštu problematiku dekonstrukcije. Na taj način, polje pisanja duboko je prožeto problematikom čulnosti pod uticajem *diseminacije* (*Položaji*, 1972, ed. de Minuit i *Margine*, 1972, ed. de Minuit). Takvo razmišljanje dovodi do stvaranja estetike prikrivanja i otkrivanja koja započinje *diseminacijom* pisanja. Tu se pojavljuje *différance* kao istovremeno i strukturalno i genetičko izvoriste svih pojmovnih parova (kontradiktornih ili različitih), svih efekata različitosti. U delu *Istina u slikarstvu* koje je objavljeno 1978. (Flammarion), ponovo se ispituje pojavljivanje efekata bujanja *différance* na grafičkom planu, ali ovog puta ne na polju pisanja već u slikarskoj praksi.

U toj filozofskoj raspravi slike, sve se svodi na potez, vrstu i/ili "trag", što nije ništa drugo nego znak koji se označava. U delima *Lecture de Droit de regards*, objavljeno 1985, (ed. de Minuit, Paris) i *Points de suspension*, 1992, (Galilée) bliže je označeno, u okviru njegove "estetike", da je "filozofija foto-logija" i da "rukopis svetlosti" od filozofije stvara "razvoj prava pogleda".⁶ *Razglednica*, delo objavljeno 1980. (Flammarion) orijentiše Deridinu filozofiju ka poetici darovanja i estetiци gostoljubivosti (*Marksove aveti*, Galilée, 1993; *Politika prijateljstva*, Galilée, 1994; *Otpor*, Galilée, 1996; *O gostoljubivosti*, Calman-Levy, 1997). U dijalogu sa Elizabetom Rudinesko (Elisabeth Roudinesco, 1944–) u knjizi *De quoi demain ...* (izdavači Fayard et Galilée, 2001) Derida iznova preispituje ulog razmišljanja o različitosti unutar univerzalnog.

Diseminacija (rasejavanje)

Derida je poznat po svom prodornom razmišljanju koje nas upozorava da sumnjamo u zauvek utvrđene istine, u apsolute istovetnosti i u referencijalnost u korist neprekidne emancipacije čula. Poput Fukoa (Michel Foucault, 1926–1984) i Deleza (Gilles Deleuze, 1925–1995), Derida raskida sa dogmom jedine i nepromenljive istine da bi istakao pluralizaciju čulnosti.

On je pre svega poznat po svom radu o dekonstrukciji i *diseminaciji* koji je omogućio da se ponovo razmisli o čulnosti u njenoj stalnoj udaljenosti i povlačenju. Deridini upadi koji destabilizuju konvencionalna znanja dotakli su sve filozofske, umetničke, kulturalne i književne produkcije. Filozofsko iskustvo je za Deridu "problematično prelaženje granica, nesigurnost u pogledu granica filozofskog polja."⁷

4 Žak Derida, *Glas i fenomen*, IICSSOS, Beograd, 1989.

5 Jacques Derrida, *Pisanje i razlika*, Šahinpašić, Sarajevo i Zagreb, 2007.

6 Jacques Derrida, *Pisanje i razlika*, str. 104–105.

7 Jacques Derrida, *Schibboleth*, Galilée, Paris, str. 80.

Bogatstvo njegovog dela, bilo da je reč o mnogobrojnim spisima, knjigama, člancima ili njegovim predavanjima, razgovorima i seminarima, predstavlja danas za filozofe, književnike, kritičare i sve intelektualce, više od originalnog i otvorenog razmišljanja – ono je nezaobilazan instrument za dešifrovanje pisanja i umetničkog dela. Neprekidnom praksom podsećanja i ponovnog pisanja filozofskih tekstova, Derida želi da oslobodi transcendentalne privide i apsolute od referencijalnosti. On je, neumorno, tokom svojih predavanja o velikim filozofskim tekstovima (Platona /Πλάτων, 428/427–348/347 p. n. e./, Dekarta /René Descartes, 1596–1650/, Kanta /Immanuel Kant, 1724–1804/, Huserla /Edmund Husserl, 1859–1938/, Ničea /Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900/, Hajdegera) stvarao dinamike u cilju destabilizacije totalizujuće strukture i svakog puta uočio udaljenost, višestrukost i ono što on naziva prvobitnom *différance* između idejnih projekata i prakse pisanja. Derida je ponovnim oživljavanjem velikih umetničkih, književnih, pa čak i tehnoloških kreacija Žabesa (Edmond Jabès, 1912–1991), Malarmea (Stéphane Mallarmé, 1842–1898), Artoa (Antonin Artaud, 1896–1948), Bataja (Georges Bataille, 1897–1962), Kafke (Franz Kafka, 1883–1924), Klosovskog (Pierre Klossowski, 1905–2001), Blanšoa (Maurice Blanchot, 1907–2003), Šara (René Char, 1907–1988), Van Goga (Vincent van Gogh, 1853–1890), pokazao da se pisanje i stvaralaštvo upisuju u prvobitnu strast, kao diskurs u želju i odsustvo drugog.

Za Deridu samo umetnost dekonstrukcije, *diseminacija* po modelu *skopein*, to jest, vizuelno opažanje koje vodi ka suštini stvari omogućava da se dekomponuje ono što je "poznato" i shvaćeno te da se tako stigne do jednostavnog oblika, do *idein*. Na tom mestu treba da se odigra jedno približavanje između umetnosti dekonstrukcije i platonovske dijalektike koja, takođe pročišćavajući čulnost, stiže da "otkrije" ideju, razumljivost. Ali za Deridu, odsutnost, ona koju treba otkriti, ne opisuje se kao "portret", kao "pro-tractus, pro- ili pour-traict mreže iskazivanja".⁸ Upravo zato funkcije govora i pisanja ne treba imitirati već stvarati. Predstaviti nepredstavljivo, reći neizrecivo, misliti neistinito, to pre svega znači ne potonuti u logiku suprotnosti, da bismo mogli samo da razmišljamo o drugom, o udaljenosti, ivici, o *onom* između što se može imenovati, polazeći od čitanja Platona, *pharmakon*, *chora* ili *graphein*. Misliti to znači obeležiti, upisati.

Na tom mestu Derida pristupa pitanju značenja. Ne postoji misao koja, ako je upisana, ne otkriva rasejani pluralitet znakova i tragova. Ali znak se ne dodaje, kao što postoji sklonost da se veruje, istini da bi se predstavio kao dokaz, znak konstituiše istinu u unutrašnjosti. Ova ideja remeti logiku zapadnjačke racionalnosti koja je označeno uvek smatrala transcendentnim, to jest, čistom čulnošću, stranom svim načinima označavanja pa čak i svim oblicima razumevanja. Čulnost je pre svega unutra, u unutrašnjoj intimnoj sferi "mentalne oralnosti". Ona se potom upisuje u znake koji će je fiksirati i obezbediti njeno kruženje. To znači da postoji ukidanje svih

8 Louis Marin, "C'est moi que je peins... : de la figurabilité du moi chez Montaigne", iz *Recherche sur la philosophie et le langage*, 12. Hommage à Henry Joly, Grenoble, 1990, str. 373.

vrsta hijerarhije između znakova i svih ekspresivnih supstanci kao što su, na primer, govor i pisanje. U tom izražajnom polju neodređenog upisivanja, stvara se međusobno ukrštanje različitih načina izražavanja, između govorenja i pisanja, između označitelja i označenog što od čulnosti stvara neprekidno postajanje, jedno nastajanje.

Ovo međusobno ukrštanje koje u isto vreme želi da bude radikalizacija sosiropske lingvistike i huserlijanske fenomenologije omogućila je *différAnce* koja, u skladu sa Deridinim terminima,

ukazuje na činjenicu da jedna istorijsko-metafizička epoha mora da napokon jezik odredi kao totalitet svog problematičnog horizonta.⁹

DifférAnce (Razluka)

DifférAnce čiji nastavak –*Ance* ukazuje na neodlučnost, u metafizici između aktivnosti i pasivnosti kretanja koja proizvodi razlike, jeste način da čitamo aporije i kontradikcije bez obaveze da pravimo sintezu, jer, na kraju krajeva, u filozofiji je uvek reč o onom što može da postane objekat nekog iskustva. To je, dakle, jedna večita dijalektika čiji se termini nikad ne mogu pomiriti u nekoj konstituisanoj sintezi ili sintezi koja nešto konstituiše, već je to dijalektika koja podstiče na razmišljanje postavljajući pitanje svom izvoru. U tom smislu, *différAnce* se udaljava od svakog stabilnog oblika, od svake konačne afirmacije, predstavljajući jednu nepodudarnu sliku sadašnjosti, podjednako pomerenu kao metafizika koja je, prema Hajdegeru, odvojena od izvora kome teži da se vrati. Deridino razmišljanje je podrobno istraživanje tih udaljenosti, tog ispoljavanja posledica razlike.

Međutim, o razlici se "ne razmišlja bez traga".¹⁰ Drugačije rečeno, čulnost se nalazi u distribuciji tragova i znakova. Upravo se zato čulo eksteriorizuje, izlazi iz samog sebe i skriva se tako što postaje drugi. Stoga je to *différAnce*¹¹ osmišljeno odnosom ili vremenskom razlikom tragova, ambivalentnim pojmom u kom se međusobno ukrštaju empirijsko i transcendentalno. Trag je, dakle, jedna puna prisutnost koju metafizika ne može da shvati zato što ona operiše ukidanjem sadašnjosti. Samo estetika koja je zalepljena za sadašnjost može da označi trag kao čistu prisutnost. Estetsko iskustvo povezano je sa "spektakularnošću" objekta. Estetika se još od Kanta formira u kategorijama recepcije, u reciprocitetu između opaženog objekta i subjekta koji opaža.

9 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, str. 15.

10 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, str. 83.

11 Čini se da je teško zasnovati deridijansku estetiku na pojmu *différance* jer se ona sama po Deridinim rečima "nikad ne prikazuje kao takva" (Jacques Derrida, *Marges*, Minuit, Paris, 1972, str. 6). U stvari, empirijsko-trancendentalna dimenzija *différAnce* udaljava je od realnosti i na neki način je približava prisustvu i fenomenalnosti.

DifférAnce se skriva u pojavnoj realnosti. Derida govori o *différAnce* kao da je ona *ništa*¹² u odnosu na smisao u kom ne bi imala nikakve veze sa bilo kakvom istorijskom determinisanošću. Ali *différAnce* ostaje u pokretu, ona je "diferencijalni" pokret koji se sam menja, nošen sopstvenom diferencijacijom. U tome je smisao slavnog Deridina iskaza "*différAnce* se razlikuje". Na taj način *différAnce* je vezana za prisustvo i estetsko iskustvo čiji objekat oscilira između prisustva i odsustva, vidljivosti i nevidljivosti, empirizma i transcendentnosti, provlači se između tih suprotnosti. Deridina estetika ima fundamentalni zadatak da učini vidljivim ta ukrštanja. Deridino interesovanje za umetnost manifestuje se istovremeno u analizama koje se tiču nekih praksi poput slike, crteža, fotografije, arhitekture i televizije, ali i u ponovnom sagledavanju problema koje postavlja *mimesis*, dakle, lepote i porekla umetnosti. Svi ovi problemi upisuju se u fundamentalno preispitivanje istine i čulnosti.

Estetika ponovnog traga

Umesto da predstavi čulno kao ono što ga prevazilazi, znak ga predstavlja iznutra. Možemo reći i to da je čulno uvučeno u "igru predstavljanja", na mesto razlike koja tragovima označava beskrajni gubitak izvora čulnosti u njegovim mnogstrukim promenama. "Razluka se razlikuje" istovremeno se približavajući i povlačeći se u različitim tragovima koji su u neku ruku njeni rasejani pojavni oblici, a njih jedino možemo iskusiti kroz umetnost. U stvari, pre svega u umetnosti i estetskom iskustvu odigrava se prisustvo u odsustvu, pojava i nestanak, vidljivo i nevidljivo, trag i praznina. Taj sablasni karakter vidljivosti vraća se metaforično na izvoriste prikazivanja diskursa kao onog što uvek zamenjuje "diferencijalno nepojavljivanje traga",¹³ što je izvor crteža i svakog grafičkog predstavljanja. Ukoliko je čista linija, trag nema nikakav identitet. Zbog toga umetnosti vezane za sliku podstiču želju diskursa da dopuni taj ponovni trag čula. U tim uslovima, jasno nam je zbog čega Derida daje specijalan tretman primeren elementima grafičke supstance i zašto "pomera" svoj ulog. Diskurs o slikarstvu je pre svega granica, ponovni trag (ili crta), drugi način da se označi trag "kao trag suprotnosti"¹⁴:

Ostaje jedan prostor za započinjanje da bi se dogodila istina u slikarstvu. Ni unutra ni spolja, on se širi a da se ne da uokviriti, ali ipak nije izvan okvira. On radi, na njemu se radi, dopušta da djeluje okvir, njemu dopušta da radi [...]. Crta ovdje samu sebe privlači, samu sebe podvlači i sama se događa.¹⁵

12 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, str. 405.

13 Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autre ruines*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990.

14 Žak Derida, *Istina u slikarstvu*, Jasen, Nikšić, 2001, str. 18.

15 Žak Derida, *Istina u slikarstvu*, str. 18.

Delo *Istina u slikarstvu*, Derida započinje postavljanjem velikog filozofskog pitanja – šta je umetnost – pozivajući se posebno na Kanta, Hegela (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831) i Hajdegera kako bi pokazao da

Ono što je filozofsko zatvara umjetnost u njen krug, ali to isto-
vremeno znači da se filozofski govor takođe vrti u krugu.¹⁶

Da li je onda filozofija "diskurs o okviru"¹⁷? U stvari, to pomeranje kojim Derida operiše u estetskom razmišljanju daje okviru, kao granici predstavljenog prostora, ulogu da saopšti ono što neutrališe, što postavlja granice, što preispituje i podražava mimezis.

Derida izučava "estetičko pitanje" u delu *Pisanje i razlika* uz pomoć analize Artoovog¹⁸ dela koje je on smatrao simboličkim u pogledu diseminacije predstavljanja:

Budući da je uvijek već počela, predstava nema kraja. No može se zamisliti zatvaranje onoga što nema kraja. Zatvaranje je kružna granica unutar koje se ponavljanje razlike beskrajno ponavlja. To je njezin prostor igre. To kretanje je kretanje svijeta kao igre. [...] Ta je igra okrutnost kao jedinstvo nužnosti i slučaja. Ta igra života je umjetnost.¹⁹

Na taj način *différance* delokalizuje predstavljeni prostor jer ona provaljuje u zatvorenost i jer je element nepredstavljivog. U stvari, *différance* i jeste i nije ono što se pojavljuje zato što se pojavljuje u svom nestanku. Umetnost će ovde imati funkciju egzemplarnosti, to jest, elementa kojim se manifestuje *différance*. Derida umnožava svoje reference na umetnike, slikare, vajara, pesnike i ljude iz pozorišnog okruženja. Analiza slike *Stare cipele sa pertlama* Vinsenta van Goga omogućiće mu da objasni posledice te *différance*. Više nego što želi da te cipele pripiše seljaku ili građaninu kao što su to pokušali da učine neki kritičari, Derida smatra prisustvo odstojanja cipela od pertli "dvostrukim širenjem"²⁰ koje postavlja problem tumačenja umetničkog dela i problem istine u slikarstvu. Ove cipele ne pripadaju, one nisu ni prisutne ni odsutne, cipele postoje, i to je sve.²¹ One ostaju tu bez subjekta, ali isto tako i bez objekta, one se mogu shvatiti po želji, ali njih niko ne može posedovati a još manje sačuvati. Moguće ih je samo vratiti ako neko smatra da ih ima i verovati da ih daje ako ih nema. Samo dar objašnjava prisustvo cipela koje manifestuju želju da budu vraćene.

16 Žak Derida, *Istina u slikarstvu*, str. 28. Treba ipak primetiti da to nije začarani krug i da "ne treba ga izbegavati nego naprotiv, treba u nj ući i obići ga." (Žak Derida, *Istina u slikarstvu*, str. 38) Krug postoji zato što se smatra da umetničko delo potiče od umetnika i da je umetnik definisan umetničkim delom. "Porijeklo umjetnika je umjetničko djelo, a porijeklo umjetničkog djela je umjetnik." Žak Derida, *Istina u slikarstvu*, str. 38.

17 Žak Derida, *Istina u slikarstvu*, str. 49. "[...] *parergon* djeluje na dvoje. Na granici između djela i odsustva djela, *parergon* se dijeli na dvoje." Žak Derida, *Istina u slikarstvu*, str. 70.

18 Jacques Derrida, "Kazalište okrutnosti i zatvaranje predstave", iz *Pisanje i razlika*, Šahinpašić, Sarajevo – Zagreb, 2007, str. 247–266.

19 Jacques Derrida, "Kazalište okrutnosti i zatvaranje predstave", str. 266.

20 Žak Derida, *Istina u slikarstvu*, Jasen, Nikšić, 2001, str. 303.

21 Žak Derida, *Istina u slikarstvu*, str. 435.

Želja da vrati istinu vodi Deridu ka logici ogoljavanja²² i estetici darivanja. Ovaj filozof pravi jednu tananu analizu bliskosti dara i fotografije u svojim delima *Psiha i Dato vreme*. Umetnost fotografije je predstavljanje "koje je istovremeno nepredstavljanje" zato što ono "ne ukida referencu" ali

beskonačno udaljava izvestan oblik realnosti, realnosti čiji je referent *opažajno*.²³

To je razlog što filozofsko ispitivanje konstruiše u samom tom rastojanju jednu misao o etičko-estetskom prisustvu na svom horizontu odgovornosti s onim što povezuje alijenaciju, nedostatak i pozitivnost. Na taj način se može razumeti njeno ovladavanje problemima darivanja, pozivanja u pomoć i molitve, ali i aparthejda, prava na azil, na internet, na gostoprimstvo...

Gostoprimstvo: estetika života

U svojoj knjizi *O gostoprimstvu*,²⁴ Derida nas poziva da razmišljamo o iskustvu gostoprimstva polazeći od ponovnog traga, od ponovnog usvajanja regulatorne ideje kantovskog koncepta čovečanstva te kosmopolitizma, od Klosovskog tumačenja posete i hajdegerovskog pitanja o pozivanju na razmišljanje. Posle ponovnog pažljivog čitanja trećeg završnog člana Kantovog *Projekta o večnom miru*, Derida otkriva aporiju između antropološke dimenzije prava na gostoprimstvo i ograničenja tog prava na uslove poštovanja nacionalnih identiteta (poštovanje prava, tradicije, jezika...). Štaviše, kosmopolitski ideal dolazi u sukob sa ograničenjem prijema rezervisanog samo za podanike ili građane neke države. Derida zatim primerima proširuje kantovsko prihvatanje različitih iskustava gostoprimstva i dovodi do vrhunca kontradikciju iskaza "poželeti dobrodošlicu" upisujući je u neznanje onog što dobrodošlica jeste. Dobrodošlica je zatim predmet istančane analize prvobitne tenzije koja ispunjava sam pojam gostoprimstva na kom parazitira njegova suprotnost – neprijateljstvo: svako primanje "kod sebe" automatski prate ograničenja, pa makar se ona odnosila na poštovanje kućnog reda. Gostoprimstvo sačinjava dvostruki postulat uzimanja i davanja. Poziv, u svom konstruktivnom ponavljanju, afirmiše u isto vreme i svaki put, gosta kao domaćina kod svoje kuće.

U tom suštinskom ograničenju zakona gostoprimstva, Derida zatim pokreće ontološko pitanje "da li mi znamo šta je gostoprimstvo?" U raspravi o ovom pitanju on predlaže četiri značenja koja su komplementarna kao četiri hipoteze koje je Derida prihvatio čitajući dela Klosovskog, Hajdegera i Benvenista (Émile Benveniste, 1902–1976). Prvo značenje jeste "da mi još ne znamo šta je gostoprimstvo". Ovde nije reč o vremenskom neznanju, već o ne-znanju, o onom što se opire nekom identitetu po sebi, svakom stabilizujućem određenju, njegovom konstituisanju kao predmetu znanja, ukratko, konceptu. Ova teškoća dolazi zbog toga što je izvan sadašnjeg

22 Jacques Derrida, *Donner le temps*, Galilée, Paris, 1991.

23 Jacques Derrida, *Donner le temps*, str. 183.

24 Jacques Derrida, *De l'hospitalité*, Calman-Levy, Paris, 1997.

trenutka, izvan statusa objekta, gostoprimstvo mesto ne nekog znanja već intencionalnog iskustva prema drugom kao apsolutnom strancu, kao nepoznatoj osobi.

Drugo značenje je to što se gostoprimstvo nalazi u intencionalnom činu koji "se objavljuje drugom u dobrodošlici" kao obaveza. Na tom nivou, estetička analiza bogatstva teksta *Roberta večeras* Klosovskog, veoma je indikativna i omogućava da razmišljamo o unutrašnjoj kontradikciji gostoprimstva u "postajanju gostom" od strane onog koji poziva, u isto vreme preko neminovnosti i kratkotrajnosti tog iskustva i preko supstitucije zvanične posete pozivanjem u goste. Neminovnost zvanične posete je uslov za vlasnika poseda da

izvrši zadatak domaćina i bude primljen od strane onog koga on prima

i to do granica da postane gostov talac. Na ovom mestu se Derida poziva na Levinasovu (Emmanuel Levinas, 1906–1995) logiku supstitucije, gde istovetnost u svojoj pasivnosti jeste talac i označava početak etike kao vršenja odgovornosti.

Treće značenje upisuje "da li mi znamo šta je gostoprimstvo?" u njegov odnos prema vremenu koje se vraća na jedan odnos suštinske anahronosti tog iskustva. O njemu treba razmišljati u terminu "još uvek ne" koji je analizirao Hajdeger u "mi još uvek ne znamo" iz dela *Šta se naziva mišljenje?*²⁵ Gostoprimstvo čuva jedan suštinski odnos prema onom što dolazi i što još uvek ne poznajemo, ali o čemu uvek razmišljamo.²⁶

Četvrto značenje pitanja gostoprimstva je pitanje ponovnog razmatranja Benvenistovih teza izraženih u delu *Ekonomija, srodstvo, gostoprimstvo* u kome su etimološke i institucionalne porodične veze ispitane u svetlu gostoprimstva kao sociološke činjenice.

Tokom pažljivog proučavanja koje se oslanja na posledice *différance* i počinje na poštovanju i poznavanju jezika i njihovog identiteta, Derida otkriva aporiju koja je deo gostoprimstva (*hosti-pet-s*; gost i domaćin) koje postavlja prag svakog primanja (bilo da je reč o porodici ili Državi) u poštovanju istosti, u poštovanju "mog doma" i u poštovanju činjenice da je neko kod svoje kuće.

Deridina filozofija, bilo da je reč o istorijskim upadima u unutrašnjost filozofskih tekstova, u jedinstvenom tretmanu umetničkih dela ili u svojim konceptima o životnim stilovima putem darivanja i gostoprimstva, jeste filozofija koja od razmišljanja istovremeno pravi povratak ka izvoru čuđenja, ka epohalnoj opreznosti i ka repetitivnom poslu dešifrovanja i prizivanja drugosti. Operacijama dekonstrukcije, ona održava živom obavezu da ispituje aporije i ide ka suštini ideja, rizikujući da zbog toga skrene s pravog puta duhovno neupućene. Sa Deridom, od sada, misao u svojoj operaciji ponovnog pisanja, može da se usudi da konstantno dešifruje današnjicu, putem pojmova diseminacije, dekonstrukcije drugosti-promene, dara, praštanja i gostoprimstva.

25 Martin Heidegger, *Šta se zove mišljenje?*, Naklada Breza, Zagreb, 2008.

26 Intencionalni čin budućeg gostoprimstva ne upisuje se u prisustvo budućnosti koja još nije stigla, već u otvorenost za jednu obavezu.

Specifičnost njegove filozofske estetike sastoji se, u stvari, u tome da se stalno održavamo u položaju ponovnog traga koji uvek razlikuje prepoznavanje u semantičkoj igri označavanja "referencijalne nemogućnosti".

Prevela sa francuskog
Dragana Starčević

Literatura:

- Harold Bloom, Paul De Man, Jacques Derrida, Geoffrey H. Hartman, J. Hillis Miller, *Deconstruction and Criticism*, A Continuum Book, The Seabury Press, New York, 1979.
- Petar Bojanić (ed.), *Glas i pismo – Žak Derida u odjecima*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2005.
- Peter Brunette, David Wills (eds.), *Deconstruction and the Visual Arts – Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge – New York, 1994.
- Peter Brunette, David Wills (eds.), *Screen / Play – Derrida and Film Theory*, Princeton University Press, Princeton N. J., 1989.
- David Carroll, *Paraesthetics – Foucault * Lyotard * Derrida*, Methuen, New York – London, 1987.
- David Carroll, *The States of Theory / History, Art, and Critical Discourse*, Stanford University Press, Stanford, 1990.
- Hélène Cixous, *Portret of Jacques Derridas A Young Jewish Saint*, Columbia University Press, New York, 2001.
- Jonathan Culler, *O Dekonstruktiji – Teorija i kritika poslije strukturalizma*, Globus, Zagreb, 1991.
- Žak Derida, *Glas i fenomen*, IICSSOS, Beograd, 1989.
- Žak Derida, *Bela mitologija*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1990.
- Žak Derida, *Razgovori*, Književna zajednica, Novi Sad, 1993.
- Žak Derida, *Drugi pravac*, Lapis, Beograd, 1995.
- Žak Derida, *Politike prijateljstva*, Beogradski krug, Beograd, 2001.
- Jacques Derrida, *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.
- Jacques Derrida, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978.
- Jacques Derrida, *Dissemination*, University of Chicago, Chicago, 1981.
- Jacques Derrida, *Istina u slikarstvu*, Jasen, Nikšić, 2001.
- Jacques Derrida, Paule Thévenin, *The Secret Art of Antonin Artaud*, The MIT Press, Cambridge MA, 1998.
- Jacques Derrida, *Sablasti Marxa. Stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002.
- Jacques Derrida, *Dissemination*, Continuum, London, 2004.
- Jacques Derrida, *Pisanje i razlika*, Šahinpašić, Sarajevo – Zagreb, 2007.
- Peggy Kamuf (ed.), *A Derrida Reader – Between the Blinds*, Columbia University Press, New York, 1991.
- Novica Milić, A, B, C, *Dekonstrukcije*, Narodna knjiga, Beograd, 1997.

Novica Milić, *Predavanja o čitanju*, Narodna knjiga, Beograd, 2000.
Kristofer Noris, *Dekonstrukcija*, Nolit, Beograd, 1990.
Obrad Savić (ed.), *Filozofsko čitanje Frojda*, IICSSO Srbije, Beograd, 1988.
Obrad Savić (ed.), "Jacques Derrida" (temat), Tekst 2a i 2b, *Delo* br. 1–2, 3–4, Beograd, 1992.

RAŠIDA B. TRIKI

ŽAK DERRIDA

FIGURE U POKRETU

UVOD Miško Šuvaković i Aleš Erjavec: **Kratak tehnički uvod u knjigu *Figure u pokretu – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti***₇ Aleš Erjavec: **Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe**₁₁ Miško Šuvaković: **Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesetog veka**₂₁ **KONTRADIKCIJE MODERNIZMA** Jos de Mul: **Sigmund Frojd**₄₁ Ketrin Livr: **Anri Bergson**₅₅ Lev Kreft: **Benedeto Kroče**₆₅ Grejem Mekfi: **Robin Džordž Kolingvud**₈₇ Miško Šuvaković: **Martin Hajdeger**₁₀₀ Miško Šuvaković: **Ludvig Vitgenštajn**₁₂₃ **KRITIČKI/KRITIČNI MODERNIZAM** Entoni Dž. Kaskardi: **Hoze Ortega i Gaset**₁₄₅ Aleš Erjavec i Miško Šuvaković: **Đerđ Lukač**₁₅₉ Tajrus Miler: **Valter Benjamin**₁₇₄ Lev Kreft: **Herbert Markuze**₁₉₃ Tajrus Miler: **Teodor V. Adorno**₂₀₅ Gabriela Švitek: **Stefan Moravski**₂₃₆ **UMETNOST U POLJU TEORIJE** Ivana Miladinović: **Džon Kejdž**₂₅₅ Miško Šuvaković: **Situacionizam**₂₇₀ Miško Šuvaković: **Tel Quel**₂₈₂ Sanela Radisavljević: **Pjer Bulez**₂₉₆ Sanela Radisavljević: **Glen Guld**₃₀₉ Nika Radić: **Art&Language**₃₁₉ Dubravka Đurić: **Čarls Bernstin**₃₃₆ **PITANJA O GRANICAMA FILOZOFIJE I ESTETIKE** Biljana Srečković: **Vladimir Jankelevič**₃₅₇ Rašida B. Triki: **Žan-Pol Sartr**₃₇₃ Aleš Erjavec: **Moris**

Merlo-Ponti₃₈₄ Marivon Sezon: **Mikel Difren**₃₉₅ Lidija Prišing: **Žak Lakan**₄₁₄ Jelena Novak: **Rolan Bart**₄₃₁ Rašida B. Triki: **Žil Delez**₄₄₆ Rašida B. Triki: **Mišel Fuko**₄₅₈ Rašida B. Triki: **Žak Derida**₄₆₉ **FEMINISTIČKE PLATFORME** Paula Zupanc: **Lus Irigaraj**₄₈₂ Paula Zupanc: **Julija Kristeva**₄₉₆ Ana Vujanović: **Džudit Batler**₅₁₁ **POSLE MODERNE: POSTMODERNA I KRITIKA POSTMODERNE** Polona Tratnik: **Artur Danto**₅₃₁ Ernest Ženko: **Fredrik Džejmson**₅₄₉ Nevena Daković: **Edvard V. Said**₅₆₄ Ernest Ženko: **Wolfgang Velš**₅₈₅ Klif MakMahon: **Teri Iglton**₆₀₁ Ivana Ilić: **Rodžer Skruton**₆₁₄ **IZVOĐENJE FILOZOFIJE I NOVA KRITIČKA TEORIJA** Dejvin Zane Šou: **Alen Badiju**₆₄₅ Katja Kolšek: **Žak Ransijer**₆₅₈ Katja Kolšek: **Đorđo Agamben**₆₇₈ Nikola Dedić: **Boris Grojs**₆₉₀ Bojana Cvejić: **Brajan Masumi**₇₀₄ Oleg Jeknić: **Mark B. Hansen**₇₂₁ Jelena Arnautović: **Nikola Burio**₇₄₀ **PRILOG: FILOZOFIJA VIZUELNOSTI** Radovan Popović: **Bečka škola istorije umetnosti**₇₅₉ Radovan Popović: **Alojz Rigl**₇₆₉ Đinhi Čoi: **Vizuelni formalizam**₇₉₅ Miško Šuvaković: **Nova istorija umetnosti**₈₁₅ Aleš Erjavec: **Vizuelna kultura, umetnost i vizuelne studije**₈₃₈ **APENDIKS** Biografije autorki/autora tekstova i prevoditeljki₈₆₁ Indeks imena₈₆₉



Lus IRIGARAJ

: Paula Zupanc

Lus Irigaraj (Luce Irigaray, 1932–) je doktorirala na filozofiji, psihologiji i lingvistici. U Francuskom nacionalnom centru za naučna istraživanja radi kao psihoanalitičarka i rukovodi istraživanjima. Istaknuta je spisateljica i pesnikinja. Obiman opus njenih radova preveden je na engleski, italijanski, holandski, japanski, srpski, slovenački, španski i druge jezike, što joj donosi sve širu čitalačku publiku. Delokrug rada Lus Irigaraj izrazito je interdisciplinaran. Ona sa velikom sigurnošću raspravlja o pitanjima filozofije, klasične književnosti, psihologije i psihoanalize, kao i lingvistike, sociologije, religija, politike i prava. Njeni radovi ukazuju na temeljno poznavanje grčkog jezika i filozofije, kao i na duboko razumevanje filozofskih i religioznih tradicija Istoka. Jedna od njenih poslednjih knjiga, *Entre Orient et Occident*, bavi se pitanjima mogućnosti spoja – mišljenja, tradicija i civilizacija i promenom horizonta, koja bi potpomogla dolazak nove ere. U njoj bi bili napušteni naši ustajali i razorni modeli istovetnosti (sličnosti) koji neprekidno obnavljaju želju za nadmetanjem i prevladavanjem. Ta era bi otvorila nove modele različitosti u nastajanju i učinila nužnim prava koja bi bila prava jednakosti, ali nesvodiva na koncept istovetnosti, sličnosti, jedinstvenosti.

Kako je njen lični stav anti-autobiografski,¹ o privatnom životu Lus Irigaraj se ne zna mnogo. Ranih šezdesetih je iz Belgije došla u Pariz na studije psihonalize.

1 Irigaraj je u intervjuu 1983. godine izjavila: "Pustite ljude da čitaju moje knjige onako kako žele. Ne mislim da će se moj rad bolje razumeti ako se zna da sam uradila ovo ili ono. Postoji opasnost da takva informacija ometa ljude prilikom čitanja". Citirano prema: Margaret Whitford (ed.), *Irigaray Reader*, Luce Irigaray, Blackwell Publishers, Oxford, 1991, str. 1.

LUS IRIGARAJ

PAULA ZUPANC

FIGURE U POKRETU

U isto vreme je studirala i lingvistiku i filozofiju i upoznala se sa tada novim i uticajnim radovima Bašlara (Gaston Bachelard, 1884–1962), Benvenista (Émile Benveniste, 1902–1976), Eka (Umberto Eco, 1932–), Gremasa (Algirdas Julius Greimas, 1917–1992), Jakobsona (Роман Осипович Якобсон, 1896–1982), Lakana (Jacques Lacan, 1901–1981), Levi-Strosa (Claude Levy-Strauss, 1908–), Mause (Marcel Mauss, 1872–1950), Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961). Ove studije su uticale na njen psihoanalitički rad koji je mnogo godina obavljala u Bolnici svete Ane (Hôpital Sainte Anne).

Lus Irigaraj je pohađala čuvene Lakanove seminare o psihoanalizi na Visokoj školi u Parizu i bila je član Frojdske škole u Parizu – odnosno Instituta za psihoanalizu koji je osnovao Žak Lakan 1964. godine, kada je sa svojim sledbenicima napustio konzervativno Francusko psihoanalitičko društvo. Članovi Frojdske škole i bliski Lakanovi saradnici, u koje je spadala i Lus Irigaraj, predavali su i na Odseku za psihoanalizu eksperimentalnog fakulteta Pariskog univerziteta Vensan, koji je osnovan posle političkih nemira 1968. godine.

Prva objavljena knjiga Lus Irigaraj bila je iz oblasti psiholingvistike, *Le langage des déments* (1973), za kojom je usledilo objavljivanje nekoliko članaka u kojima je obrađivala temu jezika i mentalnih poremećaja. Istraživala je i opisivala oblike u kojima se simptomi različitih mentalnih poremećaja ispoljavaju u formalnim osobinama jezika: u različitim oblicima afazije, u razaranju sintaktičkih struktura itd. U ovom konkretnom istraživanju počela je da primećuje upadljivu razliku između govornih obrazaca muškaraca i žena. Shvatila je da se identitet odigrava u procesu samo-pozicioniranja u jeziku u odnosu na sagovornika. Iako su, prema njenom shvaćanju, pacijenti zadržavali sposobnost izvođenja sintaktičkih modifikacija i upotrebe metajezika, pacijentkinje su imale sklonost da svoje stanje izražavaju fizički, da pate direktno u telu. Ona tvrdi da ženama nedostaje pristup jeziku koji bi bio podesan za izražavanje njihove želje.

Ovaj scenario se ne odvija u pisanom jeziku, nego u situaciji koja zahteva odgovor drugom govorniku ili odgovor na stimulus. Lus Irigaraj je shvatila da se ne radi o biološki determinisanom govoru, već da je u pitanju problem identiteta simuliranog u jeziku unutar definisanog simboličkog sistema. Sistem kojim se ona bavila u tom eksperimentu poznat je kao patrijarhat, u kome su jedine moguće pozicije subjekta muške. Prema preovlađujućoj psihoanalitičkoj poziciji, jedini ženski identitet koji je unutar tog sistema dostupan ženi je identitet "kastriiranog" ili "nepotpunog" muškarca, pošto žene nisu simbolički samo-identifikovane.

Odmah po objavljivanju svoje doktorske teze *Speculum. De l'autre femme* (1974), Lus Irigaraj je izgubila nameštenje predavača na Univerzitetu Vensan i njeni odnosi sa kolegama psihoanalitičarima su se iskomplikovali. Optužena je za političko angažovanje, što je za psihoanalitičku ustanovu bilo neprihvatljivo.

Filozofija u ženskom

Spekulum (*Speculum*) je vrsta "manifesta". Tu su skicirana pitanja koja se tiču seksualnosti u ženskom, kao i pitanja upućena temeljima zapadnog sistema logike i proizvodnje značenja.²

U *Spekulumu* Lus Irigaraj kao svoje kritičko sredstvo, kao psihoanalitički "instrument", koristi ogledalo koje poredi sa ogledalom koje se upotrebljava u ginekologiji prilikom pregleda unutrašnjih organa ženskog tela – sa *spekulomom*, da bi istražila osnovne psihoanalitičke teorije o seksualnosti i osnovne filozofske pretpostavke koje se tiču pitanja subjektivnosti. Ona kreće na put "vraćanja unazad kroz muško imaginarno" da bi istražila delovanje patrijarhalnog poretka u zapadnoj filozofskoj tradiciji, od Platona (Πλάτων, 428/427–348/347 p. n. e.), pa nadalje.

Njena ideja ogledala upućuje i na Lakanovu teoriju imaginarnog i ulogu ogledala kao slike reprezentacije. Lakanovo ogledalo je ravno, reflektujuće sredstvo koje vidi žensko telo samo kao manjkavo, kao "rupu".³ Iako Lakan to nikada nije pomenio, njena sugestija upotrebe *spekuluma*, konkavnog ogledala da bi se pregledalo i videlo ono što pripada ženi, upućuje na njegovu teorijsku premisu stadijuma ogledala u procesu individualizacije. Ogledalo je ogledalo teorije ili diskursa i koristi se da bi se kritički ispitalo Frojdovo (Sigmund Freud, 1856–1939) razmatranje o *Ženskosti*⁴ u prvom poglavlju *Spekuluma*, kao izazov Lakanu i zapadnoj filozofiji koja ženu vidi kao "manjkavu", kao "crnu rupu", ili je ne vidi uopšte.

Sa *Spekulomom*, koji predstavlja diskurs različit od onoga koji se koristi u patrijarhalno oblikovanim diskursima, koristeći mimetičku čitanje–pisanje taktiku pisanja, ona psihoanalizira i razotkriva "slepu tačku starog sna o simetriji"⁵. Ona analizira Frojdovo (i lakanovsko) imaginarno, nesvesne fantazije koje podvlače njihove eksplanatorne sisteme.

Prema njenom tumačenju, Frojdov model seksualnosti je muški, a njegovo tumačenje seksualnosti je analno. To znači da u njegovoj fantaziji stadijum u kome

2 "Ženska seksualnost ostala je 'crni kontinent' psihoanalize. Ova, naime, nije mogla ništa drugo do da previdi tu drugu, ženu, koja se prelija preko okvira njenog teorijskog polja, s obzirom na to da se nauka o 'subjektu' koju ona definiše nije bavila propitivanjem podređenosti žene muškim logičkim imperativima. Valjalo je, dakle, ponovo se zaputiti kroz tekstove u kojim se ta logika jednog, istog sistematizuje kao takva. Ponovo iščitati, ponovo intepretirati Platona, da bi se uočilo kako se kod njega opredeljuju metafore koje će odsad prenositi smisao. Slediti razvoj te povesti, teorije, zabeležiti gde i kako druga-žena biva isključena iz proizvodnje diskursa, obezbeđujući svojom nečujnom plastičnošću tlo, ponovni zamah i granicu." Luce Irigaray, *Speculum of the other Woman*, Cornell University Press, Ithaca, 1986, tekst na zadnjoj strani omota.

3 "Ravno ogledalo koje od najvećeg dela njihovog polnog organa odbija samo jednu 'rupu'. Jednako važi i za oko, osim ako ono ne prodiže 'iznutra' (upor. Batajevu *Histoire de l'oeil*). Ali onda neće moći da osmotri celinu ženskog polnog organa jednim pogledom, budući da će u odnosu na tu celinu takođe ostati 'spolja'. Luce Irigaray, *Speculum of the other Woman*, str. 109.

4 Za svoje ispitivanje i kritiku Frojdove *La féminité* Irigaraj koristi francusko izdanje *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, Paris, 1984.

5 "La tache aveugle d'un vieux rêve de symétrie" naslov je prvog poglavlja *Spekuluma* gde Irigaraj psihoanalizira Frojda i njegove spise o ženskosti.

deca veruju da su rođena kroz anus nastavlja da podvlači njegovu teorizaciju. Budući da je ta fantazija analna, u njoj ženska uloga u porođaju nije priznata. Žene se u njegovom scenariju neizbežno pojavljuju kao nepotpuni muškarci.

Irigaraj ovo gledište o anatomskoj razlici, zasnovanoj na Frojdovoj fantaziji, ne uzima kao idiosinkraziju koja je svojstvena samo Frojdu, već kao imaginarno (*imaginaire*) vladajućeg simboličkog poretka. Ona dalje tvrdi da nije u pitanju primer individualne fantazije nekog posebnog psihoanalitičara, nego da je u pitanju analnost koja je u zapadnom načinu razmišljanja nadmoćna.⁶

Kada je u pitanju seksualna razlika, Frojd ne analizira u potpunosti pretpostavke proizvodnje diskursa. Pitanja koja njegova teorija i praksa upućuju sceni reprezentacije ne uključuju pitanje seksualizovanog određenja te scene. Zbog nedostatka te artikulacije, Frojdov je doprinos – upravo na mestu gde je u pitanju razlika između polova – delimično uhvaćen u metafizičke pretpostavke.

Da bi se ispitalo i iscrtale ove pretpostavke, najveći deo *Spekuluma* je izazov i poremećaj filozofskog diskursa, utoliko što se u prvi plan stavlja zakon za sve ostale diskurse – utoliko što se uspostavlja diskurs o diskursu.

Pitanja koja Lus Irigaraj postavlja diskursu filozofije, a koja je formulisala u intervjuu koji je dala ubrzo posle objavljivanja *Spekuluma* (*Dialectiques*, 8, 1975),⁷ su sledeća:

Šta objašnjava moć njene sistematičnosti, snagu njene kohezije, dovitljivost njenih strategija, opštu primenljivost njenih zakona i vrednosti? Dugim rečima, šta objašnjava njenu poziciju gospodarenja i njenu potencijalnu reappropriaciju različitih predstavljanja istorije? Njenu moć da sve drugo svede na ekonomiju Istog, i u njenoj najvećoj opštosti, njenu moć da izbriše razliku između polova u sistemima koji su samoreprezentativni za "maskulini subjekt"?

Posle *Spekuluma*, Irigaraj se spremila da ispuni dvostruki zadatak. Prvi je bio da razotkrije imaginarno telo filozofije, da bi iznela na svetlost dana seksualnu dinamiku koja deluje u teorijskim konstrukcijama filozofije. Prema njoj, da bismo razumeli simboličko, moramo razumeti njegovo imaginarno⁸, jer logička doslednost

6 Ona raspravlja o problemima koji proizilaze iz analne fantazije u poglavlju "Večna ironija zajednice" (*Speculum*, str. 266–281) a u poglavlju pod naslovom "Ljubav istog, ljubav drugog" knjige *Éthique de la différence sexuelle*, objavljene posle *Spekuluma* čak tvrdi: "Ona (ljubav istog među muškarcima...) predstavlja jednu vrstu ontologije analnog (kurziv P. Z.). Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Éditions de Minuit, Paris, 1984, str. 100.

7 Ovaj intervju je reprodukovao u *Ce sexe qui n'est pas un*, Éditions de Minuit, Paris, 1977, pod naslovom "Le pouvoir du discours et la subordination du féminin", str. 72.

8 Takođe, u snažnoj opoziciji u odnosu na mnoge od njenih aspekata, filozofija Lus Irigaraj o ženskom počinje lakanovskom teorijom Realnog, Simboličkog i Imaginarnog. Realno preuzima domen majke i smrti, Simboličko je područje zakona utemeljenog na Imenu Oca, a Imaginarno je efekat Simboličkog u svesti i uobrazilji. Za Irigaraj, Lakanov simbolički poredak, koji je uslov jezika, bazično je maskulin i patrijarhalan. On govori imaginarno muškaraca. Sve izvan simboličkog poretka mora se asimilovati u njegove termine. Drugim rečima, njegovo Drugo kao simbolizovano u stvari je Isto kao ono samo. Ili je drugo (kao smrt, ili žensko) tako radikalno različito da nema simboličkih sredstava koja bi mu bila dostupna da ih saopšti.

konceptualnog sistema ne implicira obavezno njegovu istinu, to može biti doslednost njegove fantazije. Drugi je bio da reši način na koji je telo materinskog–ženskog bilo izostavljeno iz idealnog i inteligibilnog domena razuma, dok je nastavilo da ga hrani i da neguje njegove čulne, materijalne uslove. Lus Irigaraj tvrdi da su u našoj kulturi logika, identitet i racionalnost simbolički gledano muški, a da je žensko spoljašnjost, "rupa", ili ostatak koji se ne može simbolizovati. Najviše što žena može je da zauzme materinsku funkciju. Po mišljenju Lus Irigaraj, imaginarno ne pripada samo filozofima i psihoanalitičarima, već je to i društveno imaginarno⁹ koje se uzima za realnost, sa teškim posledicama po žene. Za razliku od muškaraca, žene su u simboličkom pokretu "beskućnice". Ali nasuprot Lakanu, Lus Irigaraj ne veruje da je ovo imaginarno nesavladivo. Ona iznosi snažan argument da bi mogle da se dogode radikalne transformacije društvenog imaginarnog, da bi mogle da se uspostave nove, prethodno nezamislive konfiguracije.

Irigaraj tvrdi da je jedan od prvih zadataka na putu promene društvenog imaginarnog pripremanje terena za prihvatanje ženskog tela u ovom imaginarnom. Ne sme se zaboraviti da je odnos prema telu, kao što je Frojd već otkrio, uvek imaginaran ili simbolički. U zapadnoj metafizici imaginarno telo subjekta je muško, a seksualna razlika još uvek ne postoji, kao što je nema ni u društvenom imaginarnom.

Da bi se dogodila nova vrsta imaginarnog, onog koje bi moglo da razotkrije i artikulise ono što je stolicima bilo potisnuto – žensko telo i žensko imaginarno, morala bi da se dogodi analiza nesvesnog zapadne muške misli. Irigaraj je čvrsto uverena da odnos između muških i ženskih elemenata nećemo moći da izrazimo na drugačiji način dok se ovo potisnuto adekvatnije ne simbolizuje. Samo tada razmatranje ženskog imaginarnog i viđenje tog identiteta možda više ne bi značilo istu stvar.

Irigaraj je tumačila i analizirala dela nekoliko filozofa već u *Spekulumu*: Platona, Aristotela (Αριστοτέλης, 384–322 p. n. e.), Dekarta (René Descartes, 1596–1650), Majstora Ekhearta (Maitre /Johannes/ Eckhart, 1260?–1328?), Kanta (Immanuel Kant, 1724–1804). Tokom osamdesetih i devedesetih godina dvadesetog veka nastavila je da analizira i kritički tumači radove nekoliko evropskih filozofa: Ničea (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900), Hajdegera (Martin Heidegger, 1889–1976), Hegela (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831), Levinasa (Emmanuel Levinas, 1905–1995), Merlo-Pontija, Spinoze (Baruch Spinoza, 1632–1677). Dva njena spisa, o Ničeu, *Amante marine, de Friedrich Nietzsche* (1980) i o Hajdegeru, *L'Oubli de l'air, Chèz Martin Heidegger* (1983), pisana su njenim stilom poetsko–filozofske proze i nisu laka za razumevanje.

9 Lus Irigaraj pozajmljuje ideju "društvenog imaginarnog" od francuskog psihoanalitičara i naučnika Kornelijusa Kastoriadisa (Cornelius Castoriadis, 1922–1997), čiji citat nalazimo u knjizi Margaret Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, Routledge, London, 1991, str. 66: "U poređenju sa individualnim imaginarnim označavanjima, (društvene imaginarne signifikacije) su beskrajno veće od fantazije (potporna šema, na koju se upućuje kao na jevrejsku, grčku ili zapadnu 'sliku sveta', nema granica) i one nemaju precizno lociranu egzistenciju (ako bi to značilo da se individualnoj svesti može pripisati precizno lokalizovana egzistencija)."

Marin Lover (Amante marine), u engleskom prevodu naslova, može se čitati kao razmatranje ili razmišljanje o Ničeovoj filozofiji volje za moć. Irigaraj je smatra zanimljivom u načinu na koji bi možda sebi pribavila nove vidove razmišljanja o seksualnoj razlici. Ona je potpuno svesna saučesništva te filozofije u zapadnoj metafizičkoj misli i priznaje opasnosti od olakog prihvatanja njenih ideja. Ona izokola odgovara na Ničeovo pribegavanje nihilizmu kao istorijskom pokretu gde su "sve dotadašnje vrednosti bile obezvređene",¹⁰ gde je čovek izgubio tle na kome su izgrađeni njegov moral i razumni univerzum, gde više nije mogao da bude uveren u "univerzalnu istinu" ili "apsolutnu istinu". Ona kritikuje Ničev koncept "volje za moć" kao čin prevrednovanja, ukazujući na neuspeh tog prevrednovanja da napusti krug istog. U Ničeovoj koncentričnoj perspektivi, žena ostaje "drugo istog", uprkos njegovim tvrdnjama da je prevazišao metafizičko opozicionalo mišljenje. Irigaraj tvrdi da je kod Ničea kao i kod Platona ženstvenost žene uvek već bila prihvaćena kao negativni antipod muškoj ekonomiji istine.

U *L'Oubli de l'air*, drugom tomu serije "dekonstruktivnih" tekstova, Irigaraj nastoji da govori iz hajdegerovskog diskursa. Ona koristi slične strategije mimikrije i pastiša da bi razotkrila maskaradu svakog autoritativnog korišćenja jezika. Dok ostaje "bliska" Hajdegerovim tekstovima, knjiga *L'Oubli* se svejedno može čitati kao kritika Hajdegerove zaboravnosti u odnosu na nevidljivi elemenat, naime vazduh (koji je ovde metafora za ženski elemenat, koji je Hajdeger "zaboravio"). U njenom tumačenju, Hajdeger daje prednost zemlji kao što Niče privileguje vatru. On tako ne uspeva da prizna konceptualnu implikaciju *nevidljivosti* vazduha, kao što Niče ne uspeva da prizna svoje strahove od vode.

Postoji jedna karakteristična nit koja se provlači kroz spise Lus Irigaraj, kao i Ničea i Hajdegera – posrednost (indirektnost). To omogućava neprekidnu dvoznačnost koja je naročito produktivna u feminističkoj filozofiji, pošto dozvoljava raspravu o odsutnosti žena iz herojske tradicije, bez potvrđivanja ili odbacivanja te tradicije. Lus Irigaraj nastoji da naglašavanjem pitanja seksualne razlike zameni dihotomiju isto/drugo i njen naglasak na identitetu. Ona osvetljava parmenidovsko razmišljanje o mnogim načinima odnošenja jednog i mnoštva, u kome ne preovlađuje identitet, nego razlika. Na ovaj način ona oživljava premetafizičku, presistematsku misao presokratovaca, a protiv krutosti filozofskih kategorija, slično kao što to čine Niče i Hajdeger. Kao i njih dvojica, ona teži da povрати resurse iz ovih zaboravljenih elemenata tradicije, da bi učinila mogućim odgovor na specifičnost sadašnje post-hrišćanske ere.

Između ove dve knjige, Irigaraj je objavila zbirku predavanja izloženih na konferenciji "Žene i ludilo" ("Women and Madness") održanoj u Montrealu maja 1981. godine. Ta zbirka je prvi put objavljena u *Le Corps-à-corps avec la mère* (1981) i ponovo u preštampanom izdanju u *Sexes et parentés* (1987). U ovom tekstu ona predstavlja ideju koja je od temeljnog značaja za njeno delo: zapadna kultura je

10 Videti: Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, Vintage, New York, 1967, trans. Walter Kaufmann, str. 9.

zasnovana na matricidu, a ne na patricidu (kao što je hipotetički postavio Freud u knjizi *Totem i tabu*). Irigaraj iznova tumači priču/mit o Klitemnestri kao priču o žrtvi majke i njenih kćeri, Ifigenije i Elektre, da bi se uspostavio patrijarhat. Ifigeniju je doslovno žrtvovao Agamemnon, Elektra je prepuštena svom ludilu, dok Orest, matricidan sin, biva izabran da uspostavi novi poredak. U tumačenju Lus Irigaraj, naglasak nije na Edipu, na kastraciji, nego na najvećem kulturalnom tabuu – na odnosu sa majkom. Edip služi da zakloni presecanje pupčane vrpce sa majkom. Tišina koja okružuje ovaj prvobitni čin održava najrazornije i najnasilnije fantazije – o ženi kao o proždrljivom čudovištu koje preti ludilom i smrću – koje su pokazatelji potisnute, nerazrešene i neanalizirane mržnje kojoj su žene kulturalno izložene, a koje su vezane za arhaične projekcije koje pripadaju muškom imaginarnom. Tako će žene biti češće zatvarane u bolnice za mentalno poremećene nego muškarci.

Za Lus Irigaraj, delovanje simboličkog poretka i posledično funkcionisanje društvenog ugovora, iz kojeg su žene kao žene isključene, proizilazi iz ovog žrtvenog čina matricida. U tom stanju stvari leži nemogućnost simbolizovanja odnosa majke i ćerke.

Psihoanaliza je mnogo doprinela opisivanju i iscrtavanju ulaska ljudskog bića u domen jezika, kao odvajanja deteta od majke. Mnogo je manje (ili nije ništa) rečeno o činjenici da se podrazumeva da je ovo dete sin. Dakle sin, a ne ćerka, treba da se odvoji od majke putem intervencije jezika, ili lakanovski rečeno *via* Imena–Oca.¹¹ Sin nije samo potencijalni otac, nego je takođe i subjekt, muškarac. Ćerka je, naprotiv, samo potencijalna majka. U simboličkom poretku, njena ženskost se može iskusiti samo kroz ulogu majke. Nasuprot sinu, čija je prva lekcija koju je naučio od simboličkog poretka da se povinuje zabrani incesta i da objektivizuje majku da bi se odvojio od nje, ćerka zbog svog osiromašenog odnosa sa simboličkim, ne može uspešno da postigne ovo odvajanje. Ona tako postaje žrtva psihoze i melanholije, kako je Irigaraj pronašla u svojoj analizi govornih obrazaca psihotičara, muških i ženskih. Jezikom žena dominiraju nagoni, nesigurnosti, nedostatak sposobnosti izvođenja (*perform*) kao govorećih subjekata.

Irigaraj se upustila u istraživanje isključivanja žena iz simboličkog poretka na sistematičan način. Ona se vratila grčkoj mitologiji i reinterpretirala njeno (re)prezentovanje ženskog, kao i izražavanje ženskog u dramskim delima i u poeziji. Ona je

11 Irigaraj se bavi pitanjima seksualne ne(razlike) u jeziku i u simboličkom poretku analizirajući koncept subjekta u psihoanalitičkom diskursu u njenom ranom radu *Parler n'est jamais neutre* (Éditions du Minuit, Paris, 1985). Ona ponavlja svoj zahtev za ponovnim razmatranjem osnovnih premisa psihoanalize kao teorije subjekta: Edipovog trougla, vladavine Falusa. "Carstvo falusa – Falusa – je nametnuto uspostavljanjem društva patrijarhalne moći. Moći generisanja prirodnog – materinsko se tu uzima kao atribut faličkog–bogova–ljudi, koja uspostavlja novi poredak koji mora da izgleda kao prirodan. Otuda se nameće reprezentacija dobre ili loše 'prirode', u zavisnosti od toga da li su je stvorili muškarci ili su je rodile žene. Kakvi se preokreti nižu u organizaciji imaginarnog i simboličkog može se još pročitati u grčkim mitovima i tragedijama, u zoru naše logičke ere. Vrednosti koje podupiru njenu artikulaciju i njeno raspoređivanje biće otuda izomorfne u odnosu na 'muški imaginarij'." Luce Irigaray, "Misère de la Psychanalyse", iz *Parler n'est jamais neutre*, Éditions du Minuit, Paris, 1985, str. 271.

razmišljala i o teološkim tradicijama, da bi u njima otkrila predstavu božanskog (beskonačnog) koja odgovara ženama. Irigaraj je uverena u neophodnost stvaranja figure koja bi mogla da oprimeri žensko imaginarno. Hrišćanski bog, kao primer muškog imaginarnog, isključuje iskustvo žene kao referentnu tačku. Ženski bog – boginja – bila bi ona koja daje oblik mnoštvu, razlici, tokovima, ritmovima, dodiru i "sjaju tela". Božanski entitet koji bi mogao da otelotvori sve one kvalitete koji ne mogu imati održivu reprezentaciju unutar patrijarhalnog religioznog doživljaja.¹²

Svejedno, tokom njenih istraživanja simboličkog i imaginarnog, teološkog i mitološkog, glavna preokupacija Lus Irigaraj ostaje ista – ispitivanje premisa koje sadrže seksualnu (ne)razliku. Serija njenih predavanja koju je predstavila na Univerzitetu Erasmus u Rotterdamu 1982. godine i objavila ih pod naslovom *Éthique de la différence sexuelle* (1984), predstavljena je naglaskom na najvećoj važnosti i neodložnosti razmatranja pitanja seksualne razlike.¹³ Uz to je neophodno ponovo osmisliti pojmove percepcije i koncepcije vremena–prostora, pojmova obitavanja/*habitation des lieux* i pojmova identitet–ovojnica/*identité–enveloppe*. Ona tvrdi da je neophodno ponovo osmisliti odnose materija–forma/*matière–forme* i interval između/*entre*. Mesto *intervalle* zauzima želja–*désir*. Dati stalnu definiciju želji značilo bi poništiti je. Želja zahteva privlačnu silu, modifikaciju intervala, promenu pozicije subjekta ili objekta u njihovim odnosima blizine i daljine.

Za Lus Irigaraj, svaka nova epoha donosi modifikaciju ekonomije želje, ona označava različiti odnos između čoveka i bog(ov)a, između čoveka i čoveka, između čoveka i sveta, između čoveka i žene. U svojim seminarima o etici i seksualnoj razlici, Lus Irigaraj propituje filozofe – Platona (*L'amour sorcier, Le Banquet, "Discours de Diotime"*), Aristotela (*Physique IV*), Dekarta (*Les passions de l'âme*), Spinozu (*L'éthique, "De Dieu"*), Hegela (*Phénoménologie de l'esprit, VI "L'esprit, A, a, Le monde éthique, La loi humaine et la loi divine, l'homme et la femme"*), Merlo-Pontija (*Le visible*

12 U svom članku *Femmes divines*, objavljenom u zbirci od nekoliko članaka pod naslovom *Sexes et parentés* (1987), gde razvija različite teme koje se tiču definicije moguće i neophodne etike između dva pola, ona citira Foerbahovu (Ludwig Andreas von Feuerbach, 1804–1872) *L'essence du Christianisme*: "Bog je ogledalo čoveka." Luce Irigaray, *Sexes et parentés*, Minuit, Paris, 1987, str. 187. Ona razvija sopstvenu misao, odslikavajući potrebe žene: "Ženi nedostaje ogledalo da bi postala žena. Imati Boga i postati njegov rod ide jedno s drugim. Bog je drugi koji nam je apsolutno potreban. Potrebno nam je, da bismo postale, predosećanje ostvarenosti, ne okamenjenog objekta, postularanog nepromenljivog. Jednog, već povezanost i horizont koji nam obezbeđuju prelazak između prošlosti i budućnosti, most sadašnjosti koja se seća, nije čisto gubljenje u zaboravu, niti mrvljenje naše egzistencije, naročito usled napuštenosti. Ženski bog tek treba da se pojavi. Mi nismo ni čiste spasiteljice ni čista putenost, ni veo mudrosti sveta, ni čiste majke, ni čiste đavolice... Svi ti predikati govore nešto o nama, često o nama kako nas vide muškarci, i kakvima oni zahtevaju da nas vide. Kako zamisliti našeg Boga? Ili našeg boga? Postoji li u nama neki kvalitet koji bi mogao da preokrene predikat u subjekt [...]". Luce Irigaray, *Sexes et parentés*, str. 79.

13 "Seksualna razlika je jedno od pitanja ili pitanje koje naša epoha mora da promisli. Svaka epoha – prema Hajdegeru – ima neku stvar za promišljanje. Samo jednu. Seksualna razlika je možda stvar našeg vremena. Stvar našeg vremena koja će nam, 'promišljena', doneti 'spas'?" Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Éditions de Minuit, Paris, 1984, str.13.

et l'invisible, "L'entrelacs – le chiasme"), Levinasa (*Totalité et infini*, Section IV, B, "Phénoménologie de l'éros") – o ovim pitanjima i odnosima.

Ona raspravlja o ovoj problematici, kao i o problematici nemogućnosti komunikacije između polova, ženskog i muškog, u *J'aime à toi*, filozofskom delu gde takođe razvija i dijalektiku intersubjektivnosti zasnovanu na seksualnoj razlici.¹⁴ U ovom delu ona prevazilazi podelu između dva pola i ulazi u domen *biti dva/Être Deux*.¹⁵ Za nju, etičko/filozofski značaj seksualne razlike leži u činjenici da je to jedini konkretan ili čulni primer *biti dva* koji nam je dostupan a u kojem je upisana mogućnost etičke univerzalnosti.

Ova vrsta rezonovanja ima dugu istoriju u filozofskoj i etičkoj misli Lus Irigaraj. U svojim spisima je ukazivala na to kako nasilna logika Jednog, koja je odvela utvrđivanju patrijarhata i potiskivanju seksualne razlike, istorijski ide zajedno sa ljudskim subjektom koji poriče svoj dug prema prirodi i koji gubi poštovanje prema sopstvenoj prirodi. Prema gledištu Lus Irigaraj, identifikacija majke sa prirodom ide ruku pod ruku sa zamenom kosmološkog pogleda na prirodu kao na plodnu, životodavnu zemlju, sa profilerskim pogledom na prirodu kao na sirovu materiju koju ljudski subjekt treba da potčini i prevaziđe i preoblikuje prema ljudskim potrebama. Sadašnje stanje ratova, razaranja i gladi je logička istorijska sudbina žrtvujućih, tehnokratskih društava koja su stvorili samo muškarci.

Za Lus Irigaraj, odgovor na ovaj razorni način društvene organizacije koja obnavlja večiti povratak istog kao osnovne motivacije žrtvujućeg, je *fecund couple* seksualne razlike. Ovaj par ima priliku da otvori budućnost koja će se uzdići iznad razornog pritiska i prihvatiti vrednosti koje poštuju generativni princip unutar prirode.

Irigaraj se u knjizi *J'aime à toi* vraća Hegelu da bi ponovo ispitala njegov koncept negativnog koji je proganjao još od pisanja *Spekuluma*. Za Hegela, onako kako ga razume Lus Irigaraj, priroda je konačna, neposredna i lišena univerzalnog života. Međutim, racionalna svest može uložiti u prirodu univerzalni život negiranjem onoga što je neposredno u prirodi. Svest prožima sirovu materiju racionalnom svrsishodnom formom. Racionalni subjekt negira, daje pod zakup i prevazilazi prirodu duhovnim radom koji je istovremeno i aktivnost i objekt proizveden ovom aktivnošću.

Irigaraj ukazuje da se ovo odvajanje prirode i duha ogleda i u Hegelovom shvatanju porodice, a naročito u hijerarhijskoj organizaciji uloga polova. Takva konstelacija postavlja žene kao prirodnu neposrednost i ne dozvoljava im da uđu u kulturno kao žene. Ova tačka je za Irigaraj veoma značajna, jer ona naglašava da je seksualna razlika *per se* zamrznuta unutar prirodne neposrednosti i da joj je zabranjen ulazak u konstelaciju duha i civilnog društva. Seksualna razlika se ne može izraziti unutar antropocentrične koncepcije prirode, jer je ona prvobitno neantropocentričan

14 Luce Irigaray, *J'aime à toi, esquisse d'une félicité dans l'histoire*, Bernard Grasset, Paris, 1992.

15 *Être Deux* je isto tako i naslov njene knjige, objavljene od izdavačke kuće Grasset, Paris, 1997.

oblik negativnosti koji proističe iz same prirode. Seksualna razlika dekonstruiše binarnu opoziciju između prirode i duha.

Prirodno je najmanje dva: muško i žensko. Sve spekulacije prevaziženja prirodnog u pravcu univerzalnog zaboravljaju da priroda nije jedno.

Da bi se ona prevazišla – ako je to imperativ – neophodno je napustiti realnost: a realnost je *dva* (ovo *dva* u sebi sadrži sekundarne razlike: manje/veće, mlađe/starije, npr.). Univerzalno je o sebi mislilo kao o *jednom*, ono je zamišljeno iz *jednog*, iako ovo *jedno* ne postoji.

Ako ovo *jedno* ne postoji, ograničenje je tako upisano u samoj prirodi. Pre svake potrebe da se prevaziđe priroda, važno je shvatiti da postoji *dva*. Ovo *dva* upisuje konačno u samo prirodno. Nijedna priroda ne može polagati pravo da odgovara totalnom prirodnom. *Priroda*, u tom smislu ne postoji. U ovom smislu, forma negativnog postoji u prirodnom. Negativno nije operacija svesti za koju je samo čovek sposoban. Naprotiv, ako čovek nije svestan ograničenja upisanog u prirodu, njegovo suprotstavljanje (opozicija) prirodnom ne može postići rad negativnog.

Negativno se dokopava prirodnog i pravi se da ga nadilazi svešću koja je od tog trenutka pa nadalje određena ovom prirodnom navnošću: Ja sam totalitet.¹⁶

Irigaraj je objavila nekoliko knjiga na temu "*dva*", gde razvija ideju da *biti dva* predstavlja osnovu odnosa prema drugom. Ona tvrdi da nam se pitanje o *biti dva* danas predstavlja putem pitanja razlike. To takođe sadrži pitanje kako uspešno postići koegzistenciju sa drugom generacijom, drugom rasom, drugom kulturom, drugim ljudima, bez ponovnog promišljanja odnosa prema drugom kao drugom. Odnos između polova, najsvetovniji i najsvetskiji, može postati prilika za stvaranje "relacije" kulture – konkretne i univerzalne, empirijske i transcendentalne – koja će nam dozvoliti demokratski pristup svim drugim različitostima.

Estetika Lus Irigaraj

Irigaraj se nije direktno bavila pitanjima *estetičkog*. Međutim, mnogi njeni radovi, a naročito oni koji se tiču pitanja filozofije, napisani su stilom koji je mnogo bliži poeziji nego tradicionalnom filozofskom diskursu.

Da bi razotkrila ("dekonstruisala") premise koje održavaju "moć diskursa gospodara" i da bi iznela na svetlost dana ono što je time bilo zaboravljeno – "žensko", "materijalno/materinsko" – ona koristi karakterističan model diskurzivnosti. U početnoj fazi možda postoji samo jedan "put", onaj koji je istorijski dodeljen ženskom: *mimikrija*. Ženska uloga se mora preuzeti namerno. To već znači preokrenuti

16 Luce Irigaray, *J'aime à toi : Esquisse d'une félicité dans l'histoire*, Grasset, Paris, 1992, str. 65, 67.

oblik podređenosti u potvrđivanje i tako započeti njeno ometanje, budući da direktan ženski izazov ovom stanju znači zahtev da se govori kao (maskulini) subjekt, to jest, da se postavi odnos prema inteligibilnom koji bi zadržao seksualnu nerazliku.

Poigravanje mimezisom je tako, za ženu, pokušaj da povрати izgubljeno mesto svoje eksploatacije diskursom, a da pri tom ne dozvoli da bude jednostavno svedena na njega. To znači da se ponovo podvrgne idejama o sebi, koje su razvijane unutar i putem maskuline logike, ali tako da, poigravajući se ponavljanjem, učini "vidljivim" ono što je trebalo da ostane nevidljivo: prikrivanje mogućeg delovanja ženskog u jeziku.¹⁷

Stilom zaljubljenog razgovora sa Ničeom kao filozofom i sa njegovim idejama o ženi/ženskom (*le féminin*), istini, lepoti, prevrednovanju, Lus Irigaraj okružuje ove ideje fluidnošću druge vrste apercepcije, dodira i bliskosti i izmamљуje iz njih ono što su potisnule – *ono tamo, le féminin*. *Le féminin* se razlikuje od ženskosti u tome što ne ulazi u ekonomiju mimezisa drugačije osim kao ono što se opire reprezentaciji, kao odsustvo ili tišina. U spisima Lus Irigaraj, ono ulazi u igru samo unutar ekonomije koja je *specifična*, ali nikad *podesna* za njega i stiće vrednost preko svojih različitih "form(i)" zasnovanih na ženskoj morfologiji.

Jezik i demokratija

Lus Irigaraj je pisala i držala predavanja o dve teme – o jeziku i seksualnoj razlici i o građanskim pravima i seksualnoj razlici od osamdesetih, preko devedesetih godina pa do danas. O ovim temama je objavila niz knjiga, od kojih je nekoliko bilo u saradnji sa drugim istraživačima iz različitih zemalja.

Osnovni postulati koje je razvila tokom istraživanja simboličkog poretka preko diskursa filozofije, primenjivi su i na njena istraživanja jezika kao izraza kulture. Seksualna razlika nije svedena samo na jednostavnu prirodnu, izvanlingvističku činjenicu, već ona oblikuje jezik i biva oblikovana jezikom. Ona određuje sistem zamenica, prisvojnih prideva, rodove imenica i njihovu raspodelu u gramatičkim kategorijama – živo–neživo, priroda–kultura, muško–žensko. Kao takva, seksualna razlika je smeštena između prirode i kulture. Svedeno, po mišljenju Lus Irigaraj, naša društva su napredovala bez napretka u seksualnom poretku, napredovali smo bez uspostavljanja odgovarajuće kulture seksualnog poretka.

U patrijarhalnoj civilizaciji, muški rod je onaj koji se vrednuje. Muškarac je želeo, svesno ili nesvesno, da univerzumu da svoj rod, kao što je želeo da svoje ime da svojoj ženi, deci i imovini. On svoj rod nije dao samo Bogu, suncu itd., nego ga je pod vidom srednjeg roda dao i zakonima kosmosa i društvenom poretku. Muškarac ne propituje genealogiju ovog pripisivanja.

Irigaraj tvrdi da osim identiteta postoji još jedan mehanizam koji posreduje između realnosti i raspodele roda. Kao što je očigledno, živa bića od važnosti i

17 Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'est pas un*, Éditions de Minuit, Paris, 1977, str. 76.

kulturalne prefinjenosti su muškog roda, a neživi entiteti, objekti bez vrednosti, su ženskog roda. To znači da su muškarci sebi pripisali pozicije i vrednosti subjektiviteta i da su sveli žene na status objekata, ili na ništa. Ovo se odnosi na žene *telles-que-lles*, kao što se odnosi i na rod reči.¹⁸

Muški rod dominira sintaktički. U francuskom jeziku, on dominira množinom: oni su se venčali/*ils se sont mariés*; oni se vole (muškarac i žena)/*ils s'aiment*; oni razgovaraju/*ils se parlent*. Ova gramatička oznaka koja briše ženski rod ima uticaja na doživljaj sopstvenog subjektiviteta i prevodi se u jezik kao diskurs i kao govorni čin.

U francuskom jeziku, za srednji rod se koristi ista zamenica ili isti oblik kao i za muški rod: pada kiša/*il pleut*, pada sneg/*il neige*, neophodno je/*il faut*. Ako smo mogli da se raspravljamo oko arbitrarnog izbora roda za reči koje određuju prirodne pojave, očigledno je da je rod reči koja izražava neophodnost arbitrarna. Ova vrsta zbrke ili asimilacije srednjeg roda u muški je novijeg datuma u ljudskoj istoriji. Nje nema u svim jezicima. Pitanje je dakle kako tumačiti status srednjeg roda sa pozicije subjektiviteta u jezicima sa tri roda.

Raspodela i pripisivanje roda i njegova gramatička pravila su različita u različitim kulturama. Ona zavise od vrednosti pripisanih različitim polovima i od posebne evolucije određene kulture. Ona ne predstavljaju univerzalne zakone, ona nisu ni srednji rod, niti su samo arbitrarna. Ona su motivisana dijahronijski i sinhronijski. Prema tome, biti određenog roda ne znači biti pripisan nekoj nepromenljivoj istini, niti pripadati čisto biološkom. Biti nekog roda uključuje fiziologiju i anatomiju, ali i sociologiju, kao i kulturalnu interpretaciju. Irigaraj veruje da jedno ne može da isključi drugo i *vice versa*. Za nju je od najveće važnosti da različita seksualizovana tela imaju jednak pristup svojim subjektivnim i objektivnim pravima. To znači da je od najveće važnosti definisati jedinstvenost prava muškaraca i žena, jedinstvenost u njihovoj razlici.

Brojnim analizama govornih činova muškaraca i žena, gde je ispitivala sintaktičke i semantičke strukture, kao i značenja, Lus Irigaraj je potvrdila svoju tezu o seksualnoj prirodi govornih činova. U govornim činovima muškaraca i žena primećene su, kako u analizi Lus Irigaraj, tako i u analizama istraživača u drugim jezicima – engleskom, italijanskom, nemačkom, slovenačkom – značajne razlike u govornim činovima muškaraca i žena. Razlike u diskursima muškaraca i žena odražavaju efekte jezika/*langue* i društva:

18 Ona izlaže jedan od svojih ozloglašanih primera u knjizi *Je, tu, nous* (1990), u poglavlju "Polovi i gramatički rodovi. Rod kao identitet ili dobro koje se može posedovati": "Žetelac je muškarac. Ali ako, prema aktuelnoj raspravi o nazivima profesija, lingvista i pravni stručnjak hoće ženu koja žanje da nazovu žetelicom, ne postoji reč za ženu subjekt: žetelica je alat koji koristi žetelac, pri čemu ta reč ne postoji u ženskom rodu. To stanje stvari je još karikaturnije na višem profesionalnom nivou gde smo ponekad svedoci raznih hijerarhija kod pripisivanja gramatičkog roda: državni ili partijski sekretar biće muškog roda, a sekretarica steno-daktilografkinja ženskog roda." Luce Irigaray, *Je, tu, nous : pour une culture de la différence*, Grasset, Paris, 1990, str. 87.

- muškarci preuzimaju poziciju subjekta u govornim činovima i sebe određuju kao subjekte diskursa ili čina; žene se ne postavljaju lako u poziciju subjekta, pošto daju prednost muškarcima ili svetu,
- žene manje koriste zamenicu "ja" i ona ne ukazuje uvek na ženski identitet; žene isto tako u dijaloškoj situaciji retko ukazuju na drugu ženu kao na "nju"; one češće koriste "njega/on" u poziciji objekta ili čak subjekta rečenice,
- žene se uglavnom odnose prema "drugom" u svojim iskazima i privileguju interpersonalne odnose, dok muškarci privileguju odnos sa svetom i objektima,
- žene u svojim govornim činovima biraju imenice i glagole koji nisu apstraktni nego denotiraju svakodnevne aktivnosti, sa opisom vremena i mesta, dok muškarci koriste imenice i prideve koji su apstraktni i konotiraju svet ideja i dogmi.¹⁹

Irigaraj je, podržana empirijskim dokazima rezultata dobijenih analizom govornih činova muškaraca i žena, uverena da dokle god se ženski karakter ne odredi kao takav, žene će ostati isključene iz jezika i nesposobne da stvore sopstveni identitet.

Literatura:

- Elisabeth Grosz, *Sexual subversions. Three French Feminists: Julia Kristeva, Luce Irigaray, Michèle Le Doeuff*, Allen&Unwin, Sydney, 1989.
- Luce Irigaray, *Le Langage des déments*, Mouton, The Hague, 1973.
- Luce Irigaray, "And the One doesn't Stir without the other", *Signs* vol. 7, no. 1, Chicago, 1981, str. 60–67.
- Luce Irigaray, *Le Corps-à-corps avec la mère*, Editions de la plaine lune, Montreal, 1981.
- Luce Irigaray, *Passions élémentaires*, Minuit, Paris, 1982.
- Luce Irigaray, *L'Oubli de l'air chez Martin Heidegger*, Minuit, Paris, 1983.
- Luce Irigaray, *La Croyance même*, Galilée, Paris, 1983.
- Luce Irigaray, *Parler n'est jamais neutre*, Minuit, Paris, 1985.
- Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, Cornell University Press, Ithaca, 1985.
- Luce Irigaray, *Speculum of the other Woman*, Cornell University Press, Ithaca, 1986.
- Luce Irigaray, *Sexes et parentés*, Minuit, Paris, 1987.
- Luce Irigaray (ed.), *Le sexe linguistique*, Special issue of *Langages* 85, Paris, March, 1987.

¹⁹ Ovi rezultati su dobijeni na osnovu istraživanja nekoliko različitih jezika, a predstavili su ih Lus Irigaraj i drugi u nekoliko publikacija, na primer: Luce Irigaray (ed.), *Le sexe linguistique*, Special issue of *Langages* 85, Paris, March, 1987; Luce Irigaray (ed.), *Sexes et genres à travers les langues : éléments de communication sexuée*, Grasset, Paris, 1990; Luce Irigaray, *Je, tu, nous : pour une culture de la différence*, Grasset, Paris, 1990.

- Luce Irigaray, *Le Temps de la différence : pour une révolution pacifique*, Librairie générale française (Livre de poche), Paris, 1989.
- Luce Irigaray, *Je, tu, nous : pour une culture de la différence*, Grasset, Paris, 1990.
- Luce Irigaray (ed.), *Sexes et genres à travers les langues : éléments de communication sexuée*, Grasset, Paris, 1990.
- Luce Irigaray, *Marine Lover of Friedrich Nietzsche*, Columbia University Press, New York, 1991.
- Luce Irigaray, *J'aime à toi : Esquisse d'une félicité dans l'histoire*, Grasset, Paris, 1992.
- Luce Irigaray, *Essere due*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.
- Luce Irigaray, *La democrazia comincia a due*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.
- Luce Irigaray, *Le souffle des femmes*, ACGF, Paris, 1996.
- Luce Irigaray, *Être deux*, Grasset, Paris, 1997.
- Luce Irigaray, *Ja, ti, mi – za kulturu razlike*, Ženska infoteka, Zagreb, 1999.
- Luce Irigaray, *Between East and West: From Singularity to Community*, Columbia University Press, New York, 2002.
- Margaret Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, Routledge, London, 1991.
- Maragret Whitford (ed.), *The Irigaray Reader*, Blackwell, Oxford, 1991.



Julija KRISTEVA

: Paula Zupanc

Juliju Kristevu (Юлия Кръстева, 1941–), koja je priznata kao jedna od vodećih teoretičara semiotike, kritičari i čitaoci smatraju i značajnim glasom u književnosti, estetičkoj teoriji, kritici kulture i psihoanalitičkoj teoriji i praksi. U anglo-američkim kulturalnim krugovima ona je predstavljena kao takozvana "francuska feministkinja", tačnije kao jedna od njih tri, uz Eleni Siksu (Hélène Cixous, 1937–) i Lus Irigaraj (Luce Irigaray, 1932–), koje zajedno čine ono što Toril Moi (1953–) naziva "svetim trojstvom francuske feminističke teorije". Za ove tri žene, iz ugla iz kojeg one posmatraju svoj rad, ova kategorizacija je krajnje problematična, jer su njihove filozofske pozicije, žiže interesovanja i stilovi pisanja, veoma individualni. A ipak, kada ih u prevodu čita i razmatra anglofonska publika, izgleda kao da među sobom imaju više zajedničkog nego sa drugim feminističkim spisateljicama i teoretičarkama.

Julija Kristeva je došla u Pariz iz Bugaske 1966. godine kao dvadesetpetogodišnja studentkinja sa doktorskom stipendijom iz lingvistike. Te godine su objavljene dve izuzetne knjige: *Écrits* Žaka Lakana (Jacques Lacan, 1901–1981) i *Les mots et les choses* Mišela Fukoa (Michel Foucault, 1926–1984) koje su pariskoj intelektualnoj sceni donele svež podstrek. Kristeva je takođe bila pod njihovim uticajem. Uz podršku Cvetana Todorova (Tzvetan Todorov /Цветан Тодоров/, 1939–), književnog kritičara i sunarodnika, ona je odmah uronila u intenzivan intelektualan život Leve obale i ubrzo počela da objavljuje članke o lingvistici i književnoj kritici u najprestižnijim časopisima: *Critique*, *Langages*, i avangardnom književnom glasniku *Tel Quel* koji je uređivao Filip Solers (Philippe Sollers, 1936–), za koga se kasnije

udala. Krajem šezdesetih *Tel Quel* je postao vodeća snaga u kritici reprezentacije – u pisanju i politici – i taj uticaj se za Kristevu pokazao od trajnog značaja.¹

Semiotika Julije Kristeve

Dok je radila kao asistent-istraživač za Lisjena Goldmana (Lucien Goldmann, 1913–1970), pohađala je i seminare Rolana Barta (Roland Barthes, 1915–1980), koji je postao njen najznačajniji mentor i učitelj. Kristevin prvi upliv na francusku teorijsku scenu osim rada na lingvistici bilo je njeno tumačenje rada ruskog formaliste Mihaila Bahtina (Mikhail Bakhtin /Михаил Михайлович Бахтин/, 1895–1975). Poglavlje "Le mot et le dialogue" njene knjige *Recherches pour une sémanalyse* (1969) posvećeno je analizi i prezentaciji Bahtinovog rada. U ovom poglavlju, koje je pisano prema poststrukturalističkom modelu, otkrivajući načine na koji se elegantne strukturalističke kategorije ruše pod pritiskom druge strane jezika, [one] bezočne, podsmešljive, subverzivne, karnevalske, kako je opisao Bahtin, ona je uvela za nju veoma značajan pojam *govorećeg subjekta*, kao glavnog objekta lingvističke analize. Ovaj pojam dolazi iz njenog sopstvenog tumačenja bahtinovskog "dijalogizma" kao otvorene razmene između teksta subjekta i teksta onoga kome se subjekt obraća i koji daje formu Kristevinom konceptu "intertekstualnosti". U ovoj knjizi Kristeva je postavila i polaznu tačku za razvoj sopstvene teorije *govorećeg subjekta*, i najvažnije, polaznu tačku njenog interesovanja za analizu onoga što se ne da analizirati – neizrazive, heterogene, radikalne drugosti individualnog i kulturalnog života. U isto vreme, Kristeva je pokazala interesovanje za simboličko prisvajanje ovog domena, kao što je dokazala u svojim kasnijim spisima, sa neprekidnim preplitanjima ova dva. U poslednjem poglavlju pod naslovom "L'engendrement de la formule", objasnila je šta podrazumeva pod konceptima koje je uvela: "texte" – kao određeni tip označiteljske proizvodnje koji zauzima precizno mesto u istoriji i koji stoji umesto određene naučne definicije; "sémanalyse" – kao teoriju tekstualnog označavanja koja *znak* smatra za ogledalni element, osiguravajući reprezentaciju ovog nastajanja koje je unutrašnji prostor njegovog klijanja, njegova "druga scena".²

¹ *Tel Quel* je privukao saradnike mlađe generacije strukturalista i poststrukturalista u Francuskoj šezdesetih godina. Posle pobune u maju 1968. godine, objavljen je kolektivni rad pod naslovom *Théorie d'ensemble*, sa priložima Rolana Barta (Roland Barthes, 1915–1980), Žaka Deride (Jacques Derrida, 1930–2004), Mišela Fukoa, Julije Kristeve, Marselina Plejne (Marcelin Pleyne, 1933–), Žana Rikardua (Jean Ricardou, 1932–), Filipa Solersa i mnogih drugih avangardnih kritičara. Njihova zamisao je bila "modernistička teorija", kao različita od same teorije modernizma, usredsređena na jezik kao početnu tačku nove vrste razmišljanja o politici i subjektu, novo razumevanje istorije kao *teksta*, i pisanja (*écriture*) kao proizvodnje, a ne reprezentacije. Njihov cilj je bilo razvijanje novih koncepata za prikazivanje nove vizije društvenog ili označiteljskog prostora, kao i izražavanje *politike* uspostavljanja logičkih posledica ne-reprezentacijskih shvatanja pisanja.

² "Tekst nije lingvistički *fenomen*, rečju, on nije strukturisano značenje koje se pojavljuje u jednom jezičkom korpusu viđenom kao ravna struktura. Tekst je njegovo *nastajanje*: nastajanje upisano u taj jezički 'fenomen', taj fenotekst a to je štampani tekst, koji je, međutim, čitljiv

Kristeva je bila odlučna da se bavi jezikom u njegovoj dinamičkoj, transgresivnoj i "materijalnoj" dimenziji, umesto kao statičnim instrumentom, vezanim za ideju da je svodiv na dimenzije, kao što su logičke tvrdnje, koje su odmah dostupne svesti. Razlikujući "semiologiju" ili "strukturalizam" s jedne, i "semiotiku" ili "semioanalizu" s druge strane, Kristeva je tvrdila da strukturalizam, usredsređujući se na "tetički"³ ili statički model jezika, postavlja jezik kao homogenu strukturu. Semiotika tako, usredsređivanjem na diskurs i na njegov govoreći subjekt, rešava fundamentalno heterogenu prirodu jezika.

Za semioanalizu, jezik je *označiteljski proces*, a lingvistička praksa je u isti mah i sistem i transgresija (negativnost), proizvod istovremeno i "nagonom vođene osnove proizvodnje zvukova" i društvenog prostora u kome se događa enuncijacija. Da bi ustanovila ovu novu teoriju znaka, Kristeva se u značajnoj meri oslanja na Hegela (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831), Marksa (Karl Marx, 1818–1883) i Frojda (Sigmund Freud, 1856–1939), svoje stare miljenike. A ipak se njihovim teorijama ne bavi bez kritičke distance u koju ubrizgava novu energiju, revolucionarni duh.

Kristeva je objavila doktorsku tezu *La révolution du langage poétique* (Collections Tel Quel, 1974), gde je razvila raspravu heterogenog subjekta kao rezultata označiteljskog procesa sa njegova dva heterogena elementa: *semiotičkim* i *simboličkim*. Za Kristevu, označavanje je uvek heterogeno, načinjeno u isti mah od semiotičkog materijalnog odbacivanja i simboličke stabilnosti. *Semiotičko* je vezano za pre-edipalni primarni proces, za osnovne pulzije koje Kristeva vidi kao predominantno analne i oralne i kao istovremeno dihotomne (život/smrt, ekspulzija/introjekcija) i heterogene. Ove pulzije konvergiraju beskonačno u hori (*chora*)⁴, koja je, kako je Platon

tek kada se *vertikalno* uspinjemo kroz genezu: 1) njegovih lingvističkih kategorija i 2) topologije označiteljskog čina. Označavanje će, dakle, biti to nastajanje, koje možemo poimati na dva načina: 1) nastajanje tkiva jezika, 2) nastajanje: onog 'ja' koje se postavlja u položaj da predstavlja označavanje. Ono što se u toj vertikali otvara jeste (lingvistička) operacija rađanja feno-teksta. Tu operaciju ćemo nazvati geno-tekstom, udvajajući na taj način pojam teksta na feno-tekst i geno-tekst (površina i osnova, označena struktura i označiteljska produktivnost)." Jilija Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, str. 219.

3 Kristeva objašnjava značenje koje pripisuje "tetičkom (*thétique*)". "Razlikovaćemo semiotičko (porivi i njihove artikulacije) od područja značenja koje je uvek područje jedne propozicije ili suda; odnosno jedno pozicijsko područje. Ta pozicionalnost koju huserlovska fenomenologija orkestrira preko koncepta *dokse*, *pozicije* i *teze*, strukturira se kao jedan prelom u procesu označavanja, uspostavljajući identifikaciju subjekta i njegovih objekata kao uslov propozicionalnosti. Taj prelom koji proizvodi poziciju značenja nazvaćemo *tetičkom* fazom. Svaki iskaz je tetički, bilo da je reč o iskazivanju reči ili rečenice; svako iskazivanje zahteva identifikaciju, odnosno odvajanje subjekta od njegove slike i kroz nju i u isti mah od i njegovih objekata i kroz njih [...]." Julija Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, str. 41, 42.

4 Ona objašnjava pozajmljivanje izraza hora: "Termin hora (*chora*) pozajmljujemo iz Platonovog *Timeja* da bismo označili posve trenutnu, u suštini nestalnu uobličienost, sazdanu od kretnji i njihovih kratkotrajnih zastoja [...]. Ni model, ni kopija, ona prethodi i podleži figuraciji, i time ogledalnosti, i ne trpi nalikovanja, osim sa glasovnim i kinezičkim ritmom." Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique : l'avant garde à la fin du XIX siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Editions du Seuil, Paris, 1974, str. 24, 25.

(Πλάτων, 428/427–348/347 p. n. e.) opisuje, "prihvatiteljka, hranljiva i materinska", koja još uvek nije sjedinjena sa Univerzumom i u odsustvu Boga.

Ovaj semiotički nagon-naboj nalazi svoj put u materijalno jezika (tonove, muziku, ritmove itd.). Ako je, kako Lakan tvrdi, nesvesno strukturisano kao jezik, Kristeva tvrdi da je nesvesno uvek već i heterogeno. Njena teorija semiotičkog materijalnog odbacivanja ima dubokog uticaja na shvatanje nesvesnog. Nesvesno nije samo strukturisano kao jezik nego je strukturisano i kao ono što je heterogeno jeziku. Materijalno jezika upućuje na semiotičko telo koje u isti mah čini jezik mogućim i razara ga.

Kristeva tvrdi da otkrivanje ove sklonosti jezika izaziva krizu u označiteljskoj praksi. Ona semiotiku u jeziku poredi sa političkom revolucijom. Kao i politička revolucija, semiotika u jeziku izaziva uskomešanost simboličkog i uskomešanost subjekta. Kako je semiotika bio-socijalni element, sposoban da uvede nagone u jezik, ona je isto tako i njihovo skladište. Kristeva tvrdi da nagoni nisu izvan-lingvistički, nego da su svojstveni heterogenom, sastavljenom od simbola i ne-simbola, značenja i ne-značenja. Biološke operacije podležu označiteljskim i društvenim kodovima, ali ih u isto vreme i narušavaju. Nagoni se mogu oslobađati kroz simboličko putem materijalnosti jezika, ali uvek obavezno u višku simboličkog. Jezik ne reprezentuje nagone, ali ih može reaktivirati, konkretno poetski i avangardni jezik.

Utoliko što poetski jezik intenzivira heterogeni proces samog jezika, on aktivira nagone i stvara dijalektičko kolebanje između simboličkog i semiotičkog. Ovo kolebanje ruši i redefiniše granice jezika. Njihova međuzavisnost je za semiotičko važna da bi pokrenula "revolucionarno", a za simboličko da bi zaštitila označiteljsku praksu od psihoze.

Ovo dijalektičko kretanje između simboličkog i semiotičkog razlikuje se od hegelovske dijalektike sa njenim neprekidnim povratkom subjektu i izmirenju. Kristevina dijalektika naglašava krizu, a ne izmirenje. Za nju, transgresija tetičkog u poetski jezik nije negacija negacije semiotičkog. To je obrnuta reaktivacija protivrečnosti između simboličkog i semiotičkog. Ova reaktivacija ne ukazuje na negaciju protivrečnosti, nego ukazuje na heterogenost, na protivrečnost između simboličkog i semiotičkog. Tako je ova reaktivacija protivrečnosti obrtanje, jer koristi tetičko protiv sebe. Ista protivrečnost koja je prouzrokovala tetičko, uzrokuje obrnutu reaktivaciju koja ga uništava.

Ovim dijalektičkim kretanjem između simboličkog i semiotičkog, možemo odrediti koja je vrsta jezika upotrebljena. Izvesna vrsta poezije i avangardnog pisanja teži (potisnutoj) semiotici, jer obraća pažnju na materijalnost reči, njihove ritmove i tonove. Kristeva ovu vrstu pisanja naziva "*géno-texte*", suprotstavljajući ga "*phéno-texte*"⁵. U kontekstu semiotičkog poretka u poetskom jeziku, ona opisuje i efekte

5 "Ono što smo mogli da nazovemo *geno-tekstom* obuhvatiće sve semiotičke procese (porivi, njihov razmeštaj, odsečak koji utiskuju na telo, ekološki i socijalni sistem koji okružuju organizam: okolni predmeti, pre-edipalni odnosi sa roditeljima), ali i nicanje simboličkog (pojava objekta i subjekta, konstituisanje čvorišta smisla relevantnog za kategorijalnost: semantička i kategorijalna polja). Izlučiti u jednom tekstu njegov geno-tekst zahtevalo bi, dakle, oslobađanje

negativnog u poetskoj proizvodnji. Poezija negira simboličko da bi ga ponovo pozvala u proces označavanja. Kristeva ovu poetičnu negaciju naziva «*négativité au trisième degré*».⁶

Da bi inkorporirala nesvesno u teoriju jezika, Kristeva je morala da reformuliše teoriju subjekta da bi uključila i iskoristila heterogene elemente označiteljskog procesa. Razvila je teoriju subjekta kao subjekta-u-procesu/*sujet en procès*⁷, koju je nastavila da razvija u svom daljem pisanju, koristeći se prednošću svog psihoanalitičkog angažovanja i iskustva.

Te iste godine Kristeva je boravila u Kini tri nedelje u aprilu i maju i po povratku objavila malu zbirku zabeleški i utisaka pod naslovom *Les Chinoises*. Knjiga je podeljena na dva dela: prvi deo, pod naslovom *De ce côté*, predstavlja analizu dve isprepletane religije, judaizam i hrišćanstvo, gde je patrijarhalni monoteizam izvojevao pobjedu nad ranijim religijama okrenutim materinstvu i plodnosti. Ona naglašava negativne posledice patrijarhalnog monoteizma po žene, koje su svedene na ulogu nemog Drugog simboličkog poretka. Hrišćanstvo, dok održava kontinuitet mono-teističke tradicije judaizma, stvara svoju represiju žene – insistiranjem na ženskom devičanstvu i mučeništvu. Žena, kroz materinstvo, dobija upadljivo označavanje *jouissance*/uživanja ženskog (ili materinskog) tela, koje mora biti potisnuto i pod strogim upravljanjem imena Oca. U hrišćanstvu, kao i u judaizmu, ženin pristup simboličkom poretku se događa isključivo *via* oca. Žena se ne može identifikovati sa telom majke ako želi pristup u simbolički poredak. Odričući se majke, žena se odriče sebe. Priklanja se ocu, kao Elektra koja ubija svoju majku Klitemnestru da bi osvetila njeno

kretanja nagnoske energije koju je moguće naći u fonemskom (akumuliranje i ponavljanje fonema, rima itd.) i melodijskom dispozitivu (intonacija, ritam itd.) kao i u dispozitivu semantičkih i kategorijalnih polja onako kako se ona pojavljuju u sintaksičkim i logičkim osobenostima ili u ekonomiji *mimesis* (fantazam, utišavanje denotacije, pripovest itd.) [...] Feno-tekst je struktura (koju možemo generisati u smislu generativne gramatike) koja je podvrgnuta pravilima komunikacije i pretpostavlja subjekt iskazivanja i primaoca [...]. Kad bismo mogli da ih prenesemo u metajezik da bismo prikazali njihove razlike, rekli bismo da geno-tekst više spada u topologiju, a feno-tekst u algebru." Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique : l'avant garde à la fin du XIX siècle : Lautréamont et Mallarmé*, str. 84.

6 "[...] semiotički dispozitiv, uspostavljen pomoću poetskog jezika (*langage*) kroz položaj jezika (*langue*) kao simboličkog sistema, jeste negativitet trećeg stepena: ni nedostatak 'ne' (kao kod nesvesnog), ni negativna formula (indeks uspostavljene simboličke funkcije), ni poricanje (simptom neurotičnog 'ja'/'moi' koji idealizuje potisnuto), već modifikacija linearnosti i lingvističkog i logičkog idealiteta koji se ne može uprisutniti ni u jednom 'ja'/'moi'. Poetski ritam nije prepoznavanje 'nesvesnog': on je njegovo trošenje i dejstvovanje." Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique : l'avant garde à la fin du XIX siècle : Lautréamont et Mallarmé*, str. 150.

7 "Naše mesto semiotičkog je, kako se može videti, neodvojivo od teorije subjekta koja vodi računa o mestu koje freudizam pridaje nesvesnom. Decentrirajući transcendentelni ego, razdeljujući ga i otvarajući ga prema jednoj dijalektici u kojoj je njegovo sintaksičko i kategorijalno poimanje tek uvodni trenutak procesa, koji je i sam uvek pokretan odnosom prema drugom kojim vlada nagon smrti i njegovo produktivno ponavljanje 'označiteljskog': takvim nam se čini taj subjekt u jeziku (*langage*)." Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX siècle : Lautréamont et Mallarmé*, str. 30.

neverstvo ocu (Klitemnestra je počinila neoprostiv greh uzevši ljubavnika, izloživši tako svoju žensku *jouissance* svetu). Da li bilo koja žena može da izbegne ovu vrstu samo-izdaje u pokušaju da izbegne tešku sudbinu? Kristeva veruje da žene niti smeju da odbiju ulazak u simbolički poredak, niti da prihvate maskulini model ženskosti ("homologna" žena), što je zadatak koji je gotovo nemoguće postići.

U drugom delu, pod naslovom *Les femmes chinoises*, ona opisuje svoje utiske, uz kratko istoriografsko predstavljanje Kine i njene populacije. Govoreći o modernoj Kini, ona tvrdi da se događaju drastične socio-seksualne strukturalne promene. Govoreći o staroj Kini, ona nalazi tragove starijeg matrilinealnog i matrilo-kalnog društva. Ceo okvir njenog razmatranja je kratak i autoritaran, odražavajući preovlađujuće francusko intelektualno utopijsko stanovište tog vremena.

Nekoliko godina kasnije, Kristeva je od strane nekih američkih vodećih feministkinja, a naročito Gajatri Čakravorti Spivak (Gayatri Chakravorty Spivak, 1942–) bila oštro kritikovana zbog pojedinih gledišta iznetih u ovoj knjizi.

Psihoanaliza i estetika

Bavljenje psihoanalizom je za Kristevu značilo promenu pravca, koja se odrazila u njenim spisima iz osamdesetih i devedesetih godina. Posle brojnih složenih eseja na teme o kojima je raspravljano gore, objavljenih u zbirci pod naslovom *Polylogue* (1977), Kristeva je napisala nekoliko radova u kojima je predstavila i razradila određene lične i umetničke doživljaje. Ova iskustva, bilo njena sopstvena, bilo njenih analiziranih (*analysands*), pacijenata, pesnika ili pisaca, po njenom mišljenju bi mogla da ponude dublje razumevanje društvenog i kulturalnog života.

U *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), Kristeva predstavlja zazorno kao tačku dvoumice oko onoga sa čime se svesno mogu izboriti individua ili društvo. Pojmom zazornog (*abject*) ona nastavlja razradu svoje teze o *le sujet en process*, ali usredsređujući se specifično na osnovni uslov postajanja subjekta – na problematiku odvajanja (separacije).

Za Kristevu, pretnja zazornog dolazi iz onoga što je bilo zabranjeno od strane simboličkog, da bi simboličko moglo da postoji. Ova zabrana, koja zasniva, ali isto tako i podriva društvo, je zabrana protiv materinskog tela. To može biti freudovska edipalna zabrana incesta, ili lakanovska zabrana majčine želje/*jouissance*, ili Kristevina zabrana semiotičke *chore*. Ono što je zabranjeno je materinsko telo.

Primarni nagon zadovoljstva povezan je sa materinskim telom i preti simboličkom. On preti da razotkrije proces koji vodi prividu celovitosti razuma ili svesti. On preti da razotkrije tu celovitost kao samo trenutak u procesu smenjivanja celovitosti i fragmentacije i ponavljanja nagona. Zbog toga, kaže Kristeva, materinsko telo mora postati "zazorno" – da bi dete moglo da postane pravi subjekt. Zazorno nije objekt, nije korelativ egu. Ali zazorno ipak ima jedan kvalitet objekta, a to je suprotnost

u odnosu na "ja".⁸ Zazorno je odvrtno, tera vas na povraćanje, to je ono što je na granici, a ne poštuje granice. To nije kvalitet sam po sebi, nego odnos prema granici i predstavlja ono što je odbačeno izvan nje. Zazorno je ono što prethodi identitetu: ono nije ni dobro ni zlo, nije ni subjekt ni objekt, nije ni ego ni nesvesno, nego nešto što prethodi samim ovim razlikama.

Kristeva ukazuje na događaj rođenja kao na prototipsko zazorno iskustvo. U tom trenutku, identitet ljudskog subjekta je najvidljivije doveden u pitanje. Ko može da odluči, pre nego što se pupčana vrpca preseče, da li su u pitanju jedan ili dva subjekta?

Rođenje obeležava tu nepokornu granicu, pa tako i zazorno. Još uvek ne subjekt, još uvek ne objekt, identifikovano je sa (arhaičnom) majkom. A onda sledi ekspulzija objekta, odbačenog objekta, iz majčinog tela.

Materinski autoritet tako reguliše one najstarije granice čistog i doličnog sopstva, nagona, koji su oralni i analni. Hrana, a ne više telo, uzima se preko usta. Izmet, a ne više telo, izbacuje se kroz anus.

Za Kristevu i jedno i drugo, subjekt i društvo, koji zavise od simboličkog, zavise od potiskivanja ovog materinskog autoriteta. Ovo je tačka gde Kristeva donosi nove ideje psihoanalitičkoj teoriji. Ona reinterpretira i problematizuje granice i jednog i drugog, i očinskih i majčinskih funkcija.

Ovaj "odbačeni objekt", "subjekt", nalazi se u bolnim okolnostima – u (ne)mogućoj odvojenosti od majke i identifikaciji sa njom. On mrzi to telo i plaši ga se, tog tela bez granica, tela iz kojeg je odbačen, kao zazoran.

Ali ovaj bes, ovaj strah, su afekti koji dovode do primarnog narcizma i do reči koje još uvek nisu zadobijene. Oni takođe štite "subjekt" od potpunog urušavanja u primarni narcizam i ukazuju na krizu prouzrokovanu gubitkom jedinstva sa materinskim telom.

Iako i Frojd i Lakan priznaju da primarnu dijadu čine majka i dete, obojica naglašavaju funkciju Oca i njegovog falusa. Edipalna situacija sprovodi Zakon i uvodi dete u jezik. Tu je i četvrti termin za oba, simboličko. Za Kristevu, četvrti termin, koji sve drži zajedno i čini da ljudsko biće govori, je materijalno odbacivanje, temeljna drugost iznutra, u nama samima. Simboličko je samo jedna od njegovih manifestacija. Materijalno odbacivanje, bio-socijalno po svojoj prirodi, utire put za govoreće biće, uz pomoć majčine ljubavi, koja mu daje svoju podršku, sve do simboličkog "ne" Lakanovog stadijuma ogledala.

Dete i za Kristevu može da odbaci zazornu majku samo putem izvesne očinske dejstvenosti, koja nije samo potreba za simbolizovanjem, kao što tvrdi Lakan, nego i potreba za ljubavlju.

⁸ "Zazorno [...] nalazi se vani, izvan cjeline čija pravila igre kao da ne priznaje. Ipak, iz tog izgnanstva zazorno neprestano izaziva svog gospodara. Ne upozoravajući (ga), potiče pražnjenje, grčenje, krik. Svakom ja njegov objekt, svakome nad-ja njegovo zazorno (kurziv P. Z.)." Julia Kristeva, *Moći užasa – Ogled o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989, prevod Divina Marion, str. 8.

Tokom rada na *zazornom* proučavala je radove Lui-Ferdinanda Selina (Louis-Ferdinand Céline, 1894–1961). Ona njegovo pisanje vidi kao primer pisanja o bolu (*douleur*) i užasu. Ovo nije samo zbog izbora teme koju je Selin koristio, nego i zbog načina na koji je narativna pozicija uslovljena potrebom za prevazilaženjem zazornog i njegova dva lica – intimnog bola i javnog užasa.

U svom sledećem radu, *Histoires d'amour* (1983), Kristeva ulazi u raspravu o ljubavi. Ona se vraća počecima rasprava i tvrdnji o ljubavi u vremenu grčke filozofije i pre toga, prolazi kroz vreme *Cantique des Cantiques*, vrhunske ljubavne pesme, ponovo se vraća srednjevekovnim opisima božanske ljubavi, da bi došla do ljubavnih pesama Bodlera (Charles Baudelaire, 1821–1867), Malarmea (Stéphane Mallarmé, 1842–1898) i Stendalove (Stendhal, 1783–1842) ljubavne proze. Za nju još značajnije, ona ponovo istražuje put kroz vreme mita o Narcisu, koji igra važnu ulogu u njenim teorijama o procesu individuacije.

Kako ispituje ljubav sa stanovišta psihoanalitičara, njena prva rasprava započinje Frojdovim teorijskim propozicijama o ljubavi i narcizmu.

Ona se usredsređuje na oba – na stanje zaljubljenosti i njegovu ekspresiju u različitim diskursima – estetičkim, religioznom, filozofskom, psihoanalitičkom. Ona opisuje stanje zaljubljenosti kao dinamiku, u isto vreme uznemiravajuću i onu koja osigurava vrhovno obnavljanje i kao uzbuđenje koje ovo ljudsko stanje evocira s obzirom na metafizički diskurs, od Platona naovamo. Ona ispituje ljubav kao privilegovano mesto stradanja znakova, koja je njihova kondenzacija i njihova polivalencija u poeziji i književnosti. Ljubav, koja je integralni, čak najprikladniji, deo istorije subjektiviteta.

Kristeva se upušta u analizu različitih *figures d'amour* Zapada: grčkog Erosa, jevrejskog Ahava, hrišćanskog Agapê. Osim bavljenja istorijskom pozadinom pojma ljubav, ona se još više usredsređuje na značaj uspešnog ulaska u simboličko za individualni subjekt. Ljubav je, u njenom razmišljanju, nemoguća bez sposobnosti idealizacije i identifikacije. Ova sposobnost je preduslov formiranju identiteta i zavisi od uspešnog odvajanja deteta od majke: to jest, od uspešnog preuzimanja individualne autonomije. U religioznijem poretку, bilo bi nam lakše da prihvatimo pojam Boga kao ljubav/agapê jednom odigranu u formiranju subjektiviteta. Agapê je moć koja dolazi "spolja". Zakon ljubavi, koji dolazi iz Biblije, nudi hrišćanima: "Volećete Boga svim srcem, svom dušom i svom snagom" (*Knjiga Mojsijeva* 6, 5) i "Voli bližnjeg svog kao samoga sebe" (*Knjiga Levitska* 19, 18).

Kristeva ukazuje da je uvođenje Agapê značilo čitavu revoluciju, kraj he-lenističkog sveta koji je došao sa transformacijom grčkog Erosa i biblijskog Ahava u Agapê. Od njegovog biblijskog značenja kao "zapovesti ljubavi, zaslužene ljubavi", razvilo se jevanđeljsko značenje "*don gratuit*": hrišćaninu je zagantovana božija ljubav, nezavisno od njegovih ili njenih zasluga. Ali ova hrišćanska ljubav takođe sadrži dar/žrtvu tela. Hristovog tela, sina. Ljubav se zadobija preko privremene smrti. Ona ne uključuje večnost, nego uskrsnuće. To je uronjenost vernika u Hrista, u njegovu smrt i njegovu ljubav.

Ona ukazuje da se tokom vremena *Agapê* poistovetila sa *euharistijom*, suštinski hrišćanskim obredom pričešća koji je spominjanje i ovekovečavanje smrti Hrista (hleb i vino sadrže supstancijalno telo, duh i božanstvo Hrista) i postala je sinonimna sa *večerom* koja se deli sa zajednicom. Kristeva analizira značenje *Agapê* i preko psihoanalize i ukazuje na složenu isprepletenost simboličkog i semiotičkog u hrišćanskom diskursu.⁹

Osim ljubavi kao *Agapê*, Kristeva se okreće i mitu o Narcisu kao prototipu ljubavi prema sebi. Figura Narcisa zauzima jedinstveno mesto u istoriji zapadnog subjektiviteta. Ona se odvija zajedno sa njegovom jedinstvenom slikom bolesti i njenih simptoma.

Ovidije (Publius Ovidius Naso, 43 p. n. e. – 17 n. e.) je u svojim *Metamorfozama* prvi zabeležio ovaj mit na početku hrišćanske ere. Plotin (Plotinus /Πλωτίνος/, 205–270), sledeći Ovidija, smatra Narcisa krivim za njegovo neznanje u neprepoznavanju porekla odraza: onaj ko voli odraz (u vodi/ogledalu), a ne prepoznaje ga kao sopstveni, zanemaruje ko je. Pogled se mora okrenuti unutra, prema sebi, da bi se našla lepota u kretanju duše. Plotin osuđuje lažne odraze, fetiše koje oko može odraziti putem spolja. Njegov pogled se okreće prema unutra, u potrazi za "lepotom dobre duše". Na ovaj način Plotin kombinuje platonski zahtev za lepotom sa auto-erotskim stavom Narcisa, da bi stvorio idealno Jedinstvo u poznavanju sebe. Rekavši "Bog je ljubav", on ponovo uvodi ideju ljubavi za Jedno Narcisa, kao Jednog koje je u isto vreme "voljeni objekt, ljubav, i ljubav prema sebi".¹⁰ Bog je Narcis. Pa iako je *narcistička* iluzija greh, naš ideal nije manje *narcističan*.

Posmatrajući put ljubavi kroz vreme i kroz nekoliko umetničkih dela sa temom *ljubavi* kao glavnim predmetom – trubadursku poeziju udvaranja, Šekspirove (William Shakespeare, 1564–1616) *Romea i Juliju*, Molijerovog (Molière, 1622–1673) *Don Žuana*, Mocartovog (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) *Don Đovanija*, Boderovu poeziju i Stendalovu prozu, umetnička dela posvećena ljubavi Device Marije prema Hristu, njenom sinu – *Stabat mater*,¹¹ ona se usredsređuje na oca psihoanalize, Sigmunda Frojda, post-romantičara i onoga koji je izumeo isceljenje putem *ljubavi*.

9 "To što je ljubav identifikacija sa idealnim ocem, i što ta identifikacija počiva na upijanju, oralnoj asimilaciji njegovog tela, uvodi u hrišćanstvo preuzimanje oralnog sadizma usmerenog ka arhaičnom materinskom telu. Majka vas neće pojesti, nemojte ni vi pojesti nju; tražite znak Oca u njoj, i ne plašite ga se, već pristupite tom raskršću koje je u isti mah telo i ime, želja i smisao. Postaćete razboriti, odnosno zaljubljeni sami u sebe, u Njega, u druge. Uvodeći tako trećeg između Ja i njegove razorne gladi, uspostavljajući distancu između tog istog Ja i njegove hraniteljke, hrišćanstvo nudi razornoj pohlepi [...]. Reč. Jezik... Hrišćanska ljubav: nešto-više-od-gladi u neđima Oca... Sublimacija homoseksualnosti, otimanje majčinskih hraniteljskih osobina i podređivanje uobraziljskog sadističkoj zaštiti Jednog..." Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Infini Denoël, Paris, 1985, str. 146.

10 Kristeva citira neprevodivu formulu Plotina: "Monos pros monon", slobodno prevedenu kao "od samoga sebi samome sebi", koja utemeljuje poznati hrišćanski stav sa sklopljenim rukama u molitvi za jedinstvo s Jednim.

11 Pesma na latinskom jeziku iz 13. veka koja izražava žalost Hristove majke nad raspetim sinom. "Stabat mater dolorosa..." – "Stajase majka žalosna..."

Frojd je istraživao simptome zbrke koju *ljubav* (više nego što indukuje) izaziva kod govorećih bića – psihička lutanja, zablude, halucinacije, fizičku patnju – i izumeo sistem, prenos (transfer), da bi osvestio kod (zaljubljenog) subjekta potisnuto (seksualnu želju i njenu traumu), da bi ga lišio njegovih/njenih fantazama i ukazao na deo realnosti. Ovaj deo realnosti je njegov/njen pol kao konačni vodič kroz konfuziju realnog-imaginarnog-simboličkog konglomerata, koji guši subjekt.

Kristeva Frojdu tvorevinu vidi kao "*l'espace psychique d'hainamoration*", kao nemoguće mesto beskonačnog prenosa. Prateći Frojda, ali idući dalje, Kristeva tvrdi da *ljubav* nije ni biologija ni želja. *Ljubav* je domen imaginarnog koji se kreće između biologije i želje, između materinskog tela i simboličkog. *Ljubav*, tvrdi ona, nije

narcističko spajanje sa materinskim sardžaoem nego pojava metaforičnog objekta – drugim rečima samog rascepa koji ustanovljava psihu i, nazovimo ovaj rascep 'primarnim potiskivanjem', savija nagon prema simboličkom drugog. Ova metaforična dinamika (u smislu *heterogenog* premeštanja, koje prekida *izotopiju* organskih potreba), može se opravdati samo Velikim Drugim.¹²

Simboličko, za Kristevu, predstavlja imaginarni otac, odražavajući Frojdovog "oca u individualnoj preistoriji" u *Group psychology and the Analysis of the Ego*, a nasuprot nemilosrdnom ocu Lakana. Iz njenih spisa možemo videti da je ovaj "imaginarni otac" kombinacija majke i oca.¹³ O ovom imaginarnom ocu se ne mora misliti samo u terminima vizuelnog, jer on uključuje čitav spektar čulnih percepcija koje utiču na razvoj neuro-psiholoških sposobnosti deteta. U ovom procesu, još uvek ne-identitet čeda je premešten, ili bolje rečeno, izmešten u mesto Drugog koje nije libidinalno investirano kao objekat, nego postaje Ideal Sopstva.

Ovo odvajanje od materinskog tela, dakle, nije tragično, zato što je podržano imaginarnim ocem, koji je sama majčinska ljubav. Majčina ljubav je okidač za prenos od majčinog tela prema mestu majčine želje – želje za ocem, njene želje da bude zadovoljena, njene implikacije očinske funkcije. Kako je majka već govoreće biće, Drugo je u njoj. Ona je već implicirana u označiteljskom sistemu.

Ovo je teza koju Kristeva iznosi u narednim radovima i razrađuje još detaljnije. Jedna od njenih najpažljivijih čitateljki, Keli Oliver (Kelly Oliver, 1958–) sugeriše

12 Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Infini Denoël, Paris, 1985, str. 36, 37.

13 "Kod Frojda se nasilnost te očinske pojave čini nesporna [...]. Međutim, klinička slika nas navodi da zaključimo da se ta pojava *Vater der persönlichen Vorzeit* preradjuje zahvaljujući mestu takozvane pre-edipalne majke, u meri u kojoj ona može za svoje dete da ima značenje nekog ko ima želju, a koja nije samo želja da zadovolji zahtev svog potomka (ili da ga naprosto odbaci). To mesto nije ništa drugo do majčina želja za Očevim Falusom. Kojim? Detetovog oca ili njenog vlastitog oca? Kod 'primarne identifikacije' pitanje nije relevantno. Ako postoji neposrednost dečje identifikacije sa tom željom (za Očevim Falusom), ona bez sumnje potiče od činjenice da dete tu želju prima, podražava je, odnosno podvrgava joj se posredovanjem majke koja mu je nudi (ili mu je uskraćuje) kao dar. Na izvestan način ta identifikacija sa konglomeratom otac-majka po Frojdu, ili sa onim što smo upravo nazvali majčinom željom za Falusom, detetu pada sa neba. I to s razlogom, jer u toj fazi psihičkog života dete i majka još ne čine 'dvoje'." Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, str. 44, 45.

da je "moguće čitati Kristevinu tezu kao da je logika simboličkog već delotvorna u materinskom telu kao oblik fetišizma."¹⁴ Sama Kristeva opisuje fetišizam kao pripisivanje faličke moći majci, koja rezultira u "materinskom ocu".

Estetika Julije Kristeve

Kako je Kristevino osnovno obrazovanje bila lingvistika i književna kritika, ona je od početka svog intelektualnog i akademskog života bila suštinski uključena i u estetička istraživanja.¹⁵ Njena praćenja i tumačenja transformacija označiteljskih sistema vodila su je od njenih prvobitnih proučavanja formalne strukture u lingvistici i književnosti (ruskog formalizma, francuskog strukturalizma) do istraživanja književnosti i "lepih umetnosti" sredstvima razvijenim u semiotici i psihoanalizi.

Za Kristevu, pozitivistički univerzum *znakova*, koji je teoretizovao i kome je granice odredio strukturalizam, isključio je subjekt sa njegovim sopstvenim sistemom znakova koji se odnose na život i smrt, sa njegovom *chorom*. Ipak, zapadni diskurs, koji je zasnovan na jevanđelju, nosi tragove svog utemeljenja: reč se sastoji od efekata čina jednostavnim ugovorom želje koju održava njen autor i njene *destinataires* sa simboličkom funkcijom kakva jeste. Kako je svaki znak – znak nad-življavanja napuštene, odsutne, mrtve stvari/*chose*, onda književnost kao apsolutna želja predstavlja diskurs, koji nosi najmoćniju afirmaciju života, olakšanje od uznemirenosti i prevladavanje krize.

Od njene teze o *La révolution du langage poétique* pa nadalje, ona je neprekidno istraživala fragmentarne fenomene ekspresije u književnosti i u umetnostima, a posebno *carnavalesque*, zazorno, nerazumljivo, ono što podvlači ograničenja društveno prihvaćenog diskursa i nosi znakove potisnutog. Ona je istraživala *process*, koji nadilazi subjekt i njegove komunikativne strukture.

Kristeva je prošla kroz seriju specifičnih razmatranja teorije subjekta, ilustrovanih kroz analizu umetničkih dela nekoliko pesnika, pisaca, slikara. Malarmeo-va, Bodlerova, Nervalova (Gérard de Nerval, 1808–1855), Lotremonova (Comte de Lautréamont, 1846–1870) poezija, nastala sredinom devetnaestog veka, pokazala se kao izuzetno plodna osnova za analizu "semiotičke naravi" umetničkog dela. Kristeva je posmatrala kretanje prema svetlosti i razaranje buržoaskih kodova, *jouissance*, heterogenog, koje čini nagon prema smrti. Nagon prema smrti kao silu koja

¹⁴ Keli Oliver je opsežno pisala o Kristevoj. Između ostalog, objavila je spis *Reading Kristeva: Unravelling the Double Bind*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis, 1993.

¹⁵ Kako Benedeto Kroče (Benedetto Croce, 1866–1952) izjavljuje: "Oni lingvisti i filolozi, koji su filozofski obdareni, koji su prodrli u najdublje probleme jezika, našli su se (da upotrebimo trivijalni, ali efekatan primer poređenja), kao radnici koji buše tunel: na određenoj tački oni moraju čuti glasove svojih drugova, filozofa estetike, koji su radili s druge strane." Benedetto Croce, *Æsthetic as science of expression and general linguistic*, Noonday Press, New York, 1953, str. 151, 152.

ozakonjuje označavanje. Nagon prema smrti i njegov pokret ponavljanja kao silu koja ozakonjuje jezik i u isto vreme preta njegovim izumiranjem. Prema Kristevinom gledištu, umetnost i književnost hvataju ovaj impuls, koji izmiče jeziku komunikacije i primenjuju ga iznova u novoj semiotičkoj konstelaciji. Umetnost kombinuje *tetičko* i heterogeno i donosi mogućnost njihovog prekoračivanja. To je prostor dijalektike između simboličkog i heterogenog.

U istraživanju rada *Ijubavi u Histoires d'amour*, ona je proučavala svoj sopstveni odnos prema temi *Ijubavi*, materinstva i patnje, koja formira najveći ženski idiom zapadne kulture. U poglavlju pod naslovom *Stabat mater*, Kristeva donosi poetičnu procenu svojih sopstvenih osećanja kao trudne žene/majke, njenog trudnog tela i njene *jouissance en féminine*, koja se odvija paralelno sa njenom analizom tradicionalnih religioznih tumačenja materinstva, posebno mita Device Marije. Ona istražuje "kult Device" kako ga naziva, kao diskurs, kojeg zapadni patrijarhat koristi da bi prikrrio uznemiravajuće aspekte materinstva i odnosa majka-dete. U ovom odnosu u igri je napetost između materinskog, semiotičkog i simboličkog. Jedino zadovoljstvo Device je njeno dete koje nije samo njeno već svačije, dok je nema tuga samo njena. Kao što je Devicu oplodila Reč, Duh, Ime Oca, Bog, tako i njen sin pripada samo Poretku Oca.

Žena kao majka je pretnja simboličkom poretku na dva neposredna načina. Njeno *jouissance*/uživanje preta da je učini subjektom umesto Drugom u odnosu na koju muškarac postaje subjekt. Ona predstavlja, ili bolje rečeno jeste, preklap između kulture i prirode koji nikad nije potpuno pokoran simboličkom poretku.

Sa kultom Device, ženino *jouissance* i prvobitna scena su isključeni iz simboličkog. Muškarac vraća semiotičku pretnju materinskog tela preko kulta Device, gde je ženi dozvoljena radost samo u bolu. Materinsko telo sadrži samo uho, mleko i suze. Seksualizovano telo je zamenjeno "uhom razumevanja". Nemo "uho, mleko i suze" su za Kristevu metafore ne-govora, "semiotike" sa kojom lingvistička komunikacija ne računa.

U poetičnom prenošenju sopstvene trudnoće i porođaja, Kristeva ponovo uvodi ono što je bilo potisnuto u katoličkom diskursu materinstva: semiotičko telo. Dva stupca njenog diskursa bi mogla da predstave rascep u ženskom telu i umu: Kristevin levi stubac je meso koje je postalo reč. To je majka sa svojim *jouissance*, svojom ljubavi, svojom muzikom. Desni stubac je stubac diskursa simboličkog i kastracije. Diskurs odvajanja i gubitka. Gubitka deteta, u njenom slučaju sina, ili gubitka majke, njene majke, koji predstavljaju motornu "semiotičku" snagu. Slika ovog rascepljenog teksta kao rane ili ožiljka umnožava tumačenja.

Cilj Kristevine estetike je da stvori okolnosti u kojima je subjektivnost "otvoreni sistem", ili "rad u progresu", postajanje "otvorenog prema drugom", koje u isto vreme može da stvori revidiranu formu sopstvenog identiteta. Ona poziva na formiranje novih identiteta, ali sa pogledom na simboličko u transformaciji, a ne u destrukciji.

Kristeva je svoja razmišljanja i pitanja koja se tiču teme subjektiviteta i estetike savremenog doba predstavila u dvotomnoj celini pod naslovom *Sens et non-sens de la révolte, Pouvoirs et limites de la psychanalyse* i *La révolte intime, Pouvoirs et limites de la psychanalyse II* (1996, 1997). U ova dva toma ona propituje mogućnosti (re)volucionarne misli i izraza u umetnosti i književnosti. Vraćajući se nekim od (gotovo) savremenih "revolucionara" kao što su Aragon (Louis Aragon, 1897–1982), Bart i Sartr (Jean-Paul Sartre, 1905–1980), ona je ponovo ispitala njihova dela u odnosu na njihove revolucionarne ideje i posebne estetske ekspresije. Prema Kristevinom mišljenju, ovi pisci, pesnici i filozofi predstavljaju graničnu liniju neposredne prošlosti, gde se "revolucionarno" još uvek događalo u smislu prekoračivanja utvrđenih pojmova o subjektivnosti. Ova četvorica su, između ostalih, svojim radovima koji su izazvali pravu pometnju među savremenicima, doprineli stvaranju novog stadijuma onoga što je Niče (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900) nazvao "monumentalnom istorijom".¹⁶ Oni su napravili korenite promene u mentalitetima, idejama, književnosti i jeziku.

Kristeva propituje status "pobune" u našem dobu, koje je obeleženo rušenjem ideologija, uključujući religije. Da li je "pobuna" i dalje moguća? Da li je kultura i dalje moguća? Da li je Lepota i dalje moguća? Ona potvrđuje svoje poverenje u mogućnosti rasprave o *doživljaju našeg vremena*.

Dalekosežan i veoma istaknut doprinos boljem razumevanju većitog pitanja jedinstvenosti svakog ljudskog bića je Kristevino predstavljanje njenoj velikoj međunarodnoj čitalačkoj publici trilogije pod naslovom *Le génie féminin*. Ona je detaljno istražila radove, misli i živote tri istaknute žene – političke analitičarke i filozofkinje Hane Arent (Hannah Arendt, 1906–1975), psihoanalitičarke, istraživača dečje psihologije i spisateljice Melani Klajn (Melanie Klein, 1982–1960) i čuvene (i ozloglašene) književnice Kolet (Sidonie-Gabrielle Colette, 1873–1954), koja je bila i član Akademije Gonkur i njena predsednica. To je zahtevalo značajno vreme i ogroman napor da se istraži, promisli i kako ona kaže "proživi" ovaj triptih, rad u tri toma. Kristeva je javno rekla da je tokom godina istraživanja uspostavila neku vrstu sestrinske veze sa ove tri žene, kroz divljenje njihovim delima i njihovim kritičkim idejama, ali posebno kroz osećanje da su one velikodušno sa njom podelile svoje misli kao osobe.

Podnaslov knjige *Le Génie féminin* je *La vie, la folie, les mots*. Ova knjiga je posvećena Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir, 1908–1986), francuskoj feminističkoj spisateljici, autorki kritičke studije o ženskom položaju, *Le Deuxième sexe*. Kritički pogledi Simon de Bovoar bili su cenjeni među feminističkim aktivistima i intelektualcima širom sveta, ali ona je bila i oštro kritikovana zbog svojih stavova o slobodi i idejama koje nisu uključivale žene kao subjekte po sebi, nego kao jednake/Iste sa Drugim, sa muškarcem. Kristeva, kao jedna od mnogih koje su obogatile

16 Kristeva ovu Ničeovu sintagmu tumači kao ukazivanje na novu etapu/étape reprezentacije istorije kao nelinearneog kurzivnog toka socio-političkih događaja prožetih psihičkim stavovima, uverenjima i verovanjima. Julia Kristeva, "Quelle révolte aujourd'hui?", iz *Sens et non-sens de la révolte : discours direct*, Fayard, Paris, 1996, str. 29.

pronijmljive misli i ideje Simon de Bovoar, podvlači svoje poštovanje prema njenim pionirskim dostignućima, istovremeno ukazujući na osnovne razlike u položajima i pogledima između njih dve, koji su razmatrani u gore predstavljenom radu o ženskoj individualnosti, ženskom geniju i ženskoj posebnosti.

Kristevu nikada nije interesovao masovni feministički pokret, ali je, kao što smo videli iz njenih prethodnih razmišljanja, ona svoja razmišljanja i istraživanja usredsređivala na opcrtavanja jedinstvenosti individualnog subjekta, svog *sujet en procès*, ovog puta specifično žene. U istraživanjima radova ove tri žene – istraživača i spisateljica, Kristeva postavlja pitanja: šta je genije, i, što je veoma važno, ponavlja pitanje koje je postavila Simon de Bovoar, a na koje ova nikada nije našla odgovor: "Kako kroz ženski položaj žena može ostvariti svoje biće, svoj individualni potencijal u smislu slobode, koja je moderno značenje sreće."¹⁷

Njena motivacija da istražuje genije ove tri žene – filozofski Hane Arent, psihoanalitički Melani Klajn i spisateljski Kolet – jasan je uvid u jedinstvenost kao ljudski kvalitet. Istim pitanjima se bavio srednjovekovni monah Duns Skot (John Duns Scotus, 1266–1308), čija idealna istina nije univerzalna, nije sama realnost, nego jedinstvenost *ovog čoveka, ove žene, ovih okolnosti*. Niče je izrazio istu ideju svojim *ecce hommo; thisness, cecité*, jedinstvenost svakog ljudskog bića koja je i najviša realizacija ljudskih prava, da se bude ono što ona ili on zaista jesu. Ove tri žene su se bavile pitanjem *Ko je?*, a ne *Šta je?*. One su imale hrabrosti da izraze svoju posebnost na svoje sopstvene neponovljivo jedinstvene načine. Uz njihovu pomoć Kristeva je istražila mogućnost ženske posebnosti i šta je ta posebnost, bez ograničavanja ženskosti na koncept Dugog (Lakan), ili na koncept koji prkosi reprezentaciji (Derida).

Pisanjem o ova tri ženska genija, Kristeva baca svetlost i na svoje sopstveno delo i mišljenje, i svoje posebno, jedinstveno biće.

Literatura:

- Andrew Benjamin, John Fletcher (ed.), *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva*, Routledge, New York, 1990.
- Elisabeth Grosz, *Sexual subversions. Three French Feminists: Julia Kristeva, Luce Irigaray, Michèle Le Doeuff*, Allen&Unwin, Sydney, 1989.
- Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969.
- Julia Kristeva, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton, La Haye, 1970.
- Julija Kristeva, "Problemi strukturiranja teksta", *Delo* br. 1, Beograd, 1971, str. 23–39.
- Julia Kristeva, *Des chinoises*, Editions des femmes, Paris, 1974.
- Julija Hristeva, "Ekspanzija semiotike", *Treći program RB-a* br. 23, Beograd, 1974, str. 329–344.
- Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique : l'avant garde à la fin du XIX siècle*

17 Julia Kristeva, Tate Britain Public Programme Lecture, 23 November, 2003. (Webcast).

: *Lautréamont et Mallarmé*, Editions du Seuil, Paris, 1974.
 Julia Kristeva, *Polylogue*, Seuil, Paris, 1977.
 Julia Kristeva (ed.), *Prelaženje znakova*, Svjetlost, Sarajevo, 1979.
 Julia Kristeva, *Folle vérité*, Seuil, Paris, 1979.
 Julia Kristeva, *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980.
 Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Infini Denoël, Paris, 1985.
 Julia Kristeva, *Soleil Noir : Depression et Mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987.
 Julia Kristeva, *Tales of Love*, Columbia University Press, New York, 1987.
 Julia Kristeva, *Moći užasa – Ogled o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989.
 Julia Kristeva, *Language the Unknown – An Initiation into Linguistics*, Columbia University Press, New York, 1989.
 Julia Kristeva, *Les Samouraïs*, Fayard, Paris, 1990.
 Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, Columbia University Press, New York, 1991.
 Julia Kristeva, *Les Nouvelles Maladies de l'âmem*, Fayard, Paris, 1993.
 Julia Kristeva, *Possessions*, Fayard, Paris, 1996.
 Julia Kristeva, *Time & Sense – Proust and the Experience of Literature*, Columbia University Press, New York, 1996.
 Julia Kristeva, *Le génie féminin. La vie, la folie, les mots*. Hannah Arendt, Melanie Klein, Colette, Fayard, Paris, 1999.
 Julia Kristeva, *The Sense and Non-Sense of Revolt – The Power and Limits of Psychoanalysis*, vol. 1, Columbia University Press, New York, 2000.
 Julia Kristeva, *Lingvistički teksti – razprave*, Edicija Artes, Koper, 2001.
 Julia Kristeva, *Psihoanalitski teksti – razprave*, Edicija Artes, Koper, 2001.
 Julia Kristeva, *Intimate Revolt – The Power and Limits of Psychoanalysis*, vol. 2, Columbia University Press, New York, 2002.
 Kelly Oliver, *Reading Kristeva. Unraveling the Double-bind*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis, 1993.
 Moi Toril (ed.), *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1986.

JULIJA KRISTEVA

PAULA ZUPANC

FIGURE U POKRETU



Džudit BATLER

: Ana Vujanović

Džudit Batler – teorijski "subjekt od krvi i mesa"

Na početku ću ukratko izneti biografske note koje imaju značaja kako u autorskom pozicioniranju tako i u izboru teorijskih problema kojima se bavi Džudit Batler (Judith Butler, Klivlend, 1956). Ona te naznake ističe u svojim knjigama, intervjuima i izlaganjima i tim njenim socijalnim pozicioniranjem one prestaju da budu deo privatnog života koji možda ima, a verovatno nema veze sa njenim radom. Drugi razlog da prikaz počnem biografijom jeste način na koji Džudit Batler razvija Ostinovu (John Langshaw Austin, 1911–1960) teoriju performativa – uvodeći u polje diskursa subjekt od krvi i mesa.

Džudit Batler radi i živi u Kaliforniji, sa usvojenim sinom. Rođena je u jevrejskoj porodici koja vodi poreklo iz Mađarske i Rusije. Tokom Drugog svetskog rata, deo familije je stradao od nemačkog nacizma, dok je porodica Džudit Batler izbegla u SAD, gde ostaje da živi, očuvavši čvrste veze s Evropom.¹ Džudit Batler se deklarise kao Jevrejka, koja nije suviše religiozna ali poštuje jevrejske obrede kao deo svoje kulturalne tradicije, a nacionalno, kao Amerikanka evropskog porekla.² Ističem

1 Videti: Regina Michalik, "The desire for philosophy" – Interview with Džudit Batler, *LOLA-press*; www.lolapress.org/elec2/artenglish/butl_e.htm

2 "Ja jesam Amerikanka, ali sam školovana u evropskoj filozofiji. Prije samo nekoliko decenija bila sam dio porodice koja je sebe smatrala evropskim Jevrejima i odrasla sam među odraslim

i njeno pozicioniranje kao "anticionističke američke Jevrejke", što postaje okosnica njenog intelektualnog angažmana nakon 11/9.³ Seksualno, odnosno rodno, sebe objašnjava kao lezbejku, tj. *butch*, muževnu lezbejku.⁴

Filozofija je, prema rečima same Džudit Butler, stigla do nje u tinejdžerskom dobu, da bi kasnije postala i profesionalno opredeljenje. Prvi susret s filozofijom je bio kada je u biblioteci u podrumu porodične kuće pronašla dela Spinoze (Baruch ili Benedict de Spinoza, 1632–1677) i Kierkegarda (Søren Aabye Kierkegaard, 1813–1855); drugi u sinagogi, gde je "za kaznu" morala da sluša rabinova predavanja o jevrejskim filozofskim spisima.

Džudit Butler je završila srednju školu na Binnington koledžu (Bennington College), a zatim studirala filozofiju na Jejlskom univerzitetu (Yale University), gde je diplomirala 1978. Kao fulbrajtova stipendistkinja odlazi da studira filozofiju, 1979. godine na Univerzitetu u Hajdelbergu (Universität Heidelberg) u Nemačkoj, gde studira kod Hansa Georga Gadamera (1900–2002). Nakon toga upisuje postdiplomske studije na Jejlu i stiče magistarsko zvanje 1982; a tokom studija postaje i politički aktivna unutar univerziteta. Radi doktorsku tezu na Jejlu o recepciji Hegelove (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831) filozofije, pre svega *Filozofije duha* u radovima francuskih filozofa Aleksandra Koževa (Alexandre Kojève /Александр Владимирович Кожевников/, 1902–1968), Žan-Pola Sartra (Jean-Paul Sartre, 1905–1980) i Žana Ipolita (Jean Hyppolite, 1907–1968). Doktorsku disertaciju je odbranila 1984. Bila je angažovana kao istraživačica ili predavačica na univerzitetima Veslijen (Wesleyan University), Džordž Vašington (George Washington University) i Džons Hopkins (The Johns Hopkins University) tokom osamdesetih godina dvadesetog veka; neko vreme je predavala feminističku filozofiju na odseku za filozofiju na Jejlu. Priključuje se Kalifornijskom univerzitetu od 1993. i postaje profesorka (Maxine Elliot professor) na Odseku za retoriku i komparativnu književnost na Berkliju (University of California, Berkeley). Šef je katedre za retoriku. Pored toga, angažovana je kao profesorka na Evropskoj školi (European Graduate School) u Švajcarskoj. Izabrana je za članicu Američkog filozofskog društva 2007. godine. Džudit Butler je dobitnica nekoliko prestižnih nagrada i stipendija, uključujući Gugenhajmovu (Guggenheim) stipendiju (1999) i Lorens S. Rokfeler (Laurence S. Rockefeller) stipendiju 2001–2002.

osobama koji su govorili nekoliko jezika koje nisam razumela, a engleski su govorili sa jakim akcentom. Kada sam išla u Njemačku da studiram njemački idealizam, moja je baka smatrala da se vraćam tamo gdje pripadam." Džudit Butler, *Raščinjavanje roda*, TKD Šahinpašić, Sarajevo, 2005, str. 178.

3 Videti: Džudit Butler, "No, it's not anti-semitic", *London Review of Books*, August 2003, www.lrb.co.uk/v25/n16/butl02.html.

4 Pišući o svojoj knjizi *Gender Trouble*, objašnjava: "Zašto drag? Pa dobro, ima tu biografskih razloga, a možda bi bilo dobro da znate da je u Sjedinjenim Državama jedini način na koji ste me mogli opisati u mojim mlađim godinama bio kao barska dyke, koja je svoje dane provodila čitajući Hegela, a svoje noći, pa dobro, u gay baru, koji je povremeno postajao i drag bar. [...] Dakle, bila sam tu, prolazeći kulturalni momenat u središtu društvene i političke borbe." Džudit Butler, *Raščinjavanje roda*, TKD Šahinpašić, Sarajevo, 2005, str. 189.

Filozofski susreti treće vrste: kultura-teorija-performans Džudit Butler

Rad Džudit Butler se ne može svesti samo na akademsku aktivnost u polju filozofije, čak ni za potrebe predstavljanja u ovakvoj knjizi. Njen rad konstitutivno karakteriše dvostruko delovanje kroz prestižan američki i internacionalni univerzitetski sistem i aktivistički pokret, što dovodi do premeštanja i re-aproprijacija elemenata jedne i druge prakse. Stoga, prikazujući njen rad na početku ću reći da je ona istovremeno: filozofkinja, teoretičarka kulture i književnosti, *queer* teoretičarka i aktivistkinja, feministkinja, teoretičarka politike, borac za LGBTIQ prava i kritičarka američke imperijalne politike.

Još jedna specifičnost rada Džudit Butler je neobično velika popularnost koju tokom devedesetih godina stiče u akademskoj zajednici. U širem smislu, jedan od upečatljivih statusa studija kulture i jeste popularnost u akademskom svetu: preuzimanjem verbalne i vizuelne retorike, one se svojim diskursom približavaju masovnoj i pop kulturi i njihovim mikropolitikama koje su im objekt proučavanja. Komentarizujući tu popularnost, Džudit Butler ukazuje da je postavši profesorka veoma mlada (sa trideset četiri godine), a pri tom i anti-puritanka, od početka bila "netipična profesorka".⁵ U predavanjima i drugim javnim nastupima ona, upisujući svoje telo, prekoračuje izvedbene propozicije univerzitetskog predavanja, te Martin Džej (Martin Jay, 1944–) opisuje njena predavanja kao performanse, a nju kao akademičarku-performerku.⁶ Pružajući identifikacione matrice koje funkcionišu u kulturi, Džudit Butler među studentima dobija prave "fanove", koji 1993. objavljuju fanzin *Judi!*. U knjizi *alt. culture* opisana je kao

jedna od super-starova akademije devedesetih, sa posvećenim sledbeništvom postdiplomaca širom zemlje.⁷

Theory.org nudi sličicu s likom Džudit Butler za skupljanje i menjanje, na kojoj se kao specijalna veština navodi:

Nudi manifest radikalnog životnog stila.⁸

Ova popularnost ima i suvoparniju, ekonomsku stranu, zasnovanu na pretpostavci da je sam univerzitetski sistem osamdesetih uveo sistem "zvezda" među teoretičare/predavače, kako bi podigao *rejting* nekih odseka kod budućih studenata i time povećao zaradu od školarina.⁹

5 Regina Michalik, "The desire for philosophy" – Interview with Džudit Butler, *LOLapress*, www.lolapress.org/elec2/artenglish/butl_e.htm

6 Martin Jay, "The Academic Woman as Performance Artist", iz *Cultural Semantics: Keywords of Our Time*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1998, str. 138–144.

7 Steven Daly and Wice Nathaniel, "Butler, Judith", iz *alt.culture: An A-to-Z Guide to the '90s-Underground, Online and Over-the-Counter*, HarperPerennial, New York, 1995, str. 31–32.

8 www.theorycards.org.uk/card02.htm

9 Ovu primedbu je postavila Camille Paglia; Videti: www.salon.com/it/col/pag/1999/02/24pagl.html.

Paralelno sa popularnošću, rad Džudit Batler prate brojne kritike i polemike. Jedna od njenih najoštrijih kritičarki je Marta Nussbaum (Martha Nussbaum, 1947–). Ona u tekstu *The Professor of Parody*¹⁰ kritikuje njeno teorijsko pisanje kao nezgrapno, opskurno i pretrpano neobjašnjenim i protivurečnim referencama. Nussbaum ukazuje i na literarni način pisanja Džudit Batler, tipičan za postmodernizam, koji ne poštuje standarde naučnog pisanja, te dovodi u pitanje da li njen diskurs uopšte pripada filozofskoj tradiciji (ili retoričkoj i sofističkoj). Najveću kritiku joj upućuje za izostanak delatnog uticaja na anti-diskriminatorne prakse, usled rasplinjavanja u samo simboličku politiku koja jedino daje lažnu nadu diskriminisanima. Nussbaum ističe da je antiesencijalistički diskurs Džudit Batler – tezom o "rodu kao performansu", koja poziva na parodiju normi – diskurs pasivizacije koji ne vodi rušenju tih normi. U toj logici, autorki se često zamera insistiranje na mimezisu i parodiji kao politički značajnim alatima. Džudit Batler te zamerke uzima u razmatranje, ali na svojoj tezi istrajava od *Nevolja sa rodom* (*Gender Trouble*), gde ističe "drag" kao političku figuru, do *Raščinjavanje roda* (*Undoing Gender*), gde se ne samo vraća "drag"-u već i razvija kritiku stava Rosi Brajdotti (Rosi Braidotti, 1954–) da ironični mimezis nije kritika.¹¹

Pored toga, Džudit Batler se zbog zgusnutog, nekoherentnog i zahtevnog pisanja često kritikuje kao loš, hermetičan i nerazumljiv pisac. Tako joj časopis *Philosophy and Literature* 1998. dodeljuje "nagradu" na četvrtom *Takmičenju lošeg pisanja* – za jednu rečenicu iz teksta objavljenog u časopisu *Diacritics*.¹² To je izazvalo brojne polemike, u koje se uključilo preko četrdeset američkih časopisa i novina i Državni radio. Reagovala je i sama Džudit Batler,¹³ istakavši da nagrada pokreće ozbiljno pitanje odnosa jezika i politike. Pozivajući se na Adorna (Theodor W. Adorno, 1903–1969) i Markusea (Herbert Marcuse, 1898–1979), objasnila je da jezik društvene kritike često mora biti "težak i zahtevan" kako bi preispitao zdravorazumske truizme, koji su lako razumljivi – jer su hegemoni. Rasplet priče je kontroverzan: urednik je ukinuo ovo takmičenje nakon 1998.

Osnovni okviri i nevolje s teorijskim diskursom Džudit Batler

Džudit Batler deluje u interdisciplinarnom teorijskom području savremene humanistike: studija kulture, roda i *queera*, filozofije, feminizma, teorije književnosti i antropologije. Njeni teorijski problemi idu u rasponu od pitanja roda i pola, preko semitizma, nasilja i ljudskih prava, do američke imperijalne politike. U filozofskom smislu, Batler izučava probleme govornog subjekta, konstitucije ljudskog, odnos sa Drugim, spinozijanski *conatus*, želju i telo, normativnost, političku delatnost i kon-

10 Martha Nussbaum, "The Professor of Parody", *The New Republic Online*, February 1999.

11 Džudit Batler, *Raščinjavanje roda*, TKD Šahinpašić, Sarajevo, str. 177–178.

12 Videti: http://denisdutton.com/bad_writing.htm

13 www.gse.buffalo.edu/FAS/Bromley/classes/theory/Batler_response.htm

strukciju subjekata. Za te probleme, ona preuzima i razvija različita teorijska sredstva i metode – najšire poststrukturalističku platformu, zatim teorijsku psihoanalizu, dekonstrukciju, diskurzivnu analizu, a najčešće i najduže teoriju performativa. I pored te analitičke i problemske raznolikosti, ako bih u ovom trenutku napravila presek teorijskog rada Džudit Batler, rekla bih da je ona pre svega *poststrukturalistička teroretičarka queera*. Njena teorijska problematika izvodi se u prvom redu iz korpusa analiza institucionalne i istorijske konstitucije subjekta Mišela Fukoa (Michael Foucault, 1926–1984), dok se njen teorijski instrumentarij najviše oslanja na teoriju performativa Džona Ostina. Pored njih, Džudit Batler priziva, menja i razvija brojne druge savremene teorijske reference: Lakana (Jacques Lacan, 1901–1981), Luja Altisera (Louis Althusser, 1918–1990), Žaka Deride (Jacques Derrida, 1930–2004), Rosi Brajdotti, Julije Kristeve (Юлия Кръстева, 1941–), Monike Vitig (Monique Wittig, 1935–2003), Lus Irigaraj (Luce Irigaray, 1932), Žila Deleza (Gilles Deleuze, 1925–1995), Emanuela Levinasa (Emmanuel Lévinas, 1906–1995) i dr., a od istorijskih referenci najčešće: Hegelove, Spinozine, Frojdove (Sigmund Freud, 1856–1939), Adornove, Ničeove (Friedrich Nietzsche, 1844–1900) i dr.

Ovakva raznovrsnost se može interpretirati na više načina. Jedan je da se kod Džudit Batler ne radi o "programskoj teoriji" – jedino na čemu istrajava je poststrukturalistički antiesencijalizam – te za potrebe konkretne teze ili analize slobodno koristi argumente, metode i reference koje dolaze iz različitih, nekad i suprotnih teorijskih tradicija i okvira. Recimo, razmatrajući pitanje roda kao performativa ona koristi reference Ostina, Altisera i Fukoa, kao da one dolaze iz jedne iste teorijske škole i razvijaju različite aspekte iste teorije. Ili, kao da je autorki svejedno iz koje škole dolaze i da li su međusobno povezane ili sukobljene, jer cilj nije "dati lekcije" o Ostinu, Altiseru i Fukou nego ispitati novopostavljenu tezu o rodu kao performativu. Svakome ko je čitao Džudit Batler jasno je da od nje neće naučiti ni Ostina, ni Altisera, niti Fukoa. A pitanje koje mi se čini važnije je: da li će naučiti nešto o rodu kao performansu? To jest, da li i šta ta teorija postiže na planu politike roda? Tom pitanju i sama autorka bez sumnje daje prvenstvo.¹⁴ Ipak, zbog te slobode kretanja kroz discipline, metode i platforme, diskurs Džudit Batler je često kritikovan i te kritike donekle imaju pravo kad dovode u pitanje naučnu valjanost njenih argumentacija. To može biti tek "formalna" akademska zamerka na koju je diskurs savremene teorije, trebalo bi, već *oguglao*.¹⁵ Međutim, to može biti i smetnja uvođenju i razvijanju njenih teoretizacija u drugim područjima, kada oni ne bi da se svedu na apliciranje gotovih teza. O tome ću uskoro više reći.

14 Videti, npr. objašnjenje ciljeva *Gender Trouble*: "Na umu sam imala dva cilja u to vreme: prvi je bio razotkrivanje onoga što sam smatrala općepriisutnim heteroseksizmom unutar feminističke teorije; drugi je bio pokušaj zamišljanja svijeta u kojem bi oni koji žive na nekoj udaljenosti od rodni normi, koji žive u zbrici takvih normi, mogli sebe shvatiti ne samo kao one koji žive življive živote, nego i one koji zaslužuju određenu vrstu priznavanja [...]". Džudit Batler, *Raščinjavanje roda*, TKD Šahinpašić, Sarajevo, str. 183.

15 To razmatra i sama Batler; videti: "Može li 'Druga' filozofija govoriti?", iz Džudit Batler, *Raščinjavanje roda*, str. 205–221.

Kao najznačajnije i najuticajnije teorijske radove Džudit Batler izdvajam knjige:

Giving an Account of Oneself (2005),
Undoing Gender (2004),
Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence (2004),
Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death (2000),
The Psychic Life of Power: Theories in Subjection (1997),
Excitable Speech: A Politics of the Performative (1997),
Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex" (1993) i
Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (1990).

Za šire razmatranje njenog rada, značajno je pomenuti i *The Judith Butler Reader* koji je uredila Sara Seli (Sara Salih), kao i dokumentarni film *Judith Butler – Philosophical Encounters of the Third Kind* Pola Zadgermana (Paula Zadgermann). Pored toga, Džudit Batler se pojavljuje kao kourednica ili koautorka u nekoliko knjiga: *Women and Social Transformations* sa E. Bek-Gernšeim (Elisabeth Beck-Gernsheim, 1946–), L. Pigvert (Lidia Puigvert), J. Veidom (Jasqueline Vaida), J. Kinhelou (Joe L. Kincheloe, 1950–2008) i S. Štajnberg (Shirley R. Steinberg) (Counterpoints, 2003); te *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left* s Ernstom Laclauom (Ernesto Laclau, 1935–) i Slavojem Žižekom (1949–); *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange* sa Šejlom Benhabib (Seyla Benhabib), Drusilom Kornel (Drucilla Cornell) i Nensi Freizer (Nancy Fraser) (Routledge, 1995) i *Feminists Theorize the Political* sa Džaoanom Skot (Joan Scott) (Routledge, 1992). Prva knjiga Džudit Batler je *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France* (Columbia University Press, 1987), koja je nastala na osnovu njene doktorske disertacije.

I ovako poređane na jednom mestu, radove Džudit Batler bih teško mogla da svrstam u grupe. "Faze" ne dolaze u obzir, jer se autorka pojedinim problemima vraća u više navrata, a neke ključne teorije razvija, pa napušta, a kasnije revidira ili ponovo aktivira. Takođe, radove Džudit Batler teško je grupisati bilo prema teorijskom objektu bilo prema teorijskom instrumentariju. Recimo, studija *Precarious Life* iako se ne bavi problemom roda daje veliki doprinos razmatranju načina na koje se konstituišu područja roda, pola i seksualnosti kao pojmljiva, ljudska i kako kao takva izlaze na političku scenu. Teze o ekstatičnosti subjekta, odnosu sa Drugim i želji za priznavanjem mogu dodatno objasniti "drag" kao političku figuru datu iz okvira queer teorije u *Gender Trouble* i *Bodies That Matter*. Takođe, *Excitable Speech* i *The Psychic Life of Power* daju konačni altiserovsko-lakanovski oblik njene teorije performativa, koja je ključna za ranije radove iz oblasti teorija roda i queera; dok se *The Psychic Life of Power* i *Undoing Gender* javljaju kao komplementarni radovi o regulaciji subjekata, od rodni i polni do opštih političkih subjekata.

Ove kompleksne veze unutar opusa Džudit Batler, zajedno s njegovim gustim i nekoherentnim referencijalnim mrežama na drugi način osvetljavaju pitanje valjanosti njenih teorijskih radova. Ako je cilj politički a ne teorijski, dakle izvesti

učinak u javnom prostoru a ne dati nove filozofske koncepte, onda filozofska ispravnost ovde i nije u pitanju, već je u pitanju upotreba ili, doslednije samoj Džudit Batler, performativna moć njenog teorijskog diskursa. Ponudiću oba viđenja, teorijsko i aktivističko.

Govoreći u teorijskim kategorijama, mnoge teze Džudit Batler su provokativne i podsticajne za razvijanje, pa i u oblastima kojima se ona ne bavi ili ih samo dotiče, kao što su studije etniciteta i rase, ili filma, teatra i performansa. Međutim, usled neprecizne kontekstualizacije i međusobnog pozicioniranja referenci, čitaoci Džudit Batler ne mogu lako da se snađu u praćenju argumentacije ako prethodno detaljno ne poznaju teorijski okvir iz kojeg se uzimaju argumenti, a zatim budno prate aproksimacije i smenjivanja autorkinog doslednog sprovođenja i potpune izmene tog okvira. To je karakteristično za njenu primenu Ostinovih i Lakanovih teorija. Sem toga, Džudit Batler često bez naznake kombinuje filozofske, teorijske i retoričke metode u razvijanju teza. Tako se dešava da započetu argumentaciju ne izvede do tačke u kojoj se teza pojavljuje kao logički održiva, već je završi tvrdnjom koja ubeđuje. Čini mi se da je to najslabije mesto razvijanja teze o konstrukciji pola u *Gender Trouble* i *Bodies That Matter* – jer niti je logički konsekvantno argumentovana niti se oslanja na čvrste dokaze. Tako je, sve do *Undoing Gender* rekla bih, ostala pre retorička tvrdnja nego teorijska teza ili empirijski zaključak. Zbog ovakvih postupaka pisanja, u čitanju Džudit Batler nekad izmiču logičko i kontekstualno emergiranje teza i dometi njihove primene, te preostaje da se shvate kao *statement*-i. A kao takve, one se teško ekstrapoliraju u drugo područje koje je nov referencijalni kontekst sa novim zahtevima argumentacije.

U aktivističko-političkim kategorijama, sa teorijskim pisanjem Džudit Batler se javlja nov problem: agensni kapacitet. Ako je teorijsko-filozofska razina (metodološke ispravnosti) žrtva političkog programa, kako njena relativistička i dekonstruktivistička teorija deluje kao performativ u polju (LGBTIQ) aktivizma? Teorija koja (posta)je intelektualni agens jednog političkog procesa obično ide ka redukciji broja osnovnih logičkih teza, zadržavanju neke vrste esencijalizma i lociranju subjekta. Aktivizam se upravo zasniva na pretpostavci liberalnog subjekta koji može upravljati svoje delovanje i njime menjati društvene uslove, te se aktivizam i poststrukturalizam obično nalaze na sukobljenim stranama. Zato, "neprogramsko višeglasje" diskursa Džudit Batler postaje izazov njenoj aktivističkoj efikasnosti. Iako ne na svom već na primeru knjige *Metamorphosis* Rosi Brajdotti, Batler razmatra ovaj problem. To razmatranje je tipično za njeno pisanje, a pored toga otvara mogućnosti drugačijeg aktivizma, te ću preneti duži citat:

Mada neki kritičari poststrukturalizma drže da "agensnost" ne može postojati bez lociranog i jedinstvenog subjekta, Braidottijeva pokazuje da su aktivnost, afirmacija i sam kapacitet mijenjanja uvjeta izvedeni iz subjekta koji je višestruko konstituiran i koji se kreće u nekoliko pravaca. Linija promišljanja [...] tvrdi da se volja za življenjem, odnosno afirmacija života, dešava kroz igru višestrukosti. Dinamično međudjelovanje višestrukih efekta-

ta donosi i samu transformaciju. Za one koji tvrde da je višestruko konstituiran agent rasplinut ili rasut, mora se istaći da je za Braidottijevu višestrukost način poimanja igre sila koje jedna na drugu djeluju i koje generiraju nove mogućnosti života. Višestrukost nije smrt agencnosti, nego je njen uvjet [...].¹⁶

Zadržimo se na ovom pasusu. Polazna teza je provokativna i kaže da aktivistička agencnost ne zavisi od lociranog i jedinstvenog subjekta, već od subjekta koji je višestruko konstituisan. Nakon toga bi trebalo da sledi argumentacija, jer teza je, mada data kao imanentno aktivistička, zapravo dekonstrukcija propozicija aktivizma. Međutim, ono što Džudit Butler nudi nakon te teze je niz novih teza koje govore isto što i polazna, tj. sve naredne su njena varijacija. Kroz igru višestrukosti se dešava afirmacija života. Međudjelovanje višestrukih sila rezultira transformacijom. Višestruke igre i međudjelovanja sila generišu nove mogućnosti života. Iz ovoga sledi zaključak koji je opet varijacija iste teze, te je zapravo konačna tvrdnja: Višestrukost je uslov agencnosti. Istim postupkom, Džudit Butler zatim navodi posledice koje pretpostavljaju da smo ponavljanje prihvatili za argumentaciju početne teze, koja je u tom procesu uspostavljena kao logički održiva:

Ukoliko ne uspijemo shvatiti kako višestruke sile dolaze u interakciju i proizvode sam dinamizam života, onda ćemo pogrešno iskonstruirati i to odakle nam stiže djelovanje.

Sem što ponuđeno obrazlaganje ne kaže

kako višestruke sile rezultiraju dinamizmom života.¹⁷

Sve što autorka ovde piše ne proizilazi iz tradicije aktivističke misli, niti iz interesa aktivizma. Međutim, ovaj dekonstruktivni gest ostavlja mogućnost pretpostavke da autorka adresira ili podstiče jačanje novog aktivizma koji, oslanjajući se na bio-političke agense, sve više napušta jedinstven politički projekat i kreće se ka konceptima i praksama "mnoštva". To je moja pretpostavka, a da li Džudit Butler ima na umu takav aktivizam, ne znam. Da bismo to znali, bilo je potrebno ili da razvije argumentaciju koja izaziva aktivizam ili da objasni reference iz aktivizma koje prizivaju takav agens. Inače, ostaje na nama da budemo dobro upućeni u politiku antiglobalističkog aktivizma dvehiljaditih, kako bismo mogli da pretpostavimo na kakav aktivizam se teza Džudit Butler može odnositi. Ono što sam ja htela ovde jeste, da ukažem na probleme i da zatim iz diskursa same Butler pokažem jedan put kojim njena teorija može biti ili postati politički agencna, ako ne i filozofski ispravna.

Karakteristične teorijske problematike Džudit Butler

Džudit Butler analizira mnoge probleme koji zaokupljaju savremenu humanistiku, ali centralno mesto u njenom radu zauzima problematika *roda i pola*. Iako

16 Džudit Butler, *Raščinjavanje roda*, str. 172.

17 Džudit Butler, *Raščinjavanje roda*, str. 172.

ona prožima gotovo ceo rad Džudit Butler, on se ne iscrpljuje u tome, pa ću ovde razmotriti još nekoliko tema. To su *performativnost-i-performans*, koji su delom nerazdvojivi od analiza roda i pola, ali se razvijaju i u analizama politike i subjekta. Takođe, izdvajanjem ove teme htela bih da podstaknem primenu teza Džudit Butler u teoriji performansa. Treća problematika koju ću razmotriti je *neizvesnost ljudskog života*, koja povezuje odnos sa Drugim, želju za priznanjem, kolektivizam i nasilje.

Rod/pol (*gender/sex*) je tema koje Džudit Butler razvija u brojnim knjigama i tekstovima tokom čitavog rada. Direktno posvećene ovoj temi su knjige *Gender Trouble*, *Bodies That Matter* i *Undoing Gender*, tekst *Performative Acts and Gender Constitution* i intervju *Gender as Performance*, kao i mnogi radovi u kojima se rod i pol pominju uzgredno ili kao primeri. Radom u ovoj oblasti Džudit Butler je dala veliki doprinos feminističkoj i naročito *queer* teoriji, iako su njene teze nekad euforično prihvatane, a nekad oštro osporavane. Osnovna teorijska platforma s koje razmatra ovu temu je poststrukturalizam, odakle sprovodi metode dekonstrukcije, antiesencijalističkog relativizma i deridijanske teorije performativa. S obzirom na okvir *queera*, Džudit Butler se po ovom pitanju u nekim aspektima razilazi i sa feminizmom i sa LGBTIQ aktivizmom. S feminizmom zbog njegovog zadržavanja binarne hetero-matrice i potrebe za jasnom definicijom "žene"; a sa LGBTIQ aktivizmom zbog svog istrajavanja na relativizmu, antiesencijalizmu i antihumanizmu. S oba, zbog svoje destabilizacije i čak urušavanja kategorije identiteta, koja u obe oblasti ima veoma značajnu ulogu.

Polazni stav Džudit Butler jeste da su i rod i pol, tj. i rodna i polna razlika diskurzivne, društvene i kulturalne konstrukcije. I dok je teza o rodu kao konstrukciji već postala, bar donekle, prihvatljiva radom feminističkih autorki pre Džudit Butler, teza o konstruktivnom karakteru pola je izazvala pravu eksploziju. Radi se o tome da je isticanje roda kao konstrukcije uvelo rez između roda i pola, gde je prvom omogućeno da diskurzivno formira identitet, dok drugi zadržava prethodnu, prirodnu datost. Džudit Butler oba aspekta posmatra u širem svetlu konstituisanja (političkog) subjekta. Subjekt – da bi bio u polju društvenog, da bi ga zakon prepoznao i njegov život bio ljudski – se stvara kompleksnim procesom normativne regulacije. Deo tog procesa je isključivanje. U tom polju isključenog, zoni nenastanljivosti, zoni neživljivog života Džudit Butler pronalazi brojna "odbačena bića". Njih norma ne normativizuje u heteroseksualnim kategorijama te ona ne stiču status subjekata i ne ulaze u društveno polje iako su tom normom sama proizvedena. Prihvatanje tih bića kao subjekata u društvenoj zajednici je osnovno političko pitanje koje zaokuplja Butler. Evakuacijom iz polja društvenog, ova bića ne nestaju već (p)ostaju negativitet subjekta koji ga konstitutivno određuje. A to važi i za rodni i za polni aspekt subjekta, te teza o rodu kao društvenoj konstrukciji, a polu kao biološkoj datosti, pada. Usmeravanje na negativitet je postupak koji Džudit Butler često koristi kako bi objasnila konstituisanje pozitivnih, dominantnih kategorija u binarnim parovima, pa se odavde može razumeti da dok govori o rodno i polno nenormativizovanim bićima, ona adresira upravo zakon, subjekte i njihovo polje društvenog i političkog.

Pored njenog već petnaestogodišnjeg teorijskog argumentovanja teze o konstrukciji pola i roda, ja bih ovde izdvojila empirijski prikaz slučaja interseksualne osobe Davida Reimera u *Undoing Gender*, na osnovu kojeg Džudit Batler razmatra pitanja moći koja regulišu i određuju šta jesmo i šta možemo biti.¹⁸ Reimer je, zbog neuspele operacije penisa kao osmomesečna beba, dugi niz godina bio izložen procesu rodne i polne normativizacije pod nadzorom psihijataru, hirurga i endokrinologa i nekoliko puta menjao i rod i pol i to ne istovremeno i ne sasvim. Važan zaključak ovog prikaza je da se i polna i rodna dihotomija muškarac-žena, muževno-ženstveno javljaju kao rezultat procesa heteroseksualne normativizacije koja prekida i uklanja iz polja društvenog kontinuum između ovih "polova". Reimerov život je brutalni dokaz te teze, jer iznosi na videlo biološki i psihički kontinuum u samo jednoj osobi, koji time prestaje da bude samo hipoteza društvene situacije subjekta. Reimer kao dečak bez penisa, devojčica sa Y hromozomom, momak s dojka i muškarac pripreman za ulogu žene se stalno kreće između normativnih kategorija. To kretanje ga sprečava da ijednu od njih uspešno otelotvori jer, ukazuje Džudit Batler, svakoj preti, podrija je njen stalno prisutni negativitet, čineći od Davida ne-stvarno biće u savremenom poretku bivanja.

Ovim primerom hoću da ukažem na konkretne razloge i domete njene kritike identiteta i njegove regulativne moći zasnovane na odbacivanju. Džudit Batler se u *Gender Trouble* drži fukoovske teze da ništa ne prethodi tom procesu regulacije, on jednim potezom proizvodi i subjekt i ono što isključuje. To dovodi u pitanje mogućnost političkog delovanja, koje ne ostaje unutar već-opcrtanog polja nego bi da interveniše na njega. Za to pitanje, važno je shvatiti da konstruktivna proizvodnja subjekta ne znači i determinizam. Džudit Batler naglašava razliku:

Subjekt nije *determinisan* pravilima kojima je proizveden jer označavanje nije utemeljujući čin, nego regulisani proces ponavljanja koji se prikriva i nameće svoja pravila upravo proizvodnjom supstancijalizirajućih učinaka.¹⁹

S tim u vezi, ona insistira da su rodna i polna razlika deo istog procesa savremene subjektivacije, koji se izvodi kao ponavljanje konstituišućih činova u konvencionalnoj društvenoj situaciji. Ono što autorka nudi u *Gender Trouble* kao način otpora rodnoj i polnoj normativizaciji, a to je pre svega parodija kao "kritički mimezis", izgleda da teško može biti zaista efikasno mada jeste stalna opomena i pretnja. Parodija pokazuje svest o supstancijalizirajućim učincima ponavljanja pravila i razotkriva proces naturalizacije, ali nije jasno na koji način ta svest i to razotkrivanje dovode do rušenja tih pravila, odnosno do otvaranja političkog polja za nova shvatanja subjekta, naročito s obzirom na postupak isključivanja. Jer, ponavljam, za Džudit Batler, samo zakonom proizvedeni subjekti učestvuju u polju društvenog. Njene kasnije

18 "Činiti pravdu nekome: predodjela spola i alegorije transseksualnosti", iz Džudit Batler, *Raščinjavanje roda*, str. 53–69.

19 Prema: Dejan Ilić, "Raseljavanje zone nenastanjivosti", iz Džudit Batler, *Tela koja nešto znače; o diskurzivnim granicama "pola"*, Samizdat B92, Beograd, 2001, str. 332.

razrade performativnosti roda i pola pružaju novu perspektivu: prvo, potvrđuju da je subjekt (pro)izveden; drugo, ukazuju da nikada nije dovršen; a treće, daju mogućnost subjektu da menja pravila koja ga konstituišu. Jer, performativ omogućuje uvid da se i pravilo i subjekt i neuspeh proizvode *istovremeno* i da su – a to je najvažnije – *konstitutivni jedno za drugo*. Sada ću to detaljnije objasniti.

Performativnost-i-performans (*performativity, performance*) je jedan od ključnih teorijskih pojmova Džudit Batler u razmatranju ne samo pola i roda, već i šire politike i subjekta.²⁰ Ostinova teorija nije ono što koristi u ovim razmatranjima. U svoj diskurs ona stiže preko Deridnog dekonstruktivističkog preiščitavanja koje ukazuje na citatnost performativa,²¹ a s druge strane preko psihoanalitičke interpretacije Šošane Felman (Shoshana Felman) koja u prvi plan iznosi performativni neuspeh i ilokucijski višak koji nadilazi performativ kao jezički iskaz u kontekstu iskazivanja.²² Džudit Batler dalje povezuje teoriju performativa s Altiserovim pojmom interpelacije i Lakanovom psihoanalizom.

Ključni pomak koji autorka izvodi od polazne teorije jeste da subjekt performativa nije tek pozicija određena strukturom govorne situacije, već se u performativnoj proizvodnji subjekta zakon investira u samo telo, a "tela koja znače" za nju su ne samo "važna", već i "materijalna" (*that matter*). Prema Batler, regulativne norme performativnim delovanjem konstituišu materijalnost tela, odnosno materijalizuju njegove subjekatske (npr. polne) aspekte.²³ Za ovaj pomeraj bili su joj potrebni i Altiser i Lakan. Polazna pozicija performativa – kod Ostina, a i kod Džudit Batler – jeste da subjekt performativa ne postoji, nije uobličen pre samog performativnog čina. Performativni čin može biti izveden uspešno ili neuspešno, jer zavisi od konteksta izvođenja i njegovih konvencionalnih procedura, koje nekad idu kako treba, a nekad ne. U izvođenju uspešnog performativa proizvodi se subjekt performativa (onaj/a koji/a obećava, imenuje itd.). U izvođenju neuspešnog performativa ne proizvodi se ništa; to je bila greška ili promašaj. Ipak, ovaj neuspeh je konstitutivan za performativ, pa i Ostin zaključuje da

performativ koji se ne može i neuspešno izvesti nije performativ.

On se dalje ne bavi konsekvencama neuspeha, dok ih Džudit Batler uzima za centralnu temu. To "ništa", konstitutivno za performativ i njegov subjekt je mesto "kvara" u proceduri, koje se isključuje kako bi se prikrilo da se performativu priznaje juridička moć kao da je on već sam, prirodno i prethodno ima. To isključivanje ima funkciju naturalizacije. Performativnost je u tom smislu za Džudit Batler širi pojam

20 Ovde nema mesta da izložim teoriju performativa, pa ću se usmeriti na načine na koje se ona pojavljuje u diskursu Džudit Batler. O teoriji performativa šire videti: Dž. L. Ostin, *Kako delovati rečima*, Novi Sad, Matica Srpska, 1994 i moju razradu u Ana Vujanović, *Doksid s-TIU/4*, IKZS, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2006.

21 Videti: Žak Derida, "Potpis, događaj, kontekst", *Delo* god. 30, br. 6, Beograd, 1984, str. 7–36.

22 Videti: Shoshana Felman, *Skandal tijela u govoru*, Naklada MD, Zagreb, 1984.

23 Džudit Batler, *Tela koja nešto znače; o diskurzivnim granicama "pola"*, Samizdat B92, Beograd, 2001, str. 14.

od performansa, jer uključuje i njegov negativitet i time mu osporava pravo na celu "istinu subjekta":

ono što se 'izvodi' prikriva, ako ne i poriče, ono što ostaje ne-prozirno, nesvesno, neizvodivo. Svođenje performativnosti na performans bilo bi pogrešno.²⁴

Dalje, šta se centriranjem tog "kvara" postiže? Odgovor da se postiže razotkrivanje, kako sam izložila u razmatranju pola/roda, očigledno ne zadovoljava. Potrebno je aktivirati to prazno, prebrisano, isključeno mesto greške kao mesto potencijalnog agensa, koji istovremeno i odbija zakonsku proceduru i ne isključuje se iz zakona. Kako? Džudit Butler ovde uvodi Altiserove teze o interpelaciji, pozivu koji zakon upućuje subjektu.²⁵ Zakon ga tim pozivom formira kao subjekt, ali je taj čin zapravo per-formativan:

Opomena [policajca, kod Altisera] nije puka represija ili kontrola nad subjektom već čini suštinski deo pravosudnog i društvenog formiranja subjekta. Poziv je formativan, ako ne i performativan, upravo zato što uvodi pojedinca u potčinjen status subjekta.²⁶

Da bi se to ostvarilo, nužno je da subjekt prepozna poziv i prizna ga. I interpelacija i performativ jesu diskurs autoriteta. Džudit Butler podseća da se Altiser, međutim, na ovom mestu poziva na doprinos lakanovske psihoanalize u istraživanju na "odnosu nepriznavanja" između zakona i subjekta njegove prisile, iz čega zaključuje da neuspešni performativ otvara veliki raspon *neposlušnosti* tih "rđavih subjekata" koji mogu ne samo odbiti već i razbiti i reartikulisati zakon. Njena teza u *Bodies That Matter* da iskrivljeno odazivanje na interpelaciju hiperboliše i podruguje se zakonu i time iziskuje njegovu reartikulaciju, zasniva se na pretpostavci da zakon nije imun na svoje subjekte, na tela u koja investira. Zato što zakon, dakle, nije samo formativan, već je i performativan. Performans je potencijalno mesto njegove nesigurnosti. O tome govori i Felman, kada insistira na performativnom višku koj se javlja u dijaloškoj situaciji. Rezultat (u rekonfigurisanju društvenog polja i izvođenju/uvođenju novog subjekta), međutim, po Džudit Butler, nije moguć u performansu kao jednom "omeđenom činu", već samo kroz dugotrajni proces subjektivacije kao ponavljanja performativa, citiranja, odazivanja i neodazivanja, prepoznavanja i pogrešnih prepoznavanja. Ta nužnost iteracije i citata čini performativ krhkim i zavisnim od njegovih izvedbi u društvenoj situaciji – koje ga, priznavajući ga, stalno dopunjuju, pomalo izneveravaju i u tome menjaju.

Neizvesnost života (*precariousness of life*) se, kao eksplicitna tema, pojavljuje tek u najnovijem radu Džudit Butler, radu koji nastaje nakon 11/9. Iako se neki

24 Džudit Butler, *Tela koja nešto znače; o diskurzivnim granicama "pola"*, str. 287.

25 Videti: Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", iz Slavoj Žižek (ed.), *Mapping Ideology*, Verso, London – New York, 1995, str. 100–141.

26 Džudit Butler, *Tela koja nešto znače; o diskurzivnim granicama "pola"*, Samizdat B92, Beograd, 2001, str. 157. Videti i: Džudit Butler, "Burning Acts – Injurious Speech", iz Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick (eds.), *Performativity and Performance*, Routledge, New York – London, 1995, str. 197–228.

elementi ove problematike pojavljuju i ranije u opusu, njom se direktno bavi knjiga *Precarious Life*, a teorijski je najtemeljnije uobličena u istoimenom eseju.²⁷ Džudit Butler na osnovu tog pojma – u aktuelnim društvenim prilikama terorizma i američkog intervencionizma – pokušava da uspostavi jednu etiku ne-nasilja podstaknutu uvidom kako ljudski život lako može biti poništen. U tome se oslanja u najvećoj meri na filozofiju Emanuela Levinasa,²⁸ čija koncepcija etike proizilazi iz odnosa s Drugim, zasnovanog na razumevanju neizvesnosti (njegovog) života. To razumevanje stavlja pred subjekt radikalnu etičku odgovornost: za intencijom da uništi drugog, odmah sledi zapovest: "Ne ubij!". Ono što omogućava taj dvostruki *susret s drugim* jeste "lice" (*le visage, face*), jer u "epifaniji lica" subjekt stiče iskustvo samog sebe. Džudit Butler naglašava da za Levinasa agresija nije iskorenjena u etici ne-nasilja, već ona ostaje stalni razlog etičke borbe, borbe da se strah i briga ne pretvore u nasilje. Džudit Butler, međutim, donekle napušta Levinasovo teološko stanovište i božanski izvor moralne zapovesti i prevodi njegovu etiku na ravan studija kulture, u potrazi za adekvatnim načinima da se opiše ljudsko, tuga i patnja i da se lice onih protiv kojih se ratuje uvede u područje javnih reprezentacija.²⁹ Važno je istaći da za Levinasa kao i za Butler, lice nije uvek i jedino ljudsko lice, mada ono zastupa ono što je ljudsko, ranjivo, neizvesno – pa se njena kritika dominantnih medija (u SAD) i zasniva na tome da njihove reprezentacije "lica neprijatelja" brišu ono što je najviše ljudsko u licu, dehumanizuju ga i konstituišu javnu sferu cenzurišući načine na koje ljudi vide, na koje čuju i šta vide.³⁰

Pri samom uvođenju teze o neizvesnosti života, Džudit Butler izvodi jedan implicitni pomeraj Levinasovog etičkog polazišta.³¹ Ona polazi od toga da moralna obaveza ne proizilazi iz samog subjekta, njegove autonomije i refleksije, već odnekud drugde, kao nešto nepozvano, neplanirano i neočekivano što preti da sruši planove subjekta i upravo rušenje planova subjektu govori da ga nešto moralno obavezuje. Sa tog polazišta, Džudit Butler razmatra Levinasov pojam lica, kao figuru kojom Drugi upućuje moralni zahtev subjektu, koji ga ne traži, ali nije slobodan da ga odbije. Za Levinasa:

Pristup licu je osnovni oblik odgovornosti [...]. Lice nije ispred mene, već iznad mene; ono je drugi pred smrću, gledajući kroz i

27 Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London, 2004.

28 Videti: Emanuel Levinas, *Totalitet i beskonačno; Ogled o izvanjskosti*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976; *Drukčije od bivstva ili s onu stranu bivstvovanja*, Jasen, Nikšić, 1999. i *Među nama*, IKZS, Sremski Karlovci – Novi Sad 1998.

29 Judith Butler, "Preface", iz *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London, 2004, str. XVIII.

30 U skladu s tom namerom, Butler nakon razvijanja teze o ranjivosti drugog kao osnovi etike, uvodi u dijadu subjekt–drugi i trećeg (nad kojim drugi vrši nasilje) i prenosi teze u domen medijskih reprezentacija i odnosa (de)humanizacije i reprezentacije. Ja ću se ovde fokusirati na problematiku neizvesnosti života kao fakta društvenog života subjekta, a čitaoce dalje upućujem na autorkinu knjigu.

31 Judith Butler, "Precarious Life", iz *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London, 2004, str. 130.

izlažući smrt. Dalje, lice je drugi koji mi traži da ne dopustim da umre sam, jer kad bih to učinio postao bih saučesnik u njegovoj smrti. Stoga, lice mi govori: ne ubij.³²

Time, etički zahtev koji nam upućuje lice – zahtev ljudskosti, humanosti – u stvari predstavlja prekid bivanja, samog života. Iz toga Džudit Butler zaključuje da je sama humanost prekid, slom (*rupture*) bivanja, jer odgovoriti na lice znači uvideti ono što je neizvesno u životu drugog, a time i neizvesnost samog života. Lice je nosilac te neizvesnosti i uvodi subjekta u borbu, gde ga istovremeno izaziva na ubistvo i sprečava da ga izvrši. Džudit Butler uviđa da je kod Levinasa ostalo nejasno zašto je prvi odgovor subjekta na ranjivost drugog želja da ga ubije, pa se vraća svojoj polaznoj pretpostavci da je drugi u osnovi ugrožavajući, te se subjekt mora odbraniti kako bi očuvao svoj život (dok za Levinasa samoočuvanje nije dovoljan razlog za ubistvo tj. njegovu etičku legitimaciju). To bi, u psihoanalitičkom ključu, značilo da moralna naredba stavlja želju za ubistvom u službu unutrašnje želje subjekta da ubije sopstvenu agresiju i osećaj prioriteta. Drugi, koji dolazi spolja prekida narcistički krug subjekta i poziva ga ka nečem značajnijem, a to je – društvena, diskurzivna situacija. Sam Levinas odnos sa licem i odgovor na lice izjednačava sa situacijom diskursa, što Džudit Butler navodi da zaključi da upravo ta situacija – u kojoj pre nego što govorimo, nešto govori nama – omogućava da moralni zahtev koji nam diskurs upućuje radi. Iz toga je jasan prekid koji izvodi i na koji obavezuje figura lica: taj prekid je samo uvođenje ljudskog bića u društvenu situaciju subjekta.

Na takav način uveden, svaki subjekt – i ja sama, a drugi me sa tim suočava – je izlažući se u društvenoj situaciji suočen sa mogućnošću ili i ostvarenjem nasilja. To znači, piše Džudit Butler na drugom mestu u knjizi,

da je svako od nas politički konstituisan delimično na osnovu društvene ranjivosti naših tela – kao mesta želje i fizičke ranjivosti, kao mesta javnosti, istovremeno pouzdanih i izloženih.³³

Drugi, kao uslov društvenosti, pokazuje nam našu nužnu subjekatsku "eks-tatičnost". Suočava nas s nužnošću povezivanja koja nas, izlažući nas tim drugima i njihovim dodirima, dovodi u rizik od nasilja. Svest o tom relacionizmu, nasuprot individualizmu, jeste osnov ove etike. Kod Džudit Butler, međutim, relacionizam subjekta nije ni imperativ niti ideal, već polazna nužnost društvene situacije subjekta koja zaustavlja nasilje, a otvara vrata kolektivizmu i solidarnosti. Zbog toga, Džudit Butler ultimativno zahteva njenu medijsku reprezentaciju.

DŽUDIT BATLER

ANA VUJANOVIĆ

³² Iz *Face to Face with Levinas*, SUNY, Albany, 1986, str. 23–24; prema: Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London, 2004, str. 131–132.

³³ Judith Butler, "Violence, Mourning, Politics", iz *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, str. 20.

FIGURE U POKRETU

Literatura:

- Džudit Butler, *Antigonin zahtev*, Centar za ženske studije, Beograd, 2007.
- Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", iz Sue-Ellen Case (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990.
- Judith Butler, "Burning Acts – Injurious Speech", iz Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick (eds.), *Performativity and Performance*, Routledge, New York – London, 1995, str. 197–228.
- Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, London, 1997.
- Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford University Press, Stanford Cal., 1997.
- Judith Butler, *Nevolje s rodom; feminizam i subverzija identiteta*, Ženska infoteka, Zagreb, 2000.
- Džudit Butler, *Tela koja nešto znače; o diskurzivnim granicama "pola"*, Samizdat B92, Beograd, 2001.
- Judith Butler, "No, it's not anti-semitic", *London Review of Books*, August 2003, www.lrb.co.uk/v25/n16/butl02_.html.
- Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London, 2004.
- Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, Fordham University Press, New York, 2005.
- Judith Butler *Raščinjavanje roda*, TKD Šahinpašić, Sarajevo, 2005.
- Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek, *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2007.
- Sara Salih (ed.), *The Judith Butler Reader*, Blackwell Publishers, Oxford, 2004.

Webografija:

- Bibliografija Judith Butler, ur. Eddie Yeghiayan, <http://sun3.lib.uci.edu/indiv/scctr/Wellek/Batler/>
- Lista prikaza knjiga Džudit Butler, knjiga koje je uredila i knjiga u kojima ima priloge, <http://sun3.lib.uci.edu/~scctr/Wellek/Batler/reviews.html>.
- Uvod u Džudit Butler, ur. David Gauntlett, www.theory.org.uk/ctr-butl.htm.
- Queertheory.com: www.queertheory.com/histories/b/Batler_judith.htm.

Intervju i tekstovi o radovima Džudit Butler:

- Dejan Ilić, "Raseljavanje zone nenastanjivosti", iz *Tela koja nešto znače; o diskurzivnim granicama "pola"*, Samizdat B92, Beograd, 2001, str. 319–347.
- Branislav Jakovljević, "Prostrelne rane diskursa", iz *Tela koja nešto znače; o diskurzivnim granicama "pola"*, Samizdat B92, Beograd, 2001, str. 299–319.
- Martin Jay, "The Academic Woman as Performance Artist", iz *Cultural Semantics; Keywords of Our Time*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1998, str. 138–144.

"Judith Butler" (temat), *Frakcija* br. 12/13, Zagreb, 1999.

Tegina Michalik, "The Desire for Philosophy" – Interview with Judith Butler, Berlin, 2001; *LOLApress*, www.lolapress.org/elec2/artenglish/butl_e.htm

Martha Nussbaum, "The Professor of Parody", *The New Republic Online*, February 1999, (dostupno na: www.akad.se/Nussbaum.pdf).

Petar Osborne and Lynne Segal, "Gender as Performance" – An Interview with Judith Butler, London, 1993; *Radical Philosophy* 67, summer 1994, (www.theory.org.uk).

Astra Taylor, "Who says theory is dead?" – Interview with Judith Butler.

DŽUDIT BATLER

Film i video:

Berkeley Teach – In Against War, Part III predavanje Džudit Batler: www.btiaw.org, 2006.

Judith Butler – *Philosophical Encounters of the Third Kind*, režija Paule Zadjermann, First Run Icarus Film, New York, 2007.

ANA VUJANOVIĆ

FIGURE U POKRETU

UVOD Miško Šuvaković i Aleš Erjavec: **Kratak tehnički uvod u knjigu *Figure u pokretu – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*****_7** Aleš Erjavec: **Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe****_11** Miško Šuvaković: **Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesetog veka****_21** **KONTRADIKCIJE MODERNIZMA** Jos de Mul: **Sigmund Frojd****_41** Ketrin Livr: **Anri Bergson****_55** Lev Kreft: **Benedeto Kroče****_65** Grejem Mekfi: **Robin Džordž Kolingvud****_87** Miško Šuvaković: **Martin Hajdeger****_100** Miško Šuvaković: **Ludvig Vitgenštajn****_123** **KRITIČKI/ KRITIČNI MODERNIZAM** Entoni Dž. Kaskardi: **Hoze Ortega i Gaset****_145** Aleš Erjavec i Miško Šuvaković: **Đerđ Lukač****_159** Tajrus Miler: **Valter Benjamin****_174** Lev Kreft: **Herbert Markuze****_193** Tajrus Miler: **Teodor V. Adorno****_205** Gabriela Švitek: **Stefan Moravski****_236** **UMETNOST U POLJU TEORIJE** Ivana Miladinović: **Džon Kejdž****_255** Miško Šuvaković: **Situacionizam****_270** Miško Šuvaković: **Tel Quel****_282** Sanela Radisavljević: **Pjer Bulez****_296** Sanela Radisavljević: **Glen Guld****_309** Nika Radić: **Art&Language****_319** Dubravka Đurić: **Čarls Bernstin****_336** **PITANJA O GRANICAMA FILOZOFIJE I ESTETIKE** Biljana Srećković: **Vladimir Jankelevič****_357** Rašida B. Triki: **Žan-Pol Sartr****_373** Aleš Erjavec: **Moris**

Merlo-Ponti**_384** Marivon Sezon: **Mikel Difren****_395** Lidija Prišing: **Žak Lakan****_414** Jelena Novak: **Rolan Bart****_431** Rašida B. Triki: **Žil Delez****_446** Rašida B. Triki: **Mišel Fuko****_458** Rašida B. Triki: **Žak Derida****_469** **FEMINISTIČKE PLATFORME** Paula Zupanc: **Lus Irigaraj****_482** Paula Zupanc: **Julija Kristeva****_496** Ana Vujanović: **Džudit Batler****_511** **POSLE MODERNE: POSTMODERNA I KRITIKA POSTMODERNE** Polona Tratnik: **Artur Danto****_531** Ernest Ženko: **Fredrik Džejmson****_549** Nevena Daković: **Edvard V. Said****_564** Ernest Ženko: **Wolfgang Velš****_585** Klif MakMahon: **Teri Iglton****_601** Ivana Ilić: **Rodžer Skruton****_614** **IZVOĐENJE FILOZOFIJE I NOVA KRITIČKA TEORIJA** Dejvin Zane Šou: **Alen Badiju****_645** Katja Kolšek: **Žak Ransijer****_658** Katja Kolšek: **Đorđo Agamben****_678** Nikola Dedić: **Boris Grojs****_690** Bojana Cvejić: **Brajan Masumi****_704** Oleg Jeknić: **Mark B. Hansen****_721** Jelena Arnautović: **Nikola Burio****_740** **PRILOG: FILOZOFIJA VIZUELNOSTI** Radovan Popović: **Bečka škola istorije umetnosti****_759** Radovan Popović: **Alojz Rigl****_769** Đinhi Čoi: **Vizuelni formalizam****_795** Miško Šuvaković: **Nova istorija umetnosti****_815** Aleš Erjavec: **Vizuelna kultura, umetnost i vizuelne studije****_838** **APENDIKS** Biografije autorki/autora tekstova i prevoditeljki**_861** Indeks imena**_869**

ARTUR DANTO

POLONA TRATNIK

FIGURE U POKRETU



Artur
DANTO

Filozofija
umetnosti

: Polona Tratnik

Artur Koleman Danto (Arthur Coleman Danto, 1924–) jedan je od ključnih američkih filozofa koji se bavio filozofijom umetničke kritike tokom druge polovine dvadesetog veka. Najpre se bavio prevashodno filozofijom, a kao slikar i urednik publikacija delovao je i u umetnosti. Filozofskoj i teorijskoj raspravi umetnosti posvetio se tek nakon susreta sa pop-artom šezdesetih godina. I sam je izjavio da se od 1964. godine najpre bavio filozofijom umetnosti, a nakon objave teze o "kraju umetnosti" (1984) bavio se umetničkom kritikom. Tvrdio je da je epoha nakon "kraja umetnosti" značajno doba za umetničku kritiku, a ne više za filozofiju umetnosti, mada se tokom devedesetih godina neprekidno vraća filozofskoj raspravi o "kraju umetnosti" i sa ovom tezom povezanim temama. U stručnim krugovima je najpoznatiji upravo po tezi o "kraju umetnosti", a u široj javnosti naročito kao umetnički kritičar koji je pisao o tekućim događajima u savremenoj umetnosti (*The Nation*). Zapravo, njegova filozofija umetnosti od samog početka zadobija izuzetnu pažnju. Ubrzo nakon izdanja knjige *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) objavljen je zbornik tekstova posvećenih njegovoj tezi o "kraju umetnosti". Taj zbornik je imenovan "nezgodnim" naslovom *The Death of Art*¹ (1984), naslovom koji kasnije kritikuju Danto i mnogi drugi. O Dantoovoj filozofiji umetnosti objavljeni su još monografija *Danto and his Critics*² (1993) i zbornik *The End of Art and Beyond: Essays after*

1 Berel Lang (ed.), *The Death of Art*, Haven Publications, New York, 1984.

2 Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Basil Blackwell Ltd., Cambridge, 1993.

Danto³ (1997). Problemi kojima se bavi Danto kao i njima srodne teme provocirali su više tematskih monografija u kojima i on sam objavljuje pojedine eseje.⁴

Rani Danto i kontekst američke analitičke estetike

Artur Danto svoju filozofiju umetnosti započinje pitanjem šta je to što čini razliku između dva objekta koja su istovetna u svojim pojavnostima (*indiscernibles*), ali se jedan objekat misli kao obična stvar, a drugi kao umetničko delo. Utvrđivanje ove razlike Dantou služi za izgrađivanje vlastite teorije umetnosti i, na kraju krajeva, ova pitanja su upravo ona koja ga dovode do prelomne teze o "kraju umetnosti".

Danto u prvom eseju koji se neposredno odnosi na umetnost – *The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld* (1964) – putem razmišljanja o Vorholovim (Andy Warhol, 1928–1987) *Brillo box* (1964) dolazi do trdnje:

Videti nešto kao umetnost zahteva nešto što oko ne može otkriti – kontekst umetničke teorije, poznavanje istorije umetnosti: svet umetnosti.⁵

Džordž Diki (Gerge Dickie, 1926–) ovaj esej čita kao izazov i smatra da Danto predlaže smer kojim se mora orijentisati pokušaj izvođenja definicije umetnosti. Naime, pokazuje se institucionalna priroda umetnosti.⁶ Dantoova filozofija je ishodište za nastanak Dikijeve institucionalne teorije umetnosti, iako se sam Danto nikako ne saglašava sa njom.⁷ Diki izraz "svet umetnosti" upotrebljava za ukazivanje na različite društvene institucije u kojima umetnička dela imaju svoj prostor, dok za Dantoa "svet umetnosti" pre svega znači teorijsku i istorijsku kontekstualizaciju.

3 Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (eds.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, Humanities Press International Inc., Atlantic Highlands, NJ, 1997. Zbornik predstavlja redigovano izdanje tekstova prvobitno predstavljenih na simpozijumu o filozofiji umetnosti pod naslovom *The Future of Art* (Lahti, FI, 1990) i još nekih dodatnih eseja na temu Dantoove teze o "kraju umetnosti".

4 Spomenimo samo zbornik tekstova sa naslovom *End of Art – Endings in Art* gde učestvuje i Danto, a koji je nastao na osnovu simpozijuma posvećenog Dantoovoj i Beltingovoj tezi o "kraju umetnosti" i "kraju istorije". Videti: Gottfried Boehm, Gerhard Steel (eds.), *End of Art – Endings in Art*, Schwabe Verlag, Basel, 2006.

5 Arthur C. Danto, "The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld", *The Journal of Philosophy* vol. 61, no. 19, New York, 1964, str. 571–584.

6 George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell Univ. Press, Ithaca, N. Y. – London, 1974. Videti takođe: George Dickie, "What Is Art? An Institutional Analysis", iz John W. Bender, H. Gene Blocker (eds.), *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1992.

7 Naime, prema Dantoovom mišljenju ona ne objašnjava zašto je upravo jedan određeni pisoar (Dišanova /Marcel Duchamp, 1887–1968/ *Fontana*) onaj koji tako impresivno dobija dignitet, dok bi drugi jednaki pisoari ostali u ontološki degradiranim kategorijama. Na taj način i pitanje o razlici između dva međusobno opazajno nerazlikujuća objekta (engl. *indiscernibles*), među kojima je samo jedan umetničko delo, još uvek ostaje otvoreno. Videti: Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, str. 5–6.

Prema Dantoovom mišljenju, ono što čini razliku između obične *Brilo kutije* iz svakodnevnog života unutar potrošnje i umetničkog dela koje je *Brilo kutija* jeste teorija umetnosti. Teorija umetnosti je ta koja običnu kutiju uzdiže u svet umetnosti i sprečava da se sunovrati u realni objekat kakav jeste. Bez teorije je malo verovatno da ćemo kutiju razumeti kao umetnost – da bismo je razumeli kao delo sveta umetnosti moramo poznavati umetničke teorije kao i istoriju savremenog, pre svega, njujorškog slikarstva. Ta kutija ne bi mogla biti umetnost pre šezdeset godina, pošto nije sve moguće u svako vreme. Izvesni objekti u određenim periodima istorije umetnosti ne bi mogli biti shvaćeni i doživljeni kao umetnost.⁸

Dantoova rana filozofija umetnosti se nadovezuje na kontekst američke analitičke estetike. Ovde središnju ulogu igra pitanje Morisa Vajca (Morris Weitz, 1916–1981) iz 1956. godine o tome da li je estetička teorija uopšte moguća u smislu istinite definicije ili u smislu nužnih i dovoljnih uslova identifikovanja umetnosti. Njegov odgovor je bio da estetička teorija nije moguća.⁹ Za Vajca je umetnost otvoren koncept,¹⁰ a slično tvrdi i Danto. Proboj u umetnosti se dešava kada neko umetničko delo, sasvim nove vrste – kao što je to za Dantoa bila Vorholova *Brilo kutija* – zahteva uvođenje novog predikata. To novo delo retroaktivno obogaćuje razumevanje umetnosti i može sasvim promeniti pogled na neka prethodna umetnička dela.

Šezdesetih godina produbila se svest o tome da je nemoguće definisati umetnost prema estetskim osobinama umetničkih dela kao unutrašnjim, nerelacijskim karakteristikama koje bi se u skladu sa ukusom mogle preceptivno opaziti. Dantoovo analitičko propitivanje o razlici između dva objekta koja su istovetna pojavno a samo je jedan umetničko delo, zapravo se javlja kao odjek na to saznanje. Preko pitanja "Šta je umetnost?" postavlja se mogućnost nove definicije umetnosti. Danto na osnovu tog pitanja razvija složenu teoriju umetnosti koju predstavlja u knjizi *The Transfiguration of the Commonplace*.¹¹ Postavljanjem primera nerazlikujućih parova

8 Arthur Danto, "The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld". Videti takođe: Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, str. 44, 90–114.

9 Svako definisanje umetnosti – na primer kao izraza, kao značenjske forme, kao podražavanja itd. – pokazuje se, kako je objasnio Vajc, kao nemogući pokušaj, jer je svaka teorija umetnosti ili preopšta ili nepotpuna ili kružna. Zato i definisanje umetnosti u smislu određenja njenih suštinskih karakteristika nije moguće. Po Vajcovom mišljenju možemo govoriti samo o razrednim sličnostima (kako ih on izvodi iz Vitgenštajnovog /Ludwig Wittgenstein, 1889–1951/ filozofije). U skladu sa tim, estetsku teoriju posebno možemo uzeti kao ozbiljnu preporuku za vrednovanje svakog pretpostavljenog člana razreda, pri čemu moramo biti svesni da je umetnost otvoren pojam. Videti: Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* no. 15, Madison Wis., 1956, str. 27–35.

10 Estetike su te koje mogu postavljati uslove sličnosti, ipak nikada nužne i dovoljne uslove za pravilnu upotrebu koncepta, pa koncepti kao što su roman, tragedija itd. moraju ostati otvoreni, dopuštajući mogućnost novih uslova. Koncepti koje koristimo za određena umetnička dela se, naime, proširuju; nekom razredu može se dodati i potpuno novo delo, te realno cela vrsta novih osobina. Slično, Danto 1964. godine tvrdi da su umetnička dela zajednički određeni predikati i da se u umetnosti, sa uvođenjem novih predikata, događaju proboji.

11 Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, 1981. U predgovoru Danto piše da razume "preobražaj svakidašnjeg" u smislu da "banalnosti čine umetnost", kao banalnosti koje su načinjene za umetnost. Ipak i lat. *transfigurare* znači

objekata koji zadobijaju različit status – neumetničkog komada i umetničkog dela – on izvodi objašnjenje šta je to što čini umetnost. Još Vajc pokazuje da definisane osobine ne moraju biti perceptivno opažene. On ukazuje da relacijske osobine treba uzeti u obzir. Dikijeva teorija umetnosti je jednostavna i pokazuje da je određenje nekog artefakta kao umetničkog dela zavisno od konvencija profesije, dok je Dantoovo tumačenje umetnosti znatno složenije. Njegova teorija je pokušaj definisanja umetnosti u njenim nepercepcijskim uslovima. U nju se značajno upisuje istorijska i teorijska kontekstualizacija. Tu se odmah postavlja pitanje toga da li je Dantoova teorija umetnosti esencijalistička.¹² Danto u razumevanju savremene američke umetnosti naglašava istorijsku refleksivnost umetnosti.

Dantoova teorija umetnosti

Danto je uveren da, u najopštijem smislu, filozofija proizilazi iz problema "percepcijske nerazlikovnosti" (*perceptual indiscernibility*). Opsežnim pretraživanjem razlika među parovima objekata, koje Danto izlaže u svojoj *filozofskoj galeriji* (umetničko delo i obična stvar, dva nerazlikujuća umetnička dela, reprezentacija i nerazlikujuća reprezentacija koja je umetničko delo), dolazi se do spoznaje da među izabranim primerima nerazlikujućih parova postoji ontološka razlika koju bismo mogli ocrtati. Po Dantou je zadatak filozofije da proizvodi teorije koje bi razvrstavale percepcijski nerazlikujuće stvari (koje bi takve još uvek ostale) u odgovarajuće kategorije. Na taj način bi filozofska estetika otkrivala ontološku granicu među umetničkim delima i običnim stvarima. Jer, umetnička dela i obične stvari se razlikuju kategorijski, a ne po percepcijskim karakteristikama.

Danto postavlja sasvim određene zahteve u pogledu umetničkih dela. Neko X je umetničko delo (a) samo ako X ima temu (ako je X o nečemu), (b) u koju projektuje neki stav ili gledište (to bi se moglo opisati i u smislu da X ima stil), (c) sa sredstvima retoričke elipse (uobičajeno metaforičke elipse), (d) koje sa druge strane povlači sudelovanje javnosti, koja ispunjava nedostatak (operacija koju možemo imenovati i interpretacijom), (e) pri čemu i delo i njegova interpretacija zahtevaju

promenu oblika; reč je tvorena iz lat. *trans-* (preko, iznad) i lat. *figurare* (oblikovati) odnosno lat. *figura* (oblik). Transfiguracija u hrišćanskom učenju znači promenu Hristove pojave pred njegovim učenicima. Pošto transfiguracija takođe znači i vizualnu promenu, pre svega je značajna promena koja se događa na nivou supstancije. Onda bi možda odgovarajući izraz bio transsupstancijalizacija. Ipak, kod Dantoa je vidljiva konotacija religioznosti; objekti se naime ne preobražavaju u nešto samo po statusu ontološko više, već dobijaju neku vrstu metafizičkog statusa. Na taj način teži se ka religiozno-metafizičkom doživljaju, koji je i za gledaoca neka vrsta osećaja sublimnog. Sa tog stanovišta je, kako veruje Ričard Šusterman (Richard Schusterman 1949–), Danto metafizičar i predstavnik katoličko-religiozne zapadne tradicije. Richard Schusterman, "Art and Religion", *XII Međunarodni kongres estetike*, Ankara (TR), 12. juli 2007.

12 Tako je, naime, uveren Noel Kerol (Noël Carroll, 1947–). Videti: Noël Carroll, "Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art", iz Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Blackwell, Oxford, 1993, str. 79–106.

ARTUR DANTO

POLONA TRATNIK

FIGURE U POKRETU

umetničko-istorijski kontekst (upravo je kontekst taj na osnovu kojeg se Dantoova teorija istorijski situira).¹³

Prema Dantoovom mišljenju retorika, stil i ekspresija su tri pojma koja nas mogu približiti definiciji umetnosti.¹⁴ Među njima je pojam ekspresije najprimereniji pojmu umetnosti, jer umetnička dela, i kad su reprezentacije, izražavaju nešto od svojih tema. Tako, nešto ne bi bilo umetničko delo ako ne bi imalo svojstvo izražajnosti ili ekspresije. Noel Kerol čak dokazuje da je Dantoova filozofija umetnosti varijanta ekspresionizma.¹⁵ Dantou se čini mogućim da stil i retorika, mada manje cenjene u teorijama umetnosti, određuju zajedničke crte sa pojmom ekspresije. Tako se, prema njegovom mišljenju, u umetničkim delima opaža retorika, što uključuje retoričku strategiju. Ona ne znači samo izvođenje garancije dela, dela nisu samo sugerisana, već su prilagođena načinu kako ih publika prima. Ako je u brojnim neumetničkim diskursima glavna namera da se ostvari obaveštavanje, onda je povodom umetničkih dela za primaoca bitno da opazi nameru umetnika.¹⁶ Ako se retorika tiče odnosa reprezentacije i javnosti, stil je odnos reprezentacije i onoga ko je pravi. Stil je oruđe reprezentacije koje govori o onome "kako". Kvalitetima reprezentacije koji se tiču stila umetnik reprezentuje svet i tako nudi pogled na određenu kulturu, izražavajući i svoj odnos prema sadržini reprezentacije.

Danto veruje u ispravnu interpretaciju – to je ona koja je u skladu sa umetnikovom namerom. Danto kaže da su granice interpretacije granice našega znanja.¹⁷ Odnosno, moguće interpretacije su ograničene umetnikovom pozicijom u svetu, time kada i gde je živeo, kakva iskustva je mogao imati.¹⁸

Džeri Fodor (Jerry Alan Fodor, 1935–) dokazuje da se, kao i kod Vitgenštajna, Dantoovo uvođenje relacionosti i intencionalnosti temeljno odnosi na kar-tezijanstvo, jer imamo posla sa intencionalnom tj. uzročnom istorijom dela.¹⁹ Vitgenštajnovu pitanje u čemu je razlika između toga da podignem svoju ruku i toga da se moja ruka digne, srodno je Dantoovom pitanju o razlici među *objektima* koji su

13 Ovo je sažetak Dantoove teorije koji je napravio Noel Kerol. Videti: Noël Carroll, "Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art", iz Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Blackwell, Oxford, 1993, str. 79–106. Videti takođe: Stephen Davies, "Definitions of Art", iz Berys Gaut, Dominic McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London – New York, 2001, str. 169–179.

14 Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, str. 165–208.

15 Noël Carroll, "Essence, expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art", iz Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Blackwell, Oxford, 1993, str. 79–106.

16 Danto to pokazuje izlaganjem razlike između Lihtenštajnovog (Roy Lichtenstein, 1923–1997) *Portreta gospođe Cézanne* i Loranovih (Claude Lorrain, 1600–1682) kompozicija. Videti: Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, str. 165–166.

17 Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, str. 127.

18 Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, str. 23–46.

19 Jerry Fodor, "Déjà vu All Over Again: How Danto's Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind", iz Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Basil Blackwell Ltd., Cambridge, 1993, str. 41–55.

identični u svojim pojavnostima. Fodor u pogledu kontekstualnosti dokazuje Danto-ovo temeljno nadovezivanje na Vitgenštajna. U Vitgenštajnovom primeru sa pokretom i samim micanjem ruke potrebno je razumeti pokret kao akt za razliku od samog događaja, a to znači da pokret moramo razumeti kontekstualno na određeni način. To što čini micanje aktom bivstveno je povezano sa tim da je micanje prouzrokovano namerom osobe koja ruku pomera. Imamo, dakle, posla sa namerom da se neka ruka podigne. Slično je u Dantoovom primeru – kod umetničkih dela je ključna umetničkova namera da napravi umetničko delo. Tako nam Dantoova teorija saopštava da je umetničko delo etiološki (uzročni) pojam. Intencionalno-etnološki događaj se Fodoru čini sasvim kartezijanski. Dantoov primer je vrlo sličan Vitgenštajnovom, samo što Danto naglašava istorijski kontekst umesto biografskog. Kartezijansko gledište po pitanju razlike između dva (perceptivno) nerazlikujuća "objekta", među kojima je samo jedan umetničko delo, po mišljenju Fodora, ogleda se u tome da je umetničko delo sa svojom intencionalnom etiologijom konstituisano namenski da bude umetničko delo; ako stvar nije namenski umetničko delo, onda ona i nije umetničko delo.

Interpretacija u tom smislu nastoji da obnovi, rekonstruiše prvobitni smisao, odnosno da razume autora koji je "stavio" prvobitni smisao u delo. Tako možemo govoriti o romantičarsko-hermeneutičkoj teoriji prema kojoj je "razumevanje mišljeno kao reprodukcija izvorne produkcije",²⁰ kako govori Gadamer (Hans Georg Gadamer, 1900–2002). Šlajermaher (Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, 1768–1834) govori o tom zadatku kao o "izjednačavanju sa izvornim čitaocem". Gadameru je stalo do "operacije istovetnosti", do akta razumevanja koji nije stvarno izjednačavanje sa izvornim čitaocem, već izjednačavanje sa autorom. Radi se, prema tome, o "izjednačavanju u kojem se tekst otvara kao svojevrsna životna manifestacija svog autora".²¹ To što nas, po Fodorovom mišljenju, u Dantoovom izlaganju zanima nije umetničko delo, već interpretativni artefakt. Kartezijansko gledište se ovde ogleda u tome da je deo uslova za uspeh umetničkog dela prepoznavanje, od strane javnosti, onoga što je bilo namensko, čime će se, posledično, doći do učinaka htenja.

Sličnu kritiku razvija Noel Kerol. On objašnjava kako interpretacija kod Dantoa znači odmotavanje semantičke komponente – uhvatiti ono o čemu je umetničko delo, dokučiti ono što ono označava. Odgovarajuće procenjivanje dela će uključivati opažanje teme, te tako razumevanje umetničkog dela podrazumeva "hvatanje" metafore koja je uvek tamo. Semantička komponenta umetničkog dela je metafora ili niz metafora.²² Iz te vizure, karakterističnost Dantoove teorije mogla bi se dalje analizirati, a "zatvorenost" koja se u ovim kritikama opaža bi se mogla kritički problematizovati poststrukturalističkim posmatranjem.

20 Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda – Osnovi filozofske hermeneutike*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978, str. 246.

21 Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda – Osnovi filozofske hermeneutike*, str. 163.

22 Noël Carroll, "Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art", iz Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Blackwell, Oxford, 1993, str. 79–106.

Po Gadamerovom mišljenju, a u skladu sa hermeneutičkom teorijom, razumevanje je moć "stavljanja pod geslo da autora treba razumeti bolje nego što je on sam sebe razumeo".²³ Na taj način je kasnije razumevanje u načelu superiornije s obzirom na izvornu produkciju, te se zato određuje kao "bolje" razumevanje. O tom problemu možemo govoriti i u vezi sa zapostavljenim (*disenfranchising*) odnosom filozofije umetnosti i umetnosti, koje, na kraju krajeva, uprkos kritici ponavlja i sam Danto. On se tako, na neki način, postavlja u nadređenu poziciju suđenja o umetnosti, u poziciju iz koje konačno i "uništava" umetnost, tj., vodi je ka njenom kraju. Ipak, po Gadamerovom mišljenju, takvo uverenje samo

opisuje neiskorenjivu razliku između interpretatora i stvaraoaca, koja je data sa istorijskom udaljenošću. Svako doba bi moralo tekst "u predaji" razumeti u svom dobu, jer spada u celinu predaje, a s obzirom na interes koje to doba ima i u kojem nastoji samo sebe razumeti.²⁴

Umetnost i/kao filozofija

Monografija *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986) naslovom značajno odgovara na tekst *The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld*. Danto sa sintagmama "artistic enfranchisement" i "philosophical disenfranchisement" govori o pojavi "uzdizanja statusa" (*enfranchisement*) do kojeg se dolazi putem sveta umetnosti, kada obični objekti dobijaju status umetničkih dela. On takođe govori i o odnosu umetnosti i filozofije gde je umetnost ta koja je zapostavljena. Ako je u prvom primeru svet umetnosti taj koji, metaforički rečeno, dodeljuje neka posebna prava ili umetničku koncesiju običnom objektu koji time postaje umetnost, onda je u drugom primeru umetnost ta čija su prava oduzeta od strane filozofije.

Umetnost je istorijski u srazmeri sa filozofijom, pri čemu je, kako opaža Danto, od strane filozofije postavljena u podređeni i zapostavljeni položaj. U filozofiji su prisutna dva mišljenja koja "napadaju" umetnost i zapravo je čine manje vrednom, oduzimajući joj prava, zapostavljajući je. Obe tendencije, po Dantoovom objašnjenju, izviru iz Platonove (Πλάτων, 428/427–348/347 p. n. e.), filozofije. Prvi napad pokušava načiniti umetnost prolaznom, s tim da je obrađuje kao nešto što je namenjeno jedino užitku, a drugi napad se ogleda u tome da se umetnost pokušava videti kao otuđeni oblik filozofije. Danto kaže:

potreban je, takoreći, oslobađajući poljubac da bismo prepoznali da je umetnost uistinu potpuno bila filozofija, da je bila začarana.²⁵

23 Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda – Osnovi filozofske hermeneutike*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978, str. 246.

24 Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda – Osnovi filozofske hermeneutike*, str. 246.

25 Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, str. xv.

Njegova namera je, u suprotnosti sa stajalištima oba kretanja, ponovo "ovrednovati" umetnost. On je izvodi uspostavljajući ponovnu deobu na filozofiju i umetnost.

Kada postaju perceptivno nerazlikujuća od običnih objekata, kako se to događa u primeru *ready made*-a, umetnička dela samim tim značajno upozoravaju na to da je razliku između dva objekata jednake pojavnosti i drugačijeg statusa potrebno tražiti u nečemu drugom, a ne u onome što je vidljivo očima. Na taj način umetnička dela, naročito u dvadesetom veku, uvek jasnije pokazuju tendenciju ka tome da budu pre svega teorijska dela. Pri tome, teorija o umetničkim delima ove vrste usmerena je na preispitivanje teorije umetnosti i karaktera vlastitog statusa. Avangardna dela koja su *ready made*-i, naročito Vorholova *Brilo kutija*, preispituju sopstvenu ontologiju i, zapravo, sama izvode filozofiju umetnosti. Umetnost tako sama postaje filozofija, time emancipuje i razrešava svoju zapostavljenu poziciju u koju ju je, naročito na osnovu Platonove misli, postavila filozofija. To dostignuće umetnosti najavljuje izvođenja koja su u Dantoovim spisima vremenom sve jasnije izražena i koje se odnose na zaključak o "kraju umetnosti". Ako umetnost sama postaje filozofija umetnosti, iz toga sledi da:

- 1) se umetnost kao stvaranje lepog očito završava, pa se od čulno-opažajno lepog razvija u teorijski zasnovanu disciplinu, te tako prestaje da bude umetnost i postaje filozofija – umetnost kakvu smo poznavali se zato "završava";
- 2) estetika na taj način gubi smisao, jer gubi svoj "x" (objekt umetnosti) koji prestaje da bude određen estetskim kategorijama, pa se i estetika zato završava;
- 3) teorija umetnosti nije više relevantna, zato nastupa vreme umetničke kritike;
- 4) očito se radi o velikim promenama i zato je potrebno osvrnuti se na istoriju;
- 5) Danto čini korak spoznaje da za umetnost nastupaju nova vremena – umetnost na "kraju umetnosti" je postistorijska;
- 6) "kraj umetnosti" se odnosi na složeniji društveno-politički diskurs.

Dantoov okret ka Hegelu i "kraj umetnosti"

Godine 1976. Danto zapisuje da je teza o "kraju umetnosti", koju je sam oblikovao, bila odjek na sumorno stanje umetničkog sveta, za koje još uvek traži objašnjenje.²⁶

²⁶ Dantoov dodatak eseju "The End of Art", objavljenom u knjizi *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, str. 81.

Danto u svojoj filozofiji umetnosti izvodi iznenadni zaokret – od analitičke filozofije ka Hegelu (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831), čime se ne usmerava samo na filozofiju istorije umetnosti, već oblikuje i tezu o "kraju umetnosti". Teza o "kraju umetnosti" je rezultat spoja njegove rane filozofije sa filozofijom istorije umetnosti. Ona je kulminacija njegove filozofije koja se bavi sudbinskim odnosom umetnosti i filozofije, jer se teza o "kraju umetnosti" stvarno objavljuje već sa samim traženjem razlike među perceptivno nerazlikujućim objektima od kojih je samo jedan umetničko delo. Kada je Danto uzbudio svet umetnosti tezom o "kraju umetnosti" (1984), to je učinio u "neohegelovskom" duhu, jer se neposredno oslanjao na Hegela. On je pisao o tome da se umetnost završava sa prelaskom u filozofiju na način samoosvešćivanja, što znači nastupom *apsolutne svesti* koju najbolje predstavlja *Brilo kutija* Endija Vorhola (1964). Ali, njegov "neohegelovski", odnosno "levohegelovski" stav se iskazuje i uverenjem da se i istorija završava.²⁷

Danto veruje u kontinuirano istorijsko napredovanje umetnosti. Prema njegovom mišljenju, modernizam nije sledio romantizam, jer je sa modernizmom došlo do velikih promena u načinu kako slika predstavlja svet. Modernističke slike posle romantizma bile su razvijene iz prethodne umetnosti, ali i kao reakcija na nju. Modernizam je zato uspon na novi nivo svesti. Slika se preokrenula od mimetičkog ka nemimetičkom karakteru. Pri tome je, kako veruje Danto, Grinberg (Clement Greenberg, 1909–1994) bio veliki teoretičar modernizma pošto je njegova "pripovešt" zamenila govor o tradicionalnoj reprezentacijskoj slici koju je definisao Vazari (Giorgio Vasari, 1511–1574). Umetnost napreduje, konstatuje Danto, u refleksivnom uspinjanju ka samoosvešćenju, sa čime sazreva filozofsko pitanje o *prirodi* umetnosti. Poima se da je priroda umetnosti nešto što možemo otkriti, u čemu se pokazuje kartezijanski aspekt Dantoove filozofije. Reprezentacijski projekt i modernistički projekt teže otkriću nečega što je dosežno po epistemološkom kriterijumu, razvojno-istorijski gravitirajući ka meti i završavajući se kada je meta pogođena. Oba pristupa su slična nauci po tome što se progresivno približavaju onome što traže. Na taj način pretpostavljaju, kako kaže Kerol, da je moguće uhvatiti svetlo na kraju tunela.²⁸

Prema Dantoovom objašnjenju, umetnici uvek pristaju na nove granice dok konačno ne utvrde da su granice popustile. Na kraju umetničko delo ipak postavlja filozofsko pitanje: *zašto sam ja umetničko delo?* Unutrašnja namera istorije umetnosti – da umetnost dođe do filozofske koncepcije same sebe – je tako dostignuta, te

²⁷ Tako Hegel, kao i Danto, govori o tome da umetnici mogu birati koja god sredstva da izraze bilo koju osobinu u bilo kojoj formi – a Hegel ima pri tome u vidu romantičarsku formu umetnosti (njegovog vremena). Za Dantoa, koji, pak, kraj umetnosti stvarno izriče i tačno locira sa pojavom pop arta šezdesetih godina, to je karakteristično za umetnost na "kraju umetnosti" – tj. za postistorijsku umetnost koja je označena pluralizmom kao oblikom slobode, jer upravo sa nastupom pluralizma nijedno usmerenje nije više imperativ i nijedna definicija umetnosti nije više obavezujuća. Sa druge strane, Danto upravo u pojednostavljenosti svog "hegelovskog kraja umetnosti", koji se sada pojavljuje skoro kao parola, ne sledi dosledno Hegela.

²⁸ Noël Carroll, "Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art", iz Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Blackwell, Oxford, 1993, str. 92.

se sa njom umetnost završava. Umetnost, uostalom, ispunjava svoj usud time što postaje filozofija, a kako to izvodi u svako doba samo delimično, govoriti o smrti umetnosti je preterivanje.²⁹ Umetnost i dalje nastaje na "kraju umetnosti" i još uvek postoji interes za nju. Štaviše, umetnost je sada konačno zaista slobodna. A upravo zato to nije više istorijska umetnost, jer nijedan smer i nijedna odredba nisu više obavezni. Otuda, govoriti o smeru i napretku nije više relevantno. Naša savremena umetnost je zato postistorijska.³⁰

Neki kritičari smatraju da Danto u formiranju svojih stavova referira samo na pojedinačna umetnička dela pri tome previđajući brojna druga, pa i čitave kontekste.³¹ Na taj način se Dantou, sa jedne strane, prebacuje uskost i privilegovanje slikarstva, a sa druge, pak, preuveličavanje. Lusijan Krukowski (Lucian Krukowski, 1929–), na primer, misli da je modernizam zacelo završen, ali ne i umetnost uopšte.³² Pored toga, Krukowski deli modernizam na dva veća razdoblja: u prvi ubraja modernističku umetnost zapadne Evrope između 1900. i 1938. godine, odnosno vreme između postimpresionizma i početka Drugog svetskog rata, dok se drugo razdoblje prvenstveno vezuje za posleratni američki prostor, naročito za "njujoršku školu", u dobu od 1945. do 1960. godine. Modernizam se tako završava oko 1960. godine, kada dolazi do procvata kretanja koja slede za apstraktnim ekspresionizmom: pop art, minimalizam, performans itd. Kada se završava modernizam, pojavljuje se alternativna *vera* u postmodernizam. Krukowski ukazuje da se u poslednjoj fazi modernizma odigravaju inverzije verovanja iz ranog modernizma. Te inverzije su, po njemu, "dogme" modernizma. One unutrašnje teme forme, ekspresije i napretka su postale zamrnuće motivacijskih sila koje su otvorile doba modernizma.³³ Na taj način je Dantoovo razumevanje modernizma vrlo pojednostavljeno. Ispuštaju se brojna usmerenja i kretanja, pre svega iz ranog razdoblja modernizma, koja sa tog stanovišta ne spadaju u "ograde" modernizma i zato ne suoblikuju razvojne istorije umetnosti. Modernizam je ovde suštinski povezan sa Grinbergovom paradigmom i na taj način je predložen isključivo kao američki apstraktni ekspresionizam. Tako se otvara problem lokalizma u Dantoovoj filozofiji. Na kraju krajeva, za mnoge umetnosti, umetnička produkcija i njen značaj nisu danas pri kraju – pogotovo ne kada se fokusiramo na druge, nezapadne kulture, gde umetnost može imati veliki značaj.³⁴

29 Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, str. 81.

30 Danto koristi i izraz "savremena umetnost". U to doba za njega postmodernistička umetnost nije prava postistorijska umetnost, nego samo još jedan stil među istorijskim stilovima. Tek postistorijska umetnost je zaista slobodna, jer nije više vezana nijednom odredbom ili obavezom, osim principom pluralizma.

31 Vidi na primer: Hilde Hein, "The News of Art's Death Has Been Greatly Exaggerated", iz Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (eds.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, Humanities Press International Inc, Atlantic Highlands NJ, 1997, str. 46–60.

32 Lucian Krukowski, "The End of Modernism", iz Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (eds.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, str. 97–107.

33 Lucian Krukowski, "The End of Modernism", str. 99.

34 Videti: Aleš Erjavec, *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*, ZRC SAZU, Ljubljana, 2004, str. 221–254.

Kako se umetnost tek sa modernošću uistinu poima kao umetnost u autonomnom smislu, tako se diskurs o "kraju umetnosti" ili "kraju istorije umetnosti" odnosi i na "kraj doba umetnosti". Kada, sa jedne strane, sledimo tendenciju umetnosti ka autonomiji, pri čemu se na taj način umetnost sve više zatvara u sferu "čiste" umetnosti (to zatvaranje dostiže vrhunac sa visokim modernizmom), onda se na početku dvadesetog veka srećemo sa pojavom takozvanih istorijskih umetničkih avangardi (Birger /Peter Bürger, 1936–/) koje u prvom redu napadaju autonomiju umetnosti. Te umetničko-političke avangarde zalažu se za brisanje granica između umetnosti i života svojim utopijskim programom, su, zapravo, neuspešne. Ukoliko se saglasimo sa Dantom, tek sa pop artom moderna kultura prevazilazi granice "visoke" i "niske" kulture.

Dantoovo razumevanje umetnosti možemo podeliti na dva razdoblja: prvo se odnosi na osamdesete, drugo na devedesete godine. Danto tezu o "kraju umetnosti" kontekstualizuje i unekoliko preinačuje devedesetih godina. Njegova tumačenja iz devedesetih su obeležena donekle udaljenim pogledom na modernizam, naročito na modernizam u američkom prostoru, na posebno jaku Grinbergovu paradigmu i apstraktni ekspresionizam.³⁵ Danto se devedesetih bavi fenomenom "kraja modernizma" i ulogom koju je u tome odigrao pop art. "Kraj modernizma" nije samo jedan od "krajeva" umetničkih stilova, već znači i "kraj umetnosti". Pop art nastupa u poslednjem poglavlju i pokazuje oslobađanje umetnosti. Umetnost nije više određena tako visokim vrednostima pošto se spaja sa takozvanom "niskom" ili "popularnom" kulturom. Umetnost uistinu razbija okove uzvišene autonomnosti koji su je gušili te, na neki način, počinje da obuhvata svet. Pop art je još više znak oslobađajućeg sveta koji konačno prelama okove istorije i počinje slobodno da diše. "Kraj umetnosti" ima tako kod Dantoa zaista dublji značaj – on je znak dosezanja sveopšte slobode.

Dantoovo razumevanje "kraja umetnosti" se poklapa sa optimističnim pogledima o kojima se raspravlja u vezi sa nastupom postmoderne kulture ili kulture postmodernizma (Džejmson /Fredric Jameson, 1934–/), koja se javlja sa industrijskim (Danijel Bel /Daniel Bell, 1919–/) ili potrošačkim, medijskim, informacijskim društvom, društvom elektronike i visoke tehnologije. Na jednoj strani se srećemo sa brojnim kritičkim zapažanjima o postmodernoj kulturi. Odjek Liotarovog (Jean-François Lyotard, 1924–1998) stanovišta, sa druge strane, ukazuje na optimističko tumačenje postmodernog stanja, koje on određuje kao šire vremensko razdoblje, a ne samo kao vreme od kraja pedesetih godina pa nadalje. Liotar vidi pozitivno obećanje u razvoju zapadne civilizacije, koje znači kraj utopijske vere u velike narative prosvetiteljstva o emancipaciji duha i konačnih ispunjenja razuma i slobode istorijskog smisla. Umesto toga, postmoderna je obeležena liberalizmom, pluralnošću kulture,

35 Pri tome je ključni izvor monografija *After the End of Art*, (Princeton University Press, Princeton, 1997), gde se Danto posebno posvećuje Grinbergovoj paradigmi i (slikarskom) modernizmu, s obzirom na koji obrađuje savremenu umetnost kao postistorijsku. Odnos između pop arta i apstraktnog ekspresionizma je obrađen pre svega u monografiji *Beyond the Brillo Box* (University of California Press, Ltd., London – Berkeley – Los Angeles, 1992).

jezika i smisla. U toj kulturi više nema klasnog rata, manjine zadobijaju legitimnost, nekada zapostavljene društvene skupine zadobijaju ravnopravnost.

Rasprave o "kraju umetnosti" su bile u punom zamahu osamdesetih godina i podudarale su se sa pojavom postmodernizma, odnosno sa raspravom o "kraju modernizma", "kraju modernosti i moderne", "kraju romantike", "kraju metafizike" itd. "Kraj umetnosti", o kojem se raspravlja na kraju dvadesetog veka, zato je potrebno promišljati u vezi sa modernošću i sa njom povezanim sadržajima. Trenutak "kraja umetnosti" podudara se sa kulturalnim, političkim i intelektualnim previranjima krajem šezdesetih godina. Atmosfera u kojoj se pojavljuje i Dantoova teza o "kraju umetnosti" (1984) svakako je ispunjena osećanjima velikih i temeljnih civilizacijskih promena (osnaženim približavanjem kraja ere), koje utiču na sve češće rasprave o tome – bilo sa optimističnog ili sa pesimističnog stanovišta, što na kraju krajeva pokazuju diskusije o postmoderni i postmodernizmu. U tom vremenu se srećemo i sa nekim drugim srodnim raspravama: Hans Belting (1935–) objavljuje tezu o "kraju istorije" (*Das Ende der Kunstgeschichte?*, 1983), Ćani Vatimo (Gianni Vattimo, 1936–) tezu o "kraju moderne" (*La Fine della Modernità*, 1985). Veliki prelom, koji se tada opaža u zapadnom društvu znači, između ostalog, da se završila umetnost kakvu je poznavalo moderno doba. Sa druge strane, "kraj umetnosti" je tema koja suštinski pripada modernosti, jer je naročito vezana za progresivističku odredbu modernosti. U novom dobu se pogled na istoriju bitno promenio. U vezi sa historiografijom se razvija svest o konstruisanju istorijskih narativa, pa i svest o otvorenom istorijskom razgovoru (Gadamer). Kako je modernost u stalnom odnos prema istini, sada se veruje da nema apsolutnog puta do istine, niti univerzalne umnosti. Suprotno, moderna misao je "moćna misao" (Vatimo) – samocentralizovana i dominantna; implicira nasilno prouzrokovanje homogenizacije i univerzalizacije. Modernost je tako vezana za princip totaliteta te možemo reći da postmodernost začinje tamo gde se završava totalitet (Velš /Wolfganf Welsch, 1946–/).

Diskurs o "kraju" bitno opstaje u sklopu diskursa o modernosti i "kraju moderne" koji se istovremeno proizvodi iz samih paradigmi modernosti – tako da je on deo samog diskursa modernosti. Samo promišljanje o "kraju (istorije ili umetnosti)" je, dakle, u suštini moderne jer pretpostavlja istorijski kontinuitet i teleološki princip razvoja. Iz toga proizilazi i nužna univerzalizacija istorije. "Kraj" tako markira veliku promenu samog bivstva i u toku istorije predstavlja izvanredan momenat diskontinuiteta koji u ostalim kontinuiranostima možemo razumeti kao prelom. Ako, naime, istoriju razumemo kao polje diskontinuiteta, gde ne vlada zakon napretka, onda pitanje "kraja" jednostavno nestaje.

Dantoovo filozofiranje o umetnosti i istoriji

Danto je sam sebe u ranoj fazi nazivao analitičkim filozofom. U svom analitičkom razmišljanju o istoriji Danto govori da ono što iščitamo kao početak narativa

ARTUR DANTO

POLONA TRATNIK

FIGURE U POKRETU

jeste određeno krajem.³⁶ Solomon (Robert C. Solomon, 1942–2007) i Higinsova (Kathleen M. Higgins, 1954–) pitaju se da li je uopšte neka istorija uistinu završena.³⁷ Oni skreću pažnju na Dantoovo rano verovanje da je zadatak istorije taj da ispriča narativ o tome šta se tačno dogodilo. Teškoća je u pitanju toga "šta" se, a naročito šta "tačno", priča. Pri tome se dotičemo problema konstruisanja istorije. Po mišljenju Solomona i Higinsove u Dantoovom traženju toga šta se tačno dogodilo pokazuje se njegov atomizam rane faze, koji se temelji na ideji jednostavnih pojedinačnosti, pojedinačnih dejstava nezavisnih od konteksta ili događaja u koji su uključeni. Zato je Dantoova analitička filozofija zasnovana daleko od hegelovske perspektive. Dantoovo raspravljanje o izolovanim istorijskim izjavama, koje se mogu osnažiti sredstvima logike, suprotno je kontekstualizmu. Ipak se, kažu Solomon i Higinsova, Danto uskoro počinje odmicati od atomizma i ponovo procenjuje Hegelov pogled na istoriju. Njegov obrt ka Hegelu se katalizira delom *Brilo kutija*. Solomon i Higinsova stoga procenjuju da je Dantoova hegelovska transformacija i odbijanje atomizma podstaknuto Vorholovom *Brilo kutijom*, kada Danto spoznaje da razlika između umetničkih dela i običnih stvari ne može biti razrešena kroz analizu razlike. Iznenada, Danto počinje da se preobražava u neohegelovca, holistu, za kojeg su istorija i kontekst od suštinskog značaja.³⁸

Postavljaju se pitanja da li se druga faza Dantoove filozofije slaže sa prvom, da li možemo Dantoovu filozofiju uzeti kao celinu (Devid Kerier /David Carrier, 1944–/) i da li njegova filozofija istorije umetnosti podupire njegovu filozofiju umetnosti. Kerol tvrdi da je Danto morao razviti filozofiju istorije umetnosti ukoliko je hteo da zaštiti svoju filozofiju umetnosti.³⁹ Ukoliko se, naime, esencijalistička teorija umetnosti (kako Kerol razume Dantoovu teoriju) teži zaštititi, najbolje jemstvo je da se dokaže kako se u budućnosti neće pojavljivati kontraprimeri koji bi je mogli osporiti.⁴⁰ Kerol smatra da ukoliko želimo da utvrdimo da li je Dantoova filozofija umetnosti prihvatljiva moramo o tome razmisliti odvojeno od istorijskih promišljanja, te tvrdi da njegova filozofija istorije umetnosti ne ustrajava kao odbrana filozofije umetnosti, već promišlja suštinsku prirodu umetnosti.⁴¹

36 Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968, str. 248.

37 Robert C. Solomon i Kathleen M. Higgins, "Atomism, Art, and Arthur: Danto's Hegelian Turn", iz Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Basil Blackwell Ltd., Cambridge, 1993, str. 114.

38 Robert C. Solomon i Kathleen M. Higgins, "Atomism, Art, and Arthur: Danto's Hegelian Turn", str. 108.

39 Noël Carroll, "Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art", iz Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Blackwell, Oxford, 1993, str. 79–106. Vidi takođe: Noël Carroll, "Danto, Art, and History", iz Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (eds.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, Humanities Press International Inc., Atlantic Highlands, NJ, 1997, str. 30–45.

40 Noël Carroll, "Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art", iz Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Blackwell, Oxford, 1993, str. 91, 98.

41 Noël Carroll, "Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art", str. 99, 80.

Kerier je skeptičan u pogledu naglašenog preokreta između dve faze Dantoove filozofije: rane analitičke i poznog istoricizma.⁴² Danto, prema njegovom mišljenju, oblikuje celovit filozofski sistem. Zato se Kerier pita da li teza o "kraju umetnosti" stvarno destabilizuje čitav okvir njegovog sistema, jer se esej o "kraju umetnosti", gledano unazad, čini kao nužna dopuna knjige *The Transfiguration of the Commonplace*. Stoga nije neminovno da se teza o "kraju umetnosti" razume kao prelom u Dantoovoj filozofiji. Sa druge strane, Kerier deli isto mišljenje kao Kerol – neka inovativna dela koja bi tek nastala Dantoova definicija umetnosti možda ne bi "pokrivala", te zato Danto mora da najavi da se istorija umetnosti završila kako u budućnosti ne bi bilo više kontraprimera njegovoj (esencijalističkoj) teoriji.⁴³

Kerier tvrdi da Danto personifikuje Dekarta (Réne Descartes, 1596–1650) kao uzornog filozofa i razlikuje tri načina na koje je moguće mišljenje istorije filozofije: dekartovski, hegelovski i deridijanski način. Sa kartezijanskog stanovišta filozofski problemi postoje i čekaju da budu otkriveni. Takve probleme povezujemo sa Platonom i Kantom (Immanuel Kant, 1724–1804), a Dekart potvrđuje takvo poimanje. Drugi način razumevanja istorije filozofije je, po Kerieru, istorija refleksija o tim problemima. Među njima je nemoguće razlikovati kako su problemi razumevani i kako su opisani od strane filozofa. U "hegelovskim" istorijama nisu sve stvari moguće u svakom vremenu. Treća pozicija je deridijanska (Jacques Derrida, 1930–2004). Sa tog stanovišta se ne uviđa samo da su se načini razmišljanja o stvarima promenili, već je važno saznanje da ne možemo opisati ni ranije pozicije našim rečnikom. Tako se Dekart, Hjum (David Hume, 1711–1776) i Vitgenštajn ne moraju baviti istim problemima, zaključuje Kerier, jer je takva pretpostavka iluzorna. Ako našim jezikom opisujemo Dekartovo delo, onda neizbežno stvari primamo obrnuto, jer moramo njegovo objašnjenje mentalne reprezentacije prevesti u naš jezik. Gledajući na sva tri načina mišljenja istorije, koja predstavlja Kerier, sledi da Danto razmišlja u kategoriji kartezijanskog filozofa.

Danto istoriju, kako je predstavlja, konstruiše na način naracije. Pri tome je važno da se narativ o umetnosti napiše onako kako je bio načinjen – ta filozofija je, dakle, moguća tek na "kraju umetnosti".⁴⁴ Danto tako zahteva vremensko odstojanje, sa kojeg traži istoriju kao totalitet, poziciju opažanja kao spoljašnju i različitu od same sadržine. Ali, pri tome ipak moramo biti svesni onoga na šta već upozorava Gadamer, naime

da je onaj koji želi razumeti povezan sa stvari koja dolazi do reči u predaji i da je u odnosu, odnosno zadobija odnos sa tradicijom iz koje predaja govori.⁴⁵

42 David Carrier, "Danto as Systematic Philosopher or comme on lit Danto en français", iz Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Basil Blackwell Ltd., Cambridge, 1993, str. 13–28.

43 David Carrier, "Danto as Systematic Philosopher or comme on lit Danto en français", str. 16.

44 David Carrier, "Danto as Systematic Philosopher or comme on lit Danto en français", str. 17.

45 Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda – Osnovi filozofske hermeneutike*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978, str. 245.

Na taj način krug nije formalne prirode, nije subjektivan i nije objektivan, već opisuje razumevanje kao preplitanje kretanja predaje i kretanja interpretatora.⁴⁶ Gadamer tako postaje svestan – već šezdesetih godina – da to što je u njemu [pesničkom govoru] rečeno, nije različito od načina kako je rečeno.⁴⁷

Saznanje da su forma i sadržina isprepleteni je potom sve važnije u svesti savremenih kulturologa, komunikologa i semiotičara.

Za Dantoa je istorijska naracija, koju sam predaje, nešto što je bilo stvarno življeno i što je bilo realizovano u istoriji i kao istorija. Za njega je to stvarna istorija, a ne samo način na koji istoričar organizuje događaje.⁴⁸ Pa ipak Danto vidi istoriju umetnosti sa strukturom događaja koju kao da neko pripoveda, kako mu prebacuje i Džozef Margolis (Joseph Margolis, 1924–).⁴⁹ Dantoovo oblikovanje istorije umetnosti je usko povezano sa težnjom da mora osmisliti njen kraj – on sam pretpostavlja zahtev da

umetnost ima takvu istoriju sa kojom pitanje njenog dolaska do kraja ima smisla.⁵⁰

S obzirom na to da je njegova istorija umetnosti izložena kao naracija, ona mora kao naracija doći do zaključka i završiti se. Svaka naracija je, naime, nužno oblikovana konstrukcija; počeci i krajevi pripadaju pre samoj naraciji nego živoj istoriji.

Džonatan Gilmore (Jonathan Gilmore) smatra da samo preko razumevanja ideje "kraja" možemo razumeti šta je početak; i samo identifikovanjem kraja u specifičnom istorijskom razvoju možemo znati kako treba da identifikujemo njegov početak.⁵¹ Kraj je bio sadržan već u samom početku. Tako se uviđa da je kraj kao granica ugrađen u sam sistem.⁵² Sasvim drugačije stanovište i gledište zagovara ju teorije poststrukturalizma (konceptom intertekstualnosti, otvorene dinamične mrežne strukture teksta, sa naglašavanjem procesualnosti, aktivnosti, sa poricanjem autora i isticanjem čitaoca itd.) kao i Fukoovo (Michel Foucault, 1926–1984) razumevanje jedinstvenosti. Fuko kaže da granice (neke knjige) nisu niti jasni niti strogo omeđeni.⁵³

46 Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda – Osnovi filozofske hermeneutike*, str. 244.

47 Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda – Osnovi filozofske hermeneutike*, str. 160.

48 Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box*, University of California Press, Berkeley, 1992, str. 11.

49 Joseph Margolis, "The Endless Future of Art", iz Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (eds.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, Humanities Press International Inc., Atlantic Highlands, NJ, 1997, str. 2–26.

50 Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, str. 107.

51 Jonathan Gilmore, *The Life of a Style: Beginnings and Endings in the Narrative History of Art*, Cornell University Press, Ithaca – London, 2000, str. 38.

52 Jonathan Gilmore, *The Life of a Style: Beginnings and Endings in the Narrative History of Art*, str. 65.

53 Michel Foucault, *Arheologija vednosti*, Studia humanitatis, Ljubljana, 2001, str. 26.

Svojom filozofijom umetnosti Danto je snažno obeležio ne samo američki estetički prostor, već i svetsku filozofiju umetnosti. Kao autor teze o "kraju umetnosti", on je značajni glasnik zapadnog filozofsko-sociološkog diskursa osamdesetih godina, koji se bavi modernošću i pitanjima "kraja" različitih fenomena. Njegovu filozofiju možemo razumeti i kao znak stanja prebolevanja⁵⁴ metafizike i moderne, u kojem postajemo svesni da smo ih već nekako napustili, a istovremeno da smo uvek sudbinski određeni njima. Vatimo misli da ih prebolevamo tako što smo sa njima u odnosu na način gadamerovske hermeneutičke otvorenosti tradicije, u kojoj interpretator praktikuje metodološku slabost. Sa tog stanovišta, Dantoova filozofija pre misli suprotnom kategorijom "jake" misli, koja je značajna za modernost. Na osnovu brojnih gledišta se, naime, pokazuje njegova vezanost za mnoge paradigme modernosti koje je savremena evropska filozofija (poststrukturalizam, semiotika, dekonstrukcija, psihoanaliza, savremena hermeneutika itd.) u približno isto vreme dovela u pitanje.

Prevela sa slovenačkog
Maja Solar

Literatura:

- John W. Bender, H. Gene Blocker (eds.), *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics*, Prentice Hall, Englewood Cliffs N. J, 1992.
- Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society: a Venture in a Social Forecasting*, Basic Books, New York, 1976.
- Hans Belting, *Art History after Modernism*, University of Chicago Press, Chicago, 2003.
- Hans Belting, *The End of the History of Art?*, University of Chicago Press, Chicago, 1987.
- Gottfried Boehm, Gerhard Steel (eds.), *End of Art – Endings in Art*, Schwabe Verlag, Basel, 2006.
- Victor Burgin, *The End of Art Theory*, Humanities Press International, Atlantic Highlands, 1986.
- Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.
- Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, Durham, 1987.
- Arthur C. Danto, "The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld", *The Journal of Philosophy* vol. 61, Madison Wis., 1964, str. 571–584.
- Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968.

54 Vatimo upotrebljava nemački izraz *die Verwindung*, koji razume kao prebolevanje, oporavljanje, pa i u vezi sa biti odaslat. Predložen izraz ima drugačije značenje od nem. *die Überwindung*, koji znači prevazilaženje (izopačenih ostvarenja apsolutnog duha). U vremenu kraja metafizike (koji Hegel proriče, Niče živi i Hajdeger opisuje) mišljenje je u odnosu sa metafizikom u stanju nem. *die Verwindung*: metafiziku ne ostavljamo kao korišćene haljine, jer nas ona sudbinski određuje, pa se uzdamo u nju, prebolevamo je, odašiljemo je. Videti: Gianni Vattimo, *Konec moderne*, Literarno-umetničko društvo Literatura, Ljubljana, 1997, str. 49–50.

- Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968.
- Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of Action*, Cambridge University Press, Cambridge, 1973.
- Arthur C. Danto, "Artworks and Real Things", *Theoria* no. 39, Pietermaritzburg, 1973, str. 1–17.
- Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, 1981.
- Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.
- Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box*, University of California Press, Berkeley, 1992.
- Arthur C. Danto, *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
- Arthur C. Danto, *Connections to the World: the Basic Concepts of Philosophy*, University of California Press, Berkeley, 1997.
- Arthur C. Danto, *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, University of California Press, Berkeley, 1997.
- Arthur C. Danto; Gregg Horowitz, Tom Huhn (eds.), *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*, Overseas Publishers Association, Amsterdam, 1998.
- Arthur C. Danto, *Philosophizing Art: Selected Essays*, University of California Press, Berkeley in Los Angeles, 1999.
- Arthur C. Danto, *The Madonna of the Future*, University of California Press, Berkeley, 2001.
- George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca NY, 1974.
- Aleš Erjavec, *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*, ZRC SAZU, Ljubljana, 2004.
- Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998.
- Francis Fukuyama, "The End of History?", *The National Interest* no. 16, summer 1989. Videti: <http://www.wesjones.com/eoh.htm#source>.
- Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda – Osnovi filozofske hermeneutike*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
- Berys Gaut, Dominic McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London – New York, 2001.
- Eva Geulen, *The End of Art: Readings in a Rumor after Hegel*, Stanford University Press, Stanford, 2006.
- Jonathan Gilmore, *The Life of a Style: Beginnings and Endings in the Narrative History of Art*, Cornell University Press, Ithaca, 2000.
- Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961.
- Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, 4. sv, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, 1993.
- Arto Haapala, Jerrold Levinson, Veikko Rantala (eds.), *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*, Humanities Press International Inc, Atlantic Highlands NJ, 1997.
- Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd, 1974.

Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Estetika 1–3*, BIGZ, Beograd, 1975.
 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, F. Meiner, Hamburg, 1986.
 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Znanost logike 1, 2*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 2001.
 Fredric Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern: 1983–1998*, Verso, London – New York, 1998.
 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London – New York, 1999.
 Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal (eds.), *The Age of Modernism – Art in the 20th Century*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1997.
 Berel Lang (ed.), *The Death of Art*, Haven Publications, New York, 1984.
 Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1988.
 Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Basil Blackwell Ltd., Cambridge, 1993.
 Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, McGraw-Hill, New York, 1965.
 Günter Seubold, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik: Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*, DenkMal Verlag, Bonn, 2005.
 Richard Schusterman, "Art and Religion", *XII. Mednarodni kongres za estetiko*, Ankara (TR), 12. julij 2007.
 Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.
 Polona Tratnik, "Hegel's Conception of the End of Art: Some Remarks", *III. Sredozemski kongres za estetiko*, Portorož, 20–23. september 2006.
 Đani Vatimo, *Kraj moderne*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1991.
 Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 15, Madison Wis., 1956, str. 27–35.
 Wolfgang Velš, *Naša postmoderna moderna*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2000.
 Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.

ARTUR DANTO

POLONA TRATNIK

FIGURE U POKRETU



Fredrik DŽEJMSON

: Ernest Ženko

Uvod

Često se napominje da je Fredrik Džejmson (Fredric Jameson, 1934) "verovatno najvažniji kritičar kulture koji piše na engleskom jeziku danas",¹ ili, kako je Peri Anderson (Perry Anderson, 1938–) rekao u svom uvodu za Džejmsonovu zbirku eseja *Izabrani spisi o postmodernom* (*Selected Writings on the Postmodern*), "najzanimljiviji i najneobičniji teoretičar postmodernizma".²

Džejmson je pre svega marksistički mislilac. On uporno dokazuje trajni značaj tradicionalnih marksističkih koncepata, uključujući istoriju, klasnu borbu, postvarenje, robni fetišizam i totalizujuću prirodu (poznog ili multinacionalnog) kapitalizma. Njegovo je gledište da uprkos korenito promenjenoj političkoj i teorijskoj klimi marksizam ne treba napustiti, nego da treba iznova promisliti neka ili većinu njegovih temeljnih načela. Prema tome, Džejmsonov rad ostaje unutar hegelovsko-marksističkog okvira izlaganjem jedne vrste ne-dogmatske marksističke kulturalne prakse, koju on smatra prikladnom za pozni kapitalizam.

1 Ovo je često spominjan citat Kolina Mekejba (Colin MacCabe) iz njegovog Uvoda u Džejmsonovu knjigu *The Geopolitical Aesthetics: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington, 1995, str. ix.

2 Fredric Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*, Verso, London, 1998.

Džejmson je rođen 1934. godine u Klivlendu, državi Ohajo (SAD). Početkom pedesetih je studirao francuski i nemački jezik na Havenford koledžu (Havenford College). Potom se otisnuo u Evropu i 1954–55. godinu proveo na studijama u Aix-en-Provence, a 1956–1957. godinu na studijama u Minhenu i Berlinu. Na Jeilu je magistrirao i odbranio doktorsku tezu na temu Žana-Pola Sartra (Jean-Paul Sartre, 1905–1980). Šezdesetih je radio kao instruktor i asistent, a potom i kao docent na Harvardskom univerzitetu. Na Kalifornijski univerzitet u San Dijegu je prešao 1967. godine, gde je od 1971. do 1976. godine bio profesor francuskog jezika i komparativne književnosti. Od 1976. do 1983. godine predavao je na katedri za francuski jezik na Jeilu. Otada je počasni profesor komparativne književnosti na Djuk univerzitetu (Duke University).

Između ostalih radova, Džejmson je objavio brojne knjige: *Sartr: Poreklo stila* (Sartre: *The Origins of a Style*, 1961); *Marksizam i forma: Dijalektičke teorije književnosti dvadesetog veka* (Marxism and Form: *Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*, 1971), *U tamnici jezika: Kritička analiza strukturalizma i ruskog formalizma* (The Prison-House of Language: *A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, 1972), *Priče o agresiji: Vindam Luis, modernista kao fašista* (Fables of Aggression: *Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, 1979), *Političko nesvesno: Pripovedanje kao društveno simbolički čin* (The Political Unconscious: *Narrative as a Socially Symbolic Act*, 1981), *Pozni marksizam: Adorno ili istrajavanje dijalektike* (Late Marxism: *Adorno, or, The Persistence of Dialectic*, 1990), *Postmodernizam ili kulturna logika poznog kapitalizma* (Postmodernism, or, *The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991), *Geopolitička estetika: Film i prostor u svetskom sistemu* (The Geopolitical Aesthetic: *Cinema and Space in the World System*, 1992), i *Breht i metod* (Brecht and Method, 1998); zbirke eseja ili predavanja: *Ideologije teorije, eseji 1971–1986* (The Ideologies of Theory, *Essays 1971–1986*, 1988), *Obeležja vidljivog* (Signatures of the Visible, 1990), *Klice vremena* (The Seeds of Time, 1994), *Kulturni preokret: Odabrani spisi o postmodernom 1983–1998* (The Cultural Turn: *Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*, 1998), *Singularna modernost: Eseji o ontologiji sadašnjosti* (A Singular Modernity: *Essays on the Ontology of the Present*, 2002), *Arheologije budućnosti: Želja zvana utopija i druge naučne fantastike* (Archaeologies of the Future: *The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, 2005) i brojne članke i eseje.

Marksizam

Džejmsonove prve tri značajne knjige – *Sartr: Poreklo stila* (1961), *Marksizam i forma* (1971) i *U tamnici jezika* (1972), kao i većina njegovih članaka iz ranog perioda, pokušaji su razvijanja književne kritike usmerene protiv dominantnih formalističkih i konzervativnih modela nove kritike i protiv akademskog anglo-američkog književnog establišmenta. Svi ovi tekstovi se mogu tumačiti kao deo Džejmsonovog pokušaja da stvori preduslov za kritičku teoriju književnosti.

FREDRIK DŽEJMSON

ERNEST ŽENKO

FIGURE U POKRETU

Dok su knjige *Marksizam i forma* i *U tamnici jezika* već bile marksističke po opredeljenju, metodologiji i delovanju, Džejmson u svojoj prvoj knjizi *Sartr* koristi metod koji je više fenomenološki nego dijalektički i tumači Sartrove spise koristeći se upravo Sartrovim kategorijama. Džejmson je usvojio Sartrovu ontologiju i pogled na svet, i ta će komponenta u velikoj meri uobličiti njegovo kasnije pisanje. Pri tom se čak i stil kojim je napisao knjigu *Sartr: Poreklo sna* (na primer, "ozloglašeno" teške rečenične konstrukcije) može naći u Sartrovim kasnijim spisima.

Kao što je Daglas Kelner (Douglas Kellner, 1943–) primetio, Džejmsonov "prvobitni izbor" – pod uticajem Sartra – bio je da postane intelektualac koji će se baviti aktivnošću pisanja određene vrste rečenice ili konstruisanja određene vrste teksta. Ako se čitaju u kontekstu severnoameričkog poslovnog društva pedesetih, oba izbora (Sartr kao tema, i složen književno-teorijski stil) mogu se videti kao Džejmsonov

pokušaj da napravi od sebe kritičkog intelektualca koji se suprotstavlja konformističkoj struji tog vremena. Ovde ga vidimo kako se već okreće protiv književnog establišmenta, protiv dominantnih modela književne kritike.³

U stvari se sva Džejmsonova dela svode na kritičku intervenciju protiv hegemonih formi književne kritike i preovlađujućeg načina mišljenja u anglo-američkom svetu.

Džejmson je Sartra, koji je verovatno bio najuticajniji evropski intelektualac tog perioda, uzeo kao paradigmu nekonformističkog, kritičkog intelektualca, pisca posvećenog najvažnijim moralnim i političkim pitanjima dana, koji svoj poziv pisca koristi u borbi protiv zala današnjice. Džejmson je u Sartru pronašao alternativu anglo-američkom pozitivizmu, sciencizmu i esteticizmu, utisnutom u tada hegemonu Novu kritiku. Kasnije je zabeležio:

moje sopstveno obrazovanje kao intelektualca nije bilo samo estetičko ili estetizujuće (romanističke filološke "studije stila", ali i poezija Ezre Paunda, na primer) – nego isto tako i egzistencijalno, i, vrlo određeno, sartrovsko.⁴

Tokom pedesetih, Sartr se okrenuo marksizmu, posvetio socijalizmu i osnažio svoju poziciju političkog aktivizma. Džejmson otkriva:

U mom slučaju, međutim, ispada da sam do marksizma došao preko Sartra a ne protiv njega; čak ne ni preko njegovih kasnijih, marksistički orijentisanih radova kao što je *Kritika* (Critique), nego vrlo određeno preko "klasičnih" egzistencijalističkih tekstova nastalih neposredno posle rata. [...] Za Amerikance poput mene,

³ Douglas Kellner, "Introduction: Jameson, Marxism, and Postmodernism", iz Douglas Kellner (ed.), *Postmodernism / Jameson / Critique*, Mouton Press, Washington, 1989, str. 7.

⁴ Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory, Essays 1971–1986: Vol. 1 Situations of Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, str. xxviii.

Sartr je bio uzor političkog intelektualca, jedan od nekolicine koje smo imali, ali dovoljan. [...] za mene, trenutak otvorenog intelektualnog preobraćanja [u marksizam] došao je tokom čitanja Lefevrove studije o [Blezu] Paskalu, ali je već bio pripremljen sartrovskim tekstovima koje sam pomenio.⁵

Već u prvoj Džejmsonovoj knjizi nalazimo njegov (pod Sartrovim uticajem) individualistički pristup i pobunu protiv konvencija svih vrsta. Takav pristup se ogleda u odsustvu citata ili upućivanja na druge kritičare i u izbegavanju standardnih prevoda Sartrovog rada. Džejmson s jedne strane pokazuje fenomenološku žed za samom stvari, pristup predmetu proučavanja bez konvencionalnih koncepata ili standardnih interpretacija. Ali s druge strane, ovaj pristup ukazuje na izolaciju radikalne inteligencije od makartističke ere i njenih posledica, koja nije imala tradiciju pri ruci koja bi ponela njene kulturalne preokupacije, ili koja bi bila u stanju da politički mobilise ili ponudi modele za radikalnu samo-identifikaciju.

Džejmson je, međutim, ubrzo prevazišao tu izolaciju i pri tom se okrenuo marksizmu. Kelner piše:

Kontekstualno čitajući Džejmsona, susrećemo se sa mladim kritičarem kulture, koga su radikalizovale studije u Evropi pedesetih i politički pokreti šezdesetih i koji se okrenuo marksizmu kao rešenju za sopstvene teorijske i političke dileme.⁶

Džejmsonovi članci iz šezdesetih i ranih sedamdesetih godina o Teodoru Adornu (Theodor W. Adorno, 1903–1969), Valteru Benjaminu (Walter Benjamin, 1892–1940) i Đerđu Lukaču (György Lukács, 1885–1971) već pokazuju njegovo zanimanje za marksističke mislioce i teme. Međutim, njegovo potpuno preobraćanje u marksizam je konačno jasno u knjizi *Marksizam i forma*,⁷ koja je jedno od njegovih najvažnijih dela. Naslov knjige s jedne strane pokazuje da se Džejmson okrenuo marksizmu, a sa druge strane njegovu prvobitnu usredsređenost na formu. Međutim, podnaslov *Dijalektičke teorije književnosti dvadesetog veka*, ukazuje na potrebu za razvitkom marksističke književne teorije koja će moći da odgovori zahtevima sadašnjice.

Gledajući unazad na taj tekst, primećuje se da je Džejmsonov osnovni projekat (oduvek) bilo razvijanje sistematske marksističke književne teorije – projekat koji se kasnije proširio na oblast kulture kao teorija kulture. S jedne strane, ovaj tekst se može čitati kao uvod u hegelovski marksizam, koji je tada bio uglavnom nepoznat u Sjedinjenim Državama, ali se, s druge strane, može čitati i kao uvod u Džejmsonovu sopstvenu teorijsku poziciju koja se tiče marksističke književne teorije.

5 Fredric Jameson, "On Aronson's Sartre", *Minnesota Review*, no. 18, Minneapolis, 1982, str. 122–123.

6 Douglas Kellner, "Introduction: Jameson, Marxism, and Postmodernism", iz Douglas Kellner (ed.), *Postmodernism / Jameson / Critique*, Mazonneuve Press, Washington, 1989, str. 9.

7 Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectic Theories of Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1971.

U knjizi *Marksizam i forma* Džejmson predstavlja osnovne ideje najvećih figura zapadnog marksizma, kao što su Sartr, Adorno, Markuze (Herbert Marcuse, 1898–1979), Benjamin, Bloh (Ernest Bloch, 1880–1959), Lukač, i drugi, koristeći svoj metod "imanentne kritike" ili "bliskog čitanja". Međutim, Džejmsonov metod simpatetičkog prolaženja kroz protivničku poziciju može da dovede do konfuzije između njegove pozicije, i pozicije koju objašnjava. Kao što je Teri Iglton (Terry Eagleton, 1943–) pokazao, u ovom tekstu postoji napetost između tekstualne egzegeze i kritike.⁸ Ali prema Džejmsonovom gledištu, ova napetost ili konfuzija može se prevazići potpunijim istorijskim i dijalektičkim razmišljanjem.

Džejmson, međutim, jasno pokazuje svoju naklonost prema Lukaču i njegovoj verziji hegelovskog marksizma. (On će ovo potvrditi u eseju iz 1988. godine, *Istorija i klasna svest kao "nezavršen projekat" / History and Class Consciousness as an "Unfinished Project" /*),⁹ gde poziva na ponovno promišljanje ovog projekta u svetlu savremenih okolnosti). Kelner je tvrdio da je

Lukač, u izvesnom smislu, [...] za Džejmsona oduvek bio majstor književne analize, oduvek primer i ideal onoga šta književna kritika može da učini.¹⁰

Štaviše, on je usvojio centralne Lukačeve kategorije kao što su postvarenje, totalitet, ili klasna svest (transkribovana kao kognitivno mapiranje) da bi opisao kulturu savremenog kapitalizma.

A ipak, u knjizi *Marksizam i forma* otkrivamo da su Džejmsona privlačili i ostali teoretičari zapadnog marksizma – Adorno, Markuze, Benjamin i Bloh – koji se često nisu međusobno slagali. Stoga se u Džejmsonovom radu pojavljuju heterogene perspektive koje proizvode složenu mešavinu različitih varijacija dijalektičke misli. Džejmson, svedjedno, naglašava važnost utopijskog marksizma u radovima Ernsta Bloha, koji je kulturalne tekstove video kao izraz želje za boljim svetom i nade u utopijsku budućnost. Džejmson se zalaže za utopijski način kulturalne interpretacije i utopijsku političku alternativu savremenog kapitalizma; štaviše, koncepti objašnjeni u knjizi *Marksizam i forma* često se pojavljuju u njegovim kasnijim radovima (na primer u zaključku knjige *Političko nesvesno*, gde utopijske kategorije igraju naročito važnu ulogu).

Knjiga *Marksizam i forma* otkriva i druge Džejmsonove preokupacije, koje nisu izgubile značaj u njegovim kasnijim radovima. Džejmson ostaje jedan od malobrojnih marksističkih kritičara koji su nepomirljivo posvećeni hermeneutici i u ovom ranom radu on nalazi prethodnicu ovog projekta u tumačenjima Benjamina, Markuzea i Bloha. Džejmson predstavlja svoju sopstvenu verziju dijalektičke književne kritike,

8 Terry Eagleton, "Fredric Jameson: The Politics of Style", iz *Against the Grain: Selected Essays, 1975–1985*, Verso, London, 1986, str. 65–78.

9 Fredric Jameson, "History and Class Consciousness as an 'Unfinished Project' ", iz *Rethinking MARXISM 1/1*, Amherst, MA., Spring, 1988, str. 49–72.

10 Douglas Kellner, "Introduction: Jameson, Marxism, and Postmodernism", iz Douglas Kellner (ed.), *Postmodernism / Jameson / Critique*, Mazonneuve Press, Washington, 1989, str. 10.

razjašnjavajući značajne komponente metoda i pozicije koje će otada koristiti. Stoga knjiga *Marksizam i forma* predstavlja najbolji uvod u Džejmsonov rad kao celinu, kao i u tradiciju čiji je on značajan deo.

Hermeneutika

Ako Džejmsonov rad želimo da razumemo kao jedan smislen i povezan projekat, tada treba da razumemo veze i prelaze koji su ga vodili iz jedne faze u drugu, od jedne knjige prema drugoj. Esej *Metakomentar* (*Metacommentary*), napisan 1971. godine predstavlja kariku između knjiga *Marksizam i forma* i *U tamnici jezika*. U njegovim poslednjim stranicama ponavlja se zaključak iz *Marksizma i forme*, dok njegov veliki deo predstavlja opšti pregled *Tamnice jezika*, uključujući odbranu kritičke hermeneutike protiv "anti-interpretacije" Suzane Zontag (Susan Sontag, 1933–2004).¹¹

Naslov eseja, *Metakomentar*, zapravo opisuje Džejmsonovu sopstvenu kritičku aktivnost – vrstu višeslojne kritike. *Metakomentar* donosi drugačiji način predstavljanja zamisli dijalektičke kritike, koji će Džejmson nastaviti da koristi u svojim kasnijim radovima. U ovom eseju se takođe nalazi dijalektički pokušaj da se suparničke pozicije i metodi sintetizuju u obuhvatniju teoriju. Ovo je projekat koji je ponovo razrađen u knjizi *U tamnici jezika* i u drugim kasnijim radovima.

Knjiga *U tamnici jezika*¹² je prvo Džejmsonovo sistematsko razmatranje različitih evropskih modela mišljenja, kao što su nova francuska filozofija, strukturalizam, formalizam i različite semiotičke teorije. Ovi modeli mišljenja su u to vreme potiskivali onu vrstu problematike kojom se Džejmson ozbiljno bavio, kao što su marksizam, fenomenologija i egzistencijalizam. Svejedno, uprkos njegovoj sve većoj posvećenosti marksizmu i uprkos vezanosti za mnoge objekte kritike novih teorija, Džejmson je – karakteristično – bio velikodušno naklonjen ovim novim strujama.

Džejmson u ovom tekstu odbija ortodoksnu marksističku ideologiju kritike kao jednostavnog odbacivanja ili mistifikacije lažne svesti, i na taj način se uključuje u hermeneutički projekat koji usvaja neke aspekte suparničkih kritičkih teorija, dok kritikuje njihova ograničenja. Džejmson daje opšti pregled semiologije Ferdinanda de Sosira (Ferdinand de Saussure, 1857–1913), ruskog formalizma i raznovrsnosti strukturalističke misli i u isto vreme ih kritički procenjuje sa stanovišta svoje sopstvene marksističke teorije.

Džejmson tokom svojih istraživanja predstavlja sopstvene poglede na različite književne i kulturalne teme, pokazujući da sada više nije vezan samo za hegelovski marksizam, nego i za teorije Luja Althusera (Louis Althusser, 1918–1990), Rolana Barta (Roland Barthes, 1915–1980), Žaka Deride (Jacques Derrida, 1930–2004)

¹¹ Susan Sontag, *Against Interpretation*, Dell, New York, 1966.

¹² Fredric Jameson, *The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, Princeton, 1972.

i drugih figura struje koja će biti nazvana "poststrukturalizmom". Njegov projekat *U tamnici jezika* može se smatrati jedinstvenom sintezom hegelovskog marksizma i nove francuske filozofije. Tu je međutim vidljiva i njegova kritička pozicija prema strukturalizmu, ruskom formalizmu i semiologiji.

Strukturalizam je prvenstveno *sinhronijski* model, koji formalizuje i sistematizuje različite konfiguracije misli i realnosti preko njihovih pravila organizacije i njihovih struktura i funkcija unutar systemske celine. *Dijahronijsko* mišljenje je, s druge strane, istorijsko mišljenje koje nastoji da uhvati promenu, razvoj, pokret i prekid. Džejmsonova misao je nepokolebljivo dijahronijska, i "istorija" se može razumeti kao njena najznačajnija kategorija. Međutim, Džejmson postojano poziva na sintezu dijahronijskog i sinhronijskog mišljenja i na kombinovanje strukturalne analize datog istorijskog trenutka sa dijahronijskom analizom promena, razvoja i prekida. Ova pozicija mu dozvoljava da kritikuje strukturalizam kao vrstu sinhronijskog mišljenja te i druge formalizme, da su neadekvatno istorijski.

Događaji prošlosti, piše Džejmson,

moгу obnoviti svoju prvobitnu urgentnost za nas samo ako se ponovo ispričaju unutar celine jedne velike kolektivne priče; samo ako se vidi da imaju, iako u prurušenoj i simboličkoj formi, zajedničku osnovnu temu – za marksizam, to je kolektivna borba za izdvajanjem područja Slobode od područja Potrebe; samo ako se shvate kao ključne epizode u jednom velikom nezavršenom zapletu.¹³

Međutim, postavlja se problem kako obnoviti ovaj tihi žamor prošlosti i obnoviti ovu veliku priču. To je zadatak koji Džejmson sebi zadaje u knjizi *Političko nesvesno* (1981).

Sa uvodnom opomenom "Uvek istorizovati!" ova knjiga se nedvosmisleno najavljuje kao nastavak projekta koji je započet u knjizi *Marksizam i forma* i nastavljen u *Tamnici jezika* (ona na neki način upotpunjuje i sažima ove dve knjige). Kao što je Šon Homer (Sean Homer) izjavio:

Ako se *Marksizam i forma* mogu videti kao stvaranje marksističkog intelektualnog prisustva u akademiji, objavljivanje *Političkog nesvesnog* 1981. godine jasno obeležava njegov dolazak, i pojavljivanje Džejmsona kao velikog teoretičara.¹⁴

Prema rečima Terija Igltona, knjiga *Političko nesvesno* je postavila Džejmsona:

kao bez sumnje najznačajnijeg američkog marksističkog kritičara i kao jednog od vodećih književnih kritičara anglofonskog sveta.¹⁵

¹³ Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, 1981, str. 19–20.

¹⁴ Sean Homer, *Fredric Jameson: Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*, Polity Press, Cambridge, 1998, str. 36.

¹⁵ Terry Eagleton, "The Idealism of American Criticism", iz *Against the Grain: Selected Essays, 1975–1985*, Verso, London, 1986, str. 57.

Knjiga *Političko nesvesno* sadrži izlaganje Džejmsonove književne metode, sistematski inventar istorije književnih formi i istoriju formi i modela same subjektivnosti. Džejmson tu nastoji da postavi marksističku književnu kritiku kao najobuhvatniji teorijski okvir, objedinjujući u svojoj analizi mnoštvo različitih suparničkih pristupa. On daje pregled istorije književne forme, i zaključuje artikulacijom "dvostruke hermeneutike" ideologije i utopije, kao odgovarajuće marksističke forme interpretacije.

Džejmson (pod Lukačevim uticajem) koristi istorijski narativ da ispriča priču o tome kako kulturalni tekstovi sadrže "političko nesvesno", to jest "podzemne" narative i društveno iskustvo, koji zahtevaju složenu hermeneutiku da ih dešifruje i iznese na svetlost dana. Poseban narativ koji zanima Džejmsona je:

konstrukcija buržoaskog subjekta u nastajućem kapitalizmu i njegova šizofrenična dezintegracija tokom vremena.¹⁶

Ključni stadijumi puta buržoaske subjektivnosti koja se dezintegriše izloženi su kod Džordža Gisinga (George Gissing, 1857–1903), Džozefa Konrada (Joseph Conrad, 1857–1924) i Vindama Luisa (Wyndham Lewis, 1882–1957) – a ta priča će doći do svog vrhunca u Džejmsonovom prikazu postmodernizma i postmodernosti.

Džejmson se usredsređuje na pisce koji otkrivaju ubranu fragmentaciju i postvarenje iskustva u kapitalističkom društvu. On s jedne strane on sledi Lukača iz njegove knjige *Istorija i klasna svest* (*History and Class Consciousness*) i sa druge Maksa Vebera (Max Weber, 1864–1920) i racionalizaciju i "razočarenje" koje je razvio u knjizi *Ekonomija i društvo* (*Economy and Society*). Džejmson raspravlja o književnoj reprezentaciji iskustva, koje vidi kao otkrivanje narastajuće krize buržoaske subjektivnosti u kapitalizmu.

Gising predstavlja otuđenje srednje klase od narastajućeg proletarijata i moćne i bogate buržoazije. Džejmson koristi (sledeći Ničea /Friedrich Nietzsche, 1844–1900/) predstavu "ogorčenja" da bi opisao rad Gisinga, koji predstavlja kao nagoveštaj gubitka samopouzdanja i usmerenja buržoaske svesti na kraju devetnaestog veka. Drugi pisci, kao Teodor Drajzer (Theodore Dreiser, 1871–1945), ispoljavaju sve veći subjektivizam i otuđenje od buržoaskog društva kao celine. Ova kriza se pojačava sa širenjem imperijalizma u dvadesetom veku i Džejmson smatra da Konradovi romani daju ključne artikulacije sve veće fragmentacije individualne svesti u dobu sve veće komodifikacije i kolonijalizacije. Podeljen stil (složeni modernistički stil prve polovine i avanturističke priče u drugoj polovini) Konradovog romana *Lord Džim* može se tumačiti kao rascep između pokušaja da se donese modernistički domen intenzivne subjektivnosti, i pokušaja da se postane popularan u dobu komodifikacije.

Iako Džejmson ovu temu ne iznosi sistematski, *Političko nesvesno* se može čitati kao alegorija istorije subjektivnosti.¹⁷ Različiti stadijumi subjektivnosti dove-

16 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, 1981, str. 9.

17 Na neki način se može uporediti sa Horkhajmerovom (Max Horkheimer, 1985–1973) i Adoronom *Dijalektikom prosvetiteljstva* (*The Dialectic of Enlightenment*). Videti: Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *The Dialectic of Enlightenment*, Herder and Herder, New York, 1972.

deni su u vezu sa različitim stadijumima društveno-ekonomskog razvoja i različitim kulturalnim formama. Džejmson ovde konkretizuje Marksovo načelo da je svest proizvod društvenog bića. A ipak, dovodeći u vezu kulturalne forme sa njihovim društveno-istorijskim uslovima i stadijumima ekonomskog razvitka, Džejmson ne prati redukcionizam takozvanog "vulgarnog marksizma" i tako odbacuje ortodoksno tumačenje hipoteze *baze i nadgradnje*. Umesto da kulturu (nadgradnju) predstavi samo kao epifenomen ekonomije (baze), on se okreće složenijem modelu koji se oslanja na hegelovski marksizam, Altisera i Sigmunda Frojda (Sigmund Freud, 1856–1939).¹⁸

U Džejmsonovoj slici odnosa između kulture i njenih društveno-ekonomskih osnova insistira se na upotrebi kategorija kao što su poluautonomija, nadterminacija, nejednaki razvoj i recipročna interakcija, da bi se opisao složeni odnos između različitih nivoa društvene realnosti. Džejmson se zalaže za upotrebu dijalektičke kategorije "posredovanja" da bi pokazao kako su različite sfere egzistencije povezane, a da pri tom nisu svedene jedna na drugu.¹⁹ Štaviše, u opisivanju odnosa između kulturalnih "tekstova" i njihovih istorijskih okruženja, on se koristi kategorijama Frojdove psihoanalize kao što su potiskivanje, sažimanje, i premeštanje. One treba da ukažu na složene načine na koje ovi tekstovi izražavaju društveno iskustvo. Ovako Džejmson ne napušta marksističku dijalektiku, nego naprotiv, sve fenomene nadgradnje (uključujući kulturu) povezuje sa društveno-ekonomskom bazom, i stadijume kulturalnog razvoja tumači kao deo putanje istorije kapitalizma. Stoga, iz perspektive koja je više globalna i totalizujuća, Džejmson u knjizi *Političko nesvesno* prikazuje prvenstvo marksizma kao "apsolutnog horizonta sveg čitanja i tumačenja".²⁰

A ipak se iz knjige *Političko nesvesno*, kao i iz njegovih drugih ranijih dela, stiče utisak da Džejmsonovoj filozofiji i teoriji nedostaje važna karakteristika. Komponenta koja nedostaje je analiza njegovog sopstvenog istorijskog trenutka, njegove savremene scene. Takav iskorak u naš sopstveni istorijski milje, koje je za Kelnera "postignuće, kao i logičan, zaista neophodan napredak u Džejmsonovoj misli",²¹ ostvaren je u njegovim spisima o postmodernizmu. Ali se čak i u njegovim ranijim radovima, kao u knjizi *Marksizam i forma*, naslućuje ovaj teorijski projekat, koji će svoj potpuni izraz naći gotovo petnaest godina kasnije.

U predgovoru za knjigu *Marksizam i forma* Džejmson je napisao: [...] velikim delom, a posebno u Sjedinjenim Državama, razvoj postindustrijskog monopolskog kapitalizma donosi sve veće zamagljivanje klasne strukture putem tehnika mistifikacije koje praktikuju mediji, a naročito reklamiranja, u njegovoj ogromnoj ekspanziji od početka hladnog rata. Egzistencijalistički rečeno, to znači da naš doživljaj više nije ceo: više nismo sposobni da

18 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, 1981, str. 23–58.

19 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, str. 39.

20 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, str. 17.

21 Douglas Kellner, "Introduction: Jameson, Marxism, and Postmodernism", iz Douglas Kellner (ed.), *Postmodernism / Jameson / Critique*, Mousse Press, Washington, 1989, str. 19.

napravimo nikakvu osećajnu vezu između preokupacija privatnog života, koji teče svojim tokom unutar granica imućnog društva, i strukturalnih projekcija sistema u spoljašnjem svetu, u obliku neokolonijalizma, opresije i protivgerilskog ratovanja. Psihološki rečeno, možemo da kažemo da smo kao servisna ekonomija toliko udaljeni od realnosti proizvodnje i rada u svetu da nastanjujemo svet snova veštačkih podražaja i televiziranog iskustva: nikada ni u jednoj prethodnoj civilizaciji velika metafizička pitanja, osnovna pitanja bića i smisla života, nisu izgledala tako daleka i besmislena.²²

Ovo je, međutim, opis posebnog trenutka u istoriji, preciznije, opis američke scene sedamdesetih. Čak i ako se ostavi po strani pitanje da li je ovaj trenutak zaista toliko nov u istoriji čovečanstva i ako se ne traga za uticajima koji su Džejmsonu pomogli da ga artikuliše na taj način (to su najverovatnije oni Žana Bordijara /Jean Baudrillard, 1929–2007/ i Gia Debora /Guy Debord, 1931–1994/), možemo ga svedeno tumačiti kao izvanredno predviđanje "postmodernog stanja". Ako ga čitamo kao *urtext*, možemo shvatiti njegove novije teorijske poteze i preokupacije.

Ova situacija beskonačne fragmentacije, postvarenja i čistog besmisla (u visokorazvijenim zemljama) zahteva ono što Džejmson naziva "postindustrijskim marksizmom". To je ponovno promišljanje marksizma u svetlu novih istorijskih uslova i iskustava. Ukratko, ova situacija zahteva istorijsku misao. Ovaj novi i izuzetni istorijski momenat, za Džejmsona, zahteva nove teorijske artikulacije; situacija ne zahteva samo ispravnu dijagnozu, nego i izlečenje.

Džejmson, međutim, značajne promene ne vidi samo u egzistencijalnoj i psihološkoj sferi, nego i u polju kulture. Predviđanje čak i ovih promena već možemo naći u knjizi *Marksizam i forma*:

Ipak mi se čini da nešto više treba da se kaže u suočenju sa ovako artikulisanim odbranama modernizma kao što je "nova senzibilnost" Suzane Zontag [prema] *Književnosti tišine* (*Literature of Silence*) Ihaba Hasana. Ove teorije odražavaju usaglašenu kulturu pomoću onoga što nam je svima poznato: muzikom Džona Kejdža, filmovima Endija Vorhola, Burousovim romanima, Beketovim komadima, Godarom, kemp [kulturom], psihodeličnim iskustvima Normana O. Brauna; nijedna kritika ne može obavezivati bez fasciniranosti svim ovim stvarima, kao stilizacijama realnosti.²³

Džejmson je fasciniran pomenutim "stvarima" i 1975. godine je spreman da objavi kraj modernosti i prekid istorije koji će ispuniti kategorija "postmodernizma".

22 Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectic Theories of Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1971, str. xvii–xviii.

23 Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectic Theories of Literature*, str. 413.

Postmodernizam

Džejmsonovo suočavanje sa postmodernizmom nagoveštava zaokret od književne kritike i analize, prema teoriji i analizi kulture. Njegova prva bavljenja postmodernizmom mogu se naći u njegovim upućivanjima na Godarove (Jean-Luc Godard, 1930–) filmove i studijama filmova *Sjaj* (*The Shining*, 1981) i *Diva* (*Diva*, 1982). Svoju prvu analizu postmoderne kulture predstavio je u predavanju koje je kasnije objavljeno pod naslovom *Postmodernizam i potrošačko društvo*,²⁴ ali se njegova najrazrađenija i najsistematičnija analiza postmodernizma pojavila u eseju iz 1984. godine pod naslovom *Postmodernizam, kulturna logika kasnog kapitalizma*.²⁵

U ovom eseju, on s jedne strane brani marksističku teoriju od postmodernih i poststrukturalističkih napada koji su je označavali kao prevaziđenu, totalizujuću i redukcioniističku, ali sa druge strane ipak unosi mnoge od ovih postmodernih i poststrukturalističkih teorija u sastav svoje analize:

Ovo izlaganje će redom preuzimati sledeće konstitutivne osobine postmodernog: novu površnost, koja svoje proširenje nalazi u savremenoj "teoriji" i u celokupnoj novoj kulturi slike ili simulakruma; posledično slabljenje istoričnosti i u našem odnosu prema javnoj istoriji, i u novim oblicima naše privatne temporalnosti; čitave "šizofrenične" strukture (sledeći Lakana) određivače nove tipove sintakse ili sintagmatskih odnosa u više temporalnim umetnostima; potpuno novi tip osnovnog emocionalnog tona – koji ću zvati "intenzitetima" – koji se najbolje može shvatiti vraćanjem starijim teorijama sublimnog; duboki konstitutivni odnosi svega ovoga prema novoj tehnologiji, koja je i sama metafora za čitav novi ekonomski svetski sistem; i, posle kratkog pregleda postmodernih promena življenog iskustva izgrađenog prostora, neka razmišljanja o misiji političke umetnosti u zbunjujućem novom svetskom prostoru poznog multinacionalnog kapitala.²⁶

Džejmson se ovde oslanja na različite filozofske i teorijske pravce, praveći sintezu hegelovsko-marksističkih pojmova totaliteta, Mandelove (Ernest Mandel, 1923–1995) teorije faza kapitalizma, Altiserove teorije slojeva društva, ali isto tako i koncepta iz nove francuske filozofije kao što su "simulakrum" (Bodrijar, Žil Delez /Gilles Deleuze, 1925–1995/), "šizofrenično" (Žak Lakan, /Jacques Lacan, 1901–1981/), Delez i Feliks Gatari /Pierre-Félix Guattari, 1930–1992/), "sublimno" (Žan-Fransoa Liotar /Jean-François Lyotard, 1924–1998/). Prema tome, kao i u njegovim ranijim radovima, Džejmson marksizmu dodaje nove crte postmodernizma.

24 Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", iz Hal Foster (ed.) *The Anti-Aesthetic*, Bay Press, Port Townsend, 1983, str. 111–125.

25 Fredric Jameson, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146, London, 1984, str. 52–92.

26 Fredric Jameson, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", str. 58.

Značajno je primetiti da postmodernizam za Džejmsona nije samo (još jedan) stil ili estetički fenomen, nego da definiše čitavu kulturu i skicira novi stadijum istorije i njegove nove kulturalne forme i modele iskustva i subjektiviteta, odvajajući ga od starog. On u postmodernizam uključuje širok spektar kulturalnih, društvenih, ekonomskih i političkih fenomena, premeštajući tako raspravu o postmodernizmu iz teorije kulture u polje teorije društva.

Za Džejmsona, postmoderna kultura se razlikuje od svog ranijeg stadijuma brisanjem

starijih (suštinski visokomodernističkih) granica između visoke kulture i takozvane masovne ili komercijalne kulture i pojavom novih vrsta tekstova u koje su unesene forme, kategorije i sadržaji te iste kulturne industrije javno okrivljene od strane ostrašćenih ideologa modernizma, od Livisa i američke Nove kritike, sve do Adorna i Frankfurtske škole.²⁷

Fenomeni koji pripadaju kulturi postmodernizma, kao što su romani Edgara Lorensa Doktorova (Edgar Laurence Doctorow, 1931–), muzika Filipa Glasa (Philip Glass, 1937–), filmovi Stenlija Kjubrika (Stanley Kubrick, 1928–1999) ili arhitektura Filipa Džonsona (Philip Johnson, 1906–2005) i Majkla Grejvsa (Michael Graves, 1934–), kombinuju klasične forme visoke kulture sa materijalom koji je tradicionalno povezan sa masovnom kulturom i tako premošćuju jaz između "visoke" i "niske" kulture.

Kada Džejmson postavlja postmodernu kulturu unutar stadijuma [razvoja] društva, on koristi marksistički model stadijuma kapitalističkog razvoja, tvrdeći da je postmodernizam deo novog stadijuma kapitalizma. Džejmson ovde prati periodizaciju iz Mandelove knjige *Pozni kapitalizam (Late Capitalism)*,²⁸ tvrdeći da su postojala tri osnovna trenutka u kapitalizmu, od kojih svaki obeležava dijalektičku ekspanziju prethodnog stadijuma:

to su stadijum tržišnog kapitalizma, zatim stadijum monopolskog kapitalizma ili stadijum imperijalizma i naš stadijum – koji se pogrešno naziva postindustrijskim, ali koji se bolje može nazvati multinacionalnim kapital[izm]om.²⁹

Ovim trima formama društva odgovaraju sledeće kulturalne forme: realizam, modernizam i postmodernizam. Džejmson nagoveštava da postoje podudaranja između postmodernih tekstova i subjekata u savremenom društvu – i jednim i drugima nedostaje celina, dubina, koherencija; i jedni i drugi su šizoidni, raspršeni, nestabilni i fragmentarni.

Pitanje je, međutim, kako se tako ambiciozna teorija kao što je Džejmsonova može izvesti iz kulturalne analize i kako je moguće izvoditi političke zaključke iz primarno kulturalnih premisa. Kelner piše:

27 Fredric Jameson, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", str. 54–55.

28 Ernest Mandel, *Late Capitalism*, New Left Books, London, 1978.

29 Fredric Jameson, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146, London, 1984, str. 78.

Verovatno najsnažniji teorijski argument koji se tiče značaja analize kulture za radikalnu teoriju društva danas, bavi se sve većom važnošću kulture u reprodukciji savremenog kapitalističkog društva.³⁰

Kulturalni fenomeni (mediji, reklamiranje, estetizacija savremenog života i politički spektakl) zaista igraju izuzetno važnu ulogu unutar potrošačkog društva i u samoj organizaciji i reprodukciji savremenog kapitalizma. Možda je tačno da u odsustvu radikalne političke borbe, kultura nudi zadovoljavajuću zamenu za to.

Svejedno, samo posredovanje između novih konfiguracija kulture i kapitalizma ostaje problematično i nije dovoljno objašnjeno. Džejmson takođe ne govori dovoljno o navodnom novom stadijumu "poznog" ili multinacionalnog kapitalizma i ne daje sistematsku analizu političke ekonomije u ovoj fazi razvoja kapitalizma.

Jedan od novijih događaja u Džejmsonovom radu je njegovo zanimanje za film. On je tokom osamdesetih i devedesetih mnogo pisao o filmskoj kritici. Strategije koje on koristi u tumačenju filma sastoje se od serija kontinuiteta sa njegovim pre-postmodernim spisima. Njegova prva knjiga o filmu *Obeležja vidljivog*,³¹ zbirka je njegovih spisa iz kasnih sedamdesetih i osamdesetih, a *Geopolitička estetika* (1992)³² je nastavak njegovih istraživanja "političkog nesvesnog", ovog puta preko vesterna i kinematografije Trećeg sveta.

Zaključak

Džejmsonov rad se često kritikuje kao istorijski i kulturalno isuviše ograničen, štaviše kao specifično severnoamerički:

Njegova glavna briga oko univerzalizacije kapitalizma i promišljanja ili reprezentovanja totaliteta svetskog ekonomskog sistema ne može se odvojiti od njegove pozicije kao teoretičara iz Sjedinjenih Država, jedine zemlje koja u sadašnjem trenutku može težiti globalnoj hegemoniji.³³

Zato ne iznenađuje što njegovo specifično shvatanje takozvanog Trećeg sveta može biti problematično, naročito za čitaoce iz Trećeg sveta. U jednom od eseja o književnosti Trećeg sveta možemo naći primer preteranog uopštavanja, što ukazuje na njegovu poziciju udaljenog posmatrača:

Tekstovi Trećeg sveta, čak i oni koji su naizgled privatni i u koje je uložena primerena libidinalna dinamika, neizbežno projektuju

30 Douglas Kellner, "Introduction: Jameson, Marxism, and Postmodernism", iz Douglas Kellner (ed.), *Postmodernism / Jameson / Critique*, Mazonneuve Press, Washington, 1989, str. 27.

31 Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, Routledge, New York and London, 1992.

32 Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetics: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.

33 Sean Homer, *Fredric Jameson: Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*, Polity Press, Cambridge, 1998, str. 2.

političku dimenziju u formi nacionalne alegorije: *priča o individualnoj sudbini uvek je alegorija situacije sukoba između javne kulture i društva trećeg sveta*.³⁴

Da bi potkrepio ovaj stav Džejmson predlaže čitanje dela (samo) dva pisca, jednog kineskog, Lua Ksina (Lu Xin, 1881–1936) i jednog senegalskog, Usmana Sembene (Ousmane Sembène, 1923–2007). Postavlja se pitanje kako je moguće heterogenost i raznolikost književnosti Trećeg sveta svesti na samo dva primera i da li zaista može da se kaže da celokupna književnost Trećeg sveta uvek sadrži nacionalne alegorije?

Džejmsonova preterano totalizujuća logika, koja sa Trećim svetom postupa kao sa homogenom celinom, problematičan je koncept. Pisac Aijaz Ahmad je posle čitanja Džejmsonovog eseja primetio:

Postalo mi je jasno da sam, između mnogih drugih stvari, ovde teorizovan i ja. Dakle, rođen sam u Indiji; državljanin sam Pakistana; pišem poeziju na urdu jeziku koji se uglavnom ne razume među američkim intelektualcima. Pa sam se pitao: "Sve? [...] neizbežno?" [...] Što sam dalje čitao sve mi je više postajalo jasno, uz ne malo žaljenje, da je čovek koga sam uprkos velikoj fizičkoj udaljenosti toliko dugo i sa takvom naklonošću smatrao za prijatelja, po njegovom sopstvenom mišljenju, moje civilizacijsko Drugo.³⁵

Nemoguće je pogrešno protumačiti činjenicu da je u Džejmsonovim tekstovima Treći svet definisan isključivo izrazima njegovog iskustva kolonijalizma. Robert Jang (Robert Young, 1935–) je kritički primetio:

Teško je, međutim, izbeći zaključak da njegovo insistiranje na razvitku socijalizma kao globalnog totaliteta uključuje formu neokolonijalizma: "mi Amerikanci, mi gospodari sveta", znamo šta je dobro za druge. Ovaj stav se ne menja, bilo da je u pitanju kapitalizam ili socijalizam.³⁶

Za Džejmsona marksizam može ponuditi adekvatan prikaz: esencijalne misterije kulturalne prošlosti [...]. Ova pitanja nam mogu razotkriti svoju prvobitnu urgentnost samo ako se ponovo ispričaju unutar jedinstva jedne velike kolektivne priče [...] samo ako se shvate kao ključne epizode u jednom jedinom velikom nezavršenom zapletu.³⁷

34 Fredric Jameson, "Third World Literature in an Age of Multinational Capitalism", *Social Text* vol. 15, Durham, 1986, str. 69.

35 Aijaz Ahmad, "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'", *Social Text* vol. 17, Durham, 1987, str. 3.

36 Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West*, Routledge, London and New York, 1995, str. 112.

37 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, 1986, str. 19–20.

Koncept istorije je jedan od najznačajnijih koncepata marksizma, ali u ovom konkretnom slučaju, pitanje glasi: o čijoj istoriji govori Džejmson? I ako istorija sveta (Prvog, Trećeg i naposljetku, Drugog) čini jedan narativ – čiji je to narativ? Čiji nezavršen zaplet? Kritički rečeno Jangovim rečima:

Nema potrebe otkrivati prvobitnu urgentnost ako živite u Urgentnim Državama.³⁸

Ova istorija je očigledno istorija Zapada: istorija modernizacije i uspona kapitalizma. I još više, nikome nije "dozvoljena istorija izvan 'nas' (engl. 'us', *prim. prev.*) – odnosno izvan zapadne civilizacije i zapadnog pogleda na svet, koji za Džejmsona izgleda da znači USA".³⁹ Ovaj amercentrizam je verovatno jedan od najproblematičnijih aspekata Džejmsonove misli i uzrok neslaganja sa njegovom teorijom.

Prevod s engleskog
Margarita Petrović

Literatura

Fredrik Džejmson, *Marksizam i forma: dijalektičke teorije književnosti XX veka*, Nolit, Beograd, 1974.

Fredrik Džejmson, *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolični čin*, Rad, Beograd, 1984.

Fredrik Džejmson, *Postmodernizam ili Kulturna logika kasnog kapitalizma*, ilegalno izdanje, Beograd, 1985.

Sean Homer, *Fredric Jameson: Marxism, Hermeneutics, Postmodernism, Polity Press*, Cambridge, 1998.

Fredric Jameson, *The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, Princeton, 1972.

Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", iz Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic*, Bay Press, Port Townsend, 1983, str. 111–125.

Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory, Essays 1971–1986: Vol. 1 Situations of Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.

Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, Routledge, New York and London, 1992.

Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetics: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.

Fredric Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*, Verso, London, 1998.

Douglas Kellner (ed.), *Postmodernism / Jameson / Critique*, Mouton de Gruyter, Berlin, 1989.

Ernest Ženko, *Totaliteta in umetnost – Lyotard, Jameson in Welsch*, Založba ZRC, Ljubljana, 2003.

38 Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West*, Routledge, London and New York, 1995, str. 113.

39 Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West*, str. 113.



**Edvard
V. SAID**

Orijentalizam i postkolonijalne studije

: Nevena Daković

Niko ne zna šta znači roditi se i živeti na granici između dva sveta, poznavati i razumevati i jedan i drugi, a ne moći učiniti ništa da se oni objasne među sobom i zbliže, voleti i mrzeti i jedan i drugi, kolebati se i povoditi celog veka, biti kod dva zavičaja bez ijednoga, biti svuda kod kuće i ostati zauvek stranac; ukratko: živeti razapet, ali kao žrtva i mučitelj u isto vreme.

(Ivo Andrić, *Travnička hronika*, str. 222)

Promišljanje mesta Edvarda Saida (Edward W. Said, Jerusalem 1935 – Njujork 2003) u okviru estetike dvadesetog veka je složeno i osetljivo. Njegove teorije zauzimaju inicijalno (postkolonijalne studije)¹ ili istaknuto mesto (teorije identiteta i drugog/drugosti) u istoriji društvenih teorija, ali se tek posredno vezuju za estetiku generisanjem metoda analize i interpretacije reprezentacija u književnosti te omeđujući na nov način (postkolonijalnu) komparativistiku i kritiku.² Njegov je uticaj prepoznatljiv u najširoj oblasti humanistike; kritičari ga smatraju limitirajućom, a nastavljači probojnom i inovativnom teorijskom pojavom. Kontroverzni prijem njegove teorijske misli, saglasan je njegovoj tvrdnji o tekstu koji nikada nije i ne može

¹ Opređelila sam se za doslovan prevod pojma *Postcolonial (cultural) studies*.

² O statusu komparativne književnosti u postkolonijalizmu videti više Zoran Milutinović, *Susret na trećem mestu: ogledi iz teorije i interpretacije*, Geopoetika, Beograd, 2006, str. 67–82.

EDVARD V. SAID

NEVENA DAKOVIĆ

FIGURE U POKRETU

da bude "samo tekst" i doprinosi prepoznavanju ovog autora kao teoretičara širokog polja prožimanja politike, istorije i književnosti u domenima studija kulture. Određenje postkolonijalnih studija, u čijem centru su pojmovi orijentalizma i kulturalnog imperijalizma, nudi sveobuhvatno razmatranje fenomena savremenog sveta – koji se, inače, ne može temeljno analizirati bez termina kao što su identitet, nomadizam, nacija, multikulturalizam, dijaspora, emigracija te nostalgija, melanhonija, drugost, Prvi, Drugi, Treći svet – te koje interdisciplinarnom prirodom odgovaraju eklektičkoj i hibridnoj postmodernoj teorijskoj platformi. Kao i u slučaju drugih mislilaca multikulturalnog porekla – afričko-francuskog Franca Fanona (Frantz Fanon, 1925–1961), brazilsko-severno-američkog Roberta Stama (Robert Stam, 1941–), indijsko-američkog Homija Bhabha (Homi K. Bhabha, 1949–) ili jamajsko-britanskog Stjuarta Hala (Stuart Hall, 1932–) – interetnička provenijencija, nomadski život, osećaj duhovnog izgnanstva i pripadnosti "preklapajućim kulturama" odredili su centralnu oblast Saidovog teorijskog angažmana. Višeslojnim poimanjem orijentalizma kao analitičkog objekta autor pokušava da razreši sopstvenu identitetsku "naprslinu" *subalterna* – Palestinca formiranog školovanjem u engleskom i američkom sistemu krcatim antarapskim i antiislamskim osećanjima. Tenzije Bliskog istoka kao večnog poprišta sukoba civilizacija i politika profilisale su njegovu janusovsku poziciju koja je opstala i pošto je sam Said taj prostor napustio. U svojim razmatranjima on polazi od paradigmi Orijenta, imperijalizma, kolonijalnog ustrojstva, pripadajuće emotivnosti kao strukturišućih i dominantnih u različitim sferama – od državnog uređenja do umetničkog stvaralaštva i teoretizacije – a u rešavanju geopolitičkih problema sveta – nadasve palestinskog pitanja – od obrazaca multi i interkulturalizma.

Kvalitet dinamičnog i adaptibilnog promišljanja Edvarda Saida o rastućoj paleti problema vidljivo je u menama njegovih teorija. Inicijalna teorijska promišljanja Orijenta dekonstruišu i rekonstruišu načine na koji je Orijent ušao u Zapadni svet, predstavljaju zametke iz kojih nastaju različiti kulturološki, epistemološki, kognitivni modeli odnosa Okcidenta i Orijenta kao velikog tvorbenog i malog, pasivnog drugog. Prepoznavanje Orijenta kao konstruisanog objekta utemeljilo je orijentalizam i kulturalni imperijalizam kao obuhvatne analitičke metateorije čija lista studija slučaja obuhvata *ne-evropski* deo sveta. Saidovo ekspanzivno promišljanje polazi od tekstualnog solipsizma i egzistencija Orijenta kao *l'art pour l'art*isim dokonog Zapadnjaka. Samo nekoliko godina kasnije, podržan promišljanjima sledbenika, on uspostavlja kulturni imperijalizam kao složeno tkanje međuodnosa teksta i konteksta. *Kultura i imperijalizam* (*Culture and Imperialism*, 1994), takođe, postavlja tekst kao kulturalni objekt, ali ga nužno gura u političke okvire debate koju je deklarativno zatvorio u *Orijentalizmu* (*Orientalism*, 1978).

*Christian wrapped in a Muslim culture
Hrišćanin obavijen islamskom kulturom.*

Said je rođen u Jerusalimu 1. novembra 1935. godine kao sin bogatog hrišćanina Palestinca, američkog državljanina i majke hrišćansko-libansko-palestinskog porekla. Detinjstvo provodi u prostoru "između" Svetog grada i egipatske prestonice do 1948. godine – izraelske "aneksije" dela Jerusalima (1948) – kada odlazi iz zemlje, započinjući "peripatetičku" porodičnu (i)storiju tipičnu za vreme, prostor i nacionalne odrednice. Obrazovanje započeto u elitnim britanskim školama u koloniji³ nastavio je u SAD, u Masačusetsu, a okončao diplomom na Prinstonu i doktoratom na Harvardu, nakratko čak studirajući na prestižnom Džulijardu. Uzbudljiv život odredio je tri pravca njegovog profesionalnog kretanja. Godine 1963. započinje briljantnu univerzitetsku karijeru na Kolumbiji u Njujorku gde ostaje punih četrdeset godina, sve do smrti (25. 09. 2003). Predavao je i na ostalim *ivy league* univerzitetima (Jejl, Džon Hopkins, Harvard); dobio je niz značajnih priznanja i bio član američkih akademija. Zahvaljujući uticajnim delima kao što su *Orijentalizam* i *Kultura i imperijalizam* stekao je "titulu" rodonačelnika postkolonijalnih studija (kulture) – koje okupljaju pojmove poput postkolonijalne teorije, postkolonijalne kritike, kolonijalnog diskursa; dok njegovi (priznati i nepriznati) sledbenici – poput Homija Babe, Roberta Stama, Hamida Nafisija (Hamid Naficy, 1948–), Marije Todorove (Maria Todorova, 1949–) – i oni koji su se pozivali na njegove ideje – Fredrik Džejmson (Fredric Jameson, 1934–), Teri Iglton (Terry Eagleton, 1943–), Franc Fanon – markiraju ovaj domen kao segment "kišobran" oblasti studija kulture.

U srazmerno manjem broju knjiga Said je objavio svoja promišljanja o muzici (*Muzička istraživanja /Musical Explorations/, 1991*). No, najinteresantnija "muzička knjiga" *Paralele i pardoksi: Daniel Barenboim & Edward V. Said: istraživanja muzike i društva (Parallels and Paradoxes: Daniel Barenboim & Edward W. Said: explorations in music and society)* živopisna je hronika razgovora Are Guzelimijana (Ara Guzelimian, 1954–) sa Saidom i Danielom Barenboimom (1942–) koji se (do)tiču muzičkih, ali i šire pitanja kulturalnog i nacionalnog identiteta, politike, suživota, rečju svega onoga što je imanentni deo njihovih multikulturnih porekla. Daniel Barenboim je rođen u Buenos Airesu gde je njegova porodica rusko-jevrejskog porekla emigrirala početkom prošlog veka. Izvrсни argentinsko-izraelski dirigent popularnost je stekao i kao muzički direktor prestižnih muzičkih institucija širom sveta – Čikaškog simfonijskog orkestra (*Chicago Symphony Orchestra*), Orkestra Berlinske državne opere (*Deutsche Staatsoper Berlin*), te konačno (2009) kao dirigent Bečkog novogodišnjeg koncerta. Sa Saidom je realizovao projekat "multikulturalnog orkestra" *Zapadno-istočni divan (The West-Eastern Divan Orchestra 1999)* – nazvanog prema poznatom Geteovom (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832) delu – sa ciljem promovisanja muzičke

³ Said se seća da je školu pohađao sa budućom elitom arapskog sveta među kojom su bili različiti ministri, javni radnici, jordanski kralj Husein (1935–1999), ali i Omar Šarif (Omar Sharif, 1932–).

EDWARD V. SAID

NEVENA ĐAKOVIĆ

FIGURE U POKRETU

saradnje među narodima Bliskog istoka. Medijator razgovora, Ara Guzelimian, je jermensko-egipatskog porekla, a tačka (pra)susreta sa Saidom – sa kojim se upoznao preko Barenboima čiji su obojica dugogodišnji prijatelji – je prostor Kairske opere. Ne samo da su obe porodice posećivale operu, već je i simbolički reč o kući za koju je napisana Verdijeva *Aida* kao jedan od najcitiranijih (post)kolonijalnih tekstova; "opera velikog devetnaestovekovnog stila" koja svedoči o "imperiji na delu" i večnosti zapadne kulture. Treći pravac angažovanja je politička delatnost Saida kao autentičnog Palestinca⁴ koji problema sopstvenog identiteta postaje svestan izbijanjem izraelsko-arapskog rata 1967. godine. Kao ugledni član Palestinskog nacionalnog saveta (1977–1991) zastupao je različita rešenja problema: 1981. godine glasao je za stvaranje dve države; deset godina kasnije istupio je iz Saveta zbog potpisivanja ugovora u Oslu; da bi odnose sa Svetom poboljšao posle neuspeha kemp-dejvidske runde pregovora (2000) kada počinje da se zalaže za stvaranje (nove) moderne države gde će Palestinci imati sva prava. Kontroverznosti političkih stavova doprinosi i njegovo shvatanje cionizma iz pozicije žrtve⁵, ali i ekspanzija propalestinskog stava u radikalnu, opštu kritiku spoljne politike SAD. Delikatna pozicija zagovornika multikulturalizma, a u tački prožimanja teorija postkolonijalizma (vezanog za Zapad) i nacije (vezane i za *ne*-Zapad) čini da njegovu misao prepoznamo kao pripadajuću nacionalno humanističkoj stanci koja, uz svu svest o važnosti nacije, odlučno odbacuje zlokobni i nekritični nacionalizam. Tako, predlog rešenja bliskoistočnih tenzija počiva na kritičkom razmatranju arapskog okruženja, palestinske istorije pre svega u kontekstu izraelske stvarnosti što stvara preduslove za direktni dogovor "dveju napaćenih zajednica, arapske i jevrejske" kao jedinstvenog načina okončanja beskonačnog sukoba.

Istok kao karijera (E. Said, Orijentalizam, str. 14)

Orijent kao tekst

Kapitalno delo *Orijentalizam* konstituisalo je novu istraživačku oblast koja je brzo dobila akademsku institucionalizaciju; prepoznato je kao jezgro oko koga su izgrađene postkolonijalne studije (kulture) i otvorilo je nove metodološko istraživačke

⁴ Knjige: *Palestinsko pitanje (The Question of Palestine, 1979)*, *Politika nepripadanja (The Politics of Dispossession, 1994)* i *Kraj mirovnog proces (The End of the Peace Process, 2000)*.

⁵ U članku objavljenom u online izdanju časopisa *Counterpunch* (4. 08. 2003) Said sumira svoj stav o aktuelnim pravima Palestinaca naspram istorijskog iskustva jevrejskog naroda: "Veliki deo mog života proteklih 35 godina proveo sam zastupajući pravo palestinskog naroda na nacionalno samoodređenje, ali sam to uvek pokušavao da činim posvećujući punu pažnju stvarnosti jevrejskog naroda i onome što je on preživeo tokom proganjanja i genocida. Najvažnija stvar je da borba za jednakost u Palestini/Izraelu bude usmerena ka humanom cilju a to je koegzistencija a ne dalje potiskivanje i poricanje (problema).", <http://www.counterpunch.org/said08052003.html>, pristupljeno jula 2007.

perspektive. Koncept orijentalizma⁶ je, saglasno višestrukom delovanju, dvojake prirode – teorijske i analitičke:

a) Teorijski, orijentalizam je moderna "političko-intelektualna dimenzija kulture" i (ne samo estetska) teoretizacija reprezentacije Orijenta u tekstovima Zapada utemeljena na razmišljanjima Fukoa (Michel Foucault, 1926–1984), Deride (Jacques Derrida, 1930–2004) i Liotara (Jean-François Lyotard, 1924–1998), kao i na ideološki ekspliciranoj superiornosti i dominaciji belog čoveka. Od Fukoa i Liotara, Said preuzima samoispitivački stav dovodeći u pitanje "civilizatorsku misiju" (*mission civilisatrice*)⁷ kao alibi delovanja kolonizatora te manipulišući fukoovskim konceptom da se primitivnim narodima civilizacija donosi sistemom kazni i discipline pa makar pojmljenim kao simbolički čin produkcije sistematizovanih i klasifikovanih (reprezentacijskih stereo) tipova.⁸

b) kao set principa analitičke prakse, orijentalizam predlaže modele analize teksta i diskursa. Analitičko-tekstuelni obrazac – književnog, umetničkog, medijskog, naučnog teksta – identifikuje i istražuje političke, teorijske upise i reprezentacije identiteta Orijenta. Postkolonijalna književna kritika izrasla na ovim temeljima – inkorporirajući i nasleđe komparativne književnosti od Vikoa (Giovanni Battista Vico, 1668–1744), preko Herdera (Johann Gottfried von Herder, 1744–1803), Volfa (Christian Wolff, 1679–1754), Getea, Humbolta (Wilhelm von Humboldt, 1767–1835), Diltaja (Wilhelm Dilthey, 1833–1911), Gadamera (Hans Georg Gadamer, 1900–2002) do Auerbaha (Erich Auerbach, 1892–1957), Špicera (Leo Spitzer, 1887–1960), Kurcijusa (Ernst Curtius, 1886–1956) – razvija različite metode čitanja upisa, reprezentacija, konstrukcije stereotipa identiteta i njihovog međusobnog odnosa kroz teoriju primenjenu u formi prakse interkulturalnog dijaloga.

Ciljana diskurzivna analiza polazi od fukoovskog poimanja diskursa kao iskaza socijalne moći; načina na koji grupacije na vlasti koriste jezik utiskujući ideološke stavove. Posebno, kolonijalni diskurs je

sistem značenja i praksi, koji organizuje socijalno iskustvo i socijalnu reprodukciju u okviru kolonijalnih odnosa.⁹

6 Struktura knjige *Orijentalizam* je trodelna, ali analogna dvostranoj perspektivi, jer se provizorno određene oblasti bave rasponom Orijentalizma, orijentalističkim struktuiranjem i dekonstrukcijom te Orijentalizmom savremenog trenutka.

7 Uporedi: Edvard Said, *Orijentalizam*, XX vek, Beograd, 2000, prev. Drinka Gojković, str. 230.

8 Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, Beogradski krug, Beograd, 2002, prev. Rastko Jovanović, str. 247.

9 Zoran Milutinović, *Susret na trećem mestu: ogledi iz teorije i interpretacije*, Geopoetika, Beograd, 2006, str. 24.

U početku, orijentalizam podrazumeva monolitni zapadni diskurs da bi kasnije prepoznao nastala dva promenljiva i "napukla" diskursa pripisana suprotstavljenim diskurzivnim instancama. Said ukazuje na važnost reprezentacije orijentalnog identiteta i njene identifikacije u kolonijalnom diskursu zarad otkrivanja proizvodnje, rekonstruisanja i isticanja istorijskog, političkog i društvenog konteksta, uspostavljajući na taj način dvosmerni, dinamički odnos teksta i konteksta. Autor polazi od statičkog insistiranja na tekstu oslonjenog na koncept da se Orijent ne menja u pogledu duhovnih i društvenih okolnosti i da je samo Zapad taj koji prolazi mene prosvetiteljstva, romantizma, realizma itd.¹⁰ Sledeća faza razvoja orijentalističke/postkolonijalne misli vodi dijahronijskom i istorizovanom sagledavanju reprezentacija kroz "razmenu" sa kontekstom nastanka čime potonja postaje trag/označitelj značajnih istorijskih i društvenih promena kako na strani kolonizatora (Okcidenta) tako i na strani kolonizovanih (Orijenta/Trećeg sveta).

Said bira Orijent za objekat proučavanja zbog posebnog mesta koje ovaj prostor zauzima u

zapadnoevropskom iskustvu (kao) mestu najvećih, najbogatijih i najstarijih evropskih kolonija, izvor njenih civilizacija, njen suptarnik u kulturi i jedna od njenih najdubljih i najčešćih slika o Drugome.¹¹

Paradoks Istoka – kao kolonije ali i izvorišta kulture kolonizatora – vidljiv je u korpusu tekstova koji ga konstruišu kao viđenog kroz pogled Zapadnjaka/Evropljanina/kolonizatora iako autor poriče da je reč o ev-ropskom viđenju.

Orijentalizam, kao teorijsko interpretativna stanca, podrazumeva raspodelu geopolitičke svesti na estetske, naučne, ekonomske, sociološke, istorijske i filološke tekstove; on je elaboracija ne samo osnovne geografske razlike (svet je sastavljen od dve nejednake polovine, Orijenta i Okcidenta) nego i čitavog niza "interesa" koje on ne samo što stvara nego i održava uz pomoć sredstava kakva su naučno otkriće, filološka rekonstrukcija, psihološka analiza, opis pejzaža i sociološki opis; on jeste određena volja, namera – pre nego izraz određene volje i namere – da ne razume, manipuliše, čak i primi u sebe jedan očigledno različit (ili alternativan i nov) svet; on je, iznad svega, diskurs koji ne stoji ni u kakvoj direktnoj vezi s političkom moći u sirovom obliku, nego

10 Uporedi sa mišljenjem Homija Babe: "Jedna važna odlika kolonijalnog diskursa jeste to što njegova ideološka konstrukcija drugosti počiva na pojmu 'fiksiranosti'. Fiksiranost, kao znak kulturne/istorijske/rasne razlike u diskursu kolonijalizma, paradoksalan je način predstavljanja. Ona konotira rigidnost i jedan nepromenljivi poredak isto koliko i nered, izopačenost i demonsko ponavljanje. Slično tome i stereotip, koji je glavna diskurzivna strategija diskursa kolonijalizma, jeste oblik znanja i identifikacije koji se koleba između onoga što je uvek 'na mestu', već poznato, i nečega što mora biti brižno ponovljeno [...] kao duboka dvoličnost Azijata ili životinjska seksualnost Afrikanaca, koje i nema potrebe dokazivati, nikada stvarno, u diskursu, ne mogu biti dokazane." Homi Baba, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, prev. Vesna Bogojević, str. 128.

11 Edvard Said, *Orijentalizam*, XX vek, Beograd, 2000, prev. Drinka Gojković, str. 10.

se pre stvara i postoji u nejednakoj razmeni s različitim vidovima moći [...]. U stvari, moja osnovna tvrdnja glasi da je orijentalizam određena dimenzija – a ne samo da reprezentuje dimenziju – moderne političko-intelektualne kulture i da, budući takav, ima manje veze sa Orijentom nego sa našim svetom.¹²

Proizlazeća praksa proučavanja teksta nužno obuhvata interakciju teksta sa "svetovnim okolnostima", tj., tekst kao, pre svega kulturalni objekt, u određenoj relaciji sa svetom. Ovo "kulturološko" određenje teksta omogućava prepoznavanje Orijentalizma i kao komparativne imagologije tj. kao istraživanja i sistematizovanja slika uopšte onako kako se javljaju u ljudskoj svesti, što je posebno u sadašnjem poststrukturalističkom viđenju sveta postalo veoma značajno, jer je u ovakvom viđenju svet prisutan u nama prevashodno u vidu slika, u neposrednom susretu sa stvarnošću ili kao sećanja.¹³

Zoran Konstantinović (1920–2007) nastavlja da slike pre svega svedoče o određenom stanje kulture te da Danijel-Anri Pažo (Daniel-Henri Pageaux, 1939–) govori o "književnosti kao u neprestanom proizvođenju slika kulture (*l'imagerie culturelle*)", pa je vaskolika umetnička produkcija, analogno, viđena kao neprestana proizvodnja slika kulture, što je saglasno Saidovom konceptu.

Okrenutost tekstuelnoj analizi nameće razmatranje Orijentalizma (reprezentacije) i realnosti Orijenta.¹⁴ Dok Marija Todorova isključuje ovu dilemu tvrdnjom da u Saidovom Orijentalizmu *il n'y pas hors de text*¹⁵ za razliku od Balkanizma u kome objekat analize i te kako egzistira van teksta,¹⁶ Said pak otvara mogućnost brižljive kvantifikacije i kvalifikacije stepena korenspondentnosti. U početku, tvrdokorno polazište je da Orijent postoji kao mesto hodočašća i vizija spektakla:

Orijent je pozornica na kojoj se zatočen nalazi čitav istok [...] pre nego zatvoreno polje deluje kao zatvorena pozornica pridodata Evropi¹⁷

namenjena razmaženom i ekscentričnom evropskom posmatraču; da je iskrivljena vizija zapadnih romantičnih intelektualaca, ređe serioznog putopisca i objektivnog istoričara. In *extremis* Orijent(alizam) ne postoji kao samoopažaj, bez odnosa sa Evropom, Orijentalac ne egzistira bez Orijentaliste. U okvirima homologne duhovne i simboličke geografije Orijent je

12 Edvard Said, *Orijentalizam*, str. 23, 24.

13 Zoran Konstantinović, "Komparativna imagologija balkanskog i srednjeevropskog prostora", iz Miodrag Matićki (ed.), *Slika drugog u balkanskim i srednjeevropskim književnostima*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2006, str. 11–17.

14 Said sagledava orijentalizam kao delatno trojako orijentisan – u smeru Orijenta, orijentalista i zapadnih "potrošača" orijentalizma. Edvard Said, *Orijentalizam*, XX vek, Beograd, 2000, prev. Drinka Gojković, str. 93.

15 Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford UP, New York and Oxford, 1997, str. 12.

16 Todorova nastavlja da je za Balkan pravo pitanje *qu'est ce qu'il y de hors text*. Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, str. 12.

17 Edvard Said, *Orijentalizam*, XX vek, Beograd, 2000, prev. Drinka Gojković, str. 88.

alternirao između starog sveta, u koji se čovek vraća kao u Raj, da tamo ostvari novu verziju staroga, i potpuno novog mesta u koje se dolazilo kao sto je Kolumbo došao u Ameriku, da bi stvorio Novi svet [...].¹⁸

Kvantifikujući uspostavljene "mere stvarnosti" vidljivo je da Orijentalizam u najvećoj meri odgovara stvarnosti Zapada; samo delimično stvarnosti Istoka viđenoj u reduktivnoj zapadnoj perspektivi i najmanje ili nikako stvarnosti Istoka "bez ograde".

Analizirane reprezentacije saobražene zapadnom stereotipnom zamišljanju Drugog – na način Lakana (Jacques Lacan, 1901–1981) (psihoanalitička razvojna teorija i faza ogledala), Kristeve (Юлия Кръстева, 1941–) (drugo, razlike), Fukoa (diskurs i diskurzivno etiketiranje) – i natopljene sedimentima predrasuda različitih epoha dominacija čine sinonimnim Orijent i Drust.

Konstrukcija identiteta – jer, po mom mišljenju, identitet, bilo Orijenta ili Okcidenta, Francuske ili Britanije, iako je očigledno skladište različitih kolektivnih iskustava, predstavlja u krajnjoj liniji konstrukciju – podrazumeva konstrukciju suprotnosti i "drugosti", čija je aktuelnost uvek predmet neprestane interpretacije njihovih razlika u odnosu na "nas".¹⁹

Skicirani dijalektički odnos spoznaje drugog/samospoznae mapira funkciju Orijenta u (samo)spoznaji Evrope i kodifikaciji njene političke, kulturalne supremacije i normativne uloge.

Ona (knjiga) takođe nastoji da dokaže da je evropska kultura ojačala sopstvenu snagu i identitet profilišući se spram Orijenta kao svog surogata ili čak svog skrivenog Ja²⁰

pa Orijentalizam izrasta i u praćenje razvoja kulturalnog identiteta kolonizatora

onako kako on samog sebe zamišlja unutar geografski shvaćenog sveta.²¹

U narednoj knjizi odnos Zapad/Evrope i Orijenta postaje mesto "račvajućih staza": analize autoreprezentacije – ne – nužno – narcisoidne; analize komparativne imagologije Orijenta izmeštenog duž dijahronijske linije samozamišljanja Orijenta kroz tekstove kultura otpora.

Jedan od prvih književnih susreta Evrope i Orijenta je u antičkoj tragediji: Eshilovim (Αισχύλος, 525–456 p. n. e.) *Persijancima* – gde je govor o Aziji dat preko evropske imaginacije, ventrilokvizma – i Euripidovim (Ευριπίδης, 480–405 p. n. e.)

18 Edvard Said, *Orijentalizam*, str. 81.

19 "Moja je tvrdnja da je bez ispitivanja Orijentalizma kao diskursa nemoguće razumeti ogromnu sistemsku disciplinu, uz čiju je pomoć evropska kultura bila kadra da tokom postprosvetiteljskog perioda ovlada Orijentom – pa, i da ga proizvede – politički, sociološki, vojno, ideološki, naučno i imaginacijski." Edvard Said, *Orijentalizam*, str. 12.

20 Edvard Said, *Orijentalizam*, str. 440.

21 Edvard Said, *Orijentalizam*, str. 12.

Bakhama – slikama egzotizacije i ekscentričnosti Orijentalnog duha. U starom svetu, čak i mape osvajanja Aleksandra Velikog (356–323 p. n. e.) i Herodotovi (Ἡρόδοτος, c. 484 – c. 425 p. n. e.) zapisi potenciraju civilizacijsku superiornost Grčke i Rima. Početak orijentalizma na Zapadu Said vezuje za donošenje odluke Crkvenog saveta u Beču 1312. godine da osnuje niz katedara na evropskim univerzitetima (Parizu, Bolonji, Avinjonu, Salamanki, Oksfordu) za izučavanje klasične orijentalistike. U sedamnaestom veku akademski i naučni spisi poput *Orijentalističke biblioteke* (1697) Barthelemyja d'Erbeloa (Barthélemy d'Herbelot, 1625–1695), predgovora Kur'ana (1734) Džordža Sejla (Georg Sale, 1697–1736), *Istoriea Saracena* (1708) Sajmona Oklija (Simon Ockley, 1678–1720), *Istorije Orijenta* (1651) Johana H. Hotingera (Johann Heinrich Hottinger, 1620–1667) pomažu nastanak kanonskog koprusa akademsko-naučnih dela. Procvat kolonijalne epohe i orijentalističke misli podržan je nastankom složenog aparata – misonarske službe, industrija, kolonijalne administracije – za uspostavljanje evropskih interesa na Istoku, pa je od poznog sedamnaestog veka, orijentalizam "esnafska" institucija za bavljenje Orijentom.

Džon Pinerling, predsednik Američkog orijentalnog društva za proučavanje azijskih, afričkih i polinezijskih jezika i prikupljanje građe o Orijentu (osnovanog 1842. godine) jasno je istakao da je američko proučavanje Orijenta zapravo nastavak puta evropskih imperijalnih snaga, ističući primat političkog a ne naučno-akademskog okvira rada.²²

Orijentalističko (re)strukturisanje Said prati kroz korpus tekstova koji počinje dokumentarnim zapisima Renana (Ernest Renan, 1823–1892) i Sasija (Antoine-Isaac Sacy, 1758–1838) koji su ocrtali političko-antropološke granice zamišljanja Orijenta i pripadajuće svestrane projekcije Drugosti. Isključivši domen autoreprezentacije tj. orijentalne tekstove o Orijentu – koji je ideološki osuđen na muk – nakratko se fokusira na diskurs zapadnoevropske istorije umetnosti o orijentalnoj umetnosti (For, /Élie Faure, 1873–1937/) da bi ubrzo stigao najpre na obode – konfesionalna, dnevnička proza Flobera (Gustave Flaubert, 1821–1880), Nerval (Gérard de Nerval, 1808–1885), Šatobrijana (René de Chateaubriand, 1718–1886), Lamartina (Alphonse de Lamartine, 1790–1869) – a potom duboko u fikciju – poeme Bajrona (George Gordon Byron, 1788–1824). Zajednički imenitelj žanrovski raznorodnih zapisa (i do onih čiji autori imaju polu-insajdersku perspektivu, npr. Barton /Sir Richard Barton, 1918–1998/, Džib /Sir Hamilton A. R. Gibb, 1895–1971/, Masinjon /Louis Massignon, 1855–1922/)²³ je fascinacija ne-evropskim svetom. Portret Orijenta je iskaz korporativnog identiteta – feminiziranog, "eskapizma seksualne fantazije", egzotičnog, strasnog, tajanstvenog, varvarskog, zaustavljenog u razvoju, iracionalnog – saznatljivog (samo) kroz pogled Okcidentalnog Velikog Drugog. Zapadna eksploatacija zarad sopstvenog superiorno-normativnog pozicioniranja stvara Orijentalno, malo

22 Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, Beogradski krug, Beograd, 2002, prev. Rastko Jovanović, str. 110.

23 Edvard Said, *Orijentalizam*, XX vek, Beograd, 2000, prev. Drinka Gojković, str. 389.

Drugo i pozajmljuje mu interpretativni glas dovodeći ga u položaj teorijskog imperijalizma čime se ostvaruje dvostruki upis hegemonije. Nametanje zapadnoevropske teorijske perspektive procesom "ventrilokvizma" tj. ekskluzivne primene teorijske platforme metropole u analizi i interpretaciji lokalnih studija slučaja²⁴ odlaže stvaranje autentične teorijske optike. Homi Baba kao primer za raspravu

da li su interesi "zapadne" teorije nužno u dosluhu sa hegemonističkom ulogom Zapada kao stožera moći? Da li je jezik teorije prosto još jedna smišljena urota za sticanje moći kulturno privilegovane zapadnjačke elite, urota da se proizvede diskurs Drugog koji osnažuje njenu vlastitu jednačinu moć-znanje?²⁵

tj. za insistiranje na "simboličkom kapitalu" uzima velike filmske festivale na Zapadu koji iako plasirajući kinematografije Trećeg sveta nikada ne propuštaju

da iznesu na videlo nesrazmeran uticaj Zapada kao kulturnog foruma, u sva tri smisla ove reči: kao mesta javnog izlaganja i raspravljanja, kao mesta prosuđivanja i kao tržnice.²⁶

Said, takođe, konstatuje da želi da govori i

o jednom, u neku ruku zasebnom, aspektu ovog moćnog sudara – o delima intelektualaca iz kolonijalnog ili perifernog sveta, oni-ma koji su pisali "imperijalnim" jezikom, koji su osećali organsku povezanost sa masovnim otporom imperiji, i sebi postavili jedan revizionistički, kritički zadatak da se otvoreno pozabave metropolskom kulturom, koristeći naučne i kritičke postupke, diskurse i oružje koji su nekada bili dostupni isključivo Evropljanima. Njihov rad samo naizgled zavisi od vodećih zapadnjačkih diskursa (ali je jasno da ni u kom pogledu ne parazitira na njima), rezultat njihove originalnosti i kreativnosti ogleda se u preobražaju upravo tog polja naučnih disciplina²⁷

otkrivajući stečenu svest o ublažavanju totalne (pre)vlasti.

Orijentalizam je naišao na podeljene kritike, pa u pogovoru za izdanje iz 1994. godine, autor nudi skicu poentirane odbrane dela. Intencionalna jednostranost – svesni izbor zapadnog pogleda i autora klasičnih tekstova orijentalizma i samim tim ignorisanje orijentalnog čitaoca – paradoksalno omogućava da delo bude prihvaćeno kao naivno, anitesencijalističko, antizapadno, kao sistematska odbrana Islama u smislu postavljanja ravnopravnosti kultura. Knjiga je naišla na kritike teoretičara

24 Slika Orijenta kao emanacije sirove energije koja će da razbudi morozni zapadni svet slična je prizorima političkog narcizma i nacionalne samosvesti zenitizma i Micićevog (Ljubomir Micić, 1895–1971) izabranog barbarogenija.

25 Može se odrediti i kao Bordvelova (David Bordwell, 1947–) primena "velike doktrine" u smislu mehaničke primene verifikovane teorije na nova polja analize čime se ukazuje na univerzalnost teorije čiju tačnost ne treba proveravati.

26 Homi Baba, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, prev. Vesna Bogojević, str. 52–53.

27 Homi Baba, *Smeštanje kulture*, str. 52–53.

nacije poput Ernesta Gellnera (Ernest André Gellner, 1925–1995) koji ukazuje na materijalne nedostatke u odabiru studija slučaja a manje na problematično poimanje nacije i reprezentacije. Gellner ističe kako se na osnovu istorijskih činjenica o dominaciji Zapada nad Orijentom može govoriti od sedamnaestog veka, a nikako o dve hiljade godišnjem periodu od prvog teksta Orijentalizma.²⁸ Said, i sam svestan manjkavosti kriterijuma izbora autora koji ne moraju da imaju neposredno iskustvo Orijenta, ali moraju da imaju kolonijalno poreklo, pokreće proširenja liste tekstova i repozicionira orijentalizam spram fenomena novog doba – globalizacije i antikolonijalne borbe.

Kultura i imperijalizam

Kultura i imperijalizam nudi "metaorijentalni" osvrt, "korekciju" zabluda orijentalizma elaboracijom odnosa književnosti/estetike/umetnosti/kulture i moći/znanja/politike/ideologije/imperijalizma i njihovih protagonista kao upisanih u tekstuelnoj praksi, posebno i društvenoj produkciji, uopšte. Konceptualno, delo je razumeno i prevashodno okrenuto književnosti širokog spektra, pružajući

istoriju imperijalne pustolovine, prevedene na jezik kulture.²⁹

Said odabira definicije pojma kulture, kulturalnog identiteta i njihove tvorbe u uslovima imperijalizma, strukturiše model funkcionisanja uslovljen promenama političkog konteksta i vraća se svojoj prvoj vokaciji teoretičara književnosti.³⁰ Istovremeno, on prihvata eklektičku i svrsishodnu definiciju kulture koja je

veština, deskripcija, komunikacija i reprezentacija koje su donekle nezavisne od ekonomske, društvene i političke oblasti i uglavnom postoje u estetskim formama kojima je zadovoljstvo jedan od glavnih ciljeva.³¹

Uslovnost koju unosi rečica *donekle* precizno ukazuje na interakciju estetskog i političkog te locira sintagmu *kulturalni imperijalizam*. Odvajajući "imperijalizam" kao praksu, teoriju "i stav dominantnog metropolskog centra koji vlada uda-

28 Drugi govore da takva apsolutna vlast Zapada nad Istokom nije nikada ni bila uspostavljena. Orijent, pak sa svoje strane, za Zapad postaje paradigma apsolutizma i despotizma. Ukazujući na vezu Orijentalizma, mode, tela i avangarde, Pola Poarea (Paul Poirer, 1879–1944) i Ruskog baleta Đagiljeva (Сергей Павлович Дягилев, 1872–1929) Piter Volen (Peter Wollen, 1938–) ukazuje na kristalizaciju scenografije "orijentalnog despotizma" (Montesquieu /Charles de Montesquieu, 1689–1755/) koji je kao mit inače služio za "projekciju domaćih strahova na ekran Drugog". Peter Wollen, *Raiding the Ice Box: reflections on the XXth century culture*, Indiana UP, Bloomington & Indianapolis, 1993, str. 3.

29 Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, Beogradski krug, Beograd, 2002, prev. Rastko Jovanović, str. 28.

30 Celo poglavlje posvećeno je Konradu (Joseph Conrad, 1857–1924) i romanu *Srce tame* što je bila i tema njegove doktorske disertacije. Said ističe evrocentrične zablude i složenu poziciju i identitet Konrada koji je i sam bio nomad, izbeglica na Zapadu čiju premoć i vlast zastupa i posreduje preko multiplih instanci naracije.

31 Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, Beogradski krug, Beograd, 2002, prev. Rastko Jovanović, str. 10.

ljenim teritorijama"³² od kolonijalizma koji podrazumeva stvaranje naseobina na udaljenim teritorijama, funkcionalno ga vezuje za zamišljanje versatilnog (političkog, rasnog, religioznog, psihološkog) Drugog i postavlja kao oruđe održanja političke vlasti i *statusa quo*. Kulturalni imperijalizam generiše kolonizatorska kultura plasiranjem svojih obrazaca delovanja i pojavnosti – iskazanih u delima koja postaju deo ideološkog državnog aparata – sa ciljem naturalizacije rada imperije i održanja hegemonije. Efekat dominantne optike centra je univerzalizam (ovaj idiom moći, kako kaže Stam, pretpostavlja odlike egzistencije i iskustva koje su svevažice bez obzira na uticaj varijabilnih prostornih, temporalnih, kulturalnih okvira) nametanjem estetskih kriterijuma pa se

veliki geografski domet svih imperija [...] ukršta sa univerzalizujućim diskursima kulture.³³

Uspostavljeni režimi kulturalnog imperijalizma počivaju na posedovanju znanja koje se umetničkom produkcijom uobličava kako u instancu tako i u iskaz moći. Sam Orijent je generisan iz stvorenog znanja koje postavlja Orijentalca u fiksiranu submisivnu poziciju kao nekog koji ne može da proizvodi svoju sliku niti da govori o sebi. Orijent je uvek objekt a nikada subjekt znanja ili iskaza, dok privilegija govora pripada Okcidentu. Izvor znanja koje daje moć nad širim prostorima imperije je arnoldovski shvaćena kultura; nešto što potiče iz istorijskog iskustva i predstavlja specifični vid artikulacije različitih vidova istorija;

skladište onog najboljeg *znanja* i mišljenja svakog društva.³⁴

Logično, ako imamo ključeve riznice znanja – ako smo u posedu determinišuće kulture – onda smo sigurno utvrđeni na vlasti. Posedovanje ili ne-posedovanje znanja ovlaš crta demarkacionu liniju kolonizatora (Evrope) i kolonizovanih; imperije i margina "podebljanu" formativnom ulogom znanja za nastanak (nacionalnog i kulturnog) identiteta što daje dinamičku i dijahronijsku dimenziju analize. Moć se održava kontrolom znanja i njegove diseminacije; nametanjem konstruisanih obrazaca spoznaje što *ipso facto* istorijsko iskustvo imperije ispostavlja kao zajedničko za obe strane. Tako, Evropa kao najveća koncentracija imperija predstavlja/postavlja ne-evropsko na način koji joj omogućuje dugu i sigurnu vladavinu, neprikosnoveni "kulturni integritet" sve do početka imperijalnog samoispitivanja krajem devetnaestog veka.³⁵ Postavljanjem početka procesa u doba kolonijalizma kao epohe

utemeljivačkog drugog na kome je modernizam (a samim tim i nacija) uspostavila dominaciju³⁶

32 Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, str. 49.

33 Pisci poput Najpola (Vidiadhar S. Naipaul, 1932–) ili Ondatjea (Philip Michael Ondaatje, 1943–) u svojim delima snishodljivo perpetuiraju stereotype kolonijalnog mišljenja baš kao što se njihovi junaci rezignirano i nostalgично odnose spram kolonijalne prošlosti i iskustva.

34 Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, Beogradski krug, Beograd, 2002, prev. Rastko Jovanović, str. 12.

35 Uporedi: Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, str. 197–210.

36 David-Martin Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity: narrative time and national cinema*, Edinburgh UP, Edinburgh, 2006, str. 34. "Colonialism was the founding other upon

svaka promena populacije neminovno vodi promišljanju nacionalne prošlosti.

Razmatrajući narativizaciju prošlosti kao mapiranje nastanka nacije³⁷ Homi Baba ukazuje na radikalniji oblik uspostavljanja intelektualne prevlasti i davanja bilo koje vrste "glasa" ili prava na žanr. Zbornik *Nacija i naracija* (*Nation and Narration*, 1990) pruža niz čitanja oslonjenih na postmoderne teorije narativnog znanja – tekstualnost, diskurs, iskaz, pismo – radi mapiranja ambivalentnih margina "prostora nacije" i lokacija (pertinentne) kulture.³⁸ Perspektive naracije "crtaju" kulturalne granice nacije koje se menjaju (pomeraju, brišu, prevode) u procesu kulturalne produkcije.³⁹ Radi održanja na vlasti kolonijalna sila treba da spreči proces naracije/pripovedanja nacije kao načina uspostavljanja identiteta i samosvesti koji bi imali državotvorne posledice i sejali oslobodilačke impulse. Prazan prostor pripovesti o sebi i potrebu za istim ispunjavaju narativi stvoreni u i pod kontrolom metropole. Metropolska narativizacija učinkovitošću zamenjuje nepostojeće delovanje kolonije i "urođeničke" populacije koje bi bile pravi put naracija/nastanka nacija.

Saidova teorija podrazumeva stvaranje "kontrolisane" prošlosti, tradicije i nacije. Tekstovi kulture (prekolonijalne) prošlosti postaju sredstvo istorizacije/legitimizacije imperijalizma; argumenti potrebe dolazeće civilizatorske misije i savladavanja (tekstuelno produkovanog) malog "drugog" i "različitog". Osvrtom unazad radi retroaktivne (re)formulacije (i)storije vladajuća elita iz metropole gradi "geneološki" privilegovanu prošlost koja je "tvar" građenja slike sadašnjosti.⁴⁰ Poigravajući se gustim vezama prošlosti i sadašnjosti, Said pripada istom misaonom krugu kao i Amsterdamska škole kulturalne analize (Amsterdam School of Cultural Analysis) koja proučava tekstove prošlosti tragajući za svim što ih dovodi u vezu sa i čini ih relevantnim u sadašnjosti.⁴¹ Obe teorije se zalažu za isto/slično izučavanje kulturalnih

which modernity (and therefore the nation) posited its dominance." Uporedi dalje sa teorijama Homija Babe (Homi Baba, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, prev. Vesna Bogojević, str. 314–330).

37 Saidove književne analize često se vezuju i za radove Terija Igltona i Fredrika Džejmsa kao u knjizi *Nacionalizam, kolonijalizam i književnost* (*Nationalism, Colonialism and Literature*, 1990) gde se sva trojica bave "metafizikom nacionalizma koja vodi stvaranju jedinstvenog subjekta", slučajevima irske književnosti, Jejtsa (William Butler Yeats, 1865–1939) i dekolonizacije.

38 Homi Baba, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, prev. Vesna Bogojević.

39 Analogno objašnjenju dinamizma produkcije prošlosti Said se poziva na eliotovsko poimanje tradicije kao "načina na koji formulišemo ili predstavljamo prošlost" (Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, Beogradski krug, Beograd, 2002, prev. Rastko Jovanović, str. 42) u kome pojava svakog novog dela omogućava novo sagledavanje prethodnog niza tekstova. Tradicija se stalno briše i dopisuje baš kao i garancije nacije.

40 Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, str. 690–691.

41 Uporedi: Mieke Bal, "Introduction", iz Mieke Bal (ed.), *The Practice of Cultural Analysis: exposing interdisciplinary interpretation*, Stanford UP, Stanford, 1999, str. 1–15, objavljenoj u ediciji simptomskog naslova *Kulturalno pamćenje u sadašnjosti* (*Cultural Memory in the Present*). Autorka je odabrala niz eseja koji analizirajući veze artefakta prošlosti sa sadašnjosti, njihov značaj i značenje za sadašnjost objašnjavaju generisanje kulturnog pamćenja. Kao i Said, privilegovanu ulogu prošlosti i pamćenja ona daje kulturi i tekstovima kulture.

formi kroz njihovo povezivanje sa stvarnošću prošlosti/trenutka nastanka i aktuelnog trenutka/sadašnjosti.⁴² "Umrežavanje" vremenskih ravni analogno je hobsbaumovskom konceptu izmišljanja tradicije – formalizaciji i ritualizaciji "koje odlikuje reference na prošlost, pa makar i nametanjem repeticije".⁴³ Takođe, odjeci se nalaze i u teorijama kulture sećanja Pjera Nore (Pierre Nora, 1931–), čija "mesta sećanja" govore o tradiciji nacionalnog sećanja i pamćenja koje nam se čini izgubljenim. Stoga je interpretacija teksta⁴⁴ zapravo pokušaj spasa od zaborava kroz susret sa "pejzažom" gubitka i mestom sećanja na kome su locirane slike i "zamišljanje" lične, kolektivne, javne prošlosti.⁴⁵

Modeli održanja moći u sferi književnosti prepoznatljivi su analitičkim utvrđivanjem repetitivnih retoričkih figura, tekstuelnih struktura i dijahronijskog razvoja žanra. Said postavlja imperijalizam i roman na istu ravan društveno konstruisanih artefakata nezamislivih jedan bez drugog⁴⁶ usled genetske veze enciklopedijske tvorevine kakva je roman i talasa kolonijalnih osvajanja koji su neslućeno obogatili korpus ljudskog znanja. Savremeni evropski roman ne bi postojao bez imperija, a svaki roman – afirmacijom hijerarhije temeljnih društvenih vrednosti kakve su porodica, posed, nacija⁴⁷ – zauzvrat potvrđuje imperijalnu harmoniju. Tokom devetnaestog veka uspon britanske imperijalne politike ide ruku pod ruku sa razvojem romana ne samo Konrada, Hagarda (Henry Haggard, 1856–1925), Kiplinga (Rudyard Kipling, 1865–1936) kojima je imperija centralna tema, već i u prividno nezavisnim delima Dikensa (Charles Dickens, 1812–1870), Džejn Ostina (Jane Austen, 1775–1817).

Polje istraživanja *Kulture i imperijalizma* uključuje autoreprezentaciju imperijalnih poseda potvrđujući svestrane transformacije sagledavanja fenomena od reprezentacije do autoreprezentacije. Kako naglašavaju Fanon (tri progresivne faze u svesti kolonizovanih idu od kooperacije do uznemiranja i pobune) ili teoretičari filma Trećeg sveta Arms (Roy Armes) i Vilemen (Paul Willemen),⁴⁸ uspon autonomne

42 Uporedi: Homi Baba, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, prev. Vesna Bogojević, str. 260–313.

43 E. J. Hobsbawm, *Nations and nationalism since 1870: programme, myth, reality*, Cambridge UP, Cambridge, 1990, str. 4.

44 Umetnički i medijski tekstovi koji pružaju makro model istorije strukturisani su kao hačionovski obrazac istoriografske matifikcije.

45 Definicija mesta sećanja data je kao "značajne celine bilo materijalne ili nematerijalne, koja je postala simbolički element nasleđa sećanja date zajednice a kao rezultat ljudske volje i rada vremena." Pierre Nora (ed.), *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 1984–1992, str. 4.

46 Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, Beogradski krug, Beograd, 2002, prev. Rastko Jovanović, str. 159.

47 Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, str. 164. U tom smislu film *Indokina* (*Indochine*, 1992, režija Varnie /Régis Wargnier, 1948–/) opisom devijantne porodice i seksualnih odnosa predstavlja kritiku kolonijalizma i političkog opredeljenja.

48 Razvoj kulture u kolonijama opisan je kroz dijalektiku veze sa kulturom kolonizatora i (re)kodifikacije autentične kulture u domenu filma. Arms prepoznaje (cit. Paul Willemen, "The National Revisited", iz Valentina Vitali and Paul Willemen (eds.), *Theorising National Cinema*, BFI Publishing, London, 2006, str. 7) sledeće etape:

"– društvena struktura oblikovana snagom tradicije i uticajem kolonijalizma,
– pojava zapadno obrazovane elite kao grupe na vlasti i kao vodećeg pokreta u kulturalnoj produkciji,

kulture teče uporedo sa fazama političke borbe. Samoodređenje/vlastita prepoznatljivost kao dela svake kulture vidljiva je u vrsti osnivačkih spisa koje odlikuje dominantna retorika, tematika prikazanih zbivanja, pozicija i vrsta autoriteta naratora.⁴⁹ Produkcija samopredstavljanja utemeljenog na korišćenju i "inverziji" dominantnog diskursa metropole, tumačenja i tvorbe pravila u vlastitu korist označena je kao "kultura otpora".⁵⁰ Reprezentacije koje u diskursu metropole imaju negativni, u aproprisanom diskursu periferije dobijaju pozitivni predznak. Domaći autori, teoretičari i lokalna čitalačka publika, čiji su predstavnici sve više pripadnici edukovanih i senzibiliziranih generacija koriste i prepoznaju razotkrivene predstavljačke mehanizme čime dolazi do svestranog narušavanja hegemonije. Evolucija kulture otpora se prati i kroz nastanak novih književnih formi⁵¹ gde postkolonijalni pisci upisuju "ožiljke" prošlosti podrazumevanog pisca koji stoji namesto entiteta; kroz kolesciranje autoriteta autora—pripovedača—zajednice⁵² i sukoba pretočenog u strukturu nekoherentnog teksta prepunog jazova, neravnina, korelativa *felure* modernog doba. Dekolonizujuća kultura/književnost proizlazi iz tri distinktivna impulsa — skoro analogno fazama dekolonizacije i razvoja otpora:

- 1) težnje da se istorija jedne zajednice sagleda celovito i suvislo u svojoj ukupnosti,
- 2) otpora koji nije puki odgovor imperijalizmu već protivteža načinu na koji se poima ljudska istorija,
- 3) otklona od separatističkog nacionalizma i priklanjanja celovitijem shvatanju ljudske zajednice i oslobođenja.⁵³

- problem definisanja nacije i nacionalne kulture,
- pitanje jezika i uvida koji nudi literatura i pozorište koji premošćuju jaz zapadnih i ne-zapadnih svetova,
- priroda filma kao produkta zapadnog kapitalizma,
- uloga dominantne američke distribucije kao primera rada kapitalističkog svetskog sistema."

49 Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, Beogradski krug, Beograd, 2002, prev. Rastko Jovanović, str. 91.

50 Izranjajuća kultura margina, u poređenju sa modelom evolucije kinematografije Trećeg sveta, određiva je kao kultura/književnost otpora. U odnosu na Saidovu koncepciju, pojam kulture otpora je validan uz ogradu da se orijentalizam poima kao ideologija a ne kao diskurs. Po Fukuo autor je samo funkcija diskursa čime se onemogućava koncept otpora. Prema Saidovom isticanju autor je tvorac diskursa u Orijentalizmu, čime je potonji pre svega ideologija a otpor ideologije je moguć upravo na način identifikovan u *Kulturi i imperijalizmu* (Zoran Milutinović, *Susret na trećem mestu: ogledi iz teorije i interpretacije*, Geopoetika, Beograd, 2006, str. 61–62). Takođe uporedi sa: Homi Baba, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, prev. Vesna Bogojević, str. 137–138, gde Homi Baba navodi dve teze o problematičnosti Saidovog poimanja kolonijalnog diskursa i kaže "Zatvaranje i koherentnost pripisani nesvesnom polu kolonijalnog diskursa, kao i neproblematizovano shvatanje subjekta ograničavaju delotvornost moći i znanja."

51 Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, Beogradski krug, Beograd, 2002, prev. Rastko Jovanović, str. 378.

52 Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, str. 161.

53 Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, str. 387–389.

EDVARD V. SAID

NEVENA ĐAKOVIĆ

FIGURE U POKRETU

Tokom etapa dekolonizacije uspostavlja se složena koegzistencija zapadnog imperijalizma i nacionalizma Trećeg sveta. Nacionalni pokreti dobijaju političku moć od strane kolonizatora njihovom demisijom; vođe pokreta nacionalnog oslobođenja su obrazovane i ustoličene od strane kolonizatora (obrazovana elita potekla iz zapadnih škola ideološki osmišljava borbu i staje na njeno čelo) da bi se okončalo novogenerisanim sukobom zapadno obrazovane elite i lidera nacionalističkih pokreta (koji se ocrtava u našoj sredini).

Na strani imperija, kao i u orijentalizmu, dominiraju francusko, britansko i američko iskustvo, dok su sjajna prošlost i stvaralaštvo Otomanskog carstva, Portugalijske, Rusijske, Habsburške monarhije zanemareni; na strani margina oblast proučavanja je proširena na afrikanistički i indološki diskurs; imperijalnu tekstuelnu produkciju u najširem smislu. Od imagologije impregnirane zapadnim slikama o ne zapadnom svetu ide se ka tekstuelnoj produkciji sa "one strane" a posebno ka "prostorima kontaminacije".⁵⁴ Konradova Azija ili Foresterova (Cecil Scott Forester, 1899–1966), Indija poseduju niz strukturalnih sloboda zapleta, likova itd., zahvaljujući smeštanju u bahtinovski hronotop druge civilizacije/periferije. Odabrani novi hronotop autori koriste u skladu sa sopstvenom kulturnom i imperijalnom provenijencijom narativno oblikujući i reprezentujući lično iskustvo i doživljaj.⁵⁵

Kao paradoks našeg doba, na obema stranama pojavljuje se ispod/iznad postojećih ispisa vidljiv tekst nastajućih sentimentata nostalgije i melanhonije. Kontroverzni termin Gilrojeve (Paul Gilroy, 1956–) postkolonijalne melanhonije se odnosi na ovu novu melanhoniju "kada urođenici žele da postanu deo centra, metropole" naoružani novom (i)storijom.⁵⁶ Pomešana sentimentalnost zbog nestale kulture i nepriznate istorijske sramote (odnosa kolonizatora spram urođenika) određuje i tok multukulturalnih, hibridizovanih fenomena poput *world music*, istorijskih romansi (o Aboridžinima, Inidijancima, orijentalnim stanovnicima), istorijskih melodramskih spektakla (*Indokina, Prohujalo sa vihorom /Gone with the Wind/*, V. Fleming /Victor Fleming, 1889–1949/, 1939; *Rađanje jedne nacije /The Birth of a Nation/*, D. V. Grifit /David Wark Griffith, 1875–1948/, 1914; *Australija /Australia/*, Baz Larman /Baz Luhrmann, 1962–/, 2008, *Merçant–Ajvorijeva produkcija*).

54 Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, str. 554.

55 Ovde su zavisnosti porekla i senzibiliteta detaljnije razrađene. U *Orijentalizmu* Said je više dijagnostifikovao razlike no što se upuštao u detaljnu anamnezu. "Pisati o Egiptu, Siriji ili Turskoj, koliko i putovati tim krajevima, bila je stvar putovanja kroz carstvo političke volje, političkog upravljanja, političke definicije. Teritorijalni imperativ bio je krajnje snažan, čak i za tako nesputanog pisca kakav je bio Dizraeli, čiji *Tankred* nije bio samo orijentalni šeret, nego vežba u prepređenom političkom upravljanju aktuelnim silama na aktuelnim teritorijama." Nasuprot tome (britanskom, prim. aut.), "francuski hodočasnik na Orijentu bio je prožet osećanjem akutnog gubitka [...] Njihov Orijent bio je Orijent uspomena, sugestivnih ruševina, zaboravljenih tajni, skrivene prepiske i gotovo virtuoznog stila postojanja, Orijent, čije najviše književne forme mogu da se nađu kod Nervalja i Flobera, čija su oba dela temeljno ukorenjena u imaginacijskoj dimenziji, koja se (osim estetski) ne može realizovati." Edvard Said, *Orijentalizam*, XX vek, Beograd, 2000, prev. Drinka Gojković, str. 230.

56 Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, Columbia University Press, New York, 2004, str. 98.

(Multi) Medijske vizije Istoka

U domenu studija filma i medija – koje naglašavaju da se datumi pronalaska filma i vrha zapadnoevropskog imperijalizma i kolonijalnog poduhvata podudaraju – 1994. godine Ela Šoa (Ella Shohat, 1959–) i Robert Stam objavljuju kapitalno delo *Razgrađujući evrocentrizam: multikulturnizam i mediji* (*Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*). Knjiga predstavlja dekonstrukciju evropocentrične perspektive kao vrste Prokrustove postelje zamišljanja/izmišljanja ne-Evroe. Suprotstavljajući se akademskom nekonzervativizmu autori promoviraju heterogenost kulture i multiplikaciju hegemonije gde ko-optivni liberalni pluralizam (čiji je etički univerzalizam analogan univerzalnosti postkolonijalnog poduhvata)⁵⁷ treba zameniti policentričnim multikulturnizmom kao sistemom u kome nema epistemoloških ili reprezentacijskih privilegija i koji je jasno na strani ravnopravnosti te određenje svih formi kao ravnopravnih opcija a ne neiskorišćenih alternativa. Zanimarene kinematografije Trećeg sveta – ili, po analogiji sa delez-gatarijevskom književnošću manjine (*literature of minority*), kinematografije manjine (*minority cinema*) – postaju predmet teoretizacije⁵⁸ pa Stam eksploraciju brazilskog filma – *Tropski multikulturalizam: komparativna istorija rase u brazilskom filmu i kulturi* (*Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*, 1990) – strukturiše kao analizu paralelizama fenomena multikulturalizma, filmskih tema opšte istorije i istorije rasa SAD i Brazila kao najreprezentativnijih država Amerika.

Antologija koju su priredili Metju Bernstein (Matthew Bernstein) i Gejlin Studlar (Gaylyn Studlar) *Vizije Istoka: orijentalizam na filmu* (*Visions of the East: Orientalism in Film*, 1997) eklektički je rezime različitih studija popularnog filma čiji tekstovi akomodiraju kolonijalni diskurs iz "ideološkog arsenala zapadnih nacija o teritorijama Severne Afrike, Bliskog istoka i Azije." Analize se bave eksplicitnim reprezentacijama (filmovima Rudolfa Valentina /Rudolph Valentino, 1895–1926/, *Otimači izgubljenog kovčega* /*Raiders of the Lost Arc*/, Stivena Spilberga /Steven Spielberg, 1946–/, 1981), transformacijama imagologije Orijenta kada se uloga drugog⁵⁹ prebacuje na Afroamerikance i druge "negativne" figure američke popularne kulture⁶⁰

57 Robert Stam, *Film Theory: An Introduction*, Blackwell Publishers LTD, Oxford, 2000, str. 271. Vezujući se i za američku preradu eurocentrizma ko-optivni liberalni pluralizam kolonijalizam istorijski izvodi iz sistematskih istraživanja osvajanja, ropstva i eksploatacije.

58 Sa ovim uporedo teče i teoretizacija definicije nacionalnog filma – Higson (Andrew Higson, 1958–), Kroft (Stephen Crofts), Šlezinger (Philip Schlesinger, 1948–), Apadurai (Arjun Appadurai, 1949–) – odnosno odmeravanje pozicija orijentalizma u odnosu na nacionalni film, filmske stilove i pokrete.

59 Osamdesetih likovi Arapa su dežurni krivci holivudskog filma kao što posle ratova na tlu bivše Jugoslavije odbegli haški optuženici i zločinci postaju deo terorističkog folklor koji preti zapadnoj demokratiji. Orijentalizacija nekadašnje Istočne Evrope i Zapadnog Balkana geografski predstavlja "dva koraka nazad" ali kao duhovna geografija predstavlja "korak napred".

60 "U prelomnim trenucima američke istorije afroamerikanci su korišćeni uvek da predstavljaju nešto pored samih sebe." Matthew Bernstein & Studlar Gaylyn (eds.), *Visions of the East: Orientalism in Film*, I. B. Tauris Publishers, London & New York, 1997, str. 6.

i konačno, zaokretima američke politike. Naizgled bezazleni *Aladin* (*Aladdin*, Džon Masker /John Musker, 1953–/, Ron Klements /Ron Clements, 1953–/, 1992) je alegorija Bušovog (Georg W. Bush, 1946–) novog svetskog poretka (sa istoimenom pesmom *Whole New World*) i nove percepcije muslimanskog sveta. Orijentalizacija je prepoznatljiva kao bifurkacija erotizacije (vezane za umetničke predstave orijentalnih žena i muškaraca od Engra (Dominique Ingres, 1780–1867) i de Rožmonone junakinje čija je "seksualna strast" oivičena nagonom za smrću) i fundamentalizacije. Figura orijentalnog, najčešće islamskog ratnika, varvarina neobuzadnih impulsa, rušioca civilizacija i nosioca povratka u mračno doba – od Kserksa do mudžahedina – je pretnja svetskom poretku i oličenje mračne sile terorizma. Mit o orijentalnoj pretnji, pogotovo posle napada na Svetski trgovački centar – koji je opasnost sveo na "mi protiv njih" određenih prepoznatom razlikom – je postao glavni alibi za antiterorističke akcije ostatka sveta.

Za naše prostore najbitnije je konstituisanje balkanizma kao izdanka orijentalizma u okviru njegove ramifikacije ka posebnim regionima i etnicitetima. Radovi Volfa⁶¹ (Lary Wolf), Todorove (1997)⁶², Bakić-Hajden⁶³ (Milica Bakić-Hayden), Gingirča⁶⁴ (Andre Gingirch) pokazuju da orijentalizam sopstvenim varijacijama prevazilazi ahistorizam i esencijalizam. Nacija i Orijent su relativno recentne istorijske tekovine, zamišljene zajednice koje se stalno menjaju i nikad nisu celovite. Preoblikovanjem nacija menja se Orijent pa Milica Bakić-Hajden terminom *nesting orientalism* opisuje "proklizavajući" i "udaljavajući Orijent" zahvaljujući tendenciji regiona – koji je nekada bio srce Orijenta – da kulture i religije pozicionirane istočno i južno vidi kao stigmatizovane orijentalnom inferiornošću koju su i same iskusile. Istočno i južno je prostor konzervativnog, primitivnog, levantski, palestinski, zakavkaski. Svaki Istok nailazi novi nerazvijeniji Istok, a u realnoj geografiji pomeranja prate nicanja novih političko ratnih žarišta od Balkana do Zakavkazja. Nestajanje precizno lociranog fizičkog Orijenta je kontrapunktski praćeno diverzifikacijom i bogaćenjem tekstuelne egzistencije. U novom društvu bez granica, svetu bez geografije⁶⁵ geografski utemeljen Orijent blede i utapa se u tekstuelnu konstrukciju imaginarnog Drugog.⁶⁶

61 Larry Wolf, *Inventing Eastern Europe*, Stanford UP, Stanford Ca, 1994

62 Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford UP, New York and Oxford, 1997.

63 Milica Bakić-Hayden, "Orientalist Variations on the Theme 'Balkans': Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics", *Slavic Review* vol. 51, no. 1, Seattle, 1992, str. 1–15 i "Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia", *Slavic Review* vol. 54, no. 4, Seattle, 1995, str. 917–931.

64 Andre Gingrich, "Immigration politics, austrian millennial festivals, and the role of anthropology", rad prezentovan na sesiji „Anthropology and the Politics of Culture in Contemporary Germany, Switzerland, and Austria", *Twentieth Annual Conference of the German Studies Association*, Seattle Wa., 10th – 13th october 1996. Videti: <http://ezines.onb.ac.at:8080/www.univie.ac.at/Voelkerkunde/theoretical-anthropology/andre.html> (28. mart 2008).

65 Pol Virilio, *Informatička bomba*, Svetovi, Novi Sad, 2000, str. 12.

66 Drugi pravac je razlikovanje npr. *frontier orientalism* – folkloristička glorifikacija pre svega nekadašnje balkanske vojne krajine kao – vanvremenske granice "civilizovane Evrope" u odbrani od islama. Gingrič, u svojoj studiji, na ovo nadovezuje i generisanje suprotnih stereotipa orijentalizma – Bosanca kao dobrog i Turčina kao lošeg muslimana/orijentalca.

Brojne studije pojedinačnih aspekata orijentalizma (npr., Reina Luis /Reina Lewis, 1963–/, *Rethinking Orientalisms: Women, Travel and the Ottoman Harem*, 2004, Izabel Santaloala, /Isabel Santaolalla /ed./, "New" Exoticism: *Chaging Patterns in the Construction of Otherness*, 2000/) kao i balkanizma – knjige i dela Vesne Golsvordi (Vesna Goldsworthy, 1961–), Dine Jordanove (Dina Iordanova, 1960), Svetlane Slapšak (1948–), Nevene Daković (1964–), Mariana Tutuija (Marian Tutui), Dušana Bjelića (1951–), Obrada Savića (1948–), Tomislava Longinovića (1955–), Aleksandra Kioseva (Alexandar Kiossev), Dejvida Norisa (David Norris) – predstavljaju izdanke orijentalizma u pravcu teoretizacije identiteta, reprezentacije u književnosti, filmu i umetnosti uopšte.

Postkolonijalne studije – ukorenjene u *Orijentalizmu* – iznedrile su i širi pojam postkolonijalne kritike kao svedoka neravnopravnih i nejednakih snaga kulturne reprezentacije uključenih u borbu za politički i društveni autoritet unutar modernog svetskog poretka. Postkolonijalna kritika objedinjuje "sekularnu kritiku" ("poželjno proučavanje je samo iz perspektive sekularne istorije celog čovečanstva"⁶⁷) čiji je osnovni zadatak razjašnjavanje političke, društvene i ljudske vrednosti koje iziskuje čitanje, proizvodnja i transmisija svakog teksta⁶⁸ i "afilijativnu kritiku" tj. "afilijaciju"⁶⁹ teksta. Afilijacija pozicionira tekst u polje neknjiževnih fenomena čime mapira "tragove sekularne moći i uticaja države". Kako ovo polje zavisi od tvorbenog Drugog, onda sekularna kritika pojačava saidovski zahtev razmatranja reartikulacije identiteta imperije iz centra ali i sa margina. Postkolonijalne perspektive su sada i pogled sa one strane, svedočanstva zemalja Trećeg sveta i diskursa manjina unutar geopolitičkih podela na Istok i Zapad, Sever i Jug, što im omogućuje da intervenišu u ideološkim diskursima modernosti koji pokušavaju da pridaju hegemoniku "normalnost" nejednakom razvoju i diferencijalnim, često ometenim, istorijama nacija, rasa, zajednica, naroda.⁷⁰ Izuzetan kvalitet Saidovih teorija je prilagođavanje potrebama višestranog i obuhvatnog sagledavanja, objašnjavanja i vrednovanja političkih fenomena savremenog sveta. Istorizacija nastanka i egzistencije drugog, razlika, drugost je prilog razvoju istovremene egzistencije i sučeljavanja novog multikulturalizma i tradicionalne hegemonije. Isti proces otvara dalje opcije identifikacije "pozitivne" (re) prezentacije Orijenta/Trećeg sveta savršeno koordinisanih sa aktuelnim političkim i ekonomskim akcijama u okviru harmoničnog diskursa zapadnog društva. Različite umetničke prakse su kanali diseminacije slika mitologizovane stvarnosti koja podržava, ali je i podržana univerzalnom idejom o postojanju/opstajanju različitosti tj.

67 Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, Beogradski krug, Beograd, 2002, prev. Rastko Jovanović, str. 134.

68 Zoran Milutinović, *Susret na trećem mestu: ogledi iz teorije i interpretacije*, Geopoetika, Beograd, 2006, str. 38–39.

69 Zoran Milutinović razliku filijacije i afilijacije uspostavlja kao: filijacija je pripadnost dela njegovoj prirodnoj porodici, celokupnoj književnoj tradiciji i najopštijem domenu tekstova, a afilijacija ono kako je navedeno široj svetovnoj egzistenciji.

70 Homi Baba, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, prev. Vesna Bogojević, str. 314.

održanju slike Orijenta kao večnog Drugog. Preventivno – otvaranje pozitivnog sagledavanja drugog i stvaranjem teorijske podloge za proces – i interventno – ispravljanjem stvorenih naslaga predrasuda i stereotipa – omogućeno je Saidovim teorijama i kompleksom promišljanja utemeljenih na njima koje zajedno uzete regulišu kolektivno sećanje i političku viziju. Said je isticao da su orijentalisti uspostavili *perpetuum mobile* – znanje o Orijentu je preuzimano iz već postojećih knjiga, korišćeno za pisanje novih koje su zauzvrat samo potvrđivale uvrežene predstave – a njegova teorijska pozicija je uporediva sa začetnikom *perpetuum mobila* promišljanja postkolonijalnog identiteta u fluktuirajućem prostoru koji se širi da obuhvati Treći svet.

Literatura:

- Roy Armes, *Third World Film Making and the West*, University of California Press, Berkeley, 1987.
- Mieke Bal (ed.), *The Practice of Cultural Analysis: exposing interdisciplinary interpretation*, Stanford UP, Stanford, 1999.
- Matthew Bernstein & Studlar Gaylyn (eds.), *Visions of the East: Orientalism in Film*, I. B. Tauris Publishers, London & New York, 1997.
- Homi K. Bhabha, (ed.), *Nation and Narration*, Routledge, London and New York, 1990.
- Homi Baba, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, prev. Vesna Bogojević.
- Ib Bondebjerg and Peter Golding (eds.), *European Culture and the Media (Changing Media, Changing Europe, volume 1)*, Intellect book, Bristol, 2004.
- Nevena Daković, *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*, FDU, Beograd, 2008.
- Terry Eagleton, Fredrick Jameson & Edward W. Said, *Nationalism, Colonialism and Literature*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1990.
- Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, Columbia University Press, New York, 2004.
- Anders Ginter, *Svet kao fantom i matrica*, Prometej, Novi Sad, 1996.
- Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania: the Imperialism of the Imagination*, Yale University Press, New Haven and London, 1998.
- Ara Guzelimian (ed.), *Parallels and Paradoxes: Daniel Barenboim & Edward W. Said: explorations in music and society*, Bloomsberry, London, 2003.
- E. J. Hobsbawm, *Nations and nationalism since 1870: programme, myth, reality*, Cambridge UP, Cambridge, 1990.
- Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge UP, Cambridge, 1983.
- Dina Iordanova, *Cinema in Flames: Balkan Film, Culture and Media*, BFI, London, 2001.
- David-Martin Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity: narrative time and national cinema*, Edinburgh UP, Edinburgh, 2006.
- Reina Lewis, *Rethinking Orientalism: Women, Travel and Ottoman Harem*, I. B. Tauris, London, 2004.

Tomislav Longinović, "Playing the Western Eye: Balkan Masculinity and Post-Yugoslav War Cinema", iz Aniko Imre (ed.), *East European Cinemas*, Routledge, New York – London, 2006.

Zoran Milutinović, *Susret na trećem mestu: ogledi iz teorije i interpretacije*, Geopoetika, Beograd, 2006.

Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton UP, Princeton, 2001.

Pierre Nora (ed.), *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 1984–1992.

Edvard Said, *Orijentalizam*, XX vek, Beograd, 2000, prev. Drinka Gojković.

Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, Beogradski krug, Beograd, 2002, prev. Rastko Jovanović.

Edward W. Said, *Musical Explorations*, Vintage, London, 1991.

Dejan Sretenović, " 'Camel' Filters, 'Camel' Lights", iz *Pop Vision*, CSU, Vršac – Beograd, 1996.

Ella Shohat & Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, London & New York, 1994.

Robert Stam, *Tropical Multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian Cinema & Culture*, Duke UP, Durham and London, 1997.

Robert Stam, *Film Theory: An Introduction*, Blackwell Publishers LTD, Oxford, 2000.

Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford UP, New York and Oxford, 1997.

Pol Virilio, *Informatička bomba*, Svetovi, Novi Sad, 2000.

Paul Willemsen, "The National Revisited", iz Valentina Vitali and Paul Willemsen (eds.), *Theorising National Cinema*, BFI Publishing, London, 2006.

Peter Wollen, *Raiding the Ice Box: reflections on the XXth century culture*, Indiana UP, Bloomington & Indianapolis, 1993.

http://www.palestinemonitor.org/nueva_web/special_sections/edward_said/said_index.html.

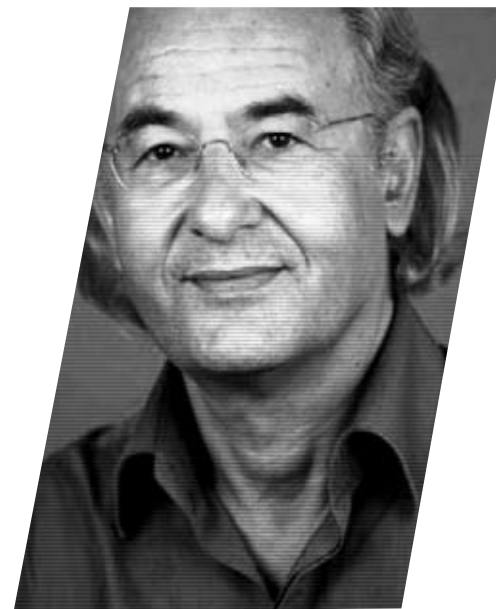
Andre Gingrich, "Immigration politics, austrian millennial festivals, and the role of anthropology", <http://campcatatonia.org/article/1555/frontier-orientalism>

<http://www.counterpunch.org/said08052003.html>, pristupljeno jula 29, 2007.

EDVARD V. SAID

NEVENA ĐAKOVIĆ

FIGURE U POKRETU



Wolfgang
VELŠ

Transverzalnost i njene posledice

: Ernest Ženko

Uvod

Nemački filozof, teoretičar kulture i estetičar Wolfgang Velš (Wolfgang Iser, 1926–) rođen je Kulmbahu, u bivšoj Demokratskoj Republici Nemačkoj. Njegova prva interesovanja bila su vezana za studije matematike i fizike, jer je vladalo uverenje da bi prirodne nauke trebalo da daju konačan odgovor na pitanje – "šta je to što svet drži na okupu?"¹ Nadao se odgovorima na brojna pitanja koja su vezana za prirodne nauke, ali u suštini filozofska. Kad je ovo shvatio, svoja interesovanja je postepeno usmerio na filozofiju. Međutim, iako su njegovi omiljeni autori – u dečačkom dobu – bili Volter (Voltaire ili François-Marie Arouet, 1694–1778), Lessing (Gottfried Ephraim Lessing, 1729–1881), Niče (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900), Kant (Immanuel Kant, 1724–1804) i Sartr (Jean-Paul Sartre, 1905–1980), Velš nije oklevao da čita Hekela (Ernst Heinrich Philipp August Haeckel, 1834–1919), Galileja (Galileo Galilei, 1564–1642) i druge naučnike koji su se bavili prirodnim naukama. Moglo bi da se kaže da su prirodne nauke u njegovoj misli oduvek igrale ulogu koju ne bi trebalo zanemariti i da njegovi poslednji tekstovi, kao na primer "Animalna estetika" ("Animal Aesthetics"), možda opravdavaju ovu tvrdnju ili barem dokazuju

1 Wolfgang Iser, "Nach und nach", iz Christine und Michael Hauskeller (eds.), ... was die Welt im Innersten zusammenhält, Junius, Hamburg, 1996, str. 170.

da njegova najranija interesovanja nikada nisu izgubila svoj zamah.² Uloga umetnosti je ipak bila značajnija za njegovu buduću akademsku karijeru. Neko vreme je ozbiljno razmišljao o studijama umetnosti na Akademiji lepih umetnosti i na kraju odlučio da studira filozofiju na Minhenskom univerzitetu.

Same studije su za Velša bile razočaranje, jer se savremena misao koju je tražio nije nalazila među ponuđenim predavanjima iz filozofije. Velš se zato više bavio istorijom umetnosti i arheologijom, ali je sa druge strane isto tako shvatio da je savremene poglede ponekad lakše naći u nekoj drugoj oblasti (na primer u Godarovim /Jean-Luc Godard, 1930–/ filmovima), nego u akademskoj filozofiji. Tri semestra je proveo na studijama kod Maksa Milera (Max Müller, 1906–1994), filozofa koji je klasičnu metafiziku povezao sa Huserlovom (Edmund Husserl, 1859–1938) fenomenologijom i Hajdegerovim (Martin Heidegger, 1889–1976) egzistencijalizmom. Zatim je prešao na Vurcburški univerzitet na studije kod Hajnriha Rombaha (Heinrich Rombach, 1923–2004), autora koji je razvio strukturalnu fenomenologiju. Velš je pročitao njegovu knjigu pod naslovom *Supstanca, sistem, struktura* (*Substanz, System, Struktur*), izdatu 1965. godine, i odlučio da radi s njim. Kasnije je postao njegov asistent i tako započeo sopstveni akademski i filozofski život.

Velš je doktorsku disertaciju odbranio 1974. godine. Iznenaduje, međutim, što se ispostavilo da je ovaj rad pod naslovom "Frotaž – filozofska istraživanja istorije, fenomenalne konstitucije i čulnog kao jednog jasnog tipa" ("Frottage – Philosophische Untersuchungen zu Geschichte, phänomenaler Verfassung und Sinn eines anschaulichen Typus"), bio bliži istoriji umetnosti ili estetici nego "čistoj filozofiji" njegovih učitelja.³ Velšov glavni cilj bio je da pokaže da ne postoji konstrukcija smisla (nem. *Sinn*) bez doprinosa čulnog. Filozofska razrada koncepta *frotaža* (*frottage*) Maksa Ernsta (Max Ernst, 1891–1976) oslanja se uglavnom na kritiku fenomenologije i uticaji Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961) sasvim su očigledni; Velš se u izvesnom smislu veoma približio i Deridi (Jacques Derrida, 1930–2004) i njegovoj dekonstrukciji metafizičke konstrukcije značenja, iako u to vreme nije mnogo znao o njemu.

U naredne dve knjige Velš je nastavio da razvija koncept "čulnosti smisla" (*sinnlicher Sinn*). Glavna Velšova namera koja je povezivala obe knjige, *Na granici smisla* (*An den Grenzen des Sinns*) iz 1979. i *Znak ogledala* (*Das Zeichen des Spiegels*) sa podnaslovom *Platonova filozofska kritika umetnosti i Leonardova umetnička rekonstrukcija filozofije* (*Platons philosophische Kritik der Kunst und Leonardo da Vincis künstlerische Überholung der Philosophie*) iz 1983. godine, bila je da pokaže da u pogledu pitanja konstrukcije smisla filozofija može mnogo da nauči od umetnosti. Očigledno je da je u umetnosti smisao izveden iz čulnog, međutim, problem je u tome što filozofija nije voljna da uči, nego se drži tradicionalnog pojma čistog smisla. Da bi

² Wolfgang Welsch, "Animal Aesthetics", *Contemporary Aesthetics*, Forum, Science in Aesthetics, 2004, <http://www.contempaesthetics.org/pages/article.php?articleID=243>.

³ Wolfgang Welsch, "Nach und nach", iz Christine und Michael Hauskeller (eds.), ... was die Welt im Innersten zusammenhält, Junius, Hamburg, 1996, str. 173.

temeljnije razumeo problem čulnog unutar filozofije, Velš je morao da se vrati svojim istorijskim korenima u Aristotelovoj (Αριστοτέλης, 384–322 p. n. e.) filozofiji. Četiri godine je proučavao gotovo isključivo Aristotelove filozofske radove i ove studije su ga uverile da je najzad "kod kuće" u filozofiji. Rezultat ovog posla bila je habilitaciona knjiga završena 1982, a objavljena pod naslovom *Aestesis. Osnove i perspektive Aristotelovog učenja o čulima* (*Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinnelehre*)⁴ 1987. godine.

Aristotel je Velšu pomogao da postane pravi filozof, ali su ga, kao što je sam rekao u svojoj autobiografskoj crtici, posle Aristotela samo još dva filozofa ispunila sličnom vrstom poleta – Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein, 1889–1951) i Liotar (Jean-François Lyotard, 1924–1998):

Nisam mogao da verujem: Liotar je bio ono za čim sam oduvek tragao, ali nisam mogao da uhvatim. [...] Sa Vitgenštajnom je bilo suprotno, u početku nije postojao *déjà-vu* (ili *déjà-pensé*), samo veliki napor. Moje misli su tek postepeno počele da prate tragove koje je iscrtao Vitgenštajn.⁵

Iako Aristotel, Vitgenštajn i Liotar čine osnovu na kojoj je Velš razvio većinu svojih filozofskih gledišta i ideja, ne bi trebalo zanemariti ni druge uticajne mislioce. Posredno, tu je implicitno Ničeovo prisustvo, za koga je praćenje razvoja savremenih prirodnih nauka (pogotovu darvinovske biologije), bilo isto toliko važno koliko i čitanje filozofije. Fenomenološka tradicija je kod Velša izričitije prisutna preko autora od Merlo-Pontija do Hajdegera. Nemački idealizam, to jest Kant i Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831), takođe su prisutni u nekim značajnim idejama koje je Velš razvio; ali se u njegovoj filozofiji lako mogu uočiti i kritička teorija (Adorno/Theodor W. Adorno, 1903–1969/ i Habermas/Jürgen Habermas, 1929–/), poststrukturalizam, dekonstrukcija, pa čak i tragovi analitičke teorije.

Njegovo najobimnije filozofsko delo, *Um. Savremena kritika uma i koncept transverzalnog uma* (*Vernunft: Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*)⁶ je knjiga od gotovo hiljadu stranica. Knjiga je objavljena 1995. godine. Velš u ovoj knjizi pokazuje većinu bitnih filozofskih problema koji su ga zaokupljali, kao i svoju usmerenost na savremene filozofske probleme. Nešto slično se može reći i za njegovu uticajnu i poznatiju knjigu *Naša postmoderna moderna* (*Unsere postmoderne Moderne*)⁷ iz 1991. godine, u kojoj Velš nastoji da predstavi, objasni i dalje razvije koncept postmodernosti, koji uglavnom prati Liotarov filozofski

⁴ Wolfgang Welsch, *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinnelehre*, Klett-Cotta, Stuttgart 1987.

⁵ Wolfgang Welsch, "Nach und nach", iz Christine und Michael Hauskeller (eds.), ... was die Welt im Innersten zusammenhält, Junius, Hamburg, 1996, str. 174.

⁶ Wolfgang Welsch, *Vernunft: Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft* – Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996.

⁷ Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie, Berlin 1997. Videti: Wolfgang Velš, *Naša postmoderna moderna*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2000.

rad. Kao što je gore navedeno, Liotarova koncepcija postmodernosti za Velša je bila veoma značajna, tako da je uložio značajan napor da Liotara i postmodernost predstavi nemačkim čitaocima. Velš je bio urednik i korednik dve uticajne knjige koje su se bavile ovom temom, *Putevi izvan moderne: ključni tekstovi za diskusiju postmoderne* (*Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, 1988) i *Estetika u konfliktu. Intervencije na radu Žan-Fransoa Liotara* (*Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, 1991: u koredništvu sa Kristinom Pris /Christine Pries, 1961–/).

Mada je u Velšovim delima često prilično teško povući liniju razgraničenja između filozofije i estetike, ovo je ipak moguće. Ponegde i sam Velš podržava ovo gledište.⁸ Njegove najvažnije intervencije u polju estetike su *Estetičko mišljenje* (*Ästhetisches Denken*) iz 1990. godine, a njegova verovatno najpoznatija knjiga koja je učvrstila njegovo prisustvo u akademskom svetu engleskog govornog područja je *Opoziv estetike* (*Undoing Aesthetics*) iz 1997. godine.⁹ Njegova poslednja knjiga je u velikoj meri podudarna sa knjigom *Granice estetike* (*Grenzgänge der Ästhetik*), objavljenom na nemačkom jeziku godinu dana pre toga, u kojoj je Velš sakupio svoje eseje koji se odnose na savremene probleme u estetici. Moglo bi da se kaže da su Velšu međunarodni ugled u svetu estetike uglavnom doneli njegovi radovi i eseji – pisani na jasan i sistematski način. Međutim, njegovu estetiku je gotovo nemoguće shvatiti bez razumevanja glavnog koncepta njegove filozofije, bez transverzalnosti.

Transverzalnost

Konačno – još od 1985. godine – jedna misao me ne napušta: ideja transveralnog uma. U ovom smislu, godinama sam – radosan i očajan – bio vezan za ovu ideju.¹⁰

Ideja transveralnog uma, ili opštije, transverzalnosti, u poslednje dve decenije nesumnjivo je bila *le fil rouge* Velšove misli. Da bi se pravilno razumele, u kontekst transverzalnosti bi trebalo staviti čak i Velšove intervencije u oblastima estetike i teorije kulture (postmodernosti, transkulturalnosti, estetike izvan estetike). Transverzalni um u ovom smislu za Velša nije cilj sam po sebi, nego alat, *organon*, koji se može koristiti u različitim poljima, da bi bolje osvetlio savremene probleme u estetici, kulturi, i društvu uopšte. Iako Velš nije izričito politički mislilac (na prvi pogled deluje potpuno apolitično), njegova ideja transveralnog uma ima političke implikacije i vodi ga prema određenim gledištima koja su u prošlosti bila i gledišta kritičke teorije. Glavni filozofski cilj koji je Velš sebi odredio relativno je jasan: početi od različitih istorijskih i savremenih formi uma, da bi razvio sopstvenu.

8 Wolfgang Welsch, "Mein Weg in der Ästhetik", (*AE*) *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, vol. 1, Montréal, Spring 1996.

9 Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, Sage, London, 1997.

10 Wolfgang Welsch, "Nach und nach", iz Christine und Michael Hauskeller (eds.), ... was die Welt im Innersten zusammenhält, Junius, Hamburg, 1996, str. 174.

Velš je počeo da razmišlja o svojoj koncepciji uma već 1985. godine, prvo u članku pod naslovom *Postmoderna i postmetafizika. Jedna konfrontacija Liotoara i Hajdegera* (*Postmoderne und postmetaphysik. Eine Konfrontation von Lyotard und Heidegger*) i zatim izričitije u knjizi *Naša postmoderna moderna*. Vrhunac njegovih nastojanja da donese sopstvenu formu uma bila je knjiga *Um*, koja počinje sledećom primedbom:

Danas na dnevnom redu nije samo um, već njegova kritika. [...]

Uprkos svim kritikama [uma], u našem vremenu postaje jasno da je prelaz na drugačiji koncept uma ostvariv.¹¹

Za Velša, ideja ovog "prelaska" proizilazi iz zagonetke koju je zadala savremena filozofija. Naime, tradicionalna filozofija je um smatrala najvišom sposobnošću i dala mu središnju ulogu u filozofiji. Sada većina filozofa želi da ga se sasvim oslobodi. Kako i zašto? Prema Velšovom gledištu, ova zagonetka može uspešno da se reši; međutim, proces rešavanja je istovremeno i proces koji vodi drugačijem (netradicionalnom) konceptu uma – umu u tranziciji. Prethodno spomenuta knjiga *Um* tako ne donosi samo kritiku tradicionalnih filozofskih formi uma, već iznad svega iscrta i objašnjava delovanja nove forme uma.

Velšovo polazište može da se odvoji u dva pravca. Sa jedne strane, opravdanje za razvoj nove vrste uma prati tranziciju u društvu uopšte. Diferencijacija, korenita pluralizacija i prelazni karakter društva na svim nivoima, od ekonomije i nauke do umetnosti i kulture, zahtevaju novi koncept uma, saobrazan samoj postmodernosti. S druge strane, danas se um nalazi pod unakrsnom vatrom kritike i mnogi filozofi bi želeli da ga potpuno zaobiđu – Fejerabend (Paul Feyerabend, 1924–1994) je, na primer, objavio paradigmatičko *Zbogom umu*.¹² Kako se um tradicionalno smatrao vrhunskom sposobnošću i jezgrom filozofije, Velš veruje da danas moramo da se upitamo zašto se i kako dogodila ova promena i šta ona znači?

Tradicionalno, uvek je pravljena razlika između dva tipa refleksivne sposobnosti: *nous* i *dianoia* na grčkom, *intellectus* i *ratio* na latinskom, *Vernunft* i *Verstand* na nemačkom i *reason* i *rationality* na engleskom. Prva se smatrala višom, druga nižom. Tradicionalno, ali i danas, većina filozofskih (i naučnih) radova izvodi se putem niže sposobnosti – razuma, tradicionalno shvatanog kao *logos*. Suština logosa je u argumentaciji, u davanju razloga za gledišta koja se zauzimaju i u davanju dokaza za njih. Domet argumentacije je ograničen, jer pouzdanost zaključka zavisi od pouzdanosti osnovnih pretpostavki; svejedno, argumentacija (to jest sam razum) ne može da jemči pouzdanost osnovne pretpostavke. Čak i ako se ove pretpostavke mogu izvući iz dubljih, osnovnijih pretpostavki, problem nije uklonjen nego je samo premešten na drugi nivo. Ako osnovne pretpostavke nisu pouzdane, ne može biti pouzdan ni ceo sistem znanja. Prema tome, potreban je potpuno drugačiji metod koji bi jemčio pouzdanost znanja. Ovde nastupa um, jer se prema tradiciji smatra da je sposobnost uma kadra da donese i jemči prve principe. Da bi to učinio, um mora

11 Wolfgang Welsch, *Vernunft: Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, str. 30–31.

12 Paul Feyerabend, *Farewell to Reason*, Verso, London – New York, 1987.

biti različit od razuma i njegove strukture: prema Platonu um odlikuje intuicija, a prema Aristotelu indukcija. Prema tradicionalnom gledištu, um je odgovoran za prve principe (i tako hijerarhijski viša sposobnost), a razum za delovanje na osnovu ovih principa (i tako niža sposobnost).

Sa dolaskom modernosti ovo tradicionalno gledište se menja, najkorenitije kod Imanuela Kanta, koji je za Velša paradigmatički moderni filozof. Iako Kant čuva razliku između *Vernunft* i *Verstand*, definicija i sadržaj ovih sposobnosti su se u njegovoj filozofiji drastično promenili. Najvažnija promena se tiče hijerarhijskog odnosa između uma (*Vernunft*) i razuma (*Verstand*). Ukratko, razum prevladava: um, prema Kantu, više ne daje prve principe saznanja. Ovo je zadatak koji je prezueo razum, koji sadrži najosnovnije pojmove, kategorije, i ustanovljava osnovne propozicije (*Grundsätze*) koje su aksiomi za sve naše iskustvo. Razum je tako postao moćniji od uma. Zadatak ovog drugog je samo u tome da donese perspektivu totalnosti, nagoneći nas da budemo nezadovoljni parcijalnim i da težimo potpunom razumevanju.

Prema Velšu, Kantov potez je započeo tradiciju koja i danas odjekuje i omogućava nam da razumemo parolu "zbogom umu". Um više nije potreban, jer sam razum donosi prve principe, tako da u ovom smislu um treba napustiti – i ovo napuštanje je posledica promene koju je uveo Kant. Međutim, stvari su se posle Kanta promenile i danas više niko ne govori o razumu *tout court*, nego odvaja različite tipove razuma. Velš navodi Jirgena Habermasa kao paradigmatički slučaj koji predstavlja modernost. Za Habermasa postoje tri vrste razuma: saznajni, moralni i estetski. Ove vrste se posmatraju kao autonomne, kao one koje ustanovljavaju sopstvene principe, metode i gledišta; one se ne mogu svesti jedna na drugu ili se prosuđivati na osnovu kriterijuma preuzetih iz drugog tipa. Svaka od njih, kao posebna vrsta razuma, određuje svoje sopstvene principe i ima svoj sopstveni smisao i ispravnost.

Velš tvrdi da je postmoderno shvatanje razuma slično prethodno pomenutom modernom gledištu. On se zalaže za mnoštvo vrsta razuma. Međutim, postmoderni autori navode širi spektar razuma, koji uključuje, na primer, religiozni ili ekonomski razum. Štaviše, nema "fiksiranih" tipova razuma; nema standardnih verzija razuma, već svaki od njih uključuje pluralnost paradigmi, svaki ustanovljava svoje sopstvene principe. Ovo složenije gledište, koje se zalaže za oslobađajuće dejstvo pluralizacije, ima i negativnu stranu: konflikti karakter različitih verzija razuma. Ovo drugo je mnogo značajnije, jer u ovoj (postmodernoj) slici nema metarazuma, nema autoriteta, koji bi usklađivali ili ublažavali razlike između brojnih verzija razuma. Za Velša je ovo verovatno najvažniji uvid i zajednička osnova zapadne filozofije u drugoj polovini dvadesetog veka: nedostatak ili, bolje rečeno, nemogućnost metapozicije. Pod ovim uslovima za um prosto nema mesta; njegovu ulogu je preuzeo razum.

Velš svejedno tvrdi da ostaje jedno pitanje na koje treba da se odgovori: Koju sposobnost u stvari koristimo kad pravimo razliku između brojnih vrsta razuma, kad proglašavamo njihovo ispravno značenje i kad objavljujemo njihovu autonomiju, nesvodivost i neprevodivost?

Ovo je veoma važno pitanje, koje zadire u srž postmodernosti (barem u liotarovskom tumačenju), ali se odnosi i na savremenu estetiku i filozofiju kulture (na primer, preko pitanja prevodivosti umetnosti i kultura). Velš tvrdi da se ovo razlikovanje ne može izvesti ni preko jednog tipa razuma. Očigledno je da bi svaki tip razuma prosuđivao druge tipove razuma prema sopstvenim standardima i u tom smislu bi ih neizbežno pogrešno tumačio. Ovde postaje jasno da Velš prati početne Liotarove korake i da zatim pokušava da pronađe sopstveni idiosinkratički filozofski pristup. Kako iz izvesnih tumačenja proizlazi, Liotar je – tvrdnjom da se heterogenost mora sačuvati – među postmodernim filozofima zauzeo najradikalnije gledište, dok je, s druge strane, Velš napravio korak unazad i vratio se konzervativnom konceptu uma kao posredničkoj sposobnosti.¹³

Prema Velšu, um mora da se zadrži; on mora da se vrati u savremenu filozofsku raspravu, ali mora da se promeni. Njega treba razumeti kao tip refleksije koji je u odnosu na brojne tipove razuma podjednako neutralan; samo će nam u ovom slučaju um dopustiti da iscrtamo sliku koju predlaže teorija različitih tipova razuma. Međutim, ovo nije um u tradicionalnom smislu, jer ne donosi prve principe – još uvek smo u oblasti razuma. Štaviše, odnos između uma i razuma se promenio: u tradicionalnom modelu, um je u vertikalnom (hijerarhijskom) odnosu prema razumu (i zauzima metapoziciju); posle Velša, ovaj odnos je postao horizontalan, jer se glavna aktivnost sastoji od izvođenja prelazaka (tranzicija) između mnogobrojnih razumskih složenosti. Kako je najvažnije obeležje ovog uma njegova transverzalna priroda, Velš ga je nazvao "transverzalnim umom".

Postmodernost kao forma modernosti

Najbolji način za posmatranje transverzalnosti i transverzalnog uma u praksi bi, prema tome, bilo usredsrediti se na postmodernost. Velšu se najverovatnije ne čini da je nepravda ako se kaže da je "filozof postmodernosti". Kako reč "postmodernost" može imati mnogo različitih, ponekad protivrečnih značenja, usredsredićemo se na Velšova sopstvena gledišta, koja je u potpunosti izložio u svojoj uticajnoj knjizi *Naša postmoderna moderna* iz 1991. godine.

Odmah se na početku mora izneti zapažanje da tumačenje postmodernosti koje nalazimo kod Velša u velikoj meri prati Liotarov rad. Velš nije samo promovisao Liotara u Nemačkoj, već je od njega preuzeo najpresudniju stranu postmodernosti – njen odnos prema totalnosti. Liotar neumorno napada totalnost, jer smatra da je od totalnosti do totalitarizma samo jedan korak:

Povedimo rat protiv totalnosti, postanimo svedoci nepredstavljanja.¹⁴

¹³ Rok Svetlič, *Dve vprašanji sodobne etike*, Založba Goga, Novo mesto, 2003, str. 96–97.

¹⁴ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Éditions Galilée, Paris 1986, str. 34.

Velšovo shvatanje postmodernosti je i dalje obeleženo totalnošću, ali je njegov stav umereniji i dvosmislen. Moglo bi, čak, da se tvrdi da u odnosu na ovo pitanje Velš ostaje veran Aristotelov učenik i da prati njegovu doktrinu zlatne sredine.

U jednoj od svojih najpoznatijih izjava, Velš tvrdi da postmodernost počinje tamo gde se totalnost završava,¹⁵ vodeći nas u radikalnu pluralizaciju kao osnovnu osobinu postmodernosti. Pluralizacija prožima sve aspekte života, od svakodnevnog do elitnog; od pluralnosti kultura, do oblika života koji se unutar jednog društva međusobno razilaze; od političkih rešenja, do ideja o dobrom životu. Radikalnom pluralizacijom Velš ne dotiče samo različite aspekte života, nego i njihovu osnovu: on ne dotiče samo *akcidentalno*, nego i *supstancijalno*. U ovome se postmoderna pluralizacija razlikuje od svoje moderne forme, koja supstancu ostavlja nedirnutom. Velš razlikuje dva tipa pluralizacije: pluralizaciju kao diferencijaciju i paradigmatiku pluralizaciju. Prva je je karakteristična za modernost i može se naći u filozofiji Immanuela Kanta, Maksa Vebera (Maximilian Weber, 1864–1920) i Jirgena Habermasa pod temom samovoljnog rasuđivanja (kognitivnog, moralno-praktičnog i estetskog). Paradigmatika pluralizacija, sa druge strane, daleko je radikalnija forma pluralizacije, koja je znamenje postmodernosti. Paradigmatika pluralizacija, za Velša u stvari pluralizacija u pravom smislu, premešta polje razuma u šarenilo protivrečnih verzija. Stoga su sve odredbe postale sporne. Različite paradigme podržavaju iste objekte, ali na različite načine definišu dimenzije njihovih razuma – od specifičnosti objekata preko metoda, kriterijuma i ciljeva, do razgraničavanja oblasti. Kao rezultat, postmodernost je suočena sa mnoštvom protivrečnih paradigmi, koje se opiru svakoj mogućoj totalizaciji. Prema Velšu, postmoderna pozicija je antitotalitarna, radikalno pluralna i bez jedinstvenog (meta)pogleda.

Odnos između modernosti i postmodernosti je tako vezan za pitanje pluralizacije i u ovom smislu se postmodernost ne može shvatiti kao prekid sa modernošću u smislu *anti* ili *transmodernosti*. Najvažniji Velšov doprinos postmodernoj raspravi u stvari je u tome što je pokazao da se postmodernost mora razumeti kao snaženje osobina koje su već bile prisutne u modernosti. Postmodernost je definisana istorijom odnosa između jedinstva i mnoštva, koja se završava postmodernom radikalnom pluralnošću. U skladu sa naslovom knjige – *Naša postmoderna moderna* – Velš zaključuje:

postmodernost je u svim poljima nastavljanje, stepenovanje i pročišćavanje modernih obeležja. Nema dramatičnog prekida između modernosti i postmodernosti. Pluralizacija je počela unutar modernosti; u postmodernosti ona je samo radikalizovana i nema prekida između njih.

Ovo Velša vodi prema donekle neočekivanom zaključku, nasuprot Liotar: postmoderno stanje je neprihvatljivo, jer smo ostavljeni sa mnoštvom različitih tipova razuma, koji ne stvaraju sveobuhvatan poredak. Da bismo ponovo zadobili totalnost, moramo uvesti koncept (transverzalnog) uma. Težnja za totalnošću potiče

¹⁵ Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie, Berlin 1997.

iz dinamike samog uma, pošto "um, i samo um, otvara obzorje totalnosti i u isto vreme je jedina sposobnost za njeno razjašnjenje."¹⁶ Novo stanje više ne dopušta pokazivanje konačnog jedinstva i poretka; njegova uloga je da razotkrije tvorbene mehanizme koji vode raznolikosti i neredu. Transverzalni um nije u stanju da prevaziđe pluralnost i uspostavi metaporedak, jer takav poredak u postmodernosti nije moguć. Njegov zadatak je da obrazuje osnovu nadležnosti u svetu plurantosti i složenosti. Prema Velšu, u pometenoj (postmodernoj) situaciji samo još transversalni um može da ponudi orijentaciju; on nam omogućava postojano kretanje preko kolebljivih temelja, usred nereda. U ovom smislu, Velš izbegava početnu poziciju koja je bliska Liotar i završava na drugoj strani, koja je bliža Fredriku Džejmsonu (Fredric Jameson, 1934–), još jednom zagovorniku postmodernosti, koji takođe čuva koncept totalnosti, iako iz donekle drugačijeg razloga.¹⁷

Estetika izvan estetike

Postoji još jedan aspekt postmodernosti gde Džejmson i Velš dele mišljenje. Za Džejmsona, to je brisanje razlike između visoke i niske (sada popularne) umetnosti, ili kulture; za Velša, to je proces estetizacije. Među njima ipak postoji značajna razlika: prema Džejmsonu, estetika je stvar prošlosti koja nema mnogo veze sa našim postmodernim svetom; prema Velšu, estetiku ne bi trebalo potpuno napustiti, nego bi trebalo misliti o novim scenarijima estetike. Glavni razlog za ponovno razmišljanje o estetici je sve veći značaj njene uloge:

nema sumnje da doživljavamo procvat estetike. On se proteže od ličnog doterivanja, preko urbanog planiranja i ekonomije, do teorije. Sve je više elemenata realnosti koji su estetski pokriveni i realnost kao celina nam se sve više čini kao estetski konstrukt.¹⁸

U svom opisu ovih okolnosti Velš razlikuje dva procesa estetizacije: površnu i duboku estetizaciju. Površna estetizacija je najočiglednija u urbanom prostoru, gde se "teško mogu naći pločnik, rukohvat ili javni prostor koji su pošteđeni od ovog estetizacijskog buma."¹⁹ Sa ovim, svet postaje oblast *doživljaja*:

Svakoga dana, krećemo se od doživljaja kancelarije do doživljaja kupovine, opuštam se uz gastronomski doživljaj i konačno završavamo kod kuće za nešto doživljaja življenja.²⁰

Iako su se u ovu doživljajnu mašineriju umetnula čak i umetnička posla, u svakodnevnoj estetizaciji se, prema Velšu, ne radi o postizanju avangardnih programa

¹⁶ Wolfgang Welsch, *Vernunft: Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, str. 637.

¹⁷ O poređenju između različitih koncepcija totalnosti videti: Ernest Ženko, *Umetnost in totaliteta*: Lyotard, Jameson in Welsch, Založba ZRC, Ljubljana 2003.

¹⁸ Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, Sage, London, 1997, str. 1.

¹⁹ Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, str. 2.

²⁰ Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, str. 2.

za proširivanje ili narušavanje granica umetnosti. Ona u najboljem slučaju odgovara starijim programima estetizacije, koji se mogu naći kod Šilera (Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759–1805) u programima nemačkog idealizma i *verkbunda*. Ali čak i u ovom slučaju, tekuća estetizacija pokazuje da su takvi programi izgleda [...] ostvarivani samo kao program za unapređivanje kiča.²¹

U površnoj estetizaciji, međutim, vladaju samo najpovršnije estetske vrednosti: zadovoljstvo, rasonoda i uživanje. Štaviše, veliki deo ove svakodnevne estetizacije služi ekonomskoj svrsi:

Vi u stvari ne dobijate artikal, nego preko njega ulazite u životni stil sa kojim ga je povezala reklama. A kako su danas životni stilovi pretežno estetski osmišljeni, estetika nije samo sprovednik nego i suština.²²

Ovo takođe znači da raširenost estetizacije danas više nije površna, nego da dopire i do nekih dubljih slojeva. Prema Velšu, ovde treba postaviti najmanje dva pitanja: pitanje procesa proizvodnje i pitanje medija. Što se prvog tiče, on tvrdi da je postalo jasno da estetika više ne pripada samo nadgradnji, nego i bazi, jer tehnološki procesi postaju sve više estetski (jedan važan primer je kompjuterska simulacija – simulacija koja je u suštini estetski proces; drugi primer je dizajn uz pomoć kompjutera). Što se drugog tiče, jasno je da je društvena realnost, otkad su u njenom posredovanju glavnu ulogu preuzeli mediji, postala podložna procesima radikalne derealizacije i estetizacije:

Realnost je postala ponuda preko medija, jer su oni u samoj svojoj suštini virtualni, podložni manipulaciji i estetskom oblikovanju.²³

Prema Velšu, ovaj proces estetizacije, koji je postao globalan, ne daje samo pozitivne strane. Postoje i kritične tačke koje bi trebalo osvetliti estetičkom refleksijom. Kao prvo, uobličavanje svega kao lepog razara svojstvo lepog:

Sveprisutna lepota gubi svoj osobit karakter svenuvši do proste ljupkosti, ili postavši prosto besmislena.²⁴

Drugo, strategija globalizovane estetizacije završava se u anestezizaciji. Velš tvrdi da se estetizacija sve više doživljava kao neugodna, čak i kao mučenje. Prema njegovom mišljenju, anestezizacija, proces odbijanja da se nastavi sa opazanjem božanske ukrašene okoline, postaje strategija preživljavanja. I treće, ako za umetnost danas još uvek postoji neki zadatak u javnom prostoru, onda se on ne sastoji u predstavljanju lepote, nego u zaustavljanju ove mašinerije estetizacije stvaranjem estetske krčevine usred hiperestetskog.

Ova situacija zahteva ponovno promišljanje osnovnih načela estetike kao discipline. Estetika je uglavnom uzdizala lepotu i ulepšavanje; ona, međutim, nikada

21 Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, str. 3.

22 Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, str. 4.

23 Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, str. 5.

24 Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, str. 83.

nije razmatrala negativne efekte estetizacije. Ovo je za Velša razlog za kritiku tradicionalne estetike. Prvo, postavlja se prigovor zbog sveopšteg veličanja lepote; drugo, tradicionalna estetika podržava samo lepotu, a zanemaruje druge estetske vrednosti; i treće, delovanje tradicionalne estetike u oblasti naših kulturalnih uverenja i želja mora se kritički preispitati.

Zato, prema Velšu, savremene okolnosti zahtevaju proširenje estetike izvan estetike do potpunog *aisthesis*-a. Ovo je jedini način da se postigne potpuno shvaćanje estetike i umetnosti. Što se strukture ove nove proširene estetike tiče, Velšovo rešenje ne iznenađenje:

njena struktura će biti transdisciplinarna.²⁵

On estetiku zamišlja kao polje istraživanja koje razume sva pitanja koja se tiču estetike, uključujući doprinose iz filozofije, sociologije, istorije umetnosti, psihologije, antropologije, neuronauka i tako dalje.²⁶ Umetnost bi ostala jedna od njenih tema, značajna, ali samo jedna među ostalima. Prema Velšovom gledištu, *aisthesis* obrazuje polje rada estetike kao discipline koja bi po sebi bila transdisciplinarna. U ovom smislu, u polju estetike je iskorišćen koncept transverzalnosti da bi se utemeljila nova vizija estetike kao discipline. Postoji još jedno polje u kojem treba pomenuti korišćenje ovog koncepta – a to je polje kulture.

Transkulturalnost

Na kraju dvadesetog veka, osim uma i totalnosti i kultura zahteva da joj se priđe iz drugačije tačke gledišta da bi se saobrazila sa postmodernim stanjem. Velš ovu promenu u perspektivi vezuje za transkulturalnost. Njegov doprinos savremenoj estetici možda nigde nije bio toliko dalekosežan kao u ovom slučaju. Prva verzija ove koncepcije objavljena je u članku iz 1992. godine²⁷ i potom dalje razvijana i nekoliko puta objavljivana u različitim verzijama. Razvoj ove ideje Velš objašnjava na sledeći način:

Pre deset godina, jednostavno pitanje me je navelo da razvijem koncept transkulturalnosti. Imao sam utisak da naši sadašnji koncepti kulture više ne odgovaraju njenim temama. Drugim rečima, čini se da savremene kulture pokazuju drugačije ustrojstvo od onoga koje se podržava ili nagoveštava u našim koncepcijama kulture. Zato je potrebno razviti novu konceptualizaciju kulture. Upravo to ću pokušati da učinim putem "transkulturalnosti".²⁸

Nasuprot tradicionalnom shvatanju kulture i kasnijim pristupima koji proizilaze iz multikulturalnosti i interkulturalnosti, transkulturalnost bi trebalo videti kao

25 Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, str. 99.

26 Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, str. 98.

27 Wolfgang Welsch, "Transkulturalität – Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen", *Information Philosophie*, Nieder-Olm (Germany) 2, 1992, str. 5–20.

28 Wolfgang Welsch, "Transculturality: The Changing Form of Cultures Today", *Filozofski vestnik* vol. 22, no. 2, Ljubljana, 2001, str. 59.

prikladnije rešenje: kao pravi put ka razumevanju savremenih kultura, u deskriptivnom i normativnom smislu.

Pojam kulture je prvi put razvijen u opšti koncept u kasnom sedamnaestom veku. Kao takav se pojavio sa Samuelom fon Pufendorfom (Samuel von Pufendorf, 1632–1694) u 1684. godini i označavao je kulturu kao zbir onih delatnosti putem kojih ljudi oblikuju svoj život kao ljudski. Tako je sa Pufendorfom kultura postala kolektivna jednina i autonomni koncept koji je trebalo da obuhvati celinu aktivnosti naroda, društva i nacije. Sto godina kasnije, u poslednjim decenijama osamnaestog veka, Johan Gotfrid Herder (Johann Gottfried Herder, 1744–1803) je dalje razvio ovaj koncept. Značaj ovog koncepta za Velša leži u činjenici da čak i danas

mnogi od nas još uvek veruju u vrednost herderovskog koncepta kulture.²⁹

Herderov koncept kulture – u Velšovom šematskom tumačenju, onaj koji isključuje sve partikularnosti – obeležavaju tri presudna trenutka: društvena homogenizacija, etnička konsolidacija i interkulturalno razgraničavanje. Kao prvo, Herder pretpostavlja da svaka kultura oblikuje celokupan život naroda i njegovih individua. Iz toga proizilazi da je svaki objekt i svaki čin nepogrešivo primer upravo ove kulture. Ovako shvaćena kultura ujedinjuje. Druga odlika kulture odnosi se na etnicitet ili narod (folk). Kultura je uvek "kultura naroda" i prema Herderu predstavlja "cvet narodnog bića".³⁰ Koncept je prema tome vezan za narod i omogućava dalji razvoj ideje nacionalne kulture (na primer nemačke kulture). Treći momenat se odnosi na razgraničenje u odnosu na spoljašnjost:

Svaka kultura, kao kultura jednog naroda, treba da se razlikuje od kulture drugih naroda.³¹

Herderov koncept kulture je prema tome razdvajajući; svaka kultura, kao nacionalna kultura, treba da se razlikuje od svake druge nacionalne kulture.

Velš smatra da nijedan od pomenutih elemenata tradicionalnog herderovskog koncepta kulture više nije održiv i da stoga treba napasti sam koncept. Razlozi za kritiku su sledeći.

Moderna društva su unutar sebe u izvesnoj meri diferencirana i to više nikom ne dopušta da kulturu shvata kao nešto homogeno ili ujedinjavajuće. Ta društva su većinom multikulturalna i podređena vertikalnim podelama i razlikama (radnički kraj, imućan kraj, alternativna scena itd.). Unutrašnja složenost savremenog društva prevazilazi svaku mogućnost da se kultura shvati kao homogena onako kako predviđa herderovski model.

Drugi trenutak, etnička konsolidacija, takođe je pod znakom pitanja. U svojoj koncepciji, Herder je kulture zamislio kao zatvorene sfere ili autonomna ostrva,

29 Wolfgang Welsch, "Transculturality: The Changing Form of Cultures Today", str. 61.

30 Johann Gottfried Herder, *Outlines of a Philosophy of the History of Man*, Bergman Publishers, New York, 1966. U ovoj knjizi, koja se pojavila između 1784. i 1891. godine, Herder je razvio svoj koncept kulture.

31 Wolfgang Welsch, "Transculturality: The Changing Form of Cultures Today", *Filozofski vesnik* vol. 22, no. 2, Ljubljana, 2001, str. 61.

od kojih je svaka odgovarala teritorijalnom području naroda i jezičkog prostiranja. Prema tome, u ovoj koncepciji, kulture bi trebalo da su zatvorene. S druge strane, Velš tvrdi da su

definicije vezane za narod u velikoj meri imaginarne i fiktivne.³²

Nacije nisu nešto dato, nego izmišljeno. Mnogo je istorijskih dokaza mešanja i to priča drugačiju priču od Herderove.

Konačno, i trenutak razgraničenja se mora podvrgnuti kritici, jer je – prema Velšu – neispravan i opasan. Na ovom mestu vredi citirati Velša:

svaka nacija ima svoje *unutrašnje središte sreće*, kao što svaka sfera ima svoj centar gravitacije i potom:

Svemu što je i dalje *isto kao* moja priroda, što se u nju može *asimilovati*, ja zavidim, tome težim, i prisvajam; izvan ovoga sam prirodno naoružan neosetljivošću, hladnoćom i slepilom, koji se čak mogu pretvoriti u *prezir* i *gađenje*.³³

Nije teško razumeti zašto Velš tvrdi da je ovaj koncept, koji je u isto vreme koncept unutrašnje homogenizacije i spoljašnje separacije, sklon kulturalnom rasizmu:

Područje sfere i čistota pravila ne samo da onemogućavaju razumevanje među kulturama, već poziv na kulturalni identitet ove vrste konačno vodi separatizmu i utire put političkom sukobu i ratovima.³⁴

Prema tome, analiza herderovskog koncepta kulture pokazuje dva njegova velika nedostatka: model je deskriptivno neupotrebljiv, jer ne opisuje kulturu unutar složenog savremenog društva; takođe, normativno je opasan i neodrživ, jer ostaje unutar okvira sopstvenog i stranog i vodi neprihvatljivim nacionalizmima i rasizmima. Prema Velšu, rešenje bi trebalo tražiti u koncepciji kulture koja prevazilazi tradicionalni herderovski model.

Takvi modeli danas već postoje; pitanje je samo da li uspevaju da izbegnu nedostatke starog modela. Velš ispituje dva novija koncepta kulture: multikulturalnost i interkulturalnost i pokazuje da oni i dalje ostaju vezani za tradicionalan koncept. On se slaže da multikulturalnost predstavlja napredak u poređenju sa starim gledištem koje zahteva društvenu homogenizaciju. Naime, multikulturalnost nastoji da se suoči sa problemima kultura koje su unutar jednog društva živele zajedno. U ovom smislu, model se suočava sa mnogim kulturama koje postoje unutar jednog multikulturalnog društva; međutim, kako ovaj model pojedine kulture shvata kao

32 Wolfgang Welsch, "Transculturality: The Changing Form of Cultures Today", str. 62.

33 Johann Gottfried Herder, *Outlines of a Philosophy of the History of Man*, Bergman Publishers, New York, 1966, str. 44.

34 Wolfgang Welsch, "Transculturality: The Changing Form of Cultures Today", *Filozofski vesnik* vol. 22, no. 2, Ljubljana, 2001, str. 63.

homogene i razgraničene, on prati nedostatak starog herderovskog modela. Prema tome, multikulturalnost ne osigurava ispravno razumevanje razdeobnih prepreka između kultura koje žive unutar jedne države (na primer u SAD). Štaviše, taj model može da se iskoristi da opravda i osnaži pozive na razgraničenje.³⁵ Slični problemi su vezani za interkulturalnost. Prema Velšu, ovaj koncept ima dobre namere, ali i dalje ostaje unutar granica tradicionalnog koncepta kulture, zasnovanog na nagoveštaju kao-sferičnog ustrojstva kulture. Interkulturalnost uviđa da takvo ustrojstvo vodi interkulturalnim sukobima i nastoji da se tome suprotstavi interkulturalnim dijalogom. Velš ukazuje da se ovi problemi ne mogu rešiti na odgovarajući način, jer proističu iz osnovne pretpostavke koja leži na upravo pomenutom, poput sfere ili ostrva, ustrojstvu kulture. Teškoćama koje su vezane za koegzistenciju, kooperaciju i komunikaciju između kultura se prema tome ne može prići iz modela koji sledi tradicionalni herderovski koncept kulture. Kulturalnim pitanjima bi od početka trebalo prići na potpuno drugačiji način.

Velš rešenje vidi u transkulturalnosti, koja svoje teorijsko utemeljenje nalazi u transverzalnosti, a svoju empirijsku potkrepljenost u današnjem prožimanju kultura. On veruje da naše kulture, u stvari, više nemaju formu homogenosti i odvojenosti, nego da ih iznad svega odlikuju mešanja i prožimanja:

Ovu novu formu kulture nazivam transkulturalnom, jer prevazilazi tradicionalni koncept kulture i prelazi preko tradicionalnih kulturalnih granica. Koncept transkulturalnosti [...] teži da artikuliše ovo promenjeno uspostavljanje kulture.³⁶

Prefiks "trans" u izrazu "transkulturalnost" za Velša ima dvostruko značenje. S jedne strane, on označava činjenicu da odrednice kulture postaju kros-kulturalne; u ovom smislu, "trans" ima značenje "trasverzalnog". S druge strane, razvoj savremenih kultura vodi prema kulturalnoj formaciji koja prevazilazi tradicionalni (herderovski) multikulturalni plan kultura. U ovom smislu, "trans" iz "transkulturalnosti" ima značenje "izvan" i "preko", kako u odnosu na budućnost, tako i u poređenju sa ranijom formom kulture i ranijim konceptualizacijama kulture.³⁷

Transkulturalnost u prvom smislu reči se može primeniti na sve nivoe društva. Na makronivou, ona uzima formu kulturalne međupovezanosti i umrežavanja, hibridizacije, kao rastakanje razlike između sopstvenog i stranog i tako dalje. Stilovi i načini života se više ne završavaju na granicama nacionalnih kultura (ako su to ikada i činili), već ih prelaze i mogu da se nađu i u drugim kulturama:

35 Velš nabraja niz dokaza, uglavnom iz SAD. Uporediti: Wolfgang Welsch, "Transculturality: The Changing Form of Cultures Today", str. 65.

36 Wolfgang Welsch, "Transculturality: The Changing Form of Cultures Today", str. 67.

37 Trebalo bi zabeležiti da Velš nije prvi predložio termin "transkulturalnost", barem ne "transkulturalno". Svejedno, dok starije transkulturalne tradicije uglavnom teže transkulturalnim invarijantama, Velšov koncept transkulturalnosti se usredsređuje na istorijski modifikovanu strukturu današnjih kultura. Uporediti: Wolfgang Welsch, "Transculturality: The Changing Form of Cultures Today".

Način života ekonomiste, naučnika ili novinara više nije nemački ili francuski, već evropski ili globalan.³⁸

Štaviše, kulture se odlikuju hibridizacijom i ova međupovezanost se odnosi na sve nivoe, od populacije i trgovine, do informacija. Kulturalno mešanje se ne odvija samo na nivou popularne kulture (MTV, CNN, Mekdonalds i Koka-kola), nego i visoke kulture (Pučini /Giacomo Puccini, 1858–1924/, Pikaso /Pablo Picasso, 1881–1973/, Gogen /Eugène Henri Paul Gauguin, 1848–1903/). Pravljenje izbora između sopstvene i strane kulture je isto tako skoro nestalo. Drugim rečima, u unutrašnjim odnosima kulture postoji isto toliko stranog koliko i u njenim spoljašnjim odnosima sa drugim kulturama.

Na mikronivou, Velš govori o transkulturalnom formiranju individua i tvrdi da smo svi kulturalni hibridi. Kao takve, ne oblikuje nas samo jedna domovina, nego različite zemlje reference. Ako se to u prošlosti odnosilo uglavnom na pisce i predstavnike visoke kulture, danas se odnosi gotovo na svakoga. Popularna kultura i muzika igraju sve važniju ulogu u oblikovanju individualnih identiteta mladih ljudi. Međutim, ova kultura nije ograničena na nacionalni kontekst. Kao rezultat, pretpostavlja se da će kulturalno formiranje narednih generacija biti više transkulturalno, a identiteti još više "ukršteni". Spoljašnja kulturalna pluralizacija (transkulturalnost na makronivou) doneće unutrašnju pluralizaciju individue (transkulturalnost na mikronivou), na šta je već ukazao Pol Valeri (Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry, 1871–1945).

Velš ukazuje da istorijski gledano transkulturalnost nije nešto novo. Problem je bio u tome što pristalice tradicionalnog koncepta kulture jednostavno nisu hteli da ga vide ili da priznaju da on postoji. Bez obzira na to koju kulturu neko prihvati, jasno je da ona ne može biti rekonstruisana bez uzimanja u obzir drugih kultura. Ovo je za Velša značajno pitanje, utoliko više otkad je koncepcije kulture počeo da shvata ne samo kao deskriptivne nego i kao operativne koncepte:

"Realnost" kulture u ovom smislu je uvek posledica i naših koncepcija kulture. Stoga se mora biti svestan odgovornosti koja se preuzima kad se propagiraju koncepti ove vrste. [...] Propagiranje starog koncepta kulture i formi koje su mu usledile danas je postalo neodgovorno; koncept transkulturalnosti je uspešniji.

Prema tome, transkulturalnost je za Velša političko pitanje. U ovom kontekstu, "veza" i "tranzicija" su pozitivne odrednice, a "separatizam" i "isključivost" svakako negativne. Transkulturalnost zahteva prevazilaženje monokulturalnih stavova, i, kao što Velš kaže,

doterivanje našeg unutrašnjeg kompasa: udaljavanje od usmerenosti na polarnost sopstvenog i stranog, da bi se usmerilo ono što bi moglo da bude zajedničko i povezujuće tamo gde se susretnemo sa nečim stranim.³⁹

38 Wolfgang Welsch, "Transculturality: The Changing Form of Cultures Today", str. 68.

39 Wolfgang Welsch, "Transculturality: The Changing Form of Cultures Today", str. 78.

Koncept transkulturalnosti Velšu omogućava da dotakne odnose između globalizacije i partikularizacije. Posmatrana iz tačke transkulturalnosti, oba koncepta su za Velša jednostrana, pri čemu je partikularizacija samo reakcija na globalizaciju. Prema Velšovom gledištu, globalizacija pre svega znači ujednačavanje, dok se partikularizacija može razumeti kao "povratak plemenu". U takvom kontekstu, transkulturalnost dobija prednost nad gore pomenutim konceptima. Globalizujuće tendencije, kao i želja za specifičnošću i partikularnošću, mogu se ispuniti unutar transkulturalnosti. Zaključimo Velšovom vizijom transkulturalnog stanovništva:

Transkulturalni identiteti razumeju kosmopolitsku stranu, ali i lokalno pridruživanje. Transkulturalno stanovništvo kombinuje oba.⁴⁰

Literatura:

- Wolfgang Velš, "Transkulturalnost. Forma današnjih kultura se menja", *Kultura* br. 102, Beograd, 2002, str. 70–89.
- Wolfgang Welsch, *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinnelehre*, Klett-Cotta, Stuttgart 1987.
- Wolfgang Welsch, *Aesthetik im Widerstreit: Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, Acta humaniora, Weinheim, 1991.
- Wolfgang Welsch, "Jacques Derrida ili razlika i rasutost", *Delo* br. 1–2, Beograd, 1992, str. 27–36.
- Wolfgang Welsch, *Aesthetisches Denken*, Reclam, Stuttgart, 1993.
- Wolfgang Welsch, *Vernunft: Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996.
- Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie, Berlin 1997.
- Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, Sage, London 1997.
- Wolfgang Velš, *Naša postmoderna moderna*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2000.
- Wolfgang Welsch, "Transculturality: The Changing Form of Cultures Today", *Filozofski vestnik* vol. 22, no. 2, Ljubljana, 2001, str. 59–86.
- Wolfgang Welsch, "Animal Aesthetics", *Contemporary Aesthetics*, Science in Aesthetics, Forum, 2004, <http://www.contempaesthetics.org/pages/article.php?articleID=243>.
- Ernest Ženko, *Umetnost in totaliteta: Lyotard, Jameson in Welsch*, Založba ZRC, Ljubljana 2003.

40 Wolfgang Welsch, "Transculturality: The Changing Form of Cultures Today", str. 84.



Teri IGLTON

: Klif MakMahon

Teri Iglton (Terence Francis Eagleton, 1943–) otvoreno priznaje da je njegov projekat nepokolebljivo usmeren na pokretanje sveta u pravcu budućeg utopijskog ostvarenja osnovnog sna materijalističkog marksističkog socijalizma. To je san koji se ne može dogoditi dok organizovano radništvo ne postane politički dovoljno moćno da preuzme kontrolu nad prirodnim resursima, sredstvima za proizvodnju i političkim strukturama, kao i kontrolu nad kulturalnom proizvodnjom značenja i vrednosti. Igltonov san je da mase treba da dođu do sreće i ličnog ispunjenja, ali da se ljudima ne sme dozvoliti da izgrade sopstveni osećaj sreće, istine i vrednosti. Ljudi bi morali da shvate da su njihove individualne prirode u velikoj meri formirane u odnosima sa drugima, sa celinom društvene zajednice. Volji zajednice, onako kako je izražena u budućim socijalističkim i materijalističkim utopijama, mora se dozvoliti da najzad uspostavi zdravu hegemoniju nad svim individualnim izborima i nad svim ekonomskim i kulturalnim formama i proizvodnjama. Govoreći o spasenju i emancipaciji Iglton pokazuje svoje katoličko utemeljenje. Da bi istina i vrednosti mogle da budu kulturalno produktivne, one moraju biti odobrene, smatra Iglton. Za Igltona, konačno odobrenje ne mogu dati filozofski um, naučni um, Bog, ljudska psihologija, individualna sloboda, intelektualna poezija i umetnost ili druge istorijski nakupljene mogućnosti. Za Igltona, jedino ispravno odobrenje se može doneti zajedničkim odlukama koje se ne donose u sadašnjosti, nego posle klasne borbe završene konačnom pobedom snaga organizovanog radništva. Prema Igltonu, u ovom trenutku ne možemo znati koja će to biti istina, vrednost, pravda i lična sreća. To zavisi od

procesa buduće procene. Igltonova teleologija pretpostavlja njegovo shvatanje "velike slike" onoga što bi trebalo da se dogodi, a ne onoga što bi moralo da se dogodi. Pošto Iglton sve zasniva na svom shvatanju potrebnosti, njegova misao je po svom modelu suštinski etička. On podrazumeva da je etika važnija od, na primer, epistemologije ili kosmologije. Mnogi Igltonovi čitaoci će pitati da li je njegov etički centar uveliko oslabljen priznanjem da sada nije moguća nijedna jasna koncepcija univerzalne etičke istine, iako bi u budućnosti to neka mogla da bude. U okruženju jakih neprijatelja, Iglton s pravom izjavljuje da je usamljen, kao figura mudraca, proročki glas u divljini. Dva jaka saveznika kojima je mogao da se nada su pobeđena. Ruski socijalistički eksperiment je propao, a organizovano radništvo je pristalo na saradnju sa kapitalizmom. I to nije sve. On smatra da su najveći savremeni marksistički teoretičari krenuli pogrešnim putem, u pravcu estetike, religioznog misticisma, nadmene ravnodušnosti, slabe i negativne dekonstrukcije, ili različitih oslobodilačkih frontova od kojih nijedan ne zahteva stvarnu potpunu kontrolu u rukama proletarijata. Iglton smatra da je opravdano bičem isterivati došljake iz hrama ukoliko ne zahtevaju pobedu socijalizma radničke klase i ne prihvate istinu materijalizma. Njih treba terati, ako ne preduzimaju direktne akcije da se prekinu ratovi, nahrane gladni, preraspodeli bogatstvo i stvore pravedne zajednice.

Iglton često daje snažnu podršku militantnom feminizmu. To je pokret koji mu je od pomoći jer i on ogorčeno napada preovlađujuću struju zapadne kulture i nastoji da na sitne komade razbije veliki deo tekućih struktura moći. Međutim, postoji nekoliko velikih pravaca u feminizmu koje je Iglton prinuđen da odbaci, i on to i čini. On ženama ne može da dozvoli individualnu slobodu oblikovanja ličnog identiteta, jer bi to bilo u suprotnosti sa njegovim modelom zajednice. On ne može da dozvoli odbijanje koncepta kanona, jer njegova utopijska marksistička država treba da proizvede kanon koji će podržavati njenu hegemonu moć. On ne može da dozvoli odbacivanje hegemonijske koherencije za kulturu. Kao marksista, on mora da podvrgne ruglu svako masovno odbijanje ideja belih muškaraca. On ne može da dozvoli da žene svoju sudbinu oblikuju bez zajedničkog dijalektičkog odnosa sa muškarcima. On ne dozvoljava nikakvo dalekosežno odbacivanje nuklearne porodice, jer je porodica oblik zajednice koji mu se dopada, pošto smatra da je sreća tesno vezana za porodične odnose. Iglton neke pokrete pozdravlja zbog njihovog progresivnog potencijala, ali ih i otvoreno kritikuje zbog pogrešnog usmerenja. On ne može da dozvoli da se identitet pretežno određuje kao pol ili etnicitet, jer se ovi postupci ne mogu usmeriti na proizvodnju i raspodelu materijalnih dobara. Sa mnogim ideološkim strankama Iglton održava paradoksalan odnos tako što ih jednom rukom tapše po glavi dok ih drugom udara.

Iglton vrlo jasno iznosi svoje suštinske zadatke kao marksističkog polemičara. Iglton marksističkoj kritici daje tri osnovna zadatka u jednom poglavlju svoje knjige *Valter Benjamin ili Prema revolucionarnoj politici*:

- 1) da učestvuje u radovima i događajima koji tekuće koncepte "realnog" fikcionalizuju na način koji podstiče "efekte koji vode pobedi socijalizma",

TERI IGLTON

KLIF MAKMAHON

FIGURE U POKRETU

- 2) da uspostavi kritiku različitih retoričkih i ideoloških tekstova koji su pogrešno usmereni i koji "proizvode politički neželjene efekte" i

- 3) da tamo gde je to moguće takva dela tumači "protiv struje" da bi iz njih prisvojila sve ono što bi moglo da bude vredno za socijalizam.

On se očigledno izuzetno oslanja na tehniku dekonstrukcije, tražeći pukotine koje narušavaju pretpostavljene logičke doslednosti. A ipak, za razliku od tipičnog dekonstruktiviste, Iglton skicira, ili barem zamišlja, marksističko-socijalističku rekonstrukciju koja opravdava njegov metod napada. Igltonovo delovanje je pravi rat, sa dobitnicima i gubitnicima, što je model koji logički sledi iz njegovog obrazloženja vodećeg mesta klasne borbe. Iglton, naravno, ne može da prihvati onaj deo teorije dekonstrukcije koji podriva celokupni univerzalistički diskurs. Za razliku od većine dekonstruktivista, Iglton mora da održava tvrdnju da objektivne i univerzalne istinite tvrdnje mogu da imaju vrednost, da leže u jeziku i da kritičari mogu da znaju šta misle i da misle ono što kažu.

To što je Iglton prinuđen da napada gotovo sve zablude radikalne glasove koji sada zauzimaju istaknute pozicije očigledno je veliko ohrabrenje njegovim konzervativnim neprijateljima. Mnoge njegove primedbe na avangardne radikalne pokrete su takve da je mogao da ih načini i T. S. Eliot (Thomas Sterns Eliot, 1888–1965). Veliku pomoć i ohrabrenje oni nalaze u izdašnom Igltonovom istorijskom eklekticismu. U predgovoru svoje knjige *Iluzije postmodernizma*, Iglton piše:

neke od mojih tvrdnji konzervativci će podržati, i

Oni postmodernisti koji tvrde da levičari ne treba međusobno da se kritikuju jer to raduje reakcionare, trebalo bi da se prisete ograničenja politike koja se zasniva na oportunizmu umesto na istini.

Dok Iglton za sebe priznaje da je vrsta oportuniste, on tvrdi da neće pribegavati krivotvorenju za dobro partije i svim misliocima preporučuje potpuno poštenje.

Od velike je pomoći videti šta je to što Iglton podržava, a što raduje konzervativce. Dobar spisak bi uključio stavke koje je objavio sam Iglton: klasične grčke i kasnije doktrine koje su neka vrsta prirodnih teorija; vrednost kvazi-univerzalističkih istinitih tvrdnji o objektivnoj realnosti; tradicija utopijske misli; uvek postojana potreba za hijerarhijom, prioritnim teorijama i zaključcima; hrišćanski i jevrejski modeli za spasiteljska i mesijanska zastupništva; izvanredna plodotvornost ideala prosvetiteljstva i diskursa uma, istine ili slobode; želja kritičke teorije sedamnaestog i osamnaestog veka da se umetnost i književnost ne odvoje od njihovih pravih društvenih veza; potreba za hegemonijskom dominacijom u svakoj zdravoj kulturi; ispravnost i istorijska tradicija humanizma i materijalizma; ispravnost teorijskih strategija koje odbacuju svaki jak skepticizam koji bi paralizovao pozitivni društveni

napredak. Kao duhovit čovek, Iglton bi verovatno pozdravio primedbu da bi bio dobar marksista da ga nisu upropastili jezuiti, pape i poezija. Ako Igltonovo veličanje Platona (Πλάτων, 428/427–348/347 p. n. e.) iznenađuje, Iglton (kao i Liotar /Jean-François Lyotard, 1924–1998/) se slaže sa Platonom da je glavno pitanje za svaku kulturu koja bi zbirka vrednosti *trebalo* da oblikuje društvo.

Iglton u knjizi *Iluzije postmodernizma* objavljuje da bi trebalo da se složimo sa klasičnim starim vekom i da sve svoje mišljenje utemeljimo na našoj teoriji o tome šta bi trebalo da čini dobar život.¹

Iglton se očigledno slaže sa Platonom i Fihteom (Johann Gottlieb Fichte, 1762–1814) da filozofiranje i društveno planiranje zahtevaju da etička sposobnost primeni svoj merodavni interes za upravljanjem.

Očigledno je, dakle, da će priroda Igltonove etičke teorije biti ključna za razumevanje njegovog opšteg programa. Pre nego što razmotrimo ovu materiju, korisno će biti da se zabeleži da Iglton ne odbacuje teorijska rešenja koja uključuju božanstvo. Mogli bismo da se pitamo kakve probleme ovo postavlja za marksizam i materijalizam. U predgovoru za zbirku tekstova *Igltonova čitanka* (*The Eagleton Reader*), urednik Stiven Rigan (Stephen Regan, 1957–) započinje svoj komentar primedbom da 1966. godine, u jednom od svojih prvih eseja (u levo orijentisanom katoličkom časopisu *Slant*), ratoborni mladi Iglton tvrdi da je katolička ceremonija pričešća, svođenjem pastve na pasivne posmatrače i tretiranjem Hristovog tela kao robe, bila prodavanje kapitalizmu. Ovo je naravno ista vrsta kritike koju je Džejms Džojls (James Joyce, 1882–1941) pokrenuo u *Uliksu*. Rigan dodaje da se

stepen u kome su Igltonove teorijske preokupacije ukorenjene u radikalnoj teologiji retko priznaje.

Trideset godina kasnije, u *Iluzijama postmodernizma*, braneći tekuću potrebu za univerzalističkim kategorijama, totalizujućim narativom i humanizmom, Iglton objavljuje da spasonosno rešenje za naše izopačeno društvo

ne mora da bude protiv natprirodnog.²

Međutim, Igltonovo shvatanje natprirodnosti (*supernaturalism*), ako bi mu se naložilo da ga objasni, ne bi umirilo nijednu od postojećih velikih religija. Ono bi moglo da bude na neki način blisko Sartrovom (Jean-Paul Sartre, 1905–1980) shvatanju da ako Bog i postoji, to ne utiče na ljudske poslove. Ili bi moglo da pomogne marksističkoj verziji onoga što je metodistička crkva stvorila u svom društvenom jevanđelju. Dovoljno je reći da bi mnogi čitaoci voleli da Iglton razjasni svoju moguću teologiju.

U njegovim spisima teološko pitanje je šturo obrađeno, ali su zato njegove etičke teorije veoma razvijene. Da bi se razumelo zašto Iglton nešto optužuje dok drugo hvali, mora se dobro razumeti njegov lični utopijski san koji je visoko etički. On prihvata osnovne postavke marksizma: da pravedno i dobro društvo ne može postojati

1 Teri Iglton, *Iluzije postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1997, str. 81.

2 Teri Iglton, *Iluzije postmodernizma*, str. 129.

dok organizovano radništvo ne preuzme kontrolu nad sirovinama, proizvodnjom, finansijama i raspodelom. Iglton često govori da idealna država mora podsticati maksimum sreće za sve svoje građane. Jedan od sigurnih osnova sreće je lak pristup potrebnim materijalnim predmetima. Tako bi svi građani imali i materijalna sredstva i slobodno vreme da se upuste u ispravno shvaćenu potragu za srećom. Niko ne bi smeo da bude toliko siromašan da nema kuću, hranu, alatke, odeću, knjige, bicikl, baštu itd. Iglton veruje da će kapitalizam slobodnog preduzetništva uvek proizvoditi materijalnu nejednakost u meri koja onemogućava pravednu i odgovarajuću raspodelu materijalnih dobara, dok bi to, barem teorijski, bilo moguće ako bi organizovano radništvo preuzelo potpunu kontrolu nad društvom i stvorilo pametan socijalizam. Iglton pominje organizovano radništvo jer nema drugog održivog kandidata. U Igltonovoj marksističkoj utopiji, analiza vrlina, vrednosti i značenja postavila bi etiku u radikalno novi društveni kontekst. Iglton je vrlo određen u tome da njegova marksistička socijalistička etika *ne bi* mogla da prizna slobodno, racionalno, autonomno sopstvo kao konačni izvor vrednosti. Ovim i drugim načinima Iglton isključuje prosvetiteljsko-buržoasko-liberalno-humanističke oblike kulture koji danas dominiraju zapadnom mišlju. Iglton kaže da je socijalistički poredak očigledno komunalan; otuda i sam smisao sopstva i opredeljivanje za vrednosti i značenje moraju biti posredovani zajedničkim odlukama, nešto slično većinskom odlučivanju na javnom skupu. Imovinska prava, put ka sreći, oblici religije, izbori vrednosti, moraju se podvrgnuti grupnom tumačenju. Iglton pretpostavlja da u zaista racionalnoj socijalističkoj državi niko ne bi želeo da tlači druge i da bi takva država bila diskreditovana ako ne bi istinski zadovoljavala najdublje potrebe muškaraca i žena. Ukratko, Iglton želi da odbaci kontrolišuću ideju individualnih prava (odobrenih od Boga ili ustava, ili i jednog i drugog) i zameni ih komunalnom idejom vrline. Kao i drugi savremeni levičari, on želi da diskurs pravde gurne u stranu diskurs slobode. Iglton naglašava da su u ovom trenutku gotovo svi naši diskurzivni sistemi štetni i pogrešni, jer ne proističu iz jedinog ispravnog nekusa, a to je novo čovečanstvo stvoreno na ispravno zamišljenoj socijalističkoj utopiji. Pošto je to nešto što još uvek nismo videli, ne možemo ga ni precizno opisati. To ostaje nekoj budućoj potvrdi.

Iglton je jasan u svom shvatanju prevrednovanja svih vredosti. U *Iluzijama postmodernizma* on zahteva radikalno novo "oblikovanje vrednosti".³ Odbacujući refren "različitosti" savremene avangardne misli, Iglton kaže:

Politički cilj socijalizma se ne oslanja na razlike [...] nego na emancipaciju razlike na nivou ljudske međusobnosti i uzajamnosti.⁴

Iglton u poglavlju "Ideja zajedničke kulture" ("The Idea of a Common Culture"), odbacujući liberalno humanistički poziv na "visoku kulturu", potvrđuje da autentičnu visoku kulturu ne možemo videti dok je ne bude "uživala i iznova pravila čitava zajednica".⁵ Navodno, novi kanon i novi kriterijumi procene bi se stvorili

3 Teri Iglton, *Iluzije postmodernizma*, str. 84.

4 Teri Iglton, *Iluzije postmodernizma*, str. 120.

5 Stephen Regan (ed.), *The Eagleton Reader*, Wiley Blackwell, Oxford, 1997, str. 115.

glasovima većine posle pobede proletarijata. On ovde tvrdi da je suštinska istorija Engleske u laganom napredovanju prema "potpunoj kolektivnoj odgovornosti". U drugom poglavlju ove knjige Iglton primećuje da su u njegovoj marksističkoj utopiji ljudi politički

prinudeni da veliki deo vremena provode u kolektivnom donošenju odluka
i da je
jedini način na koji se moja jedinstvena samorealizacija može ostvariti – preko tvoje.⁶

Iglton u *Izletu* (*Field Day*), pamfletu iz 1988. godine, komentariše da svaka utopijska struktura mora zadovoljiti osnovne ljudske potrebe, a da živimo u takvoj ironičnoj recipročnosti sa teško oštećenim kapitalističkim društvom da smo "krajnje nesigurni u to šta su zaista naše potrebe", iako može da se pretpostavi da se "potrebe i želje uvek na neki način primaju od 'drugog'".⁷ Iglton pokazuje koliko je osuđivanje postojećih grupa i oblika kulture zbog nezadovoljavanja najdubljih univerzalnih ljudskih potreba neodređeno, pošto još uvek ne postoji znanje o tome koje su to potrebe, dok se ne donese nekim budućim kolektivnim odlukama.

Važno je razumeti da Iglton, kao teorijski analitičar, mora visoko da postavi autoritet razuma, što ga postavlja uz glavnu struju zapadne kulture, baš kao što ga odvaja od feministkinja, dekonstruktivista i postmodernista. Iglton pomaže da se da maha post-postmodernizmu kada u svom pamfletu *Izlet* objavljuje da moramo prihvatiti i promeniti racionalnost prosvetiteljstva, tako da bi u nekom budućem dobu istinske kolektivističke slobode

um bio potpuno slobodan da se menja.⁸

Iglton podseća na idealističkog pesnika Poa (Edgar Allan Poe, 1809–1849), koji je tvrdio da nikada nećemo videti "prirodno" čovečanstvo dok um ne postigne najviše što može u usavršavanju ljudskog društva, što je zadatak koji je započeo Platon u svojoj *Državi*. Iglton nigde nije tradicionalniji, teologičniji, akulturisaniji i istoričniji nego u svom verovanju da je najveći problem uvek u tome kako da se pronađe osnovna spasiteljska moć koja bi stvarala najbolji mogući život u najboljem mogućem gradu, na univerzalan način. Iskupljujući, spasiteljski i mesijanski diskurs je u osnovi Igltonovog programa. Njegova stalna poruka mnogim teorijskim neprijateljima je da su izabrali lažnog Mesiju i da se tako ne može izbaviti ljudsko društvo.

Delo T. S. Eliota je paradigmatički primer tradicionalističke vizije hrišćanskog društva organizovanog oko logosa teologije inkarnacije, božanskog otkrovenja i natprirodnih činilaca spasenja. Iglton zna da Eliot predstavlja njegovog najvećeg neprijatelja. Iglton optužuje Eliota za unižavanje masa postavljanjem hegemonije javne kulture koju mase otelovljuju ali ne oblikuju, "statičkog" društva pogrešno zasnovanog

6 Teri Iglton, *Iluzije postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1997, str. 298, 299.

7 Stephen Regan (ed.), *The Eagleton Reader*, Wiley Blackwell, Oxford, 1997, str. 362, 363.

8 Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso, London, 1981, str. 175.

na ideji da se najdublje vrednosti i potrebe mogu znati unapred i da nisu stvorene populističkom odlukom.⁹ Eliot je, prema Igltonovom gledištu, izabrao pogrešne činioce spasenja.

Iglton ignoriše Eliotovo priznavanje ne-statičke vrednosti radikalne jeresi i eksplozivnih novih avangardnih dela koja potpuno menjaju značenje kulture i kano-na, dok se primaju u istorijsku kulturalnu mrežu. Za Igltona, Eliot, kao i Platon, ima ispravno usredsređenje na organsku celinu nekog usavršenog modela opštih kulturalnih aranžmana. U novijoj knjizi *Ideja kulture* (*The Idea of Culture*, 2000), Iglton se ponovo bavi Eliotom, razrađujući svoju osnovnu tvrdnju da Eliot želi da temeljna pravila generiše odozgo, koristeći se razmišljanjem inteligencije i stvaranjem visoke kulture koju mase upijaju i kojom se obogaćuju, ali koju same ne oblikuju. Iglton sa svoje strane predlaže više demokratski i socijalistički model Rajmonda Vilijamsa (Raymond Williams, 1921–1988) koji poziva na zajedničku demokratsku kulturu čije se vrednosti ne mogu unapred precizno odrediti, nego će se pojaviti kroz saradničko stvaranje takvih značenja, sa potpunim učešćem svih njenih članova.¹⁰

Iglton ne sugerise na koji bi način ovaj model mogao da obuhvati visoki nivo kreativnosti filozofa, naučnika, teologa, matematičara, kompozitora itd. On podržava opštu pretpostavku Platona, Berka (Edmund Burke, 1729–1797) i Eliota: treba da postoji zajednička homogena, hegemonna kultura koja zadovoljava najdublje potrebe svih učesnika. Multikulturalni ideal je odbačen. Celokupno Igltonovo mišljenje je kristalizovano u izjavi da razumni teoretičari kulture moraju stvoriti spasilačku hermeneutiku koja bi mogla, nasuprot struji, da spase ono što bi danas moglo biti od koristi,

što je komentar iz značajnog Igltonovog intervjua sa Majklom Pejnom (Michael Payne, 1941–) u Igltonovoj knjizi iz 1990. godine *Značaj teorije* (*The Significance of Theory*).¹¹ U njegovoj feminističkoj studiji *Silovanje Klarise* (*The Rape of Clarissa*, 1982), Iglton odbacuje Klarisina hrišćanska nadanja u spasenje preko Boga, izjavivši da bi marksistički socijalisti imali drugačije ime za svaki
apsolutni [...] izvor moći i utehe.¹²

Veliki deo Igltonovog polemičkog programa leži u njegovom odnosu prema opštem shvatanju zapadnog intelekta o ispravnom izboru istinskog kulturalno spasiteljskog činioca: da li su to božanski otelovljeni logos, herojska volja za moć, prirodni i ustavni zakon, arhetipski podsvesni instinkti, naučna istina, kulturalna tradicija, moderna poezija kao novo Sveto pismo, kiptavo oslobađanje libidinozne telesnosti karnevala, postepeno nakupljanje narodne mudrosti, neki drugi dolazak, ljudski um koji operiše samouspostavljenim autoritetom, ili iznuđeno odlučivanje o budućoj

9 Stephen Regan (ed.), *The Eagleton Reader*, Wiley Blackwell, Oxford, 1997, str. 113–114.

10 Terry Eagleton, *Ideja kulture*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2002, str. 119.

11 Terry Eagleton, Michael Payne, *The Significance of Theory*, Wiley Blackwell, Oxford, 1989, str. 73.

12 Terry Eagleton, *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, str. 94.

kolektivističkoj državi? Iglton je na svoj način veoma eklektičan, a ipak i toliko reduk-tivan u odnosu na marksistički materijalizam da ne može da napravi snažno eklek-tičko proširenje kao što to čine njegovi neprijatelji. Igltonov redukcionizam dominira njegovom knjigom *Hitklif i velika glad: Studije irske kulture* (*Heatcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*, 1995). On u irskoj kulturi ne nalazi pozitivne centre vrednosti i za to optužuje englesku političku i ekonomsku eksploataciju i kontrolu.

Iglton je kombinacija književnog kritičara i kritičara kulture. U obema ulo-gama on koristi isti osnovni metod: dekonstrukciju naprslih struktura uočavanjem njihovih unutrašnjih protivrečnosti, u kombinaciji sa optužbama da su takve struk-ture saučesnici kapitalizma. Pošto ne udaraju direktno u njegove temelje, one slu-že njegovoj izopačujućoj hegemoniji. U izvesnom smislu svaka Igltonova knjiga će pokrivati ovo isto polje, koje je očigledno plodna podloga za njegovu ikonoklastičku polemičnost.

Dok Iglton, kao oportunist, nalazi razloge da hvali prosvetiteljstvo, li-beralni humanizam, estetičku teoriju, dekonstrukciju, postmodernizam, feminizam, nacionalističke ustanke trećeg sveta, *jouissance* hedonizma, eksperimentalnu umet-nost i trenutni fetišizam tela, važno je videti zašto on levom rukom mora da ih udara dok ih tapše desnom. Prosvetiteljstvo, koje je ispravno shvatilo spasonosnu moć razuma, demokratije i univerzalističkih istinitih tvrdnji, ipak nije uspeo da uvidi da demonski neprijatelj nije neznanje, nego ekonomsko-politički sistem moći. Liberalni buržoaski humanisti su veličanstveni u kulturalnom obogaćivanju i odbrani univer-zalističkog diskursa istine, slobode i pravde, ali su isto tako propustili da vide da se njihovi plemeniti ideali nikada ne mogu ostvariti dok istinska socijalistička demokra-tija ne uništi kapitalističku moć nad politikom i kulturom. Dekonstrukcija je blistavo oruđe kritike, ali ostaje kao slabi činilac, jer ne može da pronađe nikakvu osnovu za pozitivni novi kulturalni konsenzus i hegemoniju. Biti samo negativan ili samo sub-verzivan, tvrdi Iglton, kapitulacija je u odnosu na kapitalističko-buržoasku zaveru. Postmodernizam pati od iste slabosti kao dekonstrukcija. On dodaje pluralističku kulturalnu anarhiju dekonstruktivnoj dezintegraciji sprovedenoj arbitrarnim slobod-no plutajućim jezikom, za koji se pretpostavlja da upravlja svime, a da ne zna ništa. Prema Igltonovom gledištu, besmisleni proizvoljni diskurzivni režimi bi bespomoćno plitali prateći arbitrarni kulturalni haos, tako da on kao i uvek tvrdi da su ovi slabašni oslobodilački pokreti simptomi opresije kapitalizma, koji nikada ne može da dozvoli bilo kakvu vrstu društvene koherencije. Nekoherencija dekonstrukcije i postmoder-nizma se razvija iz veće, kapitalističke nekoherencije. Iglton postupa sa feminizmom kao sa najperspektivnijim novim frontom oslobođenja, jer on ne samo da prodire u srž ušančenog logo-patrijarhalno-zapadnog humanizma, nego teži realnoj političkoj moći. Međutim, Iglton očekivano mora da osudi feminizam zbog odbacivanja uni-verzalističkog diskursa razuma i podsticanja besciljnog pluralizma, umesto radikalne nove hegemonije. Iglton veruje da nezapadni nacionalistički ustanci mogu da postave izazov kapitalizmu i buržoaskom vrednostima, ali mora da odbaci sve teorije kultu-ralnog relativizma koje bi onemogućile marksistički univerzalizam. Iglton ceni noviji

TERI IGLTON

KLIF MAKMAHON

FIGURE U POKRETU

pokret prema idealu neobuzdanog karnevala Pokladnog utorka (Mardi-Gras), pošto je oslobođenje fizičkog erotskog tela jedan od ciljeva marksizma. Iglton uzdiže Bahti-na (Михаил Михайлович Бахтин, 1895–1975) zbog njegove knjige *Rable i njegov svet* (*Rabelais and his World*), pošto ideal karnevala obnavlja marksističko erotsko telo i raz-zglobljava sve transcendentalne označitelje.¹³

A ipak, Iglton oštro izjavljuje da samo veliki prostak može da igra besko-načne društvene igre dok ljudi gladuju ili bivaju ubijani. Iglton mora da se ruga, i on to i čini, savremenom fetišizmu tela, a ipak ga koristi jer on snaži ideje oslobođenja i materijalizma. U *Iluzijama postmodernizma* Iglton objavljuje da

je seksualnost sada najmoderniji fetiš,

da su lenjinisti postali lakanovci, pošto libidinozno telo budalasto gura u stranu radničko.¹⁴ Iglton poziva na novu teoriju tela kao mesta izvođenja kreativnih stvari i društvenih reformi, tela kao kreativnog činioca, koje je oslobođeno od svake religiozne priče o duši.¹⁵ Iglton može da prihvati moguću religiju ako se ona oslobodi duše. Iglton može da brani eksperimentalnu umetnost, jer bi moglo da se pojavi nešto što bi bilo korisno za društvenu reformu. On može da podstiče anti-koloni-jalne ustanke Trećeg sveta, jer oni udaraju na zapadnu kapitalističku hegemoniju, ali isto tako mora da ismeva svaki neuniverzalistički, multikulturalni i relativistički pluralizam.

Igltonov ideal pozitivne nove socijalističke hegemonije ga navodi da od-baci i celokupan novi filozofski skepticizam koji on povezuje sa Ričardom Rortijem (Richard Rorty, 1931–2007). Nasuprot Rortiju, Fišu (Stanley Eugene Fish, 1938–) i ostalima iz tog kruga, Iglton održava klasični zapadni esencijalizam, sa njegovim jakim zaključcima. On tvrdi:

Ne možemo odbaciti esencijalizam jer, između ostalog, moramo da znamo koje su esencijalne potrebe čovečanstva.¹⁶

Iglton ispravno shvata da je postmodernizam, pošto ne uključuje totalne kulturalne i društvene strukture, opasniji neprijatelj od slabašnog glasa akademske dekonstrukcije. Iglton, u svojoj knjizi *Valter Benjamin* (*Valter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*), objavljuje da je dekonstrukcija "nagon za smrću na nivou teorije" koju je ponudio neko ko "ništa ne laže jer ništa ne tvrdi",¹⁷ otkrivajući "sa-moubistvo liberalizma" koji proglašava oslobođenje dok ubija svaki subjekt koji bi mogao biti oslobođen i tako tone u "politički kvijetizam i kompromis".¹⁸

13 Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso, London, 1981, str. 144–145.

14 Teri Iglton, *Iluzije postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1997, str. 69–71.

15 Teri Iglton, *Iluzije postmodernizma*, str. 71–73.

16 Teri Iglton, *Iluzije postmodernizma*, str. 104.

17 "Nothing lieth because he nothing affirmeth" čuveni je odgovor na tvrdnju da poezija laže ser Filipa Sidneja (Phillip Sidney, 1554–1586) u njegovoj knjizi *An Apology for Poetry* (prim. prev.).

18 Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso, London, 1981, str. 136–139.

Često se obraćajući estetičkoj teoriji, Iglton nudi svoju verziju njene istorije u knjizi *Ideologija estetike* (*The Ideology of the Aesthetic*) iz 1990. godine. On razvija svoju osnovnu optužbu da je celokupna estetička teorija pogrešno postavljena ukoliko teži zoni estetičke autonomije, umesto da estetiku utisne u društveno-politički neksus u koji se mora smestiti sva teorija i ideologija. Iglton nastoji da pokaže da je estetika uvek skrivena forma ideološkog diskursa i da se ova društvena činjenica stalno mora isticati, da bi se sprečila šteta velikog pogrešnog zaokreta koji se događa kada se estetičko iskustvo izoluje ili proširuje da bi uzurpiralo oblasti filozofije, etike ili religije. Iglton postavlja ideal estetičko-ideološko-političke zone reciprociteta koja može

delovati kao društvena kritika, a da istovremeno ne daje osnovu za političku ratifikaciju.¹⁹

Iglton razvija tezu da je zona estetike, pošto je u tesnoj vezi sa čulima, telom i slobodnim subjektivitetom, imala pozitivno dejstvo u postavljanju izazova i onemogućavanju strukture moći koja se izgradila oko zapadnog logocentričnog uma i da se ovaj oslobodilački front može pomeriti dalje. Međutim, estetika postaje opasna zona kada se prilagodi postojećoj strukturi moći, ili kada biva izolovana od samog društvenog neksusa. Iglton shvata da estetički diskurs sublimnog može biti iskorišćen da se unapredi marksistički socijalizam, pošto se sublimno definiše kao neizmerno, čudesno i nepredstavljivo. Iglton kaže da se ovi uslovi odnose na buduću marksističku utopijsku državu, koja je u "tom smislu sublimna".²⁰ Neizmerna kapitalistička kulturalna forma se naziva lošim sublimnim, dok se marksistički san naziva dobrim sublimnim. Iglton postupa sa Ničeom (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900) kao sa nekim ko pokazuje da se estetičko može toliko proširiti da zavlađa nad svime i ispravno primećuje da Ničeov svet umetničkih fikcija o nadčoveku ne može biti osnova za društveni konsenzus.²¹ Na kraju ovog dela Iglton ponavlja da je održavanje u životu tradicionalnog diskursa razuma, istine, slobode i subjektivnosti od suštinske važnosti, ukoliko levica želi da donosi univerzalističke tvrdnje koje bi bile dovoljno snažne da se "suprotstave aroganciji moći".²² Zbog svog marksističkog opredeljenja Iglton možda nema drugog izbora osim ovog drastičnog svođenja estetičkog na društveno i subverzivno. Kako sam kaže, on nije zaista zainteresovan za estetičko.

Iglton je vrlo otvoren u svojim ostrim kritikama Marksa (Karl Marx, 1818–1883) i velikih marksističkih teoretičara dvadesetog veka, za koje smatra da su isuviše iskvari modernizmom. Baš kao što mora da se suprotstavi ideološkoj anarhiji i skepticizmu dekonstrukcije i postmodernizma, Iglton je prinuđen da se suprotstavi i modernizmu koji je po pravilu bio potraga za novim temeljima univerzalističke istine i vrednosti koja ne daje ili vrlo malo daje mesta ekonomskom determinizmu – kao kod Jejtsa (William Butler Yeats, 1865–1939), Valasa Stivena (Wallace Stevens,

19 Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, Oxford, 1995, str. 119.

20 Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, str. 216.

21 Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, str. 225.

22 Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, str. 415.

1879–1955), Eliota, Ajnštajna (Albert Einstein, 1879–1955), Huserla (Edmund Husserl, 1859–1938), Sartra, Fregea (Friedrich Ludwig Gottlob Frege, 1848–1925), Junga (Carl Gustav Jung, 1875–1961), Le Korbizijea (Le Corbusier, 1887–1965), Šenberga (Arnold Schönberg, 1874–1951), Rotka (Mark Rothko, 1903–1970) i Njumanu (Barnett Newman, 1905–1970). Sam Iglton je sažetim mapiranjem pokazao metafizičke razloge za svoje napade na "velike vojnike" novije marksističke teorije. Imamo: idealističkog realistu (Lukača /György Lukács, 1885–1971/); dvojicu idealističkih modernista (Bloha /Ernst Bloch, 1885–1977/, Adorna /Theodor W. Adorno, 1903–1966/); materijalističkog modernistu (Brehta /Bertold Brecht, 1898–1956/); i modernistu koji spaja elemente idealizma i materijalizma (Benjamina /Walter Benjamin, 1892–1940/). Ostalo je slobodno mesto "materijalističkog realiste".²³ U pokušaju da popuni ovo prazno spasiteljsko mesto, Iglton oštro napada Benjamina zbog njegovog idealističkog kabalističkog mesijanizma, Bahtina zbog sličnog "judeo-hrišćanskog misticizma", i Altisera (Louis Althusser, 1918–1990) što u kapitalističkoj hegemoniji nije napravio ništa više od "usamljene enklave otuđenosti".²⁴

Igltonovi tumači uglavnom ne ističu njegovu značajnu filozofsku posvećenost zdravorazumskom realizmu, koja se od marksiste može očekivati. Aristotel (Αριστοτέλης, 384–322 p. n. e.) je najveći otac ove škole. Iglton piše da nijedna teorija ne bi trebalo da poljulja

veru u onu vrstu razložnog pouzdanog znanja koje zaista sve vreme uživamo

i da je

materijalni svet u najmanju ruku toliko realan da se na njega može delovati i da se može menjati.²⁵

Iglton iznosi značajnu primedbu da marksista ne smatra da se dolazi do bolje osnove čitanjem Deride (Jacques Derrida, 1930–2004) umesto Aristotela.²⁶ Iglton, kao filozof, pripada liniji koja vodi od presokratovskog materijalizma do Aristotela, utilitarizma, marksizma, pragmatizma, empirizma i Vitgenštajna (Ludwig Wittgenstein, 1889–1951), u kojoj se može uočiti zdravorazumski realizam. Iglton s pravom primećuje da se svi oni koji odbacuju zdravorazumski realizam – oslanjaju na njega u svakodnevnom životu.

Videći svoje najveće neprijatelje u modernizmu, ušančenom hrišćanstvu, buržoaskim liberalnim humanističkim naukama, u oslanjanju na razum, prirodne i konstitucionalne zakone prosvetiteljstva, i u izvanrednoj usisavajućoj moći globalnog kapitalizma, Iglton cilja i na ono što bi moglo da bude njegov najveći neprijatelj, a to je tendencija perspektivnih radikalnih grupa da se zadovolje postepenim "reformizmom" društva umesto radikalnim lomom. On izjavljuje da su feministkinje sklone da prihvate "reformizam" zbog "gubitka političke hrabrosti" i da

23 Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso, London, 1981, str. 159.

24 Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, str. 116, 153, 91.

25 Teri Iglton, *Iluzije postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1997, str. 16, 13.

26 Stephen Regan (ed.), *The Eagleton Reader*, Wiley Blackwell, Oxford, 1997, str. 251.

reformistička mitologija nastavlja da guta čitave sektore radničke klase.²⁷

Kao kruti polemičar, Iglton ne priznaje ništa što bi unutrašnji duh kritike i reforme mogli da postignu unutar liberalno-humanističkih i buržoaskih formi kulture i unutar kapitalizma preko meliorativnog zakonodavstva u zapadnim demokratijama. Iglton jasno vidi da izvanredna privlačnost mirnije reformističke argumentacije lako može da opozove marksističke radikalne zahteve. Zatvoreni univerziteti, prema Igltonu, još uvek nisu spasiteljski organizovani. U poslednjem poglavlju svog teksta *Književna teorija (Literary Theory)* iz 1983. godine, on izjavljuje da današnje univerzitetske katedre treba uništiti i zameniti ih studijama kulture,

obrazovanjem o različitim teorijama i metodama analize kulture.²⁸

Materijalnim oblicima kulture bila bi zadata pokora zbog nedostatka društvene savesti.

Iglton priznaje da je turoban usamljen jahač. U predgovoru za knjigu *Iluzije postmodernizma* on izjavljuje:

Bilo bi intelektualno nepošteno pretvarati se da je marksizam i dalje živa politička realnost, ili da su izgledi za socijalističku promenu, barem u ovom trenutku, bilo kakvi osim izuzetno mali.

A ipak, Iglton ima veliku armiju potencijalnih pobornika. U knjizi *Značaj teorije (The Significance of Theory)*, Iglton primećuje da njegov radikalni marksistički utopizam zaista nije pusti san zbog miliona umova stalno otvorenih tuđem uticaju: "To su deca."²⁹ Kakva god da su ograničenja Igltonove spasiteljske hermeneutike i politike, u svojim spisima je došao do izvesnog broja vrednih stvari, računajući oštro umnu dekonstrukciju dekonstrukcije, postmodernizma, i mnoštva savremenih prolaznih hirova i oduševljenja kojima nedostaje filozofsko utemeljenje. Iglton s pravom zahteva da blagoslov mira, napretka i sreće mora biti dostupan svima i da umetnost, estetika, filozofija, politika, religija i sve drugo, moraju biti pod obavezom unapređivanja svakodnevnog života ljudi. Humanistika mora biti moralno instrumentalna i direktno podsticati društvenu akciju. U knjizi *Iluzije postmodernizma*, Iglton ponavlja da se moderni i postmoderni um moraju uskladiti sa klasičnim starim vekom: suštinski zadatak celokupne filozofije i ideologije je da se ispita

od čega se sastoji dobar život, i koji je najbolji način da se on obezbedi.³⁰

Prevod s engleskog
Margarita Petrović

27 Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso, London, 1981, str. 100, 179.

28 Terry Eagleton, *Književna teorija*, Liber, Zagreb, 1987, str. 213.

29 Terry Eagleton, Michael Payne, *The Significance of Theory*, Wiley Blackwell, Oxford, 1989, str. 34.

30 Teri Iglton, *Iluzije postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1997, str. 297.

Literatura:

Terry Eagleton, *Exiles and Émigrés: Studies in Modern Literature*, Chatto and Windus, London, 1970.

Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso, London, 1981.

Terry Eagleton, *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982.

Terry Eagleton, *Književna teorija*, Liber, Zagreb, 1987.

Terry Eagleton, *Myths and Power: A Marxist Study of the of the Brontës*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 1988.

Terry Eagleton, Michael Payne, *The Significance of Theory*, Wiley Blackwell, Oxford, 1989.

Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction*, Verso, London, 1991.

Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, Oxford, 1995.

Terry Eagleton, *Heatcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*, Verso, London, 1996.

Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Routledge, London, 2002.

Terry Eagleton, *Ideja kulture*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2002.

Terry Eagleton, *Teorija i nakon nje*, Algoritam, Zagreb, 2005.

Terry Eagleton, *Sveti teror*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2006.

Terry Eagleton, *Smisao života*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2008.

Stephen Regan (ed.), *The Eagleton Reader*, Wiley Blackwell, Oxford, 1997.

Teri Iglton, *Iluzije postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1997.



Rodžer SKRUTON

"Romantična srž konzervativizma"¹ estetika muzike Rodžera Skrutona

: Ivana Ilić

"Potraga za izgubljenim domom": uvod

Svojstva razgranate, raznovrsne i kontroverzne delatnosti Rodžera Skrutona (Roger Scruton, 1944–) – filozofa, estetičara, romanopisca, akademskog radnika, političkog komentatora i aktiviste, hroničara javnog života Velike Britanije, kompozitora i poslovnog čoveka – temeljno su određena njegovim konzervativnim političkim i životnim opredeljenjem. Takva orijentacija je latentno prožimala Skrutonovu misao od samog početka njegovog interesovanja za pitanja filozofije i estetike, ali se otvoreno ispoljila neposredno nakon krize 1968. godine i, pod uticajem filozofije Edmunda Berka (Edmund Burke, 1729–1797), počekom osme decenije prošloga veka uspostavila kao trajna platforma celokupnog Skrutonovog delovanja.

Berkova razmišljanja o francuskoj revoluciji disciplinarno su veoma udaljena od Skrutonovog prvenstveno filozofsko-estetičkog obrazovanja i potonje profesionalne akademske karijere u visokoškolskim i naučnim institucijama u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Američkim Državama.² Međutim, u prelomnom periodu evropske

1 Tekst pod navodnicima u naslovu ove studije i u naslovima njenog uvodnog i zaključnog poglavlja preuzet je iz: Roger Scruton, "Why I Became a Conservative", *The New Criterion* vol. 21, no. 6, London, 2003, str. 4–13.

2 Rodžer Skruton je diplomirao (1965) i magistrirao (1967) iz oblasti filozofije, a doktorirao (1972) iz oblasti estetike na Cambridge University. Njegova akademska nameštenja bila su vezana za Peterhouse, Cambridge (1969–71), Birkbeck College, London (1971–92) i Boston

RODŽER SKRUTON

IVANA ILIĆ

FIGURE U POKRETU

političke istorije, ona su mu omogućila da teorijski zasnuje i obrazloži svoju kritičnu i kritičku poziciju u britanskoj intelektualnoj eliti toga vremena. Skruton je, naime, načinio otklon od revolucionarnih ideja britanske liberalne levo orijentisane inteligencije i suočio se sa univerzitetskim okruženjem u kojem je konzervativizam – kao skup stečenih građanskih, a ne nasleđenih monarhističkih uverenja i vrednosti – bio pre-zrena opcija. Svoje ideje ovaj pisac je iskazao u studiji *The Meaning of Conservatism* (1980), koja nije naišla na blagonaklonu recepciju u britanskoj akademskoj zajednici.³ S obzirom na to da je pomenuto delo objavljeno u periodu konsolidacije britanske Konzervativne partije i, takoreći, istovremeno sa njenim povratkom na vlast, paradoksalno deluje i činjenica da ono nije imalo naročitog odjeka među političkim aktivistima sa čijim stanovištima je u znatnom stepenu bilo usaglašeno.⁴ Posledično, Rodžer Skruton se našao u svojevrsnom "nemogućem" misaonom, kreativnom i akcionom međuprostoru čija posebnost i jedinstvenost su ga – tokom više od trideset godina njegovog rada – učinile jednim od britanskih najosobenijih, ali i najcenjenijih konzervativnih intelektualaca.

Premda su lica konzervativizma kako sinhronijski, tako i dijahronijski promjenljiva i raznolika, primarno berkovsko ishodište Skrutonove misli upućuje na nekoliko važnih ravni njegovog intelektualnog horizonta koje je i on sam precizno odredio.⁵ Najpre, to je razumevanje slobode pojedinca ne kao suprotnosti redu, već kao druge strane reda. Zatim, u pitanju je shvatanje autoriteta države i vlasti kao korena političkog poretka. Potom, reč je o razumevanju tradicije kao skupa nepromenljivih vrednosti, o viđenju kontinuiteta tradicije kao prenošenja takvih vrednosti iz prošlosti u budućnost, te i o odbrani tako uspostavljene tradicije, prećutnih uverenja i običaja od progresivno-reformističkih nastojanja. Najzad, to je i odmak od koncepta društvenog ugovora ka idealističkoj zamisli duhovnog partnerstva ili transcendentne veze između prošlosti i budućnosti kao regulativnog i vrednosnog principa funkcionisanja i održanja društva.

Zainteresovavši se za filozofiju konzervativizma i prihvativši je kao sopstveni *credo*, Rodžer Skruton je načinio disciplinarni iskorak od filozofije i estetike ka političkoj teoriji, kako je rečeno. Međutim, između samodovoljnosti filozofskog mišljenja i bezinteresno lepog objekta estetike, s jedne, i promišljanja o političkim i ideološkim mehanizmima postojanja društva, s druge strane, nije vladala potpuna nesaglasnost. Jer, i u jednoj i u drugoj sferi mišljenja Skruton je težio da ponovo afirmiše izgubljenu sigurnost u sisteme znanja i vrednosti koje su modernizmi dvadesetog veka na radikalnan način problematizovali i doveli do njihovog istorijskog kraja. Drugim rečima, bio je u:

University (1992–95), a od 2005. godine i za Institute for the Psychological Sciences, Washington/Oxford.

3 Roger Scruton, "Why I Became a Conservative", *The New Criterion* vol. 21, no. 6, London, 2003, str. 9.

4 Ray Sawhill, "On Good Authority", http://www.salon.com/feature/1998/04/cov_07feature.html.

5 Roger Scruton, "Why I Became a Conservative", *The New Criterion* vol. 21, no. 6, London, 2003, str. 8–10.

potraži za izgubljenim domom,
uveren da

ono što je izgubljeno može da bude i pronađeno, ne nužno u formi u kojoj je izmaklo našem razumevanju, već onakvo kakvo će biti kada se svesno ponovo prihvati i preoblikuje da bi nas nagradilo za svu težinu separacije na koju smo osuđeni zbog naše prvobitne transgresije.⁶

Celokupan rad Rodžera Skrutona na polju filozofije i estetike umetnosti obeležen je njegovim nastojanjem da sagleda prirodu estetskog iskustva i da ga uspostavi kao jedini relevantan okvir za bavljenje temeljnim pitanjima umetnosti. Sistemsko objašnjenje estetskog iskustva iz ugla empirističke filozofije pružio je u studiji *Art and Imagination* (1974) i razradio u knjizi *The Aesthetic Understanding* (1983). Iz navedenih dela proistekla su propitivanja pojedinačnih umetnosti, pre svega arhitekture i muzike. Posebna pitanja o arhitekturi postavio je u *The Aesthetics of Architecture* (1979) i *The Classical Vernacular: architectural principles in an age of nihilism* (1995). Skrutonova privrženost muzici ispoljava se na dve ravni: filozofsko-estetičkoj i stvaralačkoj. Rodžer Skruton je autor studija *The Aesthetics of Music* (1997) i *Death-Devoted Heart: Sex and the Sacred in Wagner's Tristan und Isolde* (2004), kao i kompozitor dve opere – *The Minister* (1994) i *Violet* (2005) – koje je napisao prema sopstvenim libretima.

U studiji *The Aesthetics of Music*⁷ Rodžera Skrutona prisutno je sistemsko i celovito zasnivanje estetike muzike i to – u tradiciji analitičke estetike – "od prvih principa",⁸ potom preko ontologije i značenja muzike, do funkcije muzike u kulturi. Pri tome, celokupna rasprava zasvođena je Skrutonovom hipotezom da umetničko delo postoji isključivo kao objekt imaginativnog estetskog iskustva čije izvore, uslove i delovanje Skruton istražuje u okviru specifično muzičkih reakcija na samu muziku, to jest u okviru – podjednako imaginativno ustrojenog – "čisto muzičkog iskustva" i s obzirom na posebna pitanja muzičke umetnosti. S jedne strane, premisa o imaginativnom reagovanju na umetnost uopšte omogućuje Skrutonu da muziku

6 Roger Scruton, "Why I Became a Conservative", str. 7.

7 Studija *The Aesthetics of Music* (Clarendon Press, Oxford, 1997) je potekla iz niza predavanja koja je Rodžer Skruton održao na Univerzitetu u Bostonu 1992, 1993. i 1994. godine. U stručnoj javnosti je naišla na znatan odjek, premda različito intoniran. Uprkos određenim kritičkim stavovima recenzenata, u pojedinim recenzijama preporučena je kao jedan od najvrednijih doprinosa estetici muzike (A. E. Denham, "The Moving Mirrors of Music: Roger Scruton Resonates with Tradition", *Music & Letters* vol. 80, no. 3, Oxford, 1999, str. 411–432; Gary Iseminger, "The Aesthetics of Music by Roger Scruton", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* no. 3, Madison Wis., 1999, str. 374–475; Jerrold Levinson, "The Aesthetics of Music by Roger Scruton", *The Philosophical Review* no. 4, Ithaca N. Y., 2000, str. 608–614), dok je u drugima oštro kritikovana (A. E. Sharpe, "Roger Scruton: *The Aesthetics of Music*", *Philosophical Investigations* no. 2, Oxford, 1999, 176–182) ili polemički predstavljena (Anthony Pryer, "Trouble in Arcadia: Music Aesthetics and the Bounds of Culture", *Journal of the Royal Musical Association* vol. 124, no. 1, Oxford, 1999, str. 134–152).

8 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. ix.

udalji od realnog, opipljivog sveta i da razumevanje muzike zasnuje na konkretnom čulnom doživljaju. S druge strane, "nemilosrdna" i minuciozna analitičnost i latentni preskriptivni karakter Skrutonovih razmatranja pozicioniraju celokupnu raspravu u "opipljivo" polje muzičke teorije i konkretizuju efekte samog tog postupka na muzičko delo. U međusobnom susretu te dve strane, Skruton istražuje pitanja koja smatra centralnim za disciplinu: odnos između zvuka i tona, prirodu čisto muzičkog iskustva, muzičko značenje (šta muzička označava i na koji način to čini?) i kriterijume vrednovanja muzike.

Odnos između zvuka i tona

Polazna teza Rodžera Skrutona jeste da zvuk nije svojstvo predmeta, već objekt koji postoji nezavisno od predmeta. Shodno tome, ako je vibracija u vazduhu primarni objekt koji se može percipirati bez slušanja, onda je zvuk sekundarni objekt o kojem je moguće objektivno suditi čak i ako je njegova priroda određena načinom na koji ga slušalac čuje, odnosno čak i ako on nije, sa stanovišta fizike, deo konkretne realnosti.

Opis zvuka kao sekundarnog objekta upućuje na dva važna zaključka. Prvo, taj opis se zasniva na razlici koju Skruton uspostavlja između materijalne realnosti, s jedne, i fenomenološke realnosti, s druge strane. Zvuk, poput duge ili mirisa, egzistira ravnopravno i istovremeno u dva registra stvarnosti: u jednom, eksperimentalno proverivom i dokazivom, i drugom, vezanom isključivo za čulni doživljaj slušaoca. Dva pomenuta pojavna registra zvuka nisu međusobno svodiva na zajednički imenilac, jer zvuk kao fenomen nije ekvivalentan zvuku kao fizičkom objektu i ne može se redukovati na takav objekt. Stoga, ono što slušalac čuje kada sluša određeni zvuk nije sveukupnost primarnih strukturnih svojstava emitovanja i prostiranja zvuka, već način na koji se zvuk odloženo pojavljuje u njegovom iskustvu:

Ne bismo smeli da poistovećujemo zvuk sa zvučnim talasom više nego što poistovećujemo crvenilo predmeta sa svetlošću koja od njega dolazi. Nema više osnova za eliminisanje fenomenološke realnosti zvuka u korist primarnih svojstava zvučnih talasa, nego za eliminisanje fenomenološke realnosti boja i duga.⁹

Skruton uvodi koncept fenomenološke realnosti da bi ukazao na razliku između izgleda i *samo izgleda*: zvučanja koje je "tu" da bi se čulo i zvučanja koje se odvija na razini zamišljenog ili imaginarnog.¹⁰ Posledično, naučno interesovanje za nastanak i primanje zvuka kao fizičkog entiteta povlači se u korist estetičke uprav-

9 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 6.

10 Analogija sa opažanjem boja još jedanput je korisna: "Crveni predmeti su stvarno crveni, iako je crvenilo stvar izgleda. [...] Otuda postoji razlika između 'biti crven' i 'izgledati crveno', iako je crvenilo ujedno i ono kako stvari izledaju." Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 6.

ljenosti ka propitivanju čulnog – u ovom slučaju auditivnog – saznavanja ili čulnog doživljaja u vidu u kojem se on pojavljuje u svetu i za čoveka u njemu. Objektivnost, te time i relevantnost takvog doživljaja, zagarantovana je upravo samom pojavnošću zvučnog objekta u konkretnom iskustvu slušaoca.

Drugo, razdvajanjem zvuka od njegovog izvora i zainteresovanošću za čulni efekat na takav način autonomizovanog zvuka, Skruton čini odmak od poetičkog ka estetskom slušanju; upravo ka onome što je

iskorišćeno u muzičkoj umetnosti [...]. Istorija umetnosti upućuje na pokušaj da se pronađu načini da se opišu, notiraju i, posledično, identifikuju zvuci, bez preciziranja njihovog izvora.¹¹

Metafora "muzičke sobe" odnosi se na takve, akuzmatski određene zvuke, koji nemaju poreklo i kontekst, na zvuke bez istorije i kulture koji se poput čistih događaja pojavljuju i slušaju nezavisno od izvođačke prakse:

Stvar koja proizvodi zvuk, čak i kada je to "nešto što se čuje", nije intencionalni objekt slušanja, već sam uzrok onoga što čujemo [...]. U slušanju smo, otuda, suočeni sa nečim što nam čulo vida ne može pružiti: sa čistim događajem u kojem ne učestvuju pojedinačne materijalnosti i koji, stoga, *postaje* jedini objekt naše misli i pažnje.¹²

Skrutonovo priklanjanje pomenutoj istoriji proističe iz uticaja idealističko-univerzalističke perspektive mišljenja, ali je, istovremeno, i političko i vrednosno pitanje, kako će kasnije biti pokazano u vezi sa njegovim razmatranjima aksiologije i sociologije muzike.

Puka organizacija zvuka nije dovoljan uslov da bi ono što se sluša bilo muzika. Da bi organizacija zvuka rezultirala muzikom, potrebno je da se odigra transformacija zvuka u ton: ton je zvuk koji egzistira isključivo u okviru muzičkog "polja sila", te zvuk postaje ton nakon što se organizuje na muzički način. Ton je ono što slušalac čuje u zvuku kada ga sluša na muzički način. Sledi da muzika za Skrutona ne postoji u materijalnoj realnosti, već isključivo u iskustvu slušaoca i njena svojstva se ne mogu sagledati odvojeno od tog iskustva.

Ton kao događaj nastaje u preseku dva međuzavisna procesa. S jedne strane, ton se proizvodi sa intencijom da bude stvoren i komuniciran kao muzika, dok se, s druge strane, sluša u okviru uređenog muzičkog sistema. Kao što uređenost gramatike govornog jezika, na primer, omogućuje da se reči čuju kao reči, te i kao nosioci značenja, tako i muzički poredak (ili muzičko "polje sila") pruža mogućnost da se tonovi čuju kao muzički organizovani zvuci. Međutim, dok reči uvek referiraju na značenje koje je izvan njih samih, ton ne mora da referira ni na šta drugo, osim na muziku. To znači da se poredak muzike opaža i prima kao takav na osnovu prećutnog znanja o tome šta muzika jeste i u toku procesa prepoznavanja muzike *kao muzike*.

11 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 3.

12 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 12.

Diferencijacija zvuka i tona u svesti slušalaca odvija se istovremeno na tri ravni: između akustičkog doživljaja zvukova i muzičkog doživljaja tonova, između stvarne kauzalnosti zvukova i virtuelne kauzalnosti koja generiše ton iz tona u muzičkom poretku, kao i između nizova zvukova i pokreta tonova koje u njima čujemo. Upravo to nešto više, što se čuje u zvucima nezavisno od njihove fizičke realnosti, jeste ton kao intencionalni objekt muzičke percepcije.

Ton je određen muzičkim parametrima (ritmom, melodijom i harmonijom) koje ne poseduje nijedan zvuk. Navedeni parametri organizuju muzičku površinu i iscrtavaju akuzmatski prostor slušanja te ton, poput muzičke kompozicije koju sačinjava, postaje tercijarni objekt. Činjenica da fenomenološka svojstva tona nije moguće redukovati na njegove fizičke karakteristike – da intencionalnost slušanja tona nije svodiva na puko opažanje čulnog podsticaja – jeste uzrok neminovnosti delovanja *Gestalta*: prethodno navedeni parametri mogu se izolovati uz pomoć muzičke analize, ali da bi se čuli kao muzika oni u percepciji moraju biti unapred prepoznati kao uređena i organizovana celina. Percepcija muzike se ne može podeliti na pojedinačne parametre, jer je upravo celovitost čulnog doživljaja neophodan uslov da se ono što se čuje sluša kao muzika.

Priroda čisto muzičkog iskustva

Razlikovanje fenomenološke i materijalne realnosti tona omogućilo je Rodžeru Skrutonu osnovu za opis muzičkog iskustva – a kasnije, kako će biti obrazloženo, i za raspravu o muzičkom značenju i za utemeljenje estetskog suda – kao temelja razumevanja muzičkog dela. Prema Skrutonu, muzičko iskustvo počiva na metaforama u kojima centralno mesto zauzima metafora muzičkog prostora i kretanja koje se u njemu odvija. Zvučni akuzmatski prostor i vremenski sled događaja (kretanje tonova) u njemu nisu analogni realnom fizičkom prostoru i stvarnom kretanju individua u tom prostoru:

Ne samo da tonski svet ne sadrži pokretne entitete; njegov "prostorni" karakter je puka pojavnost [...], jer kako možemo govoriti o pokretu kada se ništa ne pokreće.¹³

Ovaj paradoks muzičkog pokreta, koji to u materijalnom fizičkom smislu zapravo nije, biće Skrutonova osnova za potonja razmatranja muzičke strukture kao nosioca muzičkog značenja.

Metafora se ne može eliminisati iz opisa muzike, jer ona definiše intencionalni objekt muzičkog iskustva. Ona se ne odnosi na skrivena svojstva tog objekta, već na njegovu "površinsku" pojavnost, na doživljaj objekta u slušaocčevom iskustvu. Kao postupak spajanja dve stvari ili pojave koje prethodno nisu bile ni u kakvom odnosu, metafora počiva na procesu "dvostruke intencionalnosti". Ovaj proces podrazumeva da je primalac u mogućnosti da reaguje istovremeno na dva čulna podsticaja

13 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 51.

(čak i iz dva međusobno različita čulna režima) na takav način što prenosi svoje reakcije sa jednog podsticaja na drugi, pri tome ih međusobno ne mešajući.¹⁴

Na srodnom procesu zasniva se i metafora u opisu muzičkog iskustva. Njena efikasnost i uspešnost zavise od svesti slušaoca o nepremostivoj razlici ("metafizičkom ponoru") između intencionalnog objekta pažnje i figurativnog, zasnova-nog prvenstveno na prostornim i vremenskim metaforama, opisa tog objekta. Veza između pojedinačnih muzičkih parametara i metaforičkog opisa je postojeća i validna u pojedinačnom i ličnom iskustvu, ali istovremeno i potpuno konstruisana između samih pojava koje se putem metafore dovode u blizak odnos. Ravan konceptualizacije – svojstvena isključivo čoveku – na kojoj je takav odnos moguće uspostaviti Skruton naziva imaginacijom.

Muzika je intencionalni objekt iskustva koji mogu imati samo racionalna bića i to samo putem imaginacije. Da bismo je opisali, moramo pribеći metafori, ne zato što muzika egzistira putem analoškog odnosa sa drugim stvarima, već zato što metafora opisuje tačno šta čujemo, kada zvuke čujemo kao muziku.¹⁵

Svojevrsni most između zvučne strukture i muzičkog (estetskog) iskustva predstavlja muzička analiza. Jer, u muzici se može analizirati sve ono što ulazi u opseg estetski zanimljivih aspekata koji se mogu čuti u zvuku, kada se zvuk sluša kao muzika. Analitičar ima odgovornost da diferencira suštinske i periferne aspekte muzičkog dela, te da muzičkom analizom usmeri slušaoca na ono što bi on trebalo da čuje u muzičkom delu da bi u potpunosti primio njegovo dejstvo. Analizom se, posledično, opisuje "površina" muzičkog dela koja se slušaocu ukazuje u samom činu slušanja. Kako estetsko interesovanje za muziku obuhvata muzičko delo "bez ostatka", tako se muzička analiza može sprovести na nekoliko različitih načina. U tom smislu, Skruton razlikuje: analizu akordske gramatike, analizu tonalnih centara, modulacija i imaginativno identifikovanog muzičkog prostora i kretanja u njemu (kao u napisima Touvija /Donald Francis Tovey, 1875–1940/ i Rozena /Charles Rosen, 1927–2002/), motivsku analizu (Rudolf Reti, /Rudolph Reti, 1885–1957), šenkerijansku analizu i njene ekstenzije i primene,¹⁶ kritičku naraciju (Touvi),¹⁷ ideološku analizu¹⁸ i druge

14 Na primer, gledajući portret, posmatrač vidi stvarnu sliku i zamišljeno lice i reakciju na jednu čulnu senzaciju spaja sa reakcijom na drugu – odnosno u slici vidi lice i obrnuto – pri tome znajući da realnost u kojoj postoji slika nije ekvivalentna realnosti u kojoj je dato lice.

15 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 96.

16 O Skrutonovoj kritici generativnih pretenzija Šenkerovog (Heinrich Schenker, 1868–1935) pristupa biće reči u trećem poglavlju ove studije.

17 "Kritički narativ [...] žrtvuje teoriju zarad opisa. Cilj je da se čitalac navede da čuje šta je u delu, da primeti detalje i veze i da reaguje na njihovo muzičko značenje. Iako se ovo često zove analizom, moglo bi se opisati i kao kritizam." Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 398.

18 Skruton definiše ideološku analizu kao "tretiranje muzičkih dela kao ideoloških produkcija, čije značenje leži u njihovoj društvenoj funkciji". Uočavajući njene "inherentne slabosti", on se distancira od ove vrste analize i postavlja pitanje: da li nam ideološka analiza govori bilo šta o značenju muzičkog dela ili je ona tek nešto više od amaterske sociologije?" Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 399 i 432.

– poglavito semiološki usmerene – metode. Pri tome, Skruton ističe da je izbor analitičke metode i analitičkog alata sam po sebi *kritičkog* karaktera, jer se odnosi na različite, neretko međusobno suprotstavljene, moduse slušanja.

Ekskurs: ontologija muzičkog dela

Kada se zvuk sluša kao muzika, postavljaju se važna ontološka pitanja: šta tačno *jest*e muzičko delo i kakav je odnos između dela i njegovog (pravog) izvođenja?

Rodžer Skruton zasniva odgovor na ova pitanja na ograničenju koje direktno proističe iz njegovog zalaganja za estetsko (neistorijsko, dekontekstualizovano, univerzalno) slušanje muzike. On, naime, odbacuje istorijski pristup ne samo kategoriji muzičkog dela,¹⁹ već i samim intelektualnim problemima.²⁰ S obzirom na činjenicu da ton predstavlja intencionalni objekt slušaoočeve pažnje, prepoznati neki porredak zvukova kao muziku za Skrutona znači doneti sud o intencionalnom identitetu muzičkog dela: o onome što se pojavljuje u fenomenološkoj realnosti i ne može se poistovetiti ni sa kakvom materijalnom činjenicom. Jer, estetsko svojstvo muzičkog dela ne obitava u zvucima, već u tonovima koji se u njima čuju. Muzičko delo, otuda, nema *materijalni* identitet. Delo je, prema Skrutonu, ono što slušalac čuje ili želi da čuje u nizu zvukova kada ih čuje kao muziku.

Skruton ne postavlja muzičko delo u neku drugu sferu ili dimenziju življenja u Ingardenovom (Roman Ingarden, 1893–1970) smislu, već na ravan intencionalnosti stvaranja, izvođenja i recepcije: identifikovati muzičko delo u materijalnom svetu znači identifikovati zvučni obrazac nameren od kompozitora da bude realizovan tokom izvođenja putem proizvođenja zvučnih događaja koji se pod prethodno opisanim uslovima čuju kao muzika.

Zvučni obrazac definiše glavna svojstva muzičkog dela i može se zapisati u vidu partiture. Sama glavna svojstva muzičkog dela, u koja Skruton ubraja ritam, melodiju i harmoniju, doprinose tonskoj organizaciji dela. Ukoliko ta organizacija

19 Nasuprot stanovištu Karla Dalhousa (Carl Dahlhaus, 1928–1989), Edvarda Saida (Edward W. Said, 1935–2003) i Lidije Ger (Lydia Goehr) da praksa identifikovanja pojedinačnih muzičkih dela počinje sa ustanovljavanjem buržoaskog društva i koncertne publike od kraja osamnaestog veka, Skruton zastupa mišljenje da su ljudi – čak i kada nisu imali naviku da identifikuju muzička dela – oduvek imali "estetsko interesovanje za izvođenje". Prethodno navedena pitanja ne poništavaju se, prema Skrutonovom sudu, zbog toga što se pre kraja osamnaestog veka muzika nije primala putem kategorije muzičkog dela, jer su to "pitanja koja se mogu postaviti kada god ljudi slušaju muziku, i kada god ono što slušaju doživljavaju kao 'ponovo' isto, poput oprimerenja tipa u Pirsovom smislu." Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 98.

20 Skruton se suprotstavlja stavu da intelektualni problemi postaju problemi u određenim istorijskim kontekstima, te da prestaju da budu razumljivi izvan kulturalnih uslova u kojima su iznikli. On smatra da istorija ne samo da nije pokazala da se problemi poništavaju i da nestaju u trenutku kada se promeni kulturalna klima, već da to – poput matematičkih problema – nisu pitanja podložna bilo kakvom razrešenju. Drugim rečima, čovekova mogućnost da uoči određena filozofska pitanja može da nestane, ali to ne znači da time nestaju i sama ta pitanja.

nije narušena, onda je moguće govoriti o verzijama, orkestracijama ili aranžmanima jednog istog dela: o numeričkoj – za razliku od kvalitativne, fizički objašnjive – identičnosti u prepoznavanju zvučnog obrasca, pri čemu ta identičnost, međutim, ne uzorkuje i identična estetska iskustva. Ali kada se na delu interveniše na takav način da se preosmisli njegova ritmička, melodijska ili harmonska organizacija, tada se pomenuta bitna svojstva dela menjaju, te se stiču i uslovi za prepoznavanje novog muzičkog dela.

Muzičko izvođenje – shvaćeno kao izvođenje muzičkog dela – ima za Rodžera Skrutona posredničku ulogu u realizaciji zvučnog obrasca i, posledično, u dopuni muzičkog iskustva. Ono predstavlja pokušaj određenja intencionalnog objekta muzičkog iskustva putem realizacije glavnih svojstava zvučnog obrasca: izvođenje je umetnost prevođenja uputstava za proizvodnju izvesnih zvukova u organizaciju tonova.²¹

Premda negira značaj istoričnosti za određenje samog muzičkog dela, Skruton se zalaže za istoričnost slušanja tog muzičkog dela. Uprkos tome što ne odriče relevantnost traganja za autentičnom interpretacijom, on se distancira od pokreta za izvođenje muzike na originalnim instrumentima, jer smatra da autentično izvođenje proističe iz

svesti o prošlosti koja je dostupna samo onima koji se osećaju nepopravljivo odvojenim od nje.²²

Pomenuti pokret tako podrazumeva i jednu vrstu prećutne kritike publike, kritike veoma srodne onoj koju su, manje ili više otvoreno, izricali i modernistički kompozitori, ali iz ponešto drugačijih razloga.

Muzičko izvođenje se može razumeti i nezavisno od kategorije dovršenog, autonomnog muzičkog dela, u kontekstu slobodne improvizacije koja određeno muzičko delo ima samo kao svoje ishodište. Takvo izvođenje Skruton smatra paradigmatiskim primerom muzičkog (estetskog) iskustva i daje mu presudnu ulogu u estetskom razumevanju muzike.

Muzičko značenje

Objašnjenje prirode muzičkog iskustva Rodžer Skruton vezuje, kako je prethodno rečeno, za metaforičko-imaginativnu ravan intencionalnog reagovanja na fenomenalnost tona. Međutim, metaforički opisi ne predstavljaju značenja muzičkog dela, već posreduju u procesu individualnog doživljavanja dela. Distancirajući se od krutosti hanslikovske formalističke tradicije prema kojoj muzika označava *samo* muziku, ali i od razigranosti postmodernističkih intepretativnih strategija putem kojih se u muzici dekodiraju sva moguća značenja *izuzev* same muzike, i nijednom ne dovodeći u pitanje autoreferencijalnost muzike, Rodžer Skruton postavlja dva pitanja:

²¹ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 441.

²² Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 450.

da li postoji nešto što muzika, osim sebe same označava i, ako postoji, na koji način muzika uspostavlja i prenosi ta značenja? Pravac Skrutonovih razmišljanja o ovim pitanjima predodređen je njegovim pristupom samoj muzici i njenom mediju: ako je muzika intencionalni objekt estetskog iskustva – ako je muzika ono što slušalac čuje kada putem imaginacije zvuk čuje kao ton u okviru muzičkog polja sila – onda značenje muzičkog dela proističe iz samog tog iskustva. Značenje muzičkog dela, zaključuje se, nije zavisno od konvencije, već proističe iz percepcije. Posledično, Skruton ne govori o tome *zašto* se u muzičkom iskustvu određeno delo pojavljuje na određeni način i u određenim značenjima, već sagledava u kojim vidovima se proces identifikacije tih značenja pojavljuje u svesti slušaoca kao deo muzičkog (estetskog) iskustva. Na takav način on zauzima jasnu antirealističku poziciju kojom značenja muzike ne pripisuje samom muzičkom objektu, već (emocionalnom) stanju onoga ko na taj objekt reaguje.

Šta muzika označava?

Reprezentacija i imitacija

Skruton prihvata Kročeovu (Benedetto Croce, 1866–1952) razliku između reprezentacije – kao prikazivanja narativnog, opisnog sadržaja – s jedne, i ekspresije – kao predočavanja nepojmovnog i nepripovednog sadržaja, s druge strane. Imitacija, pak, može biti "kandidat za reprezentaciju" ukoliko se ono što se imitira postavi u svet za pažnju primaoca umetnosti. Pored toga, Skrutonovo razmatranje muzičke ekspresije prožeto je još i dvema važnim, međusobno paradoksalno suprotstavljenim, Kročevim idejama. Prvo, reč je o shvatanju da termin "izraz" implicira uporedivost značenja umetnosti sa iskazivanjem umetnikovog stanja svesti. Drugo, u pitanju je stav da je značenje umetničkog dela neizrecivo i dostupno samo kroz *određeni* (intuitivni) izraz u delu.

Saglasno Kročeovoj distinkciji između ekspresije i reprezentacije, književnost i predmetno slikarstvo mogu se, prema Skrutonovom sudu, smatrati prikazivačkim umetnostima.²³ Da bi se, pak, moglo govoriti o muzičkoj reprezentaciji, mora se pronaći specifični *muzički* put kojim muzika prikazuje spoljni svet. Suprotno

²³ Književnost je prikazivačka umetnost zahvaljujući specifičnim referencijalnim moćima jezika, jer jezik uvek referira na nešto drugo od sebe, to jest na stvari koje imenuje; predmetno slikarstvo ima moć da reprezentuje nešto po tome što – zahvaljujući dvostrukoj intencionalnosti – uspostavlja posebnu vizuelnu korespondenciju između *zamišljenog* događaja ili situacije na platnu i stvarnog događaja ili situacije u realnom ili fikcionalnom svetu. Razumevanje takvog dela neodvojivo je od razumevanja prikazanog sadržaja, ali to ne znači da je značenje umetničkog dela moguće svesti na taj sadržaj: estetsko interesovanje za umetničko delo i estetski doživljaj koji iz tog interesovanja proizilazi uspostavljaju se "preko" prikazanog sadržaja. Iz rečenog, pak, ne sledi da apstraktno slikarstvo nema sadržaj: ono ne prikazuje događaje i ne priča priču, a kao njegov sadržaj uspostavlja se izraz.

autorima koji, poput Pitera Kivija (Peter Kivy), ukazuju na pojedinačne primere muzičke reprezentacije, Skruton u potpunosti, izuzev u pojedinim segmentima muzičko-scenskih žanrova, negira prikazivačke moći muzike. On smatra da muzika može da bude inspirisana nekim predmetom ili događajem, da ga imitira, evocira ili sugerise, ali ne i da ga prikaže. Ovakav zaključak Skruton direktno izvodi iz svog shvatanja zvuka kao sekundarnog objekta, kao i iz akuzmatskog statusa takvog objekta. Na primer, u Hindemitovoj (Paul Hindemith, 1895–1963) kompoziciji *Pacific 231* slušalac neće čuti parni voz u muzici, već zvuk (ili je to, možda, *pokret*?) koji parni voz emituje (ili stvara) dok njegovi točkovi klize po šinama. Muzika, dakle, može da predstavi zvuk nekog predmeta, ali ne i sam taj predmet, jer je zvuk objekt koji u sebi ne sadrži opis stvari koja ga emituje. Posledično, razumevanje muzike ne zavisi od znanja o referencama muzičkog dela:

Možemo imati znatno, čak i savršeno, razumevanje dela kao što je *La Mer*, a da pri tome ne znamo ništa o njegovim prikazivačkim pretenzijama ili da ih potpuno odbacimo. Razumljivo, da biste slušali s razumevanjem morate opaziti muzički pokret [...] [ali] ne morate čuti taj pokret kao kretanje mora, čak ni uočiti srodnost. Možete ga čuti [...] kao čisto muzički fenomen, kojem ne pridružujete nikakav predmet svojih misli.²⁴

Rodžer Skruton ostavlja otvorenom potencijalnost muzike da u muzičko-scenskim žanrovima – prevashodno u operi – dobije prikazivačku funkciju, kao u valceru u II činu Bergove (Alban Berg, 1885–1935) opere *Vocek (Wozzek)*, gde oper-ska muzika prikazuje drugu muziku. Međutim, to ne znači automatski da celokupna oper-ska muzika poseduje prikazivačke mogućnosti:

Muzika reaguje na događanja na sceni, napaja se njima i napaja ih. [...] Ali to nije prikazivanje. To je, pre svega, poseban slučaj ekspresije, u kojem se orkestar ponekad pridružuje osećanjima koja se izražavaju, a ponekad se iz njih povlači.²⁵

Najviši stupanj aktivacije prikazivačkih potencijala oper-ske muzike Skruton prepoznaje u lajtmotivskoj praksi u opusu Riharda Vagnera (Richard Wagner, 1813–1883) kao "ekspresivnoj vezi" između dramskih konteksta, svojevrstom "muzičkom magnetu" oko kojeg se značenje polako akumulira.

Ekspresija i sadržaj muzike

Rodžer Skruton odbacuje tri rasprostranjena shvatanja ekspresije u umetnosti: biografsku teoriju, teoriju evokacije i teoriju sličnosti. Ne dotičući pitanje razloga zbog kojih se muzika čuje kao ekspresivna i oponirajući u tom pogledu filozofima kao što su Piter Kivi, Malkolm Bad (Malcolm Budd, 1941–) i Sjuzan Langer

²⁴ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 131.

²⁵ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 136.

(Suzanne Langer, 1895–1985), Skruton postavlja tri propozicije o odnosu muzike i izraza/izražajnosti/izražavanja.²⁶

Prvo, termini izraz i izražajnost se u estetskom pristupu umetnosti podudaraju. Umetničko delo nema "dozvolu" da izražava nešto na neizražajan način. Ako muzička kompozicija nije izražajna, onda ona ne izražava ništa, jer izražajnost podrazumeva određeni komunikacioni efekat, prepoznavanje namere za izražavanjem kao takve.

Drugo, glagol "izražavati" može se u estetskom smislu upotrebiti kao prelazni i kao neprelazni. To znači da muzičko delo može izražavati određeno stanje svesti ili emociju autora, kada ono postaje deo muzičkog komunikacionog procesa. Istovremeno, muzičkom delu se može pripisati izvesna atmosfera ili pojava – kao u Debisijevim (Claude Debussy, 1862–1918) *Prelidima (Préludes)* za klavir, na primer – bez namere da se ta atmosfera ili pojava artikuliše muzičkim procedurama. Oscilacija između prelazne i neprelazne upotrebe glagola "izražavati" u estetskom iskustvu oslanja se na pomenuti paradoks Kročeeve teorije.

Treće, kako je muzičko delo – sa tonovima koji ga čine – tercijarni objekt, tako izraz predstavlja tercijarno svojstvo muzičkog ostvarenja: ono što se čuje ne samo uz pomoć čula sluha, već i putem intelekta, imaginacije, čak i samosvesti.

Na temelju uverenja da izražajna svojstva muzičkog dela čine najznačajniji deo sadržaja dela, Skruton stavlja znak jednakosti između muzičke ekspresije i muzičkog sadržaja. S obzirom na to, Rodžer Skruton isprva postavlja tri testa koja teorija ekspresije, istovremeno i teorija sadržaja muzike, treba da "položi" da bi bila validna. Prvi test, test validnosti teorije ekspresije (vrednosni test), upućuje na razumevanje ekspresije kao estetske vrednosti, to jest kao intrinzičnog svojstva umetnosti. Shodno tome, samo prepoznavanje ekspresivnih mogućnosti umetnosti, te i muzike, predstavlja vrednosni sud. Drugi test, Skruton ga naziva strukturnim, podrazumeva da

teorija ekspresije mora da pokaže kako organizacija muzičkog dela artikuliše izvesni emocionalni sadržaj. Ona mora da pokaže kako emocionalni zahtev može da se razreši putem muzičkih procedura.²⁷

Skruton potencira razliku između dela koje *nešto izražava* i *izražajnog* muzičkog dela: reći da je kompozicija tužna ili prazna nije isto što i reći da kompozicija izražava tugu ili prazninu. Izražajno muzičko delo poseduje ne samo određenu atmosferu, već i sadržaj koji se slušaocu predočava u artkulisanoj (muzičkoj) formi.²⁸ Čuti određeni izraz u muzici znači čuti specifičnu muzičku proceduru:

vrstu muzičkog propitivanja ljudskog osećanja, a ne samo to osećanje.²⁹

²⁶ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 157–160.

²⁷ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 156–157.

²⁸ Skrutonova teorija se u ovom segmentu oslanja na Gudmenov (Nelson Goodman, 1906–1998) koncept oprimerenja. Nelson Goodman, *Languages of Art: Approach to the Theory of Symbols*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1976.

²⁹ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 155.

Treći test odnosi se na shvatanje muzike: razumeti muziku i razumeti muziku kao izražajnu tvorevinu jesu dva međusobno neodvojiva procesa. Jer, "izraz muzičkog dela jeste deo njegovog značenja kao muzike – to jest, kao predmeta posebne vrste estetskog doživljaja". Razumevanje muzičkih svojstava muzičkog dela uvek već jeste razumevanje njegovih značenja, iz čega proističe da teorija muzičkog značenja nije teorija istine ili tačnosti procesu primanja muzike, već

teorija onoga što razumemo kada slušamo sa razumevanjem.³⁰

Razumevanje muzike kao ekspresivne umetnosti

Proces razumevanja muzike uopšte delimično jeste kognitivna aktivnost: aktivnost mentalne organizacije kojom se zvukovi prikupljaju i registruju kao tonovi uređeni u tonski poredak. Razumevanje muzike određeno je nekim bitnim svojstvima. Najpre, ono nije ekvivalentno intelektualnom, možemo reći i analitičkom, razumevanju muzičkog dela: znanje o upotrebljenim kompozicionim tehnikama i procedurama nije dovoljan uslov da bi se delo razumelo kao muzika.

Potom, razumevanje muzike nije vezano za materijalni, već za intencionalni objekt slušanja: materijalni objekt može se opisati do najsitnijih detalja, a da se pri tome ne ukaže ni na jedan element koji slušalac čuje kada taj objekt sluša kao muziku. Posledično, muzička i intelektualna očekivanja u procesu razumevanja muzike nisu uvek međusobno podudarna. U tonalnoj muzici, na primer, slušalac čuje završetak fraze (kadencu) kao muzički logičan događaj zbog uzročno-posledičnih regulativnih funkcionalnih odnosa koji vladaju u tonalnoj muzici. Nasuprot tome, pojavu dvanaestog tona u serijalno organizovanom delu on *ne može da čuje* kao posledicu muzičke neminovnosti, jer ona to – prema Skrutonu – i nije. O pojavi i značaju tog tona slušalac saznaje putem intelektualno-analitičkog pristupa delu, jer i sama primenjena tehnika nije uslovljena muzičkom, već matematičko-brojanom logikom.³¹ Sledi da je razumevanje muzike neodvojivo od muzičkog (estetskog) iskustva, a paradigmom tog iskustva Skruton smatra slobodnu, bilo instrumentalnu bilo vokalnu, improvizaciju. Tokom nje se pojavljuje

neverovatan podvig koordinacije [...] kao kada bi ljudski pokreti bili oslobođeni od tela iz kojih proizilaze i pušteni u tonski prostor kako bi postigli zajedništvo povrh svega što bi moglo da karakteriše naš telesni život. Publika se pokreće u odgovoru na ovo, bilo igranjem bilo praćenjem muzičkog pulsa.³²

Na obrazloženi način, Skruton povezuje sve temeljne odrednice svoje teorije: akuzmatski zvuk bez izvora, pušten u metaforički shvaćen tonski prostor u

³⁰ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 169.

³¹ Iz ovog stanovišta sledi Skrutonovo poistovećivanje tonalne i muzičke logike, o čemu će kasnije biti više reči.

³² Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 440.

kojem se kreće u – jedino estetski dostupnoj – fenomenološkoj realnosti, nailazi u toj realnosti na druga kretanja – takođe nepoznatog izvora – koja se sa njim – u znak njegovog razumevanja – skladno uklapaju.

Zatim, suprotno istinitom, distanciranom naučnom objašnjenju, razumevanje muzike je intencionalno: predmet nauke je zvuk kao materijalni objekt, a predmet intencionalnog razumevanja jeste taj isti zvuk percipiran kao muzika. Odatle sledi da je muzika deo huserlovskog "sveta života" (*Lebenswelt*): razumeti je ne znači precizirati njena objektivna akustička svojstva, već ukazati na to kako se ona – posredovana slušaočevim znanjima, uverenjima i vrednostima – pojavljuje za njegova čula; drugim rečima, pružiti smisao njenom postojanju kao intencionalnom objektu slušaočevog – u Kantovom (Immanuel Kant, 1724–1804) smislu shvaćenog – bezinteresnog estetskog interesovanja.

Estetsko interesovanje nije interesovanje za informaciju. Ali informacija uvek ostavlja svoj trag, jer ona može da uđe u značenje pojave: ona može da postane "opis pod kojim" se objekt predstavlja, opis koji definiše intencionalni objekt percepcije.³³

Naposletku, razumevanje muzike je uvek vezano za intencionalan objekt percepcije, te se proces uspostavljanja muzičkih značenja prilikom razumevanja muzike afirmiše u stepenu u kojem je u procesu percepcije muzičkog dela moguće ostvariti dvostruku intencionalnost. Na takav način, Skruton prethodnoj trostrukoj proveru teorije ekspresije dodaje i četvrti test i naziva ga "semafor test". Ovaj test podrazumeva da se o značenjima muzike može se govoriti isključivo u procesu vezanom za estetski doživljaj: ona nisu određena konvencijom, već načinom na koji se muzičko delo pojavljuje za pojedinačnog slušaoca.

Premda značenje muzike ne leži samo u emocionalnom sadržaju muzike, Rodžer Skruton upravo izražavanje emocija prepoznaje kao paradigmu muzičkog označavanja, jer smatra da su emocije neodvojive od načina na koji se izražavaju. U svojim razmatranjima emocionalnosti u muzici on se distancira od hanslikovske tradicije, kako je rečeno. On kritikuje Hanslikov (Eduard Hanslick, 1825–1904) zaključak da muzika ne može da izrazi emocije zbog svoje nemogućnosti da prikaže ni objekt na koji se emocije odnose, ni subjekt koji je nosilac emocija. Za Skrutona nisu prihvatljivi ni Levinsonovi (Jerold Levinson) koncepti hipotetičkog imaginarnog subjekta u muzici kao nosioca emocija i referentne grupe ili klase slušalaca kao one koja je u mogućnosti da prepozna ekspresivni (emocionalni) sadržaj muzike. Pored toga, Skruton diskutuje i Hanslikov stav o sadržaju muzike kao tonalnim pokretnim formama. Skruton iz tog stava ne izvodi konvencionalan argument o Hanslikovoj formalističkoj orijentaciji, već zaključuje da Hanslik latentno prihvata teoriju koju ima nameru da kritikuje. Spomenuvši formu upravo u vezi sa metaforom kretanja, Hanslik je, prema Skrutonovom mišljenju, dokazao da se u estetskom iskustvu muzika odvajala od materijalnog sveta i uvodi u intencionalnu sferu koja je posredovana uz pomoć metaforičkog opisa. Na osnovu prethodno obrazloženih svojstava muzičkog

³³ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 227.

razumevanja, Skruton izvodi zaključak da je razumevanje muzike kao ekspresivne umetnosti moguće samo ako se razume slušaočeva reakcija na samu ekspresiju. Da bi objasnio prirodu te reakcije on uvodi pojam saosećanja (nem. *Einfühlung*), kao emocionalne, akcione ili gestualne reakcije u slušaočevom estetskom iskustvu usklađene sa muzičkim kretanjem.³⁴

Kao centralnu metaforu za posredovanje saosećajne reakcije na muzičku ekspresiju Skruton izdvađa pokret. Pokret i muzika najprirodnije i najeksplicitnije se međusobno spajaju u plesu: saosećajnoj i stvarnoj reakciji na imaginativna kretanja muzike. Poseban, imitacioni odnos između pokreta tela i metaforički shvaćenog kretanja u figurativnom muzičkom prostoru uspostavlja se u samom procesu slušanja muzike:

Objekt te imitacije je život – život zamišljen u formi muzike.³⁵

Tako muzika postaje, figurativno rečeno, "forma života".

Kretanje uz ekspresivnu muziku je tek jedan način za prepoznavanje muzičke ekspresije. Drugi vid tog prepoznavanja pojavljuje se u metaforičnim opisima. Jedan takav opis nije podudaran značenjima muzike, ali ipak

jeste beleženje činjenice da to jeste ono kako ja na nju reagujem.³⁶

Na mogući prigovor o paušalnosti i nerelevantosti takvih opisa Skruton odgovara da se muzičko reagovanje na samu muziku svakako ne sastoji "u rečima putem kojih pokušavamo da je sagledamo. Ono se sastoji u brojnim i raznovrsnim načinima na koje se krećemo uz muziku, kada se 'krećemo sa razumevanjem'. Svoje razumevanje ne pokazujete uz pomoć reči, već putem slušanja." S jedne strane, izvestan stepen neadekvatnosti takvog opisa Skruton objašnjava činjenicom da se ekspresivnost u muzici, kao i u poeziji, ne može odvojiti od forme u kojoj se pojavljuje za naša čula. Kada se takav opis razume na "ispravan" način, tada

opis ekspresivnog sadržaja muzičkog dela jednostavno jeste opis muzike. To je pokušaj da putem metafore identifikujemo ono što čujemo kada slušamo sa razumevanjem.³⁷

S druge strane, slušaočevo razumevanje muzičke ekspresije putem saosećanja implicira njegovu "identifikaciju u prvom licu", koja je slušaocu kao pukom posmatraču (u trećem licu) u potpunosti nedostupna. Muzička ekspresija, posledično, nije deo nikakvog materijalnog poretka, već

reakcija imaginacije, izazvana saosećanjem.³⁸

U tom višku ekspresivnog značenja Skruton prepoznaje korene koncepta neizrecivog u muzici.³⁹

34 Saosećajna reakcija na muziku specifična je utoliko što u muzici – zbog nemogućnosti muzičke reprezentacije – ne postoji objekt ka kojem je ta reakcija upravljena.

35 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 356.

36 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 358.

37 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 360.

38 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 364.

39 Skruton u izvesnom stepenu prihvata uticajnu teoriju neizrecivog u muzici koju je formulisala Dajana Rafman (Diana Raffman). Njena teorija zasniva se na konceptu "semantičkog

Kako muzika označava?

Razumevanje muzike jednim delom se manifestuje u muzičkom *Gestaltu*, što slušaocu omogućuje da muzici ne pristupa kao pukom nizu zvukova, već kao određenom poretku tonova pri njihovom kretanju u muzičkom prostoru. *Gestalt*, međutim, omogućuje i osnovu za sva muzička iskustva "višeg reda", poput tematike, razvojnosti i forme.⁴⁰ Skrutonova zaineresovanost za takvu vrstu razumevanja podstaknuta je njegovim uverenjem da bi

muzičko razumevanje bilo od malog značaja – puka igra – da nije u pitanju neka veća estetska građevina. Ako govorimo o ispravnom i pogrešnom načinu slušanja muzičkih elemenata, to je stoga što jeste važno na koji način čujemo ove stvari. A to jeste važno zato što smo zainteresovani za muzičku formu i za muzički sadržaj, te i jednom i drugom pripajamo duboko značenje. [...] Muzička forma se najlakše predstavlja kao duboka kada se rastvara u muzički "sadržaj".⁴¹

S obzirom na to da je za Skrutonovu koncepciju muzičke ekspresije od presudnog značaja ono što se čuje kada se muzika sluša sa razumevanjem – ono što se uspostavlja na površini muzičke strukture i dostupno je čulima – autor postavlja pitanje: šta utiče na površinsku pojavnost te strukture? On kritički razlaže generativne teorije (tonalne) muzike, kao i generativne pretenzije zastupljene u redukcionistički orijentisanim teorijskim sistemima i zasniva teoriju tonaliteta kao neprikosnovene organizacione sile muzičkog prostora.

Kritika dubinske strukture lingvističko-semiotičkih i redukcionističko-hijerarhijskih⁴² pristupa

Koncept dubinskih generativnih struktura u muzici najpre upućuje na mogućnosti analogije između muzike i govornog jezika.⁴³ Međutim, dok je jezik prven-

razočaranja". Oslanjajući se na generativnu teoriju Lerdala (Fred Lerdahl, 1943–) i Džekendofa (Ray Jackendoff, 1945–), Rafmanova ukazuje na neminovnost opažanja sintaktičkog poretka u muzici zahvaljujući slušaočevim kognitivnim mogućnostima, pri čemu je potraga za semantičkim poretkom na koji se muzička sintaksa oslanja i iz kojeg se generiše, uvek osuđena na neuspeh.

40 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 229–230.

41 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 230–231.

42 Skruton razlikuje dve vrste hijerarhija u muzici: kumulativnom hijerarhijom on naziva odnos u kojem se dubinski elementi razumeju sami po sebi, a viši (površinski) u vezi prema njima, dok generativnom hijerarhijom Skruton imenuje strukturu u kojoj se dubinski element opaža samo zato što je, i samo onda kada je, izveden iz višeg. Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 33.

43 Ona je, prema Skrutonu, moguća i u osnovi počiva na činjenici da su i jedna i druga pojava vezane isključivo za racionalna bića. U tom smislu, i muzika i jezik su institucije ekskluzivne za čovekov život.

stveno nosilac informacija u komunikaciji između ljudskih bića, muzika – iako može biti upotrebljena u komunikacione svrhe – nije, prema Skrutonovom stavu, primarno u upotrebi kao nosilac informacija. Uprkos tome što je, poput jezika, muzika izgrađena na temelju izvesnih prećutnih ili javno iskazanih pravila, ta pravila se ne mogu porediti sa gramatikom jezika i ona ne deluju u okviru konačnog "muzičkog rečnika".

Skruton kritikuje strukturalističko-semiotičko uverenje da su značenja usredištena u strukturi muzičkog dela. On ne odbacuje stanovište da muzika – zbog sleda segmenata kao svog imanentnog svojstva – ima izvesnu paradigmatiku ili sintagmatiku strukturu,⁴⁴ ali smatra da to nije dovoljan uslov da se ta struktura poistoveti sa sintaktičkom strukturom jezika kao sistema znakova. Jer, da bi sintaktička struktura generisala značenja, ona treba da obuhvati ne samo pravila supstitucije znakova, već i pravila njihove transformacije. Upravo ta pravila, najpre, određuju na koji način se reči grupišu u rečenice da bi – uprkos svojoj sintaktičkoj ispravnosti – proizvela značenje i, potom, objašnjavaju kako slušalac čuje takvu rečenicu: sintaktička kompozicija rečenice – proistekla iz odgovarajuće sintaktičke intuicije – objašnjava se semantičkim ciljem rečenice – proizišlim iz njemu saobrazne semantičke intuicije.

Da bi dubinska muzička struktura generisala značenja, ona mora da počiva na istim pravilima na kojim počiva generativna struktura govornog jezika. U muzici bi se, saglasno tome, morala uspostaviti sintaktička struktura sa semantičkim efektom koja deluje na isti način kao u domenu govornog jezika. Da li ona postoji u muzici? Sledeći dokazni postupak generativne teorije jezika, Skruton ustanovljava da muzičke intuicije putem kojih slušalac zna šta je ispravno ili pogrešno u muzičkom delu počivaju – pored sintaktičke i semantičke – i na stilskoj dimenziji. Te intuicije obuhvataju odnos slušaoca prema grupisanju muzičkih elemenata, metričkom ustrojstvu muzike, melodijskom razvijanju, opažanju tenzije i opuštanja u muzičkom toku, kao i slušaćevo shvatanje relacija između dela i celine tog toka. Ovo su teme na koje generativna teorija muzike Lerdala i Džekendofa pruža odgovor.⁴⁵ Međutim, ona ne može da *objasni* ove muzičke intuicije, to jest da dokaže da se upravo određena – a ne neka druga – grupisanja, metrička ustrojstva, melodijska razvijanja, tenzioni lukovi i uodnošavanja segmenata i celine muzičkog toka čuju prilikom slušanja kompozicije. Skruton muzici zato pripisuje kvazisintaktičku strukturu i, sledstveno tome, tek

neku vrstu značenja.⁴⁶

Muzička sintaksa tako postaje metafora, iz koje neminovno proizilazi da značenje muzike nije doslovna istina, već samo pretpostavka čiju artikulaciju generativna teorija muzike ne može da obrazloži.

Prema Skrutonovoj kritičkoj analizi, ni redukcionistički orijentisani teorijski sistemi nisu u mogućnosti da obrazlože šta je to što se čuje kada se muzika

44 Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, Princeton – New Jersey, 1990.

45 Fred Lerdahl i Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1983.

46 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 198.

sluša sa razumevanjem. Skruton formuliše dva prigovora generativnim pretenzijama Šenkerove teorije troslojne hijerarhijske organizacije muzičke strukture.⁴⁷ Prvo, on ukazuje na to da Šenker zamenjuje pravila dedukcije teorijskih zapažanja deskripcijom. Pozivajući se na matematičku definiciju "funkcije" Skruton zaključuje:

Nikada ne bismo mogli da obuhvatimo opaženu "funkcionalnost" muzičkih elemenata putem takvih "pravila transformacije", jer je to funkcionalnost koja u potpunosti zavisi od konteksta. Muzički elementi ponekad zvuče funkcionalno u matematičkom smislu, i ova činjenica doprinosi opaženoj razlici između strukture i prolongacije. Ali njihova funkcija [nasuprot funkcionalnim operacijama u govornom jeziku – prim. I. I.] nije izvedena iz apriornih pravila transformacije, već iz naknadnih pravilnosti uspostavljenih tokom vremena.⁴⁸

Drugo, Skruton ističe da Šenker ne uvodi nijedan "istinski teorijski koncept", već da upotrebljava opisne termine vezane za harmonska i kontrapunktska pravila. Šenker zastupa stav da funkcionalnost koju slušalac čuje predstavlja posledicu stvarnih funkcionalnih relacija u dubinskoj strukturi. Međutim, Skruton postavlja pitanje kako se ta stvarna funkcionalnost razlikuje od očigledne funkcionalnosti koja se čuje na površini? Harmonska i kontrapunktska pravila koja rukovode površinskom strukturom muzičkog dela deluju i u njenoj dubinskoj strukturi, te autor zaključuje da dubinska struktura – umesto da objasni dugoročne odnose na površini dela i da pokaže kako se oni generišu – predstavlja tek još jedan način za njihovo opisivanje.

S obzirom na sve prethodno rečeno, Skruton ne smatra Šenkerovu teoriju generativnom teorijom tonalne muzike, već "površinskom gramatikom klasične muzike" koja može da "koriguje intencionalno razumevanje".⁴⁹ Na takav način, on priznaje da Šenkerova teorija može da objasni određene organizacione principe na kojima počiva muzički *Gestalt*, ali njihov izvor vidi u svojstvima površinske strukture muzike: u harmonskoj funkcionalnosti – koja je u analitičkom opisu neminovno prožeta metaforama muzičkog prostora i muzičkog pokreta – vezanoj za ustrojstvo klasičnog tonaliteta, u kontekstualnoj uslovljenosti te funkcionalnosti slušaćeovim osećajem za celinu dela, u lokalnim ispoljavanjima hijerarhije u tonalitetu, kao i u izvesnim, po trajanju ograničenim, paradigmatiskim primerima muzičke sintakse proisteklim iz naponske inklinacije dominante ka tonici tonaliteta, koja se imitacionim postupkom prenosi na sve nivoe organizacije klasičnog stila.

47 Šenkerova teorija troslojne hijerarhijske organizacije muzičkog dela (*Hintergrund* – pozadina, *Mittelgrund* – središnji plan, *Vordergrund* – prednji plan) oslanja na dva glavna elementa: na međusobnom razlikovanju bazičnih muzičkih struktura i njihove prolongacije, kao i na uodnošavanju samih tih struktura na funkcionalnim principima, pri čemu primarnu strukturalnu ulogu u tom procesu ima harmonija.

48 U matematici "termin 'funkcija' označava pravilima rukovođenu transformacionu proceduru koja pruža određeni izlaz (ili 'vrednost') za svaki određeni ulaz (ili 'argument')." Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 321. Funkcionalnost o kojoj Skruton diskutuje nije analogna Rimanovoj (Hugo Riemann, 1849–1919) funkcionalnoj teoriji harmonije.

49 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 318, 325.

Objašnjenja implikaciono-realizacionog modela⁵⁰ koja je Mejer (Leonard B. Meyer, 1918–2007), kao Šenkerov sledbenik, ponudio u vezi sa strukturalnim slušanjem harmonije, melodije i ritma, te i njihovu razradu u teoriji Judžina Narmura (Eugene Narmour, 1939–), Rodžer Skruton sagledava kao primere zasnivanja kumulativnih hijerarhijskih odnosa u muzičkoj strukturi. S jedne strane, s obzirom na to da Mejer ima za cilj da otkrije nesvesne mentalne procese putem kojih slušalac uodnošava zvuke koje čuje sa hipotezom o njihovoj strukturi, Skruton njegov teorijski model smatra bliskim Šenkerovom. S druge strane, pak, imajući u vidu činjenicu da implikaciono-realizacioni model obuhvata različite stepene verovatnoće za pojavu muzičkog završetka u hijerarhijskom poretku dela – pri čemu se doživljaj forme svodi na produženo iskustvo implikacije i završetka – Mejerovo određenje strukture Skruton smatra epistemološkim, a ne generativnim. Prema Skrutonovom mišljenju Mejerov koncept "implikacije" ipak predstavlja metaforu, jer se iščekivanje granice u muzičkom toku u stvari poistovećuje sa iskustvom pokreta u muzičkom prostoru.

Uprkos izloženoj kritici teorijskih sistema Šenkera i Mejera, Skruton se ne zalaže za ukidanje teorija dubinskih struktura u muzici. Ne dovodeći u pitanje njihov uticaj i doprinos koji su pružili strukturalnom (prevashodno harmonskom) slušanju muzičkog dela, Skruton odbacuje postojanje dubinskih struktura u muzici, jer formalni odnosi koji se opažaju u muzici nisu ekvivalentni strukturama "ispod" onoga što se u čuje, niti iz njih proističu.⁵¹ Forma i struktura u muzici su čisto fenomenološke prirode, a čak i ako postoje načini da se na njihovo opažanje utiče, rezultat je uvek isti: iskustvo pokreta; pokreta kao gesta, kao specifične muzičke akcije koja proističe iz međusobnog slivanja života i racionalnosti, što čovečanstvo razlikuje od bilo kog drugog prirodnog sistema. Iz fenomenološke prirode muzičke forme i njenog statusa kao objekta intencionalnog razumevanja, proističe Skrutonovo zapažanje da

strukturalna analiza muzike ne toliko opisuje, koliko kreira svoj objekt – jer intencionalni objekt dužuje svoju prirodu "opisu pod kojim" se opaža.⁵²

Muzička forma i muzička organizacija su, dakle, podređene metaforički shvaćenom pokretu koji se čuje u tonovima, pokretu koji oblikuje muzičke događaje u međusobno povezane gestove. U muzici – kao delu fenomenološke realnosti – od-

50 "Implikativna veza jeste ona u kojoj je jedan događaj – bio to motiv, fraza itd. – uzet kao obrazac na takav način da se mogu doneti razumni zaključci kako o njegovim vezama sa prethodnim elementima, tako i o tome kako se sam taj događaj može nastaviti i možda dostići svoj završetak i stabilnost." Jer, "struktura kompozicije jeste ono o čemu zaključujemo iz hijerarhije završetaka koje ona predstavlja." Leonard B. Meyer, *Explaining Music*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1973, str. 89.

51 Predmet Skrutonove kritike su teorije tonalne muzike, ali on poklanja izvesnu pažnju strukturi atonalne muzike. On postavlja pitanje da li serijska sintaksa, proistekla iz serije kao svojevrsnog *Ursatza*, korespondira sa onim što se čuje u muzici kada se ona sluša sa razumevanjem? Skruton zastupa mišljenje da se, bez obzira na to kako je muzika organizovana, ona čuje na način *Gestalt*a – putem kategorija pokreta, završetka, tenzije, metra – te da između toga kako se čuje tonalna i atonalna muzika nema principijelne razlike.

52 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 336.

vija se slivanje međusobno povezanih i istovremenih procesa i tokova koji – premda su sačinjeni od pojedinačnih elemenata – ni na koji način ne isključuju jedan drugog. Takvu vrstu slivenog funkcionisanja pojedinačnih entiteta Skruton poredi sa samim životom:

Ako tražimo izvesni prirodni arhetip ovog iskustva, onda ga nalazimo u samima sebi. I sebe poznajem kao slivanje procesa – mentalnih, telesnih, emocionalnih – koji na neobjašnjiv, ali ipak transparentan način teku zajedno. [...] Pošto muziku čujemo kao život, mi takođe težimo da čujemo kontinuitet života, da čujemo mala jedinstva fraze, teme i progresije kao delove većih obrazaca koji ih obuhvataju. Muzička forma proizilazi iz pokušaja da se za ovo instinktivno stremljenje muzičkog uha pribavi objekt koji će ga zadovoljiti.⁵³

Posledično, muzičke forme nisu apriorno date, već proističu iz tradicije apstrahovanja materijalnog (fizičkog) prostora u korist realnosti zastupljene isključivo u njihovom, metaforički posredovanom, imaginativnom identifikovanju u estetskom iskustvu slušaoca.

Teorija tonaliteta kao paradigme organizacije muzičkog prostora

Tezu o tonalitetu kao neprikosnovenom nosiocu organizacione funkcije u izgradnji muzičkog prostora kao onoga što slušalac sluša kada zvuke čuje kao muziku, Skruton temelji na nekoliko zaključaka. Najpre, na osnovu svojstava aliktovnog niza on izvodi zaključak o preimućstvu trozvuka u tonalnom sistemu i o poziciji trozvuka kao prirodne, oduvek prisutne, osnove tonalnog mišljenja:

Trozvuk dužuje svoje pravo sopstvenom mestu u sistemu, čiji su detalji ne toliko stvoreni koliko otkriveni (podvukla I. I.), putem eksperimenata u polifoniji.⁵⁴

Dominacija trozvuka uspostavljala se, prema Skrutonovoj analizi, postepeno, uporedo sa pojavom višeglasja i polifonije u zapadnoj muzičkoj tradiciji, ali i u mnogim drugim istorijskim i geografski lociranim muzičkim razvojem. Međusobnu uzročnost polifonog višeglasnog razvoja i tonaliteta Skruton detektuje u činjenici da tonalitet omogućuje da se muzički *Gestalt*, koji rukovodi percepcijom pojedinačnih deonica, proširi na brojne simultano izložene glasove, čime ističe značaj kontekstualne opredeljenosti konstitutivnih činilaca tonalnog sistema.⁵⁵ Proces polifonog razvijanja

53 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 339.

54 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 247.

55 U te činioce Skruton ubraja: diferenciranje tonaliteta kao specifične vrste organizacije oko tonike, ustanovljavanje dija tonske lestvice i njenog odnosa prema alterovanim tonovima, odnos lestvičnih tonova prema tonalitetu, kvintni krug kao baza same lestvice, relacije između dura i mola kao verzije jednog tonalnog centra, sistem trozvuka kao sveprisutnih latentnih harmoni-

vodio je muziku izvan granica trozvučne harmonije – ka proširenju tonaliteta, ka upotrebi nedijatonskih lestvičnih nizova, ka politonalnosti i pantonalnosti – ali se tim procesom nisu ugrozila svojstva koja tonalnosti – nezavisno od stilske dimenzije – omogućuju estetski karakter: gravitaciona moć tonalnog centra, polifonija i kontrapunkt, tenzije i razrešenja harmonskih progresija, kao i narativni karakter tonalnih i harmonskih procesa. Posledično, tonalitet se uspostavio ne kao *stil*, već kao *poredak*, koji se u muzici čuje bez obzira na raznovrsna stilska usmerenja muzičkih dela. Na takav način, Skruton poistovećuje opis tonalnog poretka dela sa opisom onoga što slušalac čuje kada muziku sluša kao muziku i na takav način uspostavlja tonalitet kao glavni instrument metaforičkog slušanja muzičkog dela:

poredak trozvučne tonalnosti jeste poredak u okviru intencionalnog prostora.⁵⁶

Budući da tonalitet izjednačava sa opštevažećim prirodnim poretkom, a ne sa stilom kao istorijskom kategorijom, Skruton ne prihvata teorijske prigovore vitalnosti tonaliteta. On se suprotstavlja Šenbergovom (Arnold Schönberg, 1874–1951) stanovištu o iscjepnim integrativnim moćima tonaliteta u muzičkom delu, jer smatra da one nisu jedini, čak ne ni najvažniji, učinak tonaliteta u kompoziciji:

Efekat jedinstva pojavljuje se samo kao posledica putovanja kroz tonalni prostor koji je omogućen harmonskom, kontrapunktskom i melodijskom organizacijom tonalne muzike. Takva organizacija može da postoji bez iskustva tonaliteta [...] ona se prevashodno vidi kao usavršenost tonalnog pisanja, a ne kao njegov suštinski deo.⁵⁷

Šenbergova i Adornova (Theodor Adorno, 1903–1969) gledišta o prevaziđenosti tonaliteta i klišeiziranosti trozvuka koji iz njega proizilaze, Skruton negira tumačenjem – nedvosmisleno vrednosno orijentisanim – da "zagađujući" rezultat muzičkih klišeja i "banalnosti" ne potiče iz visoke, već iz popularne umetničke praske, kao i da on nije fenomenološki, već kontekstualno opredeljen. Šenberg i Adorno su

na tragu promene koja se dogodila, ne samo u muzici i ne samo u navikama slušanja i izvođenja, koja je tonalni jezik dovela u pitanje. Ova promena obuhvata celokupnu okružujuću kulturu; ona se može razumeti samo putem teorije modernosti i samo ako se okrenemo području izvan muzike.⁵⁸

Na temelju svog shvatanja o tonu kao intencionalnom objektu slušanja, Rodžer Skruton ne prihvata ni stvaralačke realizacije alternativa za transformaciju zvuka u ton. On odbacuje slobodnu atonalnost, jer ona u svojoj krajnjoj instanci afirmiše proces – usmeren od tona ka zvuku – suprotan onome koji konstituše estetsko

zacija lestvičnih tonova, polifoniju i vođenje glasova, odnose između akorada, kadence, samostalnost basove linije, modulacije, tonalni centar i harmonsko polje, i međuzavisni – suprotno od Šenkerovog hijerarhijskog – odnos harmonske strukture i njene prolongacije.

⁵⁶ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 285.

⁵⁷ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 286.

⁵⁸ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 292.

iskustvo i rezultira povlačenjem muzike iz intencionalnog u puko zvučno polje. Mada serijalizovanu atonalnost definiše kao pokušaj da se zvuk prevedu u ton van okvira tonalnog poretka, a da se ipak uspostavi novi *čujni* poredak muzičkog dela, Skruton smatra da ni ta kompoziciona tehnika ne može da zameni tonalitet, jer ona – nasuprot principima tonalne harmonije – počiva na apriornim pravilima permutacionog, a ne razvojnog karaktera.⁵⁹ Ta pravila

barem delimično izrastaju iz negacije, iz pokušaja da *izbegnu* nešto,⁶⁰

a postoji velika razlika između slušanja nekog procesa u svetu zvukova i slušanja samog procesa, to jest između slušanja tog procesa kao pukog nizanja zvukova i kao uređenog pokreta tonova. U znatnom stepenu saglasno Lerdalovim zapazanjima, Skruton ističe da serijalna organizacija – iako utiče na slušanje – nije i ono što se čuje kada se serijalne kompozicije slušaju kao muzika. On, čak, postavlja tezu da se kompozicije ostvarene serijalnom tehnikom slušaju upravo *uprkos* apriornim intelektualnim procedurama na kojima počivaju, te da se njihovo polje inkorporira u okvir "tonalnih ili kvazi tonalnih kategorija".⁶¹ Skruton ne odbacuje ulogu atonalnosti u ostvarivanju ekspresivnog karaktera muzičkog dela, ali ukazuje na njeno ograničeno – kako vremenski tako i žanrovski (u vezanosti za vokalno-instrumentalnu muziku) – delovanje. Posledično, Skruton atonalnost posmatra kao stilsku kategoriju, svojevrsni odraz nihilističke epohe iz koje je proistekla.

Prema Skrutonovom uverenju, dakle, u muzici nije moguć nijedan drugi alternativni način organizacije muzičkog prostora izuzev tonaliteta. Odbacujući post-tonalne razvoje zapadnoevropske muzike, on postavlja tonalnost kao stvaralački i, konsekventno, vrednosni imperativ i zalaže se za tonalno pisanje, jer

ne postoji neki drugi jezik dostupan kompozitoru izuzev jezika tonalnosti. [...] Ostaje mogućnost da je tonalna muzika jedina muzika koja će nam ikada nešto značiti i da, ako atonalna muzika nekada osvoji slušanje, to znači da smo iz nje uspeli da izmamo latentni tonalni poredak.⁶²

Muzika i vrednost – Muzika u kulturi

Estetska vrednost je, prema Rodžeru Skrutonu, intrinzična vrednost umetnosti koja se uspostavlja isključivo u procesu kantovskog bezinteresnog pristupa umetničkom delu. Opravdanje za postojanje estetske vrednosti Skruton nalazi

⁵⁹ Skruton ni na tematskom planu ne uočava razvojne strukturne procese. On se suprotstavlja Šenbergovoj zamisli razvojne varijacije, jer ne uočava njeno delovanje u atonalnim kompozicijama.

⁶⁰ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 283.

⁶¹ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 294.

⁶² Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 308. Ovakve stavove Skruton je i stvaralački realizovao u muzičkom jeziku svojih opera (upor. kritike Hilary Finch /*The Times*, 6. maj 1998/ i Jeannine Alton /*The Oxford Times*, 8. maj 1998/).

u samom estetskom iskustvu – nečemu što proističe iz muzike kao intencionalnog objekta kome slušalac pristupa radi njega samog, a ne iz nekih posebnih, samoj muzici spoljnih interesa. Sledstveno tome, Skruton odbacuje instrumentalni i kognitivni karakter estetske vrednosti. U saglasnosti sa koncepcijom estetskog iskustva kao metaforički posredovanog identifikovanja pokreta i gestova života u okviru tonalno osmišljenog muzičkog polja sila i saosećajnog poistovećivanja sa njima, Skruton afirmiše socio-kulturni karakter estetske vrednosti i ustanovljava je za važnog činioca socijalizacije čoveka u svetu. Jer,

ne možemo postojati u svetu otuđenih; umeto toga, težimo da proširimo i da poboljšamo mrežu saosećanja.⁶³

Saosećajna reakcija na muzičko (i umetničko) delo jeste ključ slušačeve reakcije na muziku kao ekspresivnu umetnost, garant slušanja muzike sa razumevanjem i mera validnosti slušačeve estetske percepcije ili ukusa.

Sud ukusa nije određen opštevažećim pravilima, već egzistira u kantovskoj antinomiji između subjektivne artikulacije individualnog estetskog iskustva, s jedne, i objektivne zasnovanosti tog iskustva koje bi – da bi ispunilo uslov objektivnosti – moralo da bude validno za sva misleća bića, s druge strane. Rešenje ove antinomije Skruton vidi u konceptu vrline:

to je suma onih preferencija koje se pojavljuju u dobro-uređenoj duši, u kojoj su ljudske strasti usaglašene sa njihovim stvarnim značajem, a saosećanje čin zdrave savesti.⁶⁴

Stoga se ukus, prema Skrutonu, ne poistovećuje ni sa hirovitom izbirljivošću pojedinca ni sa "zdravim razumom" čovečanstva, već sa sistemskim stavom jednog racionalnog bića. Povrh toga, ukus je za čovečanstvo "prirodan poput zakona ili matematike" i podjednako "oslobođen" ideologije. Za ukusom se može tragati, smatra Skruton, ali kada se jednom otkrije, on postaje opštevažeći. Kao takav, ukus se mora negovati i razvijati, jer on ima vrhunski moralni (podvukla I. I.) značaj. Drugim rečima, ukus nije samo odraz stanja čovekove "duše", već jeste i sredstvo njenog poboljšanja:

potraga za objektivnim muzičkim vrednostima jeste deo naše potrage za ispravnim načinom života.⁶⁵

Međusobno izjednačavanje estetske i moralne vrednosti pružilo je Rodžeru Skrutonu osnovu za unekoliko isključiva, umnogome diskutabilna i buržoaskim idealom zasvođena, tumačenja kulture i muzičke prakse kao njenog neodvojivog segmenta. Skruton definiše kulturu kao skup čovekovih aktivnosti – kakva je i umetnička – koje se odvijaju radi sebe samih, a ne radi nekog drugog cilja; aktivnosti čija svrha po sebi jeste njihova intrinzična vrednost, nepodložna raznovrsnim društvenim funkcijama koje one mogu imati. Kultura se zasniva na

pluralnom prvom licu,⁶⁶

63 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 370.

64 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 379.

65 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 391.

66 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 458.

na pripadnosti pojedinca zajednici. Ta pripadnost se, prema Rodžeru Skrutonu, prvenstveno uspostavlja u religijskoj praksi, jer je religijsko iskustvo arhetip svih iskustava pripadnosti.⁶⁷

Ali, sa religijskim iskustvom uporedivo je estetsko iskustvo:⁶⁸ ono takođe učestvuje u definisanju i održavanju zajedničke kulture, ističe Skruton, misleći pri tome na "visoku kulturu" istovremeno kao posebnu ravan čovekovog iskustva i kao simptom celokupnog društvenog života. "Visoka kultura", prema njegovom mišljenju cveta, zahvaljujući svojim aluzivnim mogućnostima:

stvaranjem umetničkih paradigmi i korpusa ekspresivnih artefata koji identifikuju i proširuju reakcije obrazovanih ljudi. Ona postoji kroz neprekidnu vežbu ukusa.⁶⁹

U tom svetlu svoje mesto ima i muzika. Razvoj muzičke kulture neraskidivo je vezan za period prosvetiteljstva, uspon građanske klase i ustanovljenje grada. U tom periodu muzika je postala "univerzalni idiom" iz koga je – zahvaljujući raznovrsnim upotrebama tog idioma u univerzalizujućoj kulturi evropskog grada – proisticala mnogostruka aluzivnost muzike. I zato, zaključuje Skruton, tonalitet nije jezik, već tradicija koja je omogućila rađanje jedne nove forme zajedništva kao "najvećeg dostignuća buržoaske tradicije".⁷⁰

Budući njen zastupnik, Skruton tu tradiciju strastveno brani. On se oštro suprotstavlja Adornu kada kaže da popularna muzika predstavlja trijumf demokratije, a ne kapitalizma, te – još ekstremnije – da je ona posledica kolapsa buržoaske kulture, a ne njen proizvod. Demokratija je, smatra on, "imaginarnim zajednicama" (poput rok-grupa i njihovih poklonika) dala pravo na sopstveni ukus u okviru okružujuće kulture. Ali, to ne znači

da se dobar i loš ukus ne mogu razlikovati ili da negovanje ukusa prestaje da bude dužnost.⁷¹

U fenomenu hevi-metal/rok/pop/rep-koncerta – nasuprot kvazi-religijskom iskustvu klasičnog koncerta instrumentalne muzike ili uzvišenosti formacijskog plesa – Skruton uočava sunovrat pokreta – kao, podsetimo, međusobnog slivanja forme života i forme muzike – u nepopravljivi nered fragmentarizovanog postmodernog sveta. Isto tako, Skruton odbija Adornovu tezu da je avangarda jedini odgovor na popularnu kulturu, jer ona nije postala deo kulture slušanja koja je za Skrutona jedina mera postojanja i efekta muzičkog dela. Avangarda je, prema Skrutonovom sudu, samo poslednji trzaj

67 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 461.

68 Prema Skrutonu, ove dve vrste iskustva su neodvojive od samog čina (obreda ili muzičkog izvođenja), neiscrpne su i bes krajno ponovljive, impliciraju značenje jednako (!) za sve koji taj čin doživljavaju sa razumevanjem, i obuhvataju kako prisutne, tako i odsutne (prošle ili buduće) članove iste zajednice. Razlika među njima zastupljena je u vidovima posredovanja: veri, u jednom, odnosno imaginaciji, u drugom slučaju. Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 458–462.

69 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 465.

70 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 467.

71 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 498.

romantičarske iluzije: iluzije umetnika izolovanog od društva, umetnika koji poseduje nove i zadivljujuće istine koje ga uzdižu iznad života običnih smrtnika.⁷²

Ali, taj umetnik zavisi od buržoaske publike stvorene na mreži aluzija omogućenih tonalnim idiomom i u tome je i početak i kraj moći avangarde u procesu obnove muzičke kulture. Njena obnova vezana je za

obnovu tonaliteta, kao imaginativnog prostora muzike, i za ponovno uspostavljanje duhovne zajednice kojom je taj prostor bio ispunjen.⁷³

"Jezik ljubavi o objektu ljubavi": zaključna reč

Imperativ obnove muzike, koji Rodžer Skruton postavlja pred savremenog umetnika, zapravo predstavlja poziv za ponovni pronalazak "izgubljenog doma" modernog doba, o čemu je bilo reči u uvodu ove studije; odnosno, kako je autor na još jedan način opisao obrazlažući izvore svog konzervativizma, za "evokaciju materinske ljubavi" u suočenju sa "nejasnim predosećanjem njenog gubitka".⁷⁴ Skruton se zalaže za sveopštu obnovu kulture kao neupitnog i univerzalnog garanta estetske vrednosti i okvira za razumevanje estetskog iskustva. Koliko god da bi pomenuti Skrutonov zahtev i putokazi za njegovu realizaciju na planu muzičke umetnosti mogli biti strani savremenom stvaraocu, izvođaču ili primaocu muzike, koliko god da bi oni mogli biti smatrani za anahronu preskripciju, s jedne, ali i varljivi idealitet, s druge strane, nepobitno je da imaju važno mesto u savremenoj nauci. Jer, Skrutonova estetika muzike pisana je sa ciljem da pruži sistemski, konzistentan i celovit odgovor na centralna pitanja same discipline, odgovor koji – kako pisac navodi – treba da prethodi svim mukotrpnim potragama za pojedinačnim rešenjima, i u tome je uspela. Skruton je, počevši od prvih principa, neretko na užtrb polemičnosti diskursa, "dozvolio da sama tema, pre nego oni koji su o njoj pisali, određuje tok rasprave".⁷⁵ Skrutonov revitalistički kulturološki i društveni projekt sadrži i jedan pozitivni čovečanski impuls: ideja da prošli, sadašnji i budući članovi jedne kulture mogu – putem imaginacije kao posrednika u slušanju muzike sa razumevanjem – biti obuhvaćeni jednim (istim) estetskim iskustvom, upućuje na mogućnost međuljudske harmonične interakcije u nekoj drugoj nematerijalnoj realnosti. Premda se takav zaključak isprva ukazao kao svojevrsno iznenađenje i za samog autora, on je logično proistekao iz postavljenog estetičkog sistema: ako se zvuk u muzičkom polju sila kvalitativno transformiše u ton, pri tome nailazeći na druga tonska kretanja sa kojima se, u

72 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 471.

73 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 507.

74 Roger Scruton, "Why I Became a Conservative", *The New Criterion* vol. 21, no. 6, London, 2003, str. 8.

75 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. ix.

znak međusobnog razumevanja, skladno uklapa u vremenskoj protežnosti, onda i oni koji tu transformaciju primaju sa razumevanjem mogu međusobno interreagovati i time takođe postati objekti jednog drugačijeg, imaginativno ustrojenog sveta. I zato Skruton veruje da:

uređenje zvukova kao tonova jeste uređenje duše.⁷⁶

Drugim rečima, da ono jeste fundamentalna ljudska potreba sa kojom može rezonirati čak i onaj ko ne deli vrednosni i politički okvir Skrutonove estetičke misli.⁷⁷

Literatura

A. E. Denham, "The Moving Mirrors of Music: Roger Scruton Resonates With Tradition", *Music & Letters* vol. 80, no. 3, Oxford, 1999, str. 411–432.

Gary Iseminger, "The Aesthetics of Music by Roger Scruton", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* no. 3, Madison Wis., 1993, str. 374–375.

Jerrold Levinson, "The Aesthetics of Music by Roger Scruton", *The Philosophical Review* no. 4, Ithaca N. Y., 2000, str. 608–614.

Leonard B. Meyer, *Explaining Music*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1973.

Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, Princeton – New Jersey, 1990.

Anthony Pryer, "Trouble in Arcadia: Music Aesthetics and the Bounds of Culture", *Journal of the Royal Musical Association* vol. 124, no. 1, Oxford, 1999, str. 134–152.

Ray Sawhill, "On Good Authority", http://www.salon.com/feature/1998/04/cov_07feature.html.

A. E. Sharpe, "Roger Scruton: *The Aesthetics of Music*", *Philosophical Investigations* no. 2, Oxford, 1999, str. 176–182.

Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

Roger Scruton, "Why I Became a Conservative", *The New Criterion* vol. 21, no. 6, London, 2003, str. 4–13.

76 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. ix.

77 Ovaj tekst nastao je kao deo projekta *Svetski hronotopi srpske muzike* (ev. br. 147045) Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, podržanog od strane Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije.

UVOD Miško Šuvaković i Aleš Erjavec: **Kratak tehnički uvod u knjigu *Figure u pokretu – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*****_7** Aleš Erjavec: **Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe****_11** Miško Šuvaković: **Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesetog veka****_21** **KONTRADIKCIJE MODERNIZMA** Jos de Mul: **Sigmund Frojd****_41** Ketrin Livr: **Anri Bergson****_55** Lev Kreft: **Benedeto Kroče****_65** Grejem Mekfi: **Robin Džordž Kolingvud****_87** Miško Šuvaković: **Martin Hajdeger****_100** Miško Šuvaković: **Ludvig Vitgenštajn****_123** **KRITIČKI/ KRITIČNI MODERNIZAM** Entoni Dž. Kaskardi: **Hoze Ortega i Gaset****_145** Aleš Erjavec i Miško Šuvaković: **Đerđ Lukač****_159** Tajrus Miler: **Valter Benjamin****_174** Lev Kreft: **Herbert Markuze****_193** Tajrus Miler: **Teodor V. Adorno****_205** Gabriela Švitek: **Stefan Moravski****_236** **UMETNOST U POLJU TEORIJE** Ivana Miladinović: **Džon Kejdž****_255** Miško Šuvaković: **Situacionizam****_270** Miško Šuvaković: **Tel Quel****_282** Sanela Radisavljević: **Pjer Bulez****_296** Sanela Radisavljević: **Glen Guld****_309** Nika Radić: **Art&Language****_319** Dubravka Đurić: **Čarls Bernstin****_336** **PITANJA O GRANICAMA FILOZOFIJE I ESTETIKE** Biljana Srećković: **Vladimir Jankelevič****_357** Rašida B. Triki: **Žan-Pol Sartr****_373** Aleš Erjavec: **Moris**

Merlo-Ponti**_384** Marivon Sezon: **Mikel Difren****_395** Lidija Prišing: **Žak Lakan****_414** Jelena Novak: **Rolan Bart****_431** Rašida B. Triki: **Žil Delez****_446** Rašida B. Triki: **Mišel Fuko****_458** Rašida B. Triki: **Žak Derida****_469** **FEMINISTIČKE PLATFORME** Paula Zupanc: **Lus Irigaraj****_482** Paula Zupanc: **Julija Kristeva****_496** Ana Vujanović: **Džudit Batler****_511** **POSLE MODERNE: POSTMODERNA I KRITIKA POSTMODERNE** Polona Tratnik: **Artur Danto****_531** Ernest Ženko: **Fredrik Džejmson****_549** Nevena Daković: **Edvard V. Said****_564** Ernest Ženko: **Wolfgang Velš****_585** Klif MakMahon: **Teri Iglton****_601** Ivana Ilić: **Rodžer Skruton****_614** **IZVOĐENJE FILOZOFIJE I NOVA KRITIČKA TEORIJA** Dejvin Zane Šou: **Alen Badiju****_645** Katja Kolšek: **Žak Ransijer****_658** Katja Kolšek: **Đorđo Agamben****_678** Nikola Dedić: **Boris Grojs****_690** Bojana Cvejić: **Brajan Masumi****_704** Oleg Jeknić: **Mark B. Hansen****_721** Jelena Arnautović: **Nikola Burio****_740** **PRILOG: FILOZOFIJA VIZUELNOSTI** Radovan Popović: **Bečka škola istorije umetnosti****_759** Radovan Popović: **Alojz Rigl****_769** Đinhi Čoi: **Vizuelni formalizam****_795** Miško Šuvaković: **Nova istorija umetnosti****_815** Aleš Erjavec: **Vizuelna kultura, umetnost i vizuelne studije****_838** **APENDIKS** Biografije autorki/autora tekstova i prevoditeljki**_861** Indeks imena**_869**

BELEŠKE

FIGURE U POKRETU



Alen BADIJU

: Dejvin Zane Šou

Alen Badiju (Alen Badiou, 1937–) je francuski filozof, matematičar, dram-ski pisac i romanopisac. Tokom šezdesetih godina dvadesetog veka školovao se kao matematičar i pripadao krugu Luja Altisera (Louis Althusser, 1918–1990) i Žaka La-kana (Jacques Lacan, 1901–1981). Njegovo najznačajnije delo *Biće i događaj* (1988) izazvalo je potres u francuskim filozofskim krugovima tvrdnjom da je matematika ontologija i da je kategorija istine neophodna filozofiji i obnovljenoj političkoj mili-tantnosti. Badiju je otada proširio i učinio jasnijim svoj rad na onome što je nazvao četiri uslova filozofije: matematika (nauka), politika, umetnost i ljubav.

Biće, događaj, istina i subjekt

Knjiga *Biće i događaj* je Badijuova najznačajnija filozofska intervencija. On u njoj uvodi koncept koji ćemo kasnije nalaziti u njegovim radovima o umetnosti. Badiju u ovoj knjizi tvrdi: prvo, matematika je ontologija; drugo, filozofija uspostavlja koncepte, kao što su događaj i subjekt, iz kojih može raspoznati istine; i treće, posto-je četiri uslova filozofije koji proizvode istine nezavisne od nje: politika, nauka, umet-nost i ljubav. Ove tri tvrdnje imaju značajne implikacije za Badijuov rad o umetnosti. Prvo, Badiju tvrdi da je matematika – konkretno Zermelo–Frankelov (Ernst Friedrich Ferdinand Zermelo /1871–1953/ i Abraham Halevi Adolf Fraenkel /1891–1965/) si-stem teorije skupova sa aksiomom izbora – ontologija. Ovo ne znači da je samo biće

matematičko, nego da je teorija skupova jedini pokazni i potpuno prenosivi diskurs o ontologiji, koji se ne oslanja na neko privilegovano mesto razotkrivanja. On svoju ontologiju konkretno suprotstavlja onome što naziva "poetičnom" ontologijom filozofa kao što je Martin Hajdeger (Martin Heidegger, 1889–1976). Poetična ontologija je posvećena "figuri bića kao zaveštanja i dara, kao prisustva i otvaranja" prizvanog pesmom.¹ Nasuprot temama prisustva i otkrivanja, teorija skupova utemeljuje biće čistog mnoštva preko manjka u biću i prekida mateme – na praznini. Bez suviše tehničkih objašnjenja koja se mogu naći u prvih devet meditacija u knjizi *Biće i događaj*, ovde ćemo istaći da samo jedan aksiom Zermelo–Frankelove teorije skupova potvrđuje postojanje mnoštva: aksiom praznine (ili aksiom praznog skupa). Postoji takav skup koji nema nijedan element koji bi mu pripadao. Iz postojanja praznog skupa (praznine), moguće je izvesti mnoštvo koje nema nijedan drugi predikat osim da je mnoštvo prema ostalim aksiomima teorije skupova. Ali praznina nije prisustvo apsolutnog Jednog; umesto toga, to je nepredstavljen šav mnoštva i bića.

Teorija skupova, preko filozofske intervencije, donosi ontologiju čistog mnoštva. Ali teorija skupova može objasniti i pojavu jedinstva unutar prezentacije. Da bi to učinio, Badiju uvodi dva krucijalna koncepta: "situaciju" i "stanje situacije". Razlika između ova dva koncepta (izvedena iz razlike u teoriji skupova između "pripadanja" i "uključivanja") dopušta nam da uvedemo koncept događaja, istine i subjekta. Situacija je prezentacija mnoštva (mnoštva pripadaju situaciji) u njegovoj beskonačnoj nedoslednosti; stanje situacije je reprezentacija mnoštva (mnoštva su uključena u stanje situacije) kao doslednog. Tako, na primer, beskonačno mnoštvo u političkoj situaciji može biti predstavljeno, između ostalog, preko individua, glasača, industrijskih radnika, studenata ili intelektualaca. Ali, dok su mnoštva uvek i prezentovana i reprezentovana, nema potpune podudarnosti između situacije i stanja situacije i to dopušta novinu: to je događaj. Događaj je prekobrojan u odnosu na situaciju i njeno stanje; on je izvučen iz znanja koje kruži unutar stanja situacije. Događaj se može imenovati i izdvojiti samo retroaktivno unutar situacije i to je zadatak subjekta. Subjekt, za Badiju, nije svakodnevna pojava, nego je to subjekt događaja (događaji su retki), subjekt koji jemči da se događaj dogodio. Subjekt mora da jemči događaj, pošto nema objektivne istine o njemu. Tada, u odluci da se događaj dogodio, subjekt mora da prati posledice uvedene novine: to je proces istine i dodeljivanja događaju prekobrojnog imena. Da se vratimo našem primeru iz politike. Egalitarijanski pokret bi mogao da se pojavi posle događaja kao što je bio maj 1968. godine u Francuskoj. On bi bio posvećen traganju za posledicama ovog drugog, koji se obraća svima i koji bi mogao da uključi različite reprezentacije političkih aktera kao što su radnici, studenti, intelektualci, imigranti itd. A ipak, sam ovaj pokret ne bi bio reprezentovan unutar stanja situacije, on bi mogao da se nastavi samo preko subjektivnog političkog angažovanja. Na ovom mestu bi moglo da izgleda da za umetnost u Badijuovom radu ima vrlo malo mesta: "matematička ontologija" – izričito suprotstavljena "poetskoj ontologiji" – donela je krucijalne koncepte njegove filozofije. Ali on isto

1 Alain Badiou, *Being and Event*, Continuum, New York, 2005, str. 9.

tako tvrdi da postoje četiri uslova filozofije: nauka (matematika), politika, umetnost i ljubav. Proizvodnja istina se ne događa unutar filozofije, nego unutar ova četiri uslova. Otuda su istine višestruke (ali isto tako i univerzalne): novi događaji proizvode višestruke istine unutar četiri uslova. Razgraničenje između filozofije i njenih uslova može se pronaći već u tretiranju teorije skupova: ontološki karakter matematike nije unutrašnji u odnosu na "delujuću matematiku", nego kroz filozofsku intervenciju koja se tiče ontološkog svojstva matematike. Iz aspekta umetnosti, vidljiv ontološki zadatak nam dopušta da procenimo umetničke istine imanentne samim umetničkim procesima. Kako Badiju tvrdi, proces istine "potpuno izmiče ontologiji".²

Inestetika

Badiju definiše inestetiku kao odnos između filozofije i umetnosti, koji podrazumeva da je umetnost proizvođač istina i da nije objekt filozofskog razmatranja. Inestetika prati "intrafilozofske efekte" umetnosti kao misli i umetnička dela ne uzima kao primere za filozofske spekulacije, nego kao subjekte istina.³ Tako, na primer, kada se u knjizi *Biće i događaj* iznese tvrdnja da je "Mallarme mislilac događaja–drame", ovo ne znači da je poezija Stefana Mallarmea (Stéphane Mallarmé, 1842–1898) primer događaja, nego da su pesme kao što je *Bacanje kocki* (*Un coup de dés*) strogo promišljen doprinos teoriji događaja.⁴ Ili, kad Badiju citira Pola Selana (Paul Celan, 1920–1970) kako iznosi imperativ da sva misao prekida doslednost svog savremenog vremena, Selan nije primer takvog imperativa, nego njegova početna tačka.⁵ Zadatak inestetike je da ustanovi umetnost kao uslov misli, istine.

Istine koje umetnosti proizvode smatraju se singularnim i imanentnim. Ako je istina imanentna umetnosti, ona je proizvedena nizom (sekvencom) umetničkih dela. Istina je singularna ako pripada domenu umetnosti i ne može da se svede na druge uslove, bilo političke, naučne ili ljubavne, iako bi trebalo primetiti da Badiju u svom radu često povezuje umetničke istine sa politikom, uprkos tezi da one ne treba da budu svedene na politiku. Istina umetnosti se ne može svesti ni na filozofiju, jer za Badiju sama filozofija ne proizvodi istinu, nego deluje kao "glasnik" između istina. Otud, inestetika umetničku proizvodnju istine vidi kao singularnu i imanentnu i kao *sui generis*. Uprkos jednostavnosti ove teze, Badiju tvrdi da je to "apsolutno nova filozofska pretpostavka"⁶. Ovo se može utvrditi *vis-à-vis* drugih uticajnih filozofskih pristupa umetnosti.

2 Alain Badiou, *Being and Event*, str. 355.

3 Zanimljiva lista figura "subtraktivne" umetnosti, možda genealogija inestetike, može se naći u: Alain Badiou, "Third Sketch of a Manifesto of Affirmationism" iz *Polemics*, Verso, London, 2006, str. 140–142.

4 Alain Badiou, *Being and Event*, Continuum, New York, 2005, str. 191.

5 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford Ca, 2005, str. 33–35.

6 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 10.

Badiju tvrdi da postoje tri nasleđene šeme koje se tiču odnosa između filozofije i umetnosti, od kojih svaka ima svoje istorijsko i savremeno ispoljavanje. Ni jedno od njih ne uspeva da misli umetničku istinu kao singularnu i imanentnu. Badiju prvu naziva didaktičkom šemom. Prema didaktičkoj šemi, umetnost je nesposobna za istinu i istina je u odnosu na nju spoljašnja.⁷ Prvi zagovornik ove šeme je Platon (Πλάτων, 428/427–348/347 p. n. e). Platon u *Državi* proteruje pesnike iz grada. Izuzetak su patriotske i vojničke pesme. Izgnanstvo je neophodno, jer umetnost zadržava čar (varku) istine. Badiju platonističku polemiku o mimezisu čita u ovom svetlu: umetnost je čar, varka neposredne istine, koja odvraća mišljenje od dijalektičke strogosti. Istina se može dosegnuti samo preko dijalektičkog napora. Uprkos ovom progonstvu, Platon zadržava čar umetnosti da bi je iskoristio u pedagoške svrhe. Ali, čar umetnosti je sada usmerena na spoljašnje norme koje propisuje filozofija.

Badiju tvrdi da u dvadesetom veku marksizam održava didaktički stav u odnosu na umetnost. On ovu tvrdnju ne zasniva na mahinacijama socijalističkih država, nego na radu Bertolta Brehta (Bertolt Brecht, 1898–1956). Za Brehta je osnova teatarske scene sazdana na naučnoj osnovi dijalektičkog materijalizma. Badiju tvrdi da je Breht "praktikovao staljinizovani platonizam".⁸ Umetnost se postavlja na scenu u službi spoljašnje istine dijalektičkog materijalizma, kao sredstvo "hrabrosti istine". Za didaktičku šemu, istina je singularna, ali ne i imanentna.

Romantičarska šema obrće osnovna načela didaktičke šeme: za romantizam je "samo umetnost sposobna za istinu".⁹ Sve što filozofija može da uradi je da ukaže na postignuće umetnosti. Umetnički rad je otelovljenje apsolutnog; istina umetnosti, jednom postignuta, ponovo uspostavlja organski totalitet zajednice. Na primer, tvrdnja ranog nemačkog romantizma bila je da umetnost može da prevaziđe zapreke filozofije i da otelotvori novu mitologiju koja u modernoj Nemačkoj može da uspostavi vezu sa antičkom Grčkom. U dvadesetom veku, hajdegerovska hermeneutika zadržava romantičarsku tezu: mislilac ukazuje na istinu poezisa i nasuprot platonističkoj inauguraciji zapadne metafizike i tehnološkom besu, održava spasilačku silu pesme koju je objavio Helderlin (Johann Christian Friedrich Hölderlin, 1770–1843). Za romantičarsku šemu, istina je imanentna umetnosti, ali nije singularna: to je pitanje *apsolutne* istine.

Badiju treću šemu naziva klasičnom, koja se prvo može naći kod Aristotela (Αριστοτέλης, 384–322 p. n. e). Badiju nam kaže da Aristotel ovu šemu zasniva na dve teze: prvo, umetnost je mimetička, njen režim je režim sličnosti; i drugo, svrha umetnosti nije ni istina ni pedagogija, nego terapija. Tvrdnja klasične šeme je da mimetički efekti umetnosti nose mogućnost katarze, koju Badiju provokativno definiše kao "premeštanje strasti, u prenosu, na sličnost".¹⁰ Umetnost, ograničena na imaginarni odnos prenosa (transfera), ispražnjena je od težine traumatičnog susreta

7 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 2.

8 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 6.

9 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 3.

10 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 4.

sa Realnim. Cena ovog "relativnog mira" između filozofije i umetnosti je da ova druga postaje ono što Badiju naziva "javnim servisom", vrstom pribežišta, mehanizmom koji smanjuje društveni pritisak. On izlaže svoju provokativnu definiciju katarze da bi nagovestio vezu sa psihoanalizom: kad psihoanalitički diskurs tumači umetnost kao manifestaciju želje (bilo umetnikove bilo posmatračeve), on aktivira klasičnu šemu. Umetničko delo omogućava upis objekta želje, *objet petit a*, u Simboličko i tako prekida zapreku Realnog. Pošto klasična šema tumači umetnost kao mimetički afekt i katarzu, u umetnosti nema istine.

Ove tri šeme ne uključuju avangarde, jer su one, prema Badiju, hibrid između didaktičke i romantičarske šeme. Otud se avangarda koleba između pokušaja da isprazni umetnost od njenog otuđujućeg karaktera i pokušaja da ostvari apsolutnu čitljivost njenog apsolutnog i odvojenog karaktera. Prvi pokušaj je didaktički, dok je drugi romantičarski; iznad svega, ovi "pobornici apsolutnosti kreativnog razaranja" bili su antiklasični.¹¹ Savremena umetnost za Badiju održava egoističku i partikularističku struju didakto-romantizma, kao "avangarda bez avangarde", pod čime, gotovo sigurno, podrazumeva odsustvo naglaska avangarde na razaranju ustanovljenih formi kroz novi početak (naglaska koji je manje dijalektičan nego što je, delezovski rečeno, disjunktivna sinteza).¹² Ove tri šeme i inestetika se mogu sažeti oko osovine singularnosti i imanencije prema sledećoj tabeli:

	Imanentno	Imanentno
Singularno	Inestetičko	Didaktičko
Singularno	Romantičarsko	Klasično

Da se ne bi izgubile iz vida ni singularnost ni imanencija umetničke istine, Badiju mora da rekonceptualizuje status umetničkih dela, održavajući u isto vreme krucijalni aksiom da sva istina potiče iz događaja. Umesto da se oslanja na opoziciju subjekta i objekta, ili umetnika (kao genija) i rada, Badiju uvodi koncepte "umetničke konfiguracije" i "subjektne tačke".¹³ Badiju na drugom mestu objašnjava svoje odbacivanje autora ili umetnika kao začetnika umetničke istine: kad bi autor bio početna

11 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 8.

12 Alain Badiou, "Third Sketch of a Manifesto of Affirmationism" iz *Polemics*, Verso, London, 2006, str. 136. Treba zabeležiti da uprkos kritici izvedenoj u *Priručniku inestetike* i činjenici da iznova afirmiše odvajanje revolucionarne politike i umetnosti, Badiju takođe pozdravlja napore avangarde. Videti u: Alain Badiou, *The Century*, Polity Press, Cambridge, 2007, str. 152.

13 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford Ca, 2005, str. 12.

tačka, umetnost ne bi imala univerzalnost, nego bi postojale "samo refleksije etičkih i egoističkih partikularnosti".¹⁴ Umetničku istinu začinje događaj, prekid bez prese- dana u odnosu na prethodno stanje situacije. Ali rad nije događaj; umesto toga, serija radova formira diferencijalne subjektne tačke istine. Svaki rad, kao subjektna tačka, deo je istraživanja o umetničkoj istini; svaka istina se sastoji od mnogih subjektivnih tačaka. Iako ni odgovarajuće ime ni samo jedan predikat ne mogu da odrede takav niz radova, oni se grupišu unutar umetničke konfiguracije. Unutar umetničke konfigu- racije može se uočiti militantna vernost umetničkom procesu. Badiju jedan takav niz raspoznaje unutar poezije: mnoštvo radova, od Helderlina, preko Malarmea (između ostalih) do Selana, traga za dezobjektifikacijom poetskog jezika. Pa iako Badiju često navodi odgovarajuća imena umetnika radi reference, postdogađajna (posteventalna) istina umetničke konfiguracije može se lokalizovati samo u seriji radova ili subjektivnih tačaka. Da ukratko izložimo:

- 1) Umetničke istine su i singularne i imanentne; svaka proizilazi iz događaja.
- 2) Umetnička dela nisu objekti istine, nego formiraju različite su- bjektne tačke, kao propitivanja mišljenja događaja.
- 3) Ove subjektne tačke prate ograničenja umetničke konfigura- cije. Filozofija ima zadatak da registruje istinu umetničke kon- figuracije.

Inestetika i umetnost

Koristeći se teorijskom matricom koju je razvio u prvom poglavlju svoje knjige *Priručnik inestetike*, Badiju njen najveći deo posvećuje nizu varijacija koje se bave odnosima između inestetike, različitih umetnosti – poezije, plesa, teatra, filma – i istine.¹⁵ Cilj sledećeg izlaganja je da ukratko opiše ove odnose.¹⁶

Poezija

Iako je napisao nekoliko romana i dramskih komada, Badiju je – kao filo- zof – ostao postojan u odnosu na poeziju i istinu. Dok teatar, film i ples u *Priručniku inestetike* dobijaju više opšti, možda "strukturnalni" tretman, Badiju prati konkretne

14 Alain Badiou, "Third Sketch of a Manifesto of Affirmationism" iz *Polemics*, Verso, London, 2006, str. 145.

15 Odsustvo komentara o muzici, skulpturi i slikarstvu ne treba razumeti kao isključivanje iz inestetike, nego kao činjenicu da Badijuov rad o ovim pitanjima ostaje nerazvijen.

16 Vredi zabeležiti da Badijuove "varijacije" uključuju diskusije o seksualizaciji i kruženju želje koje nisu predstavljene u prvom poglavlju. Ove reference se oslanjaju na rad Žaka Lakana, pa iako se ne mogu razviti ovde, one imaju uticaja na Badijuove kratke tekstove o uslovu ljubavi.

nizove pesama, od Malarmea i Fernanda Pesoe (Fernando António Nogueira Pessoa, 1888–1935), do Selana i preislamskog pesnika Labida ben Rabiye (Labîd ben Rabi'a, 560–661). Treba se setiti da su Malar- meova i Helderlinova poezija dobile istaknuto mesto na krucijalnim veznim mestima čak i u *Biću i događaju*. U *Stoleću*, kada se Badiju okreće pitanju kako je dvadeseti vek "mislio svoju sopstvenu misao", to jest kako su militantne tradicije subjektivno (u badijuovskom shvatanju te reči) mislile svoj sopstveni poziv, Badiju iznosi samo- stalna čitanja Osipa Mandeljštama (Осип Эмильевич Мандельштам, 1891–1938), Selana i Pesoe. Pošto Badijuov rad o poeziji prevazilazi čak i ove reference, ostaćemo usredsređeni na ključne termine iz *Priručnika inestetike*.

Badiju se, prvo, bavi suparništvom između filozofije i poezije i, drugo, od- branom poetskog angažmana od optužbi za hermetizam, elitizam (nedostatak po- pularne interpelacije) i subjektivni eksces nad objektima i svetom. On prvo polazi od suparništva između filozofije i poezije koje je uvelo Platonovo proterivanje pesnika iz grada zbog podražavanja istine. Opasnost je u tome što poezija u svojoj čulnoj ne- posrednosti nudi nediskurzivno mišljenje. Ali zato što "moderna poezija samu sebe određuje kao formu misli" i zato što Badiju uključuje i matematiku i umetnost kao uslove filozofije, ovo suparništvo se mora ponovo ispregovarati.¹⁷

Badiju, kao i Platon, prepoznaje matematiku kao uslov filozofije. Mate- matika je krucijalna utoliko što je potpuno prenosiva i pokaziva, što zahteva praće- nje posledica misli. Za Badiju, početak zapadne filozofije je obeležila platonistička intervencija u matematici, jer su se sa grčkom poezijom takmičile i mnoge druge stare pesničke tradicije.¹⁸ Ali Badiju, za razliku od Platona, ne proteruje poeziju zbog njenog čulnog i neposrednog karaktera: umesto da matematiku i umetnost postavi u dijametralnu opoziciju, on razgraničava njihove posebne karaktere. Posebni karakter matematike zajemčen je deduktivnom tačnošću.¹⁹ Matematička demonstracija pro- verava doslednost svih tvrdnji izvedenih iz njenih procedura. Kurt Gedel (Kurt Gödel, 1906–1978) je, međutim, pokazao da matematika ne može da pokaže samoreflek- sivno utemeljenje. Umesto toga, matematika se susreće sa svojim Realnim (kao za- prekom) u formalizaciji: neke tvrdnje se ne mogu potvrditi unutar njenih procedura. Iz ovog bezizlaza filozofija locira dedukciju nedoslednog beskonačnog mnoštva. Po- ezija, u svojoj posebnosti, potvrđuje moć jezika.

Poetski događaj beleži "novo istraživanje resursa jezika".²⁰ Ali bez obzira na to što poezija ove resurse uvodi u prisustvo, ona ovo prisustvo ne može namet- nuti. Moć jezika se ne može poetski vrednovati. Tako poema ne može biti "metapo- ema", koja samo-jemči sopstveno značenje, kao prvobitno prisustvo.

17 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford Ca, 2005, str. 20.

18 Videti: Alain Badiou, *Being and Event*, Continuum, New York, 2005, str. 123–129.

19 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford Ca, 2005, str. 24.

20 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 23.

Šta filozofija prepoznaje u ovim uslovima? Badiju ukratko izlaže:

Filozofija je opšta teorija bića i događaja kao međusobno povezanih istinom. Istina je rad koji se događa *pored* bića nestalog događaja, od kojeg je ostalo samo ime.²¹

Preko matematike, filozofija uviđa da subjekt događaja mora da isprati svoje posledice kroz ograničenja deduktivne tačnosti. U poeziji, filozofija uviđa da je svako imenovanje događaja, preko prekomernog imena i nestajanja događaja, "u svojoj suštini poetično".²² Otud, proterivanje uslova filozofije za Badiju ne dolazi u obzir. Umesto toga, "suparništvo" između filozofije i poezije je značajan resurs misli.

Posle razmatranja suparništva filozofije i poezije, Badiju odgovara na "bratsku lekciju" Česlava Miloša (Czeslaw Milosz, 1911–2004). Prema ovom poljskom pesniku, zapadna poezija se od Malarmea izgubila u hermetizmu i apstrakciji, dok je Istok "ostao čuvar svoje žive reči"; njoj nedostaje popularna interpelacija; i konačno, ona je ostala obeležena neprozirnošću, subjektivnim ekscesom i odvojenošću od savremenog sveta.²³ Badiju odgovara na svaku od ovih kritika. Prvo, poezija nije zapala u hermetizam. Strogo govoreći, hermetizam nagoveštava da ako imamo ključ, možemo da otključamo značenje tajne ili okultne nauke. Ovo dalje implicira da se od poezije očekuje da upućuje na neki skup referenci; to jest, pesma mora da odgovara nekom skupu objekata. Ali Badiju odgovara da pesma nije ni opis ni pro-težnost objekata; ona je za čitav niz pesnika, od Helderlina do Selana, bila u procesu "deobjektifikacije," oduzimanja poetske operacije od mišljenja i konvencije. Istinska poetska operacija izvodi se na površini prisustva kretanja pesme. Ali ovo kretanje se ne događa između subjekta i objekta; ono se događa između poetskog jezika,²⁴ misli i prisustva. Drugo, Badiju smatra da sva događajna poezija predstavlja univerzalno obraćanje. Možda neko mesto (Istok) uglavnom može da pokrene popularnu poeziju, ali ovo ne jemči privilegovanu vezu sa "živom poezijom". Ako postoji razlika između Istoka i Zapada, ona bi se nalazila između "opšteg delovanja" i "ograničenog delovanja". Ovo drugo je još uvek univerzalno obraćanje, ali bez opšteg pokretanja. Umesto toga, ograničeno delovanje preko militantne tačnosti nastavlja prethodni događaj, prateći njegove posledice. I konačno, odgovarajući na treću kritiku, Badiju ponavlja da poezija nije vezana za svet; umesto toga, ona svoja obraćanja oslobađa od "sveta kakvog jeste" (od savremene politike, stavova, ekonomije itd.). Poezija predstavlja mogućnost egalitarnih transformacija istinama: istine imenuju događaje, koji prekidaju veze sa svetom, u ime egalitarnih novine.

21 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 26.

22 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 26.

23 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 28.

24 "Svaka razlika unutar pesme se uspostavlja manje kao razlika između jezika, nego kao razlika unutar jezika." Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 32.

Ples

Oslanjajući se na Ničeovo (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900) delo, Badiju tvrdi da je ples metafora misli. Ples lokalizuje prostor događajnog mesta i njegovo nestajanje pod imenom; on pokazuje kretanje, sposobnost i ograničenje tela. Badiju na kraju tvrdi da ples pokazuje sposobnost tela za umetnost, a zatim, provokativnije, da ples nije umetnost, iako ostaje pri tvrdnji da ples locira prezentaciju otelovljenja misli.²⁵

Badiju razvija inestetiku plesa oslanjajući se na dela Ničea i Malarmea. Niče koristi ples kao metaforu za misao, jer lakoća tela u igri suprotstavlja "duhu teže". Ova lakoća plesa u *Tako je govorio Zaratustra* vezana je za teme letenja, intenzifikacije, afirmacije, i treba dodati, prevazilaženja. Za Badiju i Ničea, ova intenzifikacija nije "disciplinarna" intenzifikacija tela poznata čitaocima Mišela Fukoa (Michel Foucault, 1926–1984), nego je to afirmacija samoobuzdavanja i "telesno ispoljavanje nepokornosti impulsa".²⁶ Samoobuzdavanje takvih pokreta preobražava odnos misli prema telu, kao što ples pokazuje sposobnost tela za misao. Badiju će telo u igri nazvati "telo-misao".

Iako Niče i Badiju dele zajedničko uverenje da je ples metafora za misao, oni različito tumače metaforične efekte plesa: za Ničea, ples i misao su vezani za afirmaciju i prevazilaženje, dok za Badiju, ples – kao lokalizacija događajnog mesta – pokazuje da "svaka misao zavisi od događaja".²⁷ Ples, međutim, ne imenuje događaj; on prethodi učvršćivanju istine događaja imenom. Ples je, prema tome, mesto, ali ne i ukupnost događaja. Kako se inestetika bavi odnosom između filozofije, umetnosti i istine, Badiju objavljuje da ples nije sasvim umetnost. A ipak, ples je značajan, jer predstavlja telo kao otelotvorenje misli i sugerise samoobuzdavanje militantnog subjekta.

Teatar

Po završetku izlaganja o plesu, Badiju nam daje zbirku aksioma koji utvrđuju da je teatar susret sa mišlju. Dok ples pokazuje da je telo sposobno za istinu, to jest da je "nosilac ideja", teatar je proizvođač ideja. Međutim, da bi bio proizvođač "teatar-ideja", dramski komad ne može da ostane samo kao tekst ili poema, on mora da se izvede. Izvođenje i *mise en scène* teatarskog akta je sastavljanje i grupisanje različitih idealnih i materijalnih komponenti kao što su tekst, mesto, tela, glasovi, kostimi, rasveta i publika. *Mise en scène*, ili teatarska produkcija, za Badiju nije i ne treba da bude svedena na tumačenje teksta, nego je "jedinostvena nadopuna

25 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 69.

26 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 60.

27 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 61.

Film

teatra-ideje²⁸ kroz pridodatak slučaja. Kako Badiju tvrdi, "mise en scène je, često, promišljen [pensé] ogled slučaja"²⁹ oko performansa i publike. U čisto teatarskom aktu, izvođenje je, čak iz večeri u več, izvođenje događaja.

Šta je onda teatar-ideja? Teatar ideja služi tome da osvetli situaciju, njenu istoriju i njen život. Teatar ovo osvetljavanje proizvodi odvajanjem i razjašnjavanjem zamršenih elemenata unutar situacije. Badiju tvrdi da se teatar suštinski sastoji od dva elementa: kruženja želje između polova i figura društvene i političke moći. Drugim rečima, od tragedije i komedije: tragedija "promišlja iskušenja želje unutar države" i njenih figura moći, a komedija "promišlja poznata iskušenja" i pojavljivanja "malih moći" na sceni.³⁰ U oba slučaja, javna prezentacija teatra promišlja istinu koja kruži oko čvora želje i politike.

Badiju se u knjizi *Priručnik inestetike* usredsređuje na propisan zadatak teatra i neophodnost upotrebe moći komedije. Badiju primećuje da se u našem vremenu tragedija često postavlja na scenu i da je dobro prihvaćena, ali da je i dalje mnogo teže postaviti na scenu tipizaciju smešnog kod istaknutih figura, dok se dotada "isključeni i nevidljivi ljudi" istovremeno predstavljaju kao figure želje i gospodarenja. Umesto toga, norme konsenzusne "demokratije" se groze negativnog predstavljanja

pape, velikog doktora, glavešine neke humanitarne institucije, ili predsedavajuće sindikata medicinskih sestara.³¹

Pri tom ove "konsenzusne" norme konceptualizuju teatar kao mesto kulturalizacije i kultivacije publike. Nasuprot tome, Badiju tvrdi da se o teatru mora misliti kao o postavljanju na scenu "afirmativne hrabrosti, lokalne energije" ili "narodne nauke" koja prenosi teatar-ideje, koje "pogađaju" publiku, ostavljajući je zapanjenom, zamorenom i zamišljenom.³² Uprkos Badijuovoj karakterizaciji Brehta kao zagovornika "staljinizovanog platonizma", Brehtov uticaj na publiku je jasan. Badiju će ga kasnije uzdizati kao

najuniverzalnijeg i najneospornijeg među umetnicima koji su svoju egzistenciju i kreativnost otvoreno vezivali uz takozvanu komunističku politiku.³³

ALEN BADIJU

DEJVIN ZANE ŠOU

FIGURE U POKRETU

što povlači iz vidljivog".³⁴ Film nije umetnost sadašnjosti, nego oduzimanja: kadar isključuje elemente vidljivosti i pokret filma oduzima "sliku od nje same", predstavljajući je kroz kretanje. Film je umetnost kretanja, prolaska i trajanja. Za Badiju, kretanje ima trodelnu strukturu: opšte kretanje, lokalno kretanje i nečisto kretanje.

Opšte kretanje je sveobuhvatni aranžman snimaka i sekvenci, koji pokazuje ideju u prolasku filmskog trajanja. Opšti pokret je "topologija" kompozicije strukturisane oko "blizine, podsećanja, insistiranja i prekida".³⁵ Opšti pokret u svom prolasku ostaje nepokretan. Lokalni pokret je taj koji daje vremenski efekat filma. Međutim, lokalna kretanja su u sebi nemoguća; umesto toga, kretanje se proizvodi putem vidljivih i čujnih ograničenja kadra, čak i kada su izvan ekrana. Lokalno kretanje ne pravi portret filmske ideje po sebi, nego u odnosu na opštu nepokretnost ideje; ova druga vodi kompoziciju svih lokalnosti. Uzajamno delovanje opšteg kretanja (montaža, sekvenciranje) i lokalnog kretanja daje filmu trajanje. Konačno, film je sačinjen od nečistih kretanja, udaljavanja drugih umetnosti od samih sebe.³⁶ Kao što Badiju izjavljuje, film "operiše preko drugih umetnosti, koristeći ih kao svoju početnu poziciju, u kretanju koje ih oduzima od njih samih".³⁷ Film koristi druge umetnosti da izloži prolazak filmske ideje. Badiju takođe otkriva filozofsku lekciju filma; film je podsetnik (ni manje ni više nego od Platona!) da su sve ideje mešavine, da "jednoglasje signalizira poraz poetike".³⁸

Dalje, Badiju je proširio opseg nečistote filma: nečisto kretanje je redefinirano da bi uključilo i ne-umetničke elemente. Film u procesu umetničke proizvodnje crpi iz savremenih konvencija (tehničkih, stilskih, ili drugih), slika (*imagery*) i "ideoloških pokazatelja". Pri tom, film ne pretpostavlja mnoštvo filmski obrazovanih gledalaca, nego masovnu savremenu publiku. Otud je film "savremen i tako predodređen za svakoga, utoliko što se materijal čije pročišćavanje on jemči prepoznaje kao onaj koji pripada ne-umetnosti njegovog vremena".³⁹ Ovo ostavlja film otvorenim prema iskušenju popularnosti: umesto masovne prezentacije filmske ideje, on može da povlađuje i predrasudama i stilovima svog vremena. A ipak, kao događajna umetnost, film crpi iz ostalih umetnosti i ne-umetnosti, da bi ih transformisao u prolasku filmske ideje.

Teatar i film imaju mnoge zajedničke osobine, ali ih Badiju razdvaja po njihovom odnosu prema idejama (istinama): teatar izvodi na scenu susret sa istinom, dok film predstavlja njen "prolazak". Prema Badiju, film "operiše uz pomoć onoga

28 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 73.

29 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 74.

30 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 73.

31 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 76.

32 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 75–76.

33 Alain Badiou, *The Century*, Polity Press, Cambridge, 2007, str. 43.

34 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford Ca, 2005, str. 78.

35 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 81.

36 Badiju smatra sva tri kretanja "lažnim": prva dva su efekti filmskog procesa, dok je treći lažan utoliko što se oslanja na druge umetnosti. Ali kombinacija sva tri tipa kretanja dozvoljava proizvodnju filmskih ideja, istina lokalizovanih unutar filma: snaga filma "kao savremenog leži upravo u preokretanju — za vreme trajanja prolaza — nečistote svake ideje u ideju samu po sebi". Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 83.

37 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 79.

38 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, str. 81.

39 Alain Badiou, *Infinite Thought*, Continuum, New York, 2002, str. 113.

Zaključak

Zaključićemo tako što ćemo ukratko izložiti Badijuov "rad u progresu" o umetnosti, "Treća skica Manifesta afirmacijske umetnosti".⁴⁰ To je jedna od najnovijih Badijuovih izjava o umetnosti, koju odlikuje mnogo polemičniji, ako ne i "preskriptivan" ton. A ipak je teško izvesne tekstove nazvati preskriptivnim, pošto se većina Badijuovih radova javlja u obliku specifičnih intervencija unutar filozofskih rasprava, ili unutar razmišljanja o njenim uslovima. Pri tom, politički karakter "Manifesta" ne čini ništa da pojasni dvoznačni odnos između umetnosti i politike u njegovoj misli.

"Manifest" poziva na umetnost koja je oduzeta i od "imidž-komerca" Zapada (Badiju ovo indeksira prvenstveno kao dominaciju Sjedinjenih Država) i od postmodernog romantizma sveta umetnosti. Prvi iznosi na tržište i uzdiže ideologiju imperije, dok drugi pokušava da se povuče iz takve masovne cirkulacije kroz ekspresiju "jedinstvenih i egoističnih partikularnosti"⁴¹ (A negde između njih bi, možda, ležao kič). Afirmacijska umetnost bi se uklonila od obe strane ove savremene dileme, da bi uvela "hladnoću" umetničke forme, na način na koji je Mallarmé prizivao "hladnoću" poetske Ideje.⁴² Badiju predlaže petnaest aksioma za takvu umetnost, od kojih mnogi reafirmišu teze razrađene u *Priručniku inestetike*: sve umetničke istine su otvorene univerzalnom obraćanju i locirane unutar postdogađajnih sekvenci istraživanja. Ali on sada predlaže dodatni imperativ: da bi napravila događaj, savremena umetnost se mora osloboditi od kruženja i komunikacije zapadne liberalne demokratije. Ova umetnost bi bila izdvojena od svih partikularnosti, a ipak bi zadržala univerzalno obraćanje; ona bi učinila vidljivim ono što ne postoji unutar mreža globalne demokratije.

Uprkos uticaju *Priručnika inestetike* Badiju je uveo jasan imperativ za umetnost, ostavljajući krucijalno pitanje: zar takav imperativ ne narušava zahtev prema kome inestetika o umetničkim istinama misli kao i o singularnim i o imanentnim umetničkim procesima? Ili šire, kako se četiri uslova filozofije (ovde, onih koji se tiču politike i umetnosti) međusobno odnose i međusobno preobražavaju? Badiju i sam priznaje da je odnos između procedura istinitosti "otvoreno pitanje".⁴³ A ipak, i sa ovim pitanjima i bez njih, znamo odnos između filozofije i njenih uslova. Badiju se izdvaja u savremenoj francuskoj filozofiji, jer je pre svega uveren da je zadatak filozofije da potvrdi da su se istine politike, nauke, ljubavi i umetnosti dogodile i da će se događati.

40 Alain Badiou, "Third Sketch of a Manifesto of Affirmationism" iz *Polemics*, Verso, London, 2006, str. 133–148.

41 Alain Badiou, "Third Sketch of a Manifesto of Affirmationism", str. 139.

42 Alain Badiou, "Third Sketch of a Manifesto of Affirmationism", str. 140.

43 Alain Badiou, *Ethics*, Verso, London, 2001, str. 139–140.

Literatura

- Alain Badiou, *Théorie du sujet*, Seuil, Paris, 1982.
 Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, Le Spectateur français, Paris, 1990.
 Alain Badiou, *Ahmed le subtil*, Actes Sud, Arles Cedex, 1994.
 Alain Badiou, *Ahmed se fâche suivi par Ahmed philosophe*, Actes Sud, Arles Cedex, 1995.
 Alain Badiou, *Les citrouilles*, Actes Sud, Arles Cedex, 1996.
 Alain Badiou, *Calme bloc ici-bas*, P.O.L., Paris, 1997.
 Alain Badiou, *Manifesto for Philosophy*, SUNY Press, Albany, 1999.
 Alain Badiou, *Deleuze: The Clamor of Being*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
 Alain Badiou, *Ethics*, Verso, London, 2001.
 Alain Badiou, *Infinite Thought*, Continuum, New York, 2002.
 Alain Badiou, *On Beckett*, Clinamen Press, Manchester, 2003.
 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford Ca, 2005.
 Alain Badiou, *Being and Event*, Continuum, New York, 2005.
 Alain Badiou, *Metapolitics*, Verso, London, 2005.
 Alain Badiou, *Logiques des mondes*, Seuil, Paris, 2006.
 Alain Badiou, *Polemics*, Verso, London, 2006.
 Alain Badiou, *The Century*, Polity Press, Cambridge, 2007.
 Peter Halward, *Badiou: A Subject to Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003.
 Peter Halward, *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Continuum, New York, 2004.



ŽAK RANSIJER

Žak RANSIJER

Estetika kao politika

: Katja Kolšek

Francuski filozof Žak Ransijer (Jacques Rancière, 1940–) bio je profesor estetike i filozofije na Univerzitetu Vensan (Paris VIII). Tokom studija na čuvenoj Visokoj školi u Parizu bio je jedan od najboljih studenata poznatog marksističkog filozofa Luja Altisera (Louis Althusser, 1918–1990) i sa njim koautor čuvene knjige *Čitanje kapitala* (*Lire le Capital*, 1965).

Opšti problem oko kojeg je organizovan celokupan Ransijerov rad je tačka preseka politike i estetike¹ i njeno dejstvo na umetnost. Ovaj presek je temeljno povezan sa Ransijerovim uočavanjem savremene "nelagode" u estetici² i njegovom strategijom za mišljenje estetike kao analize singularnog čvora neodređenosti. Ovaj čvor je formiran pre dva veka u vidu takozvanog "estetičkog režima umetnosti", kao čvor između sublimnosti umetnosti i običnog života, između formi umetnosti i obećanja nove čovečnosti.³ Ransijer tvrdi da "nelagoda" i ogorčenje u savremenoj estetici potiču od "dve vrste odnosa: s jedne strane, od skandala umetnosti koja je kao svoje forme i na svoje mesto, prihvatila 'svakojake' potrošne objekte i slike profanog života; a sa druge strane, od preterane i vizionarske estetičke revolucije, koja bi da

1 Treba napomenuti da nije sasvim jasno kada Ransijer upućuje na "estetičko", a kada na "estetiku" (kao disciplinu). Ransijer verovatno namerno koristi dvosmislenost reči *l'esthétique*, koja na francuskom jeziku može značiti i estetiku i estetičko.

2 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2004.

3 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*.

forme umetnosti rastoči u forme novog života".⁴ Estetika je danas uopšte okrivljena za uvođenje profanosti u umetnost ili za skretanje umetnosti lažnim obećanjima filozofskog apsoluta i društvene revolucije. Ipak, nasuprot savremenom nepoverenju u estetiku, Ransijerov cilj nije ni da brani ni da kritikuje estetiku, nego da objasni šta ta reč zaista znači, bilo da se bavimo režimom umetnosti, matricom diskursa, formom identifikacije umetnosti ili preraspoređivanjem odnosa između različitih formi čulnog iskustva. Greška koju prema Ransijeru često prave savremeni kritičari je da se operacije umetnosti poistovećuju sa političkom praksom. Prema Ransijeru, sa pojavom takozvanog "etičkog zaokreta" u estetici više nema politike ni za umetnost, zato što su se norma i činjenica pretopile jedna u drugu. To je razlog zbog kojeg više ne možemo da kažemo da je sve umetnost ili da posle holokausta umetnost više nije moguća. U svojoj knjizi *Nelagoda u estetici* (*Malaise dans l'esthétique*) Ransijer analizira uzroke i implikacije ove značajne savremene transformacije unutar polja politike i estetike.

Odnos između estetike i politike

Ransijer svoju teoriju gradi na pretpostavci da su estetika i politika u osnovi sinonimne. On tvrdi da je politika kao takva misлива samo kroz estetiku (to jest "raspodelu čulnog") i da je odnos između politike i estetike neposredan. Prema tome, baš kao što je estetika direktno politična, politika ima svoju sopstvenu unutrašnju estetiku:

S jedne strane, politika nije jednostavna sfera delovanja, koja bi se pojavila samo posle "estetičkog" otkrivanja stanja stvari. Ona poseduje sopstvenu inherentnu estetiku: načine disenzusnih izumevanja scena i ličnosti, manifestacija i deklaracija, koji se razlikuju od pronalazaka umetnosti i kojima su ponekad čak suprotstavljeni. S druge strane, estetika ima svoju politiku ili, bolje rečeno, svoju napetost između dve vrste politike koje su u opoziciji: između logike umetnosti koja postaje životom po cenu sopstvenog potiskivanja kao umetnosti i logike umetnosti koja se bavi politikom pod jednim izričitim uslovom, a to je da se njome ne bavi uopšte.⁵

Ovo znači da estetiku ne treba razumeti kao sredstvo kojim određena ideologija sprovodi svoje političke borbe, nego kao neposredan teren političke borbe. Ono što Slavoj Žižek u svom prologu za knjigu *Politika estetike. Raspodela čulnog* (*The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*) definiše kao Ransijerov najveći prodor je

4 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, str. 25.

5 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, str. 66.

estetizacija politike, potvrđivanje estetičke dimenzije kao inherentne svakoj radikalnoj emancipatorskoj politici.⁶

Drugim rečima,

pomak od političkog prema estetičkom je svojstven samoj politici. Ova tvrdnja je utemeljena u pretpostavci da je čak i najosnovnija čulna percepcija uvek već politička, jer je naša percepcija određena normativnošću podele između razuma i čula, između vidljivog i nevidljivog, raspodelom prostora, vremena i formi aktivnosti koja određuje sam način na koji se nešto što je zajedničko uključuje i [način] na koji različite individue učestvuju u ovoj raspodeli.⁷

Ove linije razdvajanja sadejstvuju sa faktumom nejednakosti kao neizbežnom i neophodnom posledicom uspostavljanja bilo koje zajednice. Neizbežna raspodela nejednakosti je, prema Ransijeru, potpuno politička. Istovremeno, ovu vrstu nejednakosti treba razlikovati od koncepcije nejednakosti iz marksističke perspektive klasne eksploatacije, koju Ransijer naziva "metapolitičnom". U njegovom najpoznatijem delu *Neslaganje: Politika i filozofija* (*Dis-agreement: Politics and Philosophy*) Ransijer tvrdi da je metapolitika simetrično suprotstavljena koncepciji politike kao "arhipolitike" – odbacivanju lažne politike ili demokratije. Arhipolitika objavljuje koreniti jaz između realne pravde kao božanske harmonije i demokratije kao vladavine nepravde.⁸ S druge strane, jasan trag takozvane metapolitike, prema Ransijeru, je taj da ona objavljuje radikalan višak nejednakosti ili nepravde u svakom uspostavljanju politike, koja ovaj višak krije iza privida političke jednakosti. Metapolitika ukazuje na apsolutnu krivdu kao na višak nepravde koji uništava svako moguće političko delovanje zasnovano na argumentaciji jednakosti. Kroz ovaj višak metapolitika razotkriva skrivenu istinu nejednakosti u svakoj vrsti politike i društva. Iz vizure metapolitike, prava svrha politike kao takve je razotkrivanje njene lažnosti, naime, jaza između političkog i imenovanja njegovih realiteta. Primer metapolitičke kritike političke prakse je kritika institucija ljudskih prava koju su izveli Karl Marks (Karl Marx, 1818–1883) i kasnije Hana Arendt (Hannah Arendt, 1906–1975). Marks je ljudska prava video kao zaštitu buržoaskih individua i njihove privatne svojine, a Hana Arendt je problem ljudskih prava videla u tome što ona štite isključivo građane koje štiti država, a nikako ljudska bića kao takva.

Nasuprot metapolitičkom pogledu na politiku, Ransijer nejednakost, nepravdu (*le tort*), kako je naziva, vidi kao jedini dokaz postojanja politike i kao suštinski uzgredni proizvod svakog ustanovljavanja zajednice kao takve. Svaka zajednica nastaje isključivanjem "onih koji nemaju udela u perceptualnim koordinatama zajednice",

6 Slavoj Žižek, "Afterword", iz Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Continuum, London – New York, 2004, str. 76.

7 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 12.

8 Jacques Rancière, *Dis-agreement: Politics and Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.

što dejstvuje kao skriveni motor politike raspodele čulnog. "Deo, koji nema udela" može biti individua ili grupa individua, koje nemaju pristup zajedničkom zajednici, ali u isto vreme predstavljaju skriveni uslov jednake raspodele kao zakona zajednice. Zato Ransijer tvrdi da je politika utemeljena na nemogućnosti da se ova nejednakost ili nepravda isprave.

Paradoksalno, Ransijerova vizija politike kao demokratije je specifična. Za njega demokratija ne predstavlja ni moguću formu vladavine, niti način života koji su predmet savremenog "ogorčenja" u odnosu na demokratiju, koje Ransijer analizira u svom novijem delu *Mržnja prema demokratiji* (*La haine de la démocratie*). On izjavljuje da se posle pada gvozdene zavesе i raspada Sovjetskog Saveza linija podele između totalitarizama i demokratija zamagljuje i da je teret svih optužbi o bivanju totalitarnim usmeren protiv demokratije kao takve, koja je danas jedini apsolutni i imanentni horizont svakog mogućeg razmišljanja o politici. Suprotno savremenoj diskvalifikaciji demokratije od strane američkih sociologa kao što su Skot Laš (Scott Lash), Danijel Bel (Daniel Bell, 1919–) i izvesnih francuskih sociologa kao što je Žan Bodrijar (Jean Baudrillard, 1929–2007), kao vrste potrošačkog i egoističnog društva, s jedne strane, i zagovaranja demokratije kao oblika vladavine od strane vladajuće političke filozofije, s druge strane, Ransijer shvata demokratiju kao koncept politike koji zagovara vladavinu onih koji nisu ništa više predodređeni da vladaju, nego da se njima vlada. Demokratija je tip vladavine koji uništava sopstvene prirodne temelje podržavanjem ideje da sama priroda ne može da pronađe hijerarhijski model ili opravdanje za vladavinu "bolje rođenih", "bogatijih" ili "obrazovanijih". Ransijer pokazuje da je već Platon (Πλάτων, 428/427–348/347 p. n. e.) u trećoj knjizi svojih *Zakona* pokušao da pronađe princip kojim bi se opravdala vladavina aristokratije i naveo sedam mogućih osnova za privilegiju da se vlada, od kojih su četiri vezana za rođenje u pravoj porodici, a dva za neke druge prirodne privilegije, kao što je moć jačeg. Ali Platon je na kraju naveo najzanimljivije pravo da se vlada, a to je pravo autoriteta onih koje "Bogovi vole", što je samo po sebi već neka vrsta napuštanja svih prethodnih osnova. Ovo implicira da priroda već sama ruši hijerarhiju grčkog principa *arché*, koji prvobitno razdvaja one koji vladaju od onih koji se pokoravaju njihovoj vladavini. Za Ransijera istinska demokratija počiva u ideji vladavine u kojoj čista slučajnost, sreća ili bačena kocka odlučuju ko će zauzeti mesto onih koji vladaju, a ko mesto onih kojima se vlada.⁹ Iako se Ransijer rano udaljio od svog učitelja Luja Altisera, zanimljivo je videti kako ipak ima dosta sličnosti između kasnih radova Altisera (posle 1980. godine) o takozvanom materijalizmu susreta ili aleatornog materijalizma i Ransijerovog radikalnog shvatanja demokratije kao jedinstvenog shvatanja politike. Naime, Altiserova ideja čiste *aléa* ili sreće, koje vladaju elementima i strukturom proizvodnih odnosa, takođe implicira ideju aleatorne prirode susreta eksploatatora (onih koji su predodređeni da vladaju) i eksploatisanih (onih kojima se vlada) što na zanimljiv način podseća na Ransijerovu koncepciju sreće (rizika) kao upadljivog principa demokratije,

9 Jacques Rancière, *Hatred of Democracy*, Verso, London – New York, 2006.

što nažalost neće biti predmet dalje analize ovog spisa. Linije podele u takozvanoj "raspodeli čulnog" su posledica postojanja neizbrisive nepravde u bilo kojoj zajednici ili društvu. Ransijer dalje objašnjava kako je razdvojenost između govora i obične buke (engleska reč "to blabber" potiče od korena grčke reči "blaberon"),¹⁰ bila odlučujuća linija razdvajanja između građana i robova u državi stare Grčke. U svom radu *Na obalama politike* (*On the Shores of Politics*), Ransijer piše:

Demokratija je zajednica raspoređivanja u dva smisla te reči: ona znači pripadanje istom svetu, koje je, međutim, izrazivo samo u polemici, odvojenosti i koje se može postići samo kroz borbu.¹¹

Ako se vratimo našoj polaznoj tački, estetika je prema Ransijeru neposredno politička, a politika neposredno estetička. Polje estetike se slaže sa poljem raspodele čulnog, što je Ransijer nazvao "javnim poretom" ("police"). Unutar polja javnog poretka svaki deo ima svoje mesto i celina kao takva je predstavljena kao zbir svih sastavnih delova. Međutim, kao što smo videli, iza ove harmonije leži akt isključenja, koji je njen temeljni uslov postojanja. Prema tome, jedini mogući način politike emancipacije (tj. subjektivacije) za Ransijera postoji u formi neprekidnih i beskonačnih demonstriranja disenzusa u prividnoj vladavini jednakosti javnog poretka. Politička subjektivacija je, dakle, otelotvorenje ili prezentacija isključenog dela ili samo njegova demonstracija. Politika operiše putem takozvane logike drugosti. Prema Ransijeru postoje tri određenja različitosti (*alterité*). Prvo, to nije potvrđivanje identiteta, jer je on uvek povezan sa pregovaranjem nametnutog identiteta ili identiteta nametnutog od strane režima politike kao javnog poretka. Politika je zapravo vezana za "pogrešno nazvane" ili "neodgovarajuće nazvane" koji otelovljuju nepravdu zajednice. Drugo, to je demonstracija nepravde, uspostavljanje zajedničkog terena, iako to nije zajednički teren dijaloga ili konsenzusa, nego mesto demonstracije jednakosti. Treće, subjektivacija stoji u potpunoj opoziciji prema standardnoj identifikaciji. Ransijer pokazuje kako smo i zašto danas suočeni sa rastakanjem političke heterologije. Odsustvo ove forme politike (heterologije) pod vidom polimorfne različitosti otvara polje za nove infra-političke figure drugosti i kultura disenzusa u stvari odumire.

Nema sumnje da se Ransijer, u odnosu na svoju koncepciju politike, zalaže za tradiciju kantovske estetike. On ukazuje na gledišta analize uslova mogućnosti razumevanja i čulnosti, te analize *apriornih* formi koje određuju ono što se predstavlja

10 "Ovaj teorijski skandal, kako on nastavlja da objašnjava, nije ništa drugo do 'razboritost neslaganja' čija je istorija ukorenjena u starogrčkoj reči *blaberon* [...]. U Aristotelovoj *Nikomahovoj etici*, reč *blâbe* se odnosi na nesrazmeru koja primorava na ravnotežu [...]. Čuvena je Aristotelova definicija jednakosti kao proporcije; nepravda upućuje na višak koji prouzrokuje povredu. *Blaberon*, prema Ransijeru, postaje bitan za aristotelovsku etiku kada se o nepravdi koja je proizvod preterane neravnoteže, progovori. Za njega se istorija *blaberon*a podudara sa istorijom demokratske politike. *Blaberon* ilustruje sam princip nezakonitosti koji odgovara konceptu jednakosti i otvara prostor za govor o nepravdi. Demokratska jednakost po ovom tumačenju je po definiciji nepravilna, jer *blaberon* upućuje na nezakonit dogovor." Davide Panagia, *The Poetics of Political Thinking*, Duke University Press, Durham – London, 2006, str. 90.

11 Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Editions de La Fabrique, Paris, 1998.

čulnom doživljaju. Što se čulne percepcije tiče, mogli bismo da dodamo da bi Ransijer mogao da nam ponudi vrstu političkog načina čitanja Kantove (Immanuel Kant, 1724–1804) *Kritike čistog uma* (*Kritik der reinen Vernunft*).¹² S druge strane, značajno je ukazati da Ransijerova estetika ima malo toga zajedničkog sa raspravom Valtera Benjamina (Walter Benjamin, 1892–1940) o "estetizaciji politike" specifičnoj za doba masa i forme predstavljanja moći:

Ovu estetiku ne treba razumeti kao perversno zapovedanje politike voljom za umetnost, smatranjem ljudi *qua* umetničkim delima. Ako se čitaocu dopadne analogija, estetika se može razumeti u kantovskom smislu – možda preispitanom od strane Fukoa – kao sistem *apriornih* formi koje određuju šta se predstavlja čulnom doživljaju [...]. Politika se vrti oko onoga što je viđeno i onoga što se o tome može kazati, oko onoga ko ima sposobnost da vidi i obdarenost da govori, oko osobina prostora i mogućnosti vremena.¹³

Ransijer shvata "estetičke prakse" na osnovu formi vidljivosti koje ih pokazuju isključivo na osnovama takozvane primarne estetike, koja određuje mesta i "ono što te prakse 'čine' sa gledišta onoga što je zajedničko zajednici". On ih vidi kao "načine činjenja i pravljenja" koji intervenišu u "opštoj raspodeli načina činjenja i pravljenja, kao i odnosa koje oni zadržavaju prema načinima bivanja i normama vidljivosti."¹⁴ U knjizi *Nelagoda u estetici* Žak Ransijer piše:

Umetnost nije politička zbog svojih poruka i osećajnosti, koje se prenose na poredak sveta. Ona to nije ni zbog načina na koji reprezentuje strukture društva, sukobe ili identitete društvenih grupa. Ona je politička zbog odstojanja koje zauzima u odnosu na svoje funkcije, u odnosu na tip vremena i prostora koje institucionalizuje, zbog načina na koji razdeljuje vreme i ljude u vremenu.¹⁵

U razmatranju odnosa između estetike i politike prema Ransijeru, važno je uzeti u obzir nivo čulnog razgraničenja onoga što se smatra zajedničkim zajednici, formi njene vidljivosti i njene organizacije. Cilj umetnosti je upravo to, da istraži ili da napadne ove stabilne forme i načini nove međuodnose različitih medija, koji su direktno politički i koji opozivaju politiku svojstvenu prethodnoj logici.

Ransijerov pogled na razumevanje umetnosti, na pitanje da li pre nego što se odredi da li je nešto politička umetnost prvo treba da odredimo da li je to uopšte umetnost, je sledeći: ako umetnost treba da se shvati kao intervencija u raspodeli

12 Riha Rado & Jelica Šumič-Riha, "Entretien avec Jacques Rancière", iz *Filozofski vestnik* vol. 15, no. 2, Ljubljana, 1994.

13 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Continuum, London – New York, 2004, str. 12.

14 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 12.

15 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2004, str. 36–37.

čulnog ili u "javnom poretku" u Ransijerovom smislu, istovremeno treba da postavimo pitanje umetničke vrednosti savremene digitalne umetnosti i njene takozvane "relacione ontologije". Prema teoriji Žaka Ransijera treba da se pitamo da li uslovne relacije slučajnih digitalnih podataka koje je nasumično postavio kompjuter, (na primer instalacija *Match of the Day*, 2006, koju je Jos de Mul /1956–/) pomenio na Svetskom kongresu estetičara u Ankari 2007), zapravo napada političko "nevidljivo", naime "isključeni" deo vizuelne šeme ili "deo koji nije deo" kao posledica političke funkcije raspodele čulnog, koja konačno određuje naše polje vidljivosti ili percepcije kao takve. Samo u tom slučaju možemo da kažemo da imamo posla sa umetnošću i, još više, sa političkom umetnošću.

Prema Ransijerovom gledištu nema neposredne usaglašenosti između umetnosti i politike: "Ne postoji kriterijum za uspostavljanje saglasnosti između estetičke i političke vrline."¹⁶ Prema Ransijeru, umetnost nikad nije direktno politički posvećena, nego samo metapolitički. Postoje samo inherentne političke zajednice unutar estetičkog polja. Ako umetnost treba da se smatra političkom, ona je to putem izlaganja njene specifične raspodele u polju percepcije čulnog, to jest u polju estetike. Ako smo gore kazali da je Ransijerovo razumevanje politike kao emancipacije vrsta intervencija unutar estetičkog polja kao način transformacije raspodele čulnog na način izlaganja ove singularne univerzalnosti ("dela koji nije deo") u polju estetike, onda je umetnost politička samo ako uspe da postigne istu stvar. Politika je imanentno estetička i predstavlja transcendentalni uslov za polje umetničkih praksi. Posvećena (*committed*) umetnost uvek treba da prepozna objektivnu politiku i da radi na njoj kao na svom polju mogućnosti. Politika ima svoju sopstvenu estetiku, a estetika svoju sopstvenu politiku, ali nema nikakve mogućnosti da se uspostavi uzajamna veza između politike estetike i estetike politike.

Jednakost, kao jezgro politike, nije temelj na kome se politika podiže kao vrsta konstrukcije, već samo pretpostavka i propis. Ona je uslov mogućnosti politike i radikalno je aleatorna. Ona se retko materijalizuje u specifičnu formu disenzusa. Prema tome, nije moguće reći da je politička jednakost direktno prevodiva u umetničku jednakost. Štaviše, postoje različite forme jednakosti, koje čak mogu biti suprotstavljene jedna drugoj. Na primer, demokratska jednakost otelovljena u književnosti devetnaestog veka nije manifestacija jednakosti političke subjektivacije, nego inherentna jednakost ili pasivna jednakost svih tema i diskursa. Pojam jednakosti nam dozvoljava da ponovo promislamo određene kategorije u određenim epohama umetnosti, na primer u "modernosti". Pretpostavljeno odbacivanje teme u modernoj književnosti je prema Ransijeru bilo moguće samo pod uslovom da se ustanovi režim jednakosti u odnosu na teme itd. Ako pođemo dalje, prevazilaženje reprezentacijskog režima je postignuto samo kada su prekinute neophodne veze između tipa teme i specifične forme ekspresije, između govorenja i značenja. Samo ako pretpostavimo da je potpuno napuštanje teme moguće u apstraktnom slikarstvu, možemo razumeti Ransijerovo naglašavanje pojma heterologije:

¹⁶ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, str. 61.

Pojam "heterologije" se odnosi na način na koji je poremećeno smisljeno predivo čulnog: spektakl se ne uklapa u čulni okvir definisan mrežom značenja, ekspresija ne nalazi sebi mesto u sistemu vidljivih koordinata tamo gde se pojavljuje.¹⁷

Sistem heterologija u umetnosti "zbacuje" prethodne političke načine uokviravanja, ali ne sa predustanovljenim, nego sa potpuno nesigurnim ishodom. Ransijer nam daje primer svog tumačenja Roselinijevog (Roberto Rossellini, 1906–1977) filma *Europa '51*, gde junakinja napušta svoje malograđansko okruženje da bi posetila rođaku u svetu radničke klase. Junakinja gubi svoj originalni estetički okvir delovanja i postaje dezorijentisana. Njen svet počinje da gubi svoje koordinate i ona pribegava milosrđu. Prema Ransijeru i njegovoj teoriji heterologije ova poslednja scena bi mogla da se tumači i u komunističkoj i u hrišćanskoj šemi. Iz istog razloga, Ransijer u svom delu *Imena istorije* (*The Names of History*) tvrdi da nam čitanje romana Virdžinije Vulf (Virginia Woolf, 1882–1941) daje mnogo bolji uvid u mišljenje i pisanje demokratske istorije od romana Emila Zole (Émile Zola, 1840–1902), jer nema mnogo sličnosti sa društvenim romanom, već sa radom na temporalnostima, jer "postavlja raster koji omogućava ljudima da misle kroz forme političke disenzualnosti". Ransijer piše:

Politika umetničkih dela se izvodi u većoj meri – na opšti i raspršen način – u rekonfiguraciji svetova iskustva na osnovu kojih se definišu konsenzus javnog poretka ili politički disenzus. Ona se odvija na način na koji naracije ili nove forme vidljivosti koje su ustanovljene umetničkim praksama ulaze u polje estetičkih mogućnosti same politike [...]. Do različitih je formi politike da prisvajaju za svoje potrebe načine prezentacije ili sredstva za ustanovljavanje eksplanatornih sekvenci koje su proizvedene umetničkim praksama, a ne obrnuto.¹⁸

Prema tome, jasno je da Ransijer poistovećuje umetnost sa estetikom. Prema njegovom gledištu, estetika je transcendentalni uslov naše percepcije, koja je istorijska i iznad svega politička. Iz istog razloga umetnost ne treba brkati sa politikom. Politika je za Ransijera isto što i estetika i podeljena je između poretka upravljanja kao arhipolitičkog modela upravljanja, koji je estetički izražen kao polje bez izuzetaka (bez prekobrojnih *supernumeraries*), celina u kojoj se svi delovi računaju kao politička subjektivacija (tj., manifestujući deo bez dela, temeljnu nejednakost, koja je upisana u politiku kao činjenica). Kao što je gore rečeno, umetnost može da se saglasi sa politikom samo slučajno, samo ako uspe da prelomi prethodni okvir ili način raspodele i razotkrije ili ukaže na nešto što je bilo isključeno u prethodnom poretku čulnog (javnom poretku). Ali nema nikakvog jemstva da umetnost *a priori* može da se suprotstavi, ili da teži, političkoj subjektivnosti. Umetnost je potpuno aleatorna, na isti način kao politička subjektivacija, a estetika je zajedničko polje obe političke subjektivacije, političke i umetničke. Ransijer se osvrnuo na odnos između umetnosti i politike u svom nedavnom intervjuu:

¹⁷ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, str. 63.

¹⁸ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, str. 63.

Umetnost uvek deluje definisanjem premeštenih formi iskustva; nema konkretnih dela koja bi mogla da definišu sposobnosti za političku subjektivaciju [...]. Danas se nalazimo u paradoksalnoj situaciji. Postoji deficit političke subjektivacije i to je uzrok različitih pokušaja da se o umetničkim praksama misli kao o supstitutivnim formama. [...] Mi retrospektivno pripisujemo političke sposobnosti umetničkim provokacijama, često zaboravljajući na činjenicu da im samo politički pokreti mogu dati vidljivost i kodove za njihovo tumačenje.¹⁹

U razmatranju Ransijerovog shvatanja odnosa između umetnosti i politike moramo da ukažemo na još neke probleme. Prvo, činjenica da umetnost može da interveniše u domenu politike znači da umetnost takođe može da interveniše u domenu estetike kao transcendentalnog polja mogućnosti. Umetnost može da interveniše u raspodeli čulnog u istoj meri kao ostale prakse. Prema Ransijeru, ovo je najočiglednije u takozvanom "estetičkom režimu umetnosti", koji se prvo pojavio u doba nemačkog romantizma. Ovo je isto tako značenje Ransijerove teze da takozvani "estetički režim umetnosti" predstavlja neprekidno pregovaranje i identifikaciju između umetnosti i neumetnosti, što je srušilo hijerarhije reprezentativnog režima. U svojim spisima o umetnosti Ransijer pokušava da pokaže različite istorijski uslovljene intervencije i transformacije raspodele čulnog putem umetnosti, koje nisu obavezno i intencionalno političke, nego su to morale da postanu menjanjem postojećeg estetičko-političkog poretka:

Odnos između estetike i politike je, tačnije rečeno, odnos između estetike politike i "politike estetike", način na koji prakse i forme vidljivosti umetnosti same intervenišu u raspodeli čulnog i njenoj rekonfiguraciji, način na koji razdeljuju prostore i vremena, subjekte i objekte, zajedničko i posebno.²⁰

Unutar takozvanog "estetičkog režima umetnosti" umetnost se približava Ransijerovom shvatanju estetike kao takve, ali se svejedno još uvek ne poklapa s njom. To je isto tako razlog zašto Ransijer naglašava značenje posebnosti i nemogućnosti da se u estetičkom režimu umetnosti umetnost razlikuje od neumetnosti. Upravo na ovom mestu su Ransijerova koncepcija umetnosti i koncepcija "inestetike" Alena Badijua (Alain Badiou, 1937–) (*Mali priručnik inestetike / Petit manuel d'inesthétique*) u saglasnosti. Obojica nastoje da misle o umetnosti u njenoj singularnosti i imanenciji, ali između ova dva autora ipak postoje značajna neslaganja. Ransijer umetnost posmatra kao intervenciju unutar polja potpune ontološke supstance, dok je Badiju shvata u formi radikalnog prekida ili praznine događaja, prekida sa prethodnim ontološkim poretom. Drugačije rečeno, prvi insistira na prekidu ili cezuri unutar pune supstance (javni poredak), dok drugi nastoji da to učini uz pomoć

19 Jacques Rancière, "Politique et esthétique. Entretien réalisé par Jean-Marc Lachaud le 30 novembre 2005", iz *Actuel Marx* no. 39, first semester, Puf, Paris, 2006, str. 199.

20 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2004, str. 39.

teorije praznine (prekida) događaja (koji nadilazi brojanje kao jedno koje se računa za jedno) i subjekta koji mu je veran, što je za njega jedino jemstvo da se događaj dogodio. Otud je domen supstance kao one koja se broji i elementa koji nadilazi brojanje za jednog (kao nesvodivi element poretka situacije kod Badijua i javnog poretka kod Ransijera) prisutan u obe teorije. Jedina razlika je u tome što Ransijer "stanje situacije" uzima kao nepromenljivu činjenicu i što pitanje subjektivacije leži isključivo u manifestovanju skrivenog isključenog elementa, a Badiju misli da je prekid, praznina potpunosti čulnog polja (stanja situacije) jedini način predstavljanja novine događaja u imanenciji. Obojica nastoje da umetnost ne prosuđuju iz "spoljašnje situacije" (iz metapozicije), ali Ransijer umetnost vidi kao metapolitičku, jer se ona može izdvojiti samo iz njene inherentne nerazličitosti od "neumetnosti". Ono što Badiju zamera Ransijeru je njegova subjektivacija kao neprekidno otvaranje intervala između dve logike brojanja. Njegov subjekt pokušava da uoči i pokaže grešku u brojanju Drugog (javnom poretku). Njegova politička subjektivacija se suprotstavlja logici razrešenja i pretpostavlja Drugog, koji jamči javni poredak (društvenu vezu). S druge strane, Badiju pokušava da misli "Akt" (politički ili umetnički) u savremenom univerzumu "bez Drugog":

Ako prostor politike emancipacije, to jest prostor za političku subjektivaciju može biti samo interval koji je posledica gesta i zaključka Drugog i ako je osnovni gest politike emancipacije otvaranje ovog intervala, detotalizacija totalizacije, onda se čini da emancipatorna politika, kako je Ransijer shvata, pošto je zavisna od gospodarevog gesta razrešenja, može postojati samo u svetovima u kojima postoji Drugi. Ali cena za činjenicu da Ransijer razrešenje pripisuje samo Drugom, cena za obustavljanje gesta razrešenja koji treba da izvede subjekt, kao što Badiju legitimno upozorava, je ta da Ransijer ne može da izvede mogućnost postojanja emancipatorne politike ovde i sada, [ne može da izvede] ništa što bi trebalo da učinimo da je omogućimo.²¹

I drugo, ostaje pitanje zašto je politički *disenzus*, tj. ultimativna koncepcija politike, koja stoji u opoziciji sa javnim poretom, za Ransijera moguća samo u takozvanom estetičkom režimu umetnosti. Odgovor se može naći u njegovoj tvrdnji:

politika estetike u estetičkom režimu umetnosti, ili bolje njena metapolitika, određena je temeljnim paradoksom: u ovom režimu, umetnost je umetnost samo ako je u isto vreme neumetnost, nešto drugo od umetnosti. [...] Povučeno umetničkog dela nosi obećanje emancipacije, ali ostvarenje ovog obećanja leži u potiskivanju umetnosti kao odvojene realnosti, od njenog preobražaja u formu života.²²

21 Jelica Šumič-Riha, "The prisoners of the Other, which doesn't exist", iz *Filozofski vestnik* vol. 28, no. 1, Ljubljana, 2007, str. 93, 94.

22 Jelica Šumič-Riha, "The prisoners of the Other, which doesn't exist", str. 53.

Estetički režim umetnosti je prvi režim koji priznaje zajedničko polje politike i estetike. Estetički program u ovom režimu umetnosti postaje metapolitički, što znači da

u realnosti ili u poretku čulnosti izvršava zadatak koji politika nikada ne bi mogla da izvrši na drugom mestu, osim u poretku pojave i forme.²³

Projekat umetnosti koja postaje forma života na neki način koegzistira sa marksističkim programom čoveka kao proizvođača, koji proizvodi objekte i ljudske odnose i zato se ne može poistovetiti samo sa velikim utopijskim i totalitarnim programima, nego se slaže sa celim estetičkim režimom umetnosti. Prema Ransijeru, on je već inspirisao zanatlije u srednjem veku i bio je deo [radova] primenjenih umetnika kao u Bauhausu, u utopijskim projektima situacionističkih urbanista ili društvene plastike Jozefa Bojsa (Joseph Beuys, 1921–1986) itd.²⁴ Stoga, umetnost i politika za Ransijera nisu dve odvojene stalne realnosti koje bi trebalo da budu isprepletane ili bi to mogle da budu, nego dve forme raspodele čulnog u suspenziji od specifičnog režima identifikacije.²⁵ Prema tome, možemo da kažemo: iako postoje dve različite forme upravljanja, to ne mora da znači da postoji bilo kakva politika; ako postoje poezija, slikarstvo skulptura i muzika, to ne znači da postoji umetnost. To je, isto tako, glavni razlog zašto, prema Ransijeru, ne možemo da govorimo o politici ili estetici u takozvanom etičkom režimu umetnosti.²⁶ To je takođe i razlog zašto je Platon istovremeno proterao ova otelovljenja demokratije iz svoje Države (skupštinu i teatar).

Teatar i skupština su dve saučestvujuće forme iste raspodele čulnog, dva prostora heterogenosti, koje je Platon morao istovremeno da protera da bi uspostavio Državu kao organski život zajednice.²⁷

Režimi umetnosti

Žak Ransijer se odriče svih osnovnih kategorija opšteg diskursa o umetnosti, tačnije istorije umetnosti (modernosti, avangarde i postmodernosti). Prema njemu, ova klasifikacija ne uzima u obzir jedinstvene prekide i transformacije u istoriji umetnosti. On zato predlaže svoju klasifikaciju i iscertava tri velika režima identifikacije zapadne tradicije umetnosti: etički režim slika, poetičko-reprezentativni režim umetnosti i estetički režim umetnosti.

Etički režim umetnosti manje ili više pokriva polje platonističke polemike usmerene protiv simulakruma slikarstva, pesništva i teatra. On teži istini i ima

23 Jelica Šumić-Riha, "The prisoners of the Other, which doesn't exist", str. 55.

24 Jelica Šumić-Riha, "The prisoners of the Other, which doesn't exist", str. 55.

25 Jelica Šumić-Riha, "The prisoners of the Other, which doesn't exist", str. 39, 40.

26 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Continuum, London – New York, 2004, str. 22, 23.

27 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2004, str. 40.

obrazovnu svrhu. U svom intervjuu Ransijer takođe tvrdi da se unutar etičkog režima umetnosti postavlja pitanje znanja o tome kako način bivanja slike utiče na *etos*, odnosno na način bivanja individua i zajednica. Ako je etički režim umetnosti podveden pod pitanje slika, određen njihovim ciljem ili svrhom, [ako je podveden] pod pitanje koje pesme daju odgovarajuće slike mesta građanina u polisu, onda je zadatak drugog, poetsko-reprezentativnog režima da identifikuje partikularnu supstancu umetnosti unutar para *poesis/mimesis*. Aristotelov (Αριστοτέλης, 384–322 p. n. e.) mimetički princip umetnosti nije normativan, već se menja u pragmatični, poštovanjem tragičarske umetnosti koja unutar "opšteg domena umetnosti" (načina delovanja i mišljenja) razlikuje partikularne forme umetnosti koje proizvode imitacije. Ovde supstanca pesme koja predstavlja aktivnosti ljudi postaje važnija od kopije, mereći prema modelu, kao što je slučaj sa etičkim režimom umetnosti. Mimetički princip razvija sopstvenu inherentnu normativnost prema kojoj se različite imitacije mogu prepoznati kako pripadaju isključivo umetnosti. One se smatraju dobrim ili lošim, odgovarajućim ili neodgovarajućim, unutar imanentnog prostora umetnosti; ovaj režim razdvaja reprezentabilno od nereprezentabilnog, on definiše dvoilične načine činjenja i pravljenja, viđenja ili prosuđivanja. Ransijer ga naziva režimom vidljivosti naspram umetnosti.²⁸

On tvrdi da je logika reprezentacije ovog režima umetnosti isto tako i najbliža opštoj hijerarhiji političkih i društvenih preokupacija:

Ovo reprezentativno prvenstvo delovanja u odnosu na likove i naracije u odnosu na opise, ova hijerarhija žanrova prema dostojanstvu njihovih tema, kao i samo prvenstvo umetnosti govorenja, govora u aktuelnosti, svi ovi elementi se uklapaju u analogiju sa potpuno hijerarhijskom vizijom zajednice.²⁹

Treći, estetički režim umetnosti je dijametralno suprotstavljen reprezentativnom režimu umetnosti. On se pojavio sa nemačkim romantizmom i bio je najvažnija karakteristika književnih i umetničkih avangardi devetnaestog i dvadesetog veka. Ransijer ovaj režim umetnosti naziva estetičkim, zato što se identifikacija umetnosti više ne odvija putem razdvajanja unutar načina delovanja i činjenja, nego izdvajanjem čulnog načina bivanja kao specifičnog za umetničku proizvodnju. Reč estetika se ne odnosi na teoriju čulnosti, na ukus i uživanje ljubitelja umetnosti. Ona se strogo odnosi na poseban način bivanja svega što potpada pod domen umetnosti, na poseban način bivanja umetničkih objekata. U estetičkom režimu, umetnički fenomeni se raspoznaju preko njihovog pristajanja uz određeni režim čulnog, koji se odvaja od njegovih običnih veza i nastanjuje heterogenom moći, moći forme mišljenja koja je postala strana samoj sebi. Proizvod istovetan nečemu što nije proizvedeno, znanje preobraženo u ne-znanje, *logos* istovetan *pathosu*, intencija neintencionalnom itd.³⁰

28 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Continuum, London – New York, 2004, str. 22.

29 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 22, 23.

30 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 22, 23.

Prema Ransijeru, estetički režim umetnosti je prvi režim umetnosti u istoriji koji umetnost shvata kao jedinstvenu i koji je oslobađa od svakog posebnog pravila i svake hijerarhije umetnosti, od svake teme i žanra, razaranjem mimetičke prepreke koja je odvajala načine činjenja i pravljenja vezane za umetnost od ostalih načina činjenja i pravljenja ("prepreke koja je odvajala njena pravila od poretka društvenih zanimanja").³¹ Ovaj režim umetnosti je isto tako i najzagonetniji zbog činjenice da je to prvi režim koji formira imanentni i singularni sud o umetnosti. Ransijer tvrdi da ovaj režim umetnosti razara sve pragmatične kriterijume za izdvajanje ove singularnosti. On istovremeno ustanovljuje autonomiju umetnosti i identitet njenih formi sa formama koje uzima život formirajući sebe.³²

Snaga Ransijerove diferencijacije tri režima umetnosti leži u inherentnoj kritici istorijskih nalepnica i periodizacija umetnosti kao što su modernizam, avangarda ili postmodernizam. Njegova kritika je usmerena prema nepovezanosti ovih denotacija, zato što one pre svega propuštaju da vide značenje posebnih režima umetnosti, a na drugom mestu igraju u stvari dvostruku igru, koristeći aistorijske koncepte umetnosti i politike i povezujući ih sa sasvim istorijskim sudbinama (objavlivanjem kraja umetnosti ili politike). On tvrdi da umetnost i politika ni u kom slučaju nisu večni nego "radikalno uslovni pojmovi". Ransijerov cilj je da pokaže da veliki prekid između starog i novog, ili transformacija od jedne umetničke epohe ili ere u drugu, neće biti vidljivi ili razumljivi dok se ne pojave jedinstveni i uslovni pomaci i transformacije čulnog.

Ransijer daje primer modernizma kao prelaza na nefigurativnu reprezentaciju u slikarstvu. On tvrdi da je

skok izvan *mimesisa* bez sumnje odbacivanje figurativne reprezentacije. Štaviše, njegov inauguralni trenutak se često nazivao *realizmom*, što nikako ne znači vrednovanje sličnosti, nego razaranje struktura unutar kojih je [figurativna reprezentacija] delovala.³³

"Tradicijski novog" je prema Ransijerovom gledištu "novina tradicije". Novi režimi umetnosti su zapravo redefinicije ili reinterpretacije prethodnih režima. Ransijer se ne zalaže ni za historicizam, pošto prema njegovom gledištu ne postoji paradoks u aktuelnoj koegzistenciji tri režima umetnosti, jer nisu sledili jedan drugog u linearnom hronološkom poretku. Invencija umetnosti je, u stvari, međusobni uticaj ili mešanje ova tri režima. U intervjuu koji je dao Gabrijelu Rokhilu (Gabriel Rockhill) Ransijer je izrazio svoju naklonost prema Fukoovom (Michel Foucault, 1926–1984) gledištu

zadržavanja Kantovog transcendentalnog koje zamenjuje dogmatizam istine potragom za uslovima mogućnosti, pri čemu je ipak izjavio da u isto vreme, ovi uslovi nisu uslovi mišljenja uopšte, nego uslo-

31 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 22, 23.

32 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 22, 23.

33 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 24.

vi imanentni određenom sistemu mišljenja, određenom sistemu ekspresije.³⁴

U svojoj koncepciji istorije umetnosti Ransijer se udaljava od Fukoove arheologije kao šeme istorijske neophodnosti prema kojoj

s one strane ponora nešto više ne može da se misli, više ne može da se formuliše. Vidljivost forme ekspresije kao umetničke forme zavisi samo od istorijski konstituisanog režima percepcije i inteligibilnosti. Ovo ne znači da ona postaje vidljiva sa pojavom novog režima. Ja zato pokušavam da istorizujem transcendentalno i da deistorizujem ove sisteme uslova mogućnosti.³⁵

Zato se za Ransijera mogućnost jednog sistema ne podudara sa nemogućnošću drugog.

Da bi ilustrovao šta podrazumeva pod različitim režimima umetnosti, Ransijer je dao primer pojave takozvanog reprezentacijskog režima umetnosti, koji je raskinuo sa platonističkim *mimesisom* i težio da u svim vrstama umetnosti (slikarstvu, književnosti itd.)

"ravnu površinu" opremi govorom ili scenom iz života, specifičnom dubinom kao što je manifestacija delovanja, ekspresija unutrašnjosti, prenošenje značenja. A kasnije nam je dao primer "anti-reprezentativne revolucije" umetnika koji su ukinuli figurativnu reprezentaciju (primer Kazimira Maljeviča) i pomešali čistu i dekorativnu umetnost koje su se isprepletale i koji su tako izumeli kontekst koji je imao neposredno političko značenje.³⁶

Ova vrsta mišljenja o umetnosti je razlog zašto za Ransijera ne može postojati autonomija umetnosti, niti njeno pokoravanje politici, nego način na koji izvesni estetski fenomeni imaju direktno političko značenje, kao što neki pokreti imaju političko dejstvo samo kao estetski fenomeni.

Umetnosti projektima dominacije ili emancipacije uvek daju samo ono što mogu da im daju, a to je, vrlo jednostavno, ono što su imale zajedničko sa njima: telesne pozicije i kretanje, funkcije govora, raspodeljivanje vidljivog i nevidljivog. Štaviše, autonomija koju uživaju ili subverzija koju sebi pripisuju kao zaslugu, leže na tom istom temelju.³⁷

"Etički zaokret" u estatici

U knjizi *Nelagoda u estatici* Ransijer uočava veliki zaokret u savremenoj umetnosti i estatici, pre svega, "etički zaokret estetike i politike". On svojom kon-

34 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 50.

35 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 50.

36 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 50.

37 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 19.

cepcijom reči "etika" ne cilja na moralne norme, kodove ili vrlinu, procenjivanje i sud, nego eksplicitno upućuje na "etos" kao na običaje i načine života. Prema Ransijeru, savremeni "etički zaokret" u estetici ne znači povratak moralnom prosuđivanju savremenih umetničkih i političkih praksi, nego uspostavljanje posebne sfere neodređenosti, gde se odvija rastakanje posebnih estetičkih i političkih praksi i još važnije, razlike između činjenice i pravde, bivanja i moranja da se bude.³⁸

Prema njegovom gledištu, savremeni etički zaokret je vrsta rastakanja norme u činjenicu, raspoznavanje svih formi diskursa i prakse iz istog gledišta neodređenosti. Etika kao vrsta mišljenja uspostavlja istovetnost između okoline, načina bivanja i principa delovanja. S jedne strane, institucija etičkog suda ostaje inferiorna u odnosu na silu zakona, a s druge strane, radikalnost ovog zakona koji ne daje izbor potpada pod prinudu "stanja stvari". Ovo je, prema Ransijeru, savremeni slom carstva beskonačne pravde i rat protiv terora kao beskonačnog zla. Ovo nagoveštava potpuno udaljavanje od svake kolektivne emancipacije u politici i estetici takozvane "postutopijske umetnosti".

Prema Ransijeru, danas smo suočeni sa brisanjem podele između činjenice i pravde, koja je ranije nazivana politikom.

Politika nije suprotnost moralnosti, nego njena podela.³⁹

Osvetljavajući ove značajne promene unutar odnosa politike i estetike, Ransijer poredi Brehtovu (Bertolt Brecht, 1898–1956) junakinju svetu Jovanku (*Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*, 1931) sa Grejs, junakinjom filma Larsa fon Trira (Lars von Trier, 1956–) *Dogvil* (*Dogville*, 2003). Ako bismo za svetu Jovanku još uvek mogli da kažemo da je politička aktivistkinja zbog njene militantne intervencije u nemogućnost hrišćanskog morala da se bori protiv kapitalističke ideologije, Grejs iz filma *Dogvil* je radikalno bez(ciljno)politična junakinja, zato što nema jasnog političkog suparnika i zato što se čini da su nepravda i zlo koje trpi potpuna *causa sui*. Njena strast i stradanje su lišeni bilo kakvog političkog značenja. Ne postoji nikakav sistem dominacije koji bi se mogao napasti ili uništiti. Nasilje i njena osveta nemaju viši cilj. Ransijer takođe tvrdi da je filmski žiri Kanskog festivala optužio *Dogvil* za nedostatak humanosti. On tvrdi da danas nismo svedoci povratka stare moralnosti, nego potiskivanja podele između činjenice i zakona, koju je reč etika (moral) nekada implicirala. Drugo ime ovog potiskivanja je *konsenzus*. Ovo drugo ne znači politički dijalog između vlada država, niti neku vrstu univerzalnog ugovora, već mnogo više od toga:

On jasno označava način simboličke strukturacije zajednica, koji prazni ono što čini jezgro politike, naime disenzus. Politička zajednica je u stvari strogo podeljena zajednica i to ne samo na interesne grupe ili na različita gledišta, nego i sama u odnosu na sebe.⁴⁰

38 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 145.

39 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 147.

40 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 152.

Prema Ransijeru, *konsenzus* znači redukovanje "prekobrojne simbolizacije" "naroda" (prema Ransijeru, jedan narod je radikalno nesvodiv na prost zbir ili brojanje populacije i uvek je suprostavljen mnogim narodima unutar jednog), potiskivanje njene početne konfliktne forme i uključivanje operacije isključivanja određene grupe ljudi (to jest "dela koji nije deo"), koja se odnosi i na "narod". Otud Ransijer sugerise da "narod" uvek implicira skrivenu bitku među različitim narodima i obavezno isključivanje jednog od njih, što je uslov postojanja zajednice kao takve. Politička zajednica se u našem vremenu svakodnevno sve više pretvara u etičku zajednicu, gde se svi delovi računaju i uračunavaju. Svejedno, ova vrsta zajednice nema "isključeni deo". Ovo je problem uz pomoć kojeg možemo da razumemo razliku između prethodne, političke zajednice i današnje, etičke zajednice. Prva deluje preko mehanizma isključivanja. Osnovno jezgro politike je, dakle, neprekidna subjektivacija isključenog političkog delatnika kroz neprestano čulno i estetsko polaganje prava na jednakost (uključivanje u zajednicu kao dodatnog subjekta), kroz odvajanje zakona i naroda. Naprotiv, članovi etičke zajednice su uključeni bez izuzetka i u njoj nema mesta za ovaj dodati subjekt u zajednici. Kao primer ove vrste logike možemo da damo lakonovsku logiku seksualizacije, "*pas-tout*" ili "ne-celog", nasuprot logici celog (*tout*), matematičke teorije skupova. Ako se ova druga zasniva na logici isključivanja i tako obrazuje zatvoreni skup, ona prva se zasniva na logici nikad završenog uključivanja i deluje kao otvoreni skup. Za Ransijera je ovo najveći problem etičke zajednice. Zajednica više nije strukturisana oko linije razgraničenja, pa tako i njena definicija politike kao neprekidnog ispravljanja krivde (*le tort*) više nije moguća. Ovo je objašnjenje osnovnog morala male zajednice *Dogvila* u filmu Larsa fon Trira, koja ili nastoji da prihvati stranca kao isključenog, u ime "javne službe" i ponovnog uspostavljanja društvene veze, ili da ga sasvim zanemari kao radikalnog drugog zajednice. U internacionalnoj zajednici, "etički zaokret" se odnosi na "humanitarne intervencije" i borbu "beskonačne pravde" protiv "osovine zla". Etički zaokret se izvodi kroz institucije "zakona izvan zakona", kao zakona apsolutne žrtve koji se zasniva na metajuridičkoj instituciji "ljudskih prava". Posle marksističke kritike ljudskih prava, ona su osamdesetih sa disidentskim pokretima u Istočnoj Evropi ponovo postala popularna. U to vreme, ljudska prava su predstavljala opoziciju druge vrste naroda u odnosu na narod otelevljen u Državi. Ovo je značilo da ljudska prava ili uopšte nisu imala moć, ili da su zahtevala apsolutna prava izvan/preko formalnih pravnih institucija za ljude bez ikakvih prava (disidente, azilante). Ova vrsta povratka političke misli imala je dve velike primene na filozofsku misao: afirmaciju ili prava Drugog (pravo na vojnu intervenciju) ili stanja izuzetka koje politiku i zakon čini potpuno nedelotvorim, uz nadu mesijanskog spasenja. Prvu poziciju je razjasnio Žan-Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard, 1924–1998), rekavši da "prava Drugog" ne mogu biti izjednačena sa pravima golog čoveka, jer čovek mora biti građanin da bi ih imao. "Politika" je prema Ransijeru bila delovanje disenzusa između "golog čoveka" i građanina. Liotarova teza je da nas savremena narušavanja ljudskih prava do krajnosti navode da razmotrimo ono neljudsko ("radikalnu Drugost") unutar čoveka, koje se sada mora razmotriti kao nova

granica ljudskih prava (dete koje zavisi od odraslih, zakon nesvesnog, pokoravanje apsolutnom Drugom). Prema Ransijeru, liotarovsko "pravo Drugog" svedoči o ovom pokoravanju zakonu "Drugog". A kršenje ovakvog zakona je volja da se nepotčinljivo zajednice potčini uspostavljanju "Zakona", što je nekad bio najveći cilj Francuske revolucije, ali i rezultat nacističke politike kasnije u istoriji. S druge strane, italijanski filozof Đorđo Agamben (Giorgio Agamben, 1942–) ne postavlja nikakav "zakon Drugog", nego stanje izuzetka kao *nomosa* modernosti, kao rastakanje činjenice i prava, žrtve i dželata, nacističke države i savremenih demokratija, gde sve razlike teže da nestanu i gde jedino možemo da čekamo mesijansko spasenje ontološke revolucije.⁴¹

Isto se odnosi na umetnost. Etički zaokret u umetnosti se javlja kao odmazda *konsenzusa* i beskonačne pravde u specifičnoj viziji umetnosti, koja se ili svodi na služenje zajednici (ponovo uspostavljajući društvenu vezu), ili je večiti svedok apsolutne katastrofe (umetnost sublimnog). Ove dve krajnosti su primeri izlaženja na kraj sa istim problemom savremene anonimnosti i ogorčenosti u odnosu na svaku vrstu estetičke utopije posle iskustva totalitarnog rata. Međutim, oni su potpuno različiti ako se gledaju u odnosu na načine materijalizacije i njihovo političko dejstvo. Ransijer poredi dva umetnička dela iz dva perioda koja se bave istom idejom. Prvo nam daje primer umetnosti Krisa Burdena (Chris Burden, 1946–) iz perioda Vijetnamskog rata, pod nazivom *Drugi memorijal* (*The Other Memorial*), posvećen hiljadama neznanih vijetnamskih žrtava bez imena i spomenika. On je urezao hiljade nepoznatih imena vijetnamskog naroda koja je prepisao iz telefonskog imenika. Tri-deset godina kasnije, Kristijan Boltanski (Christian Boltanski, 1944–) je predstavio *Telefonske pretplatnike* (*The Subscribers of the Telephone*), dve velike police sa svim telefonskim imenicima sveta koje bi posetilac mogao da prelistava sedeći za stolom. Ovo drugo umetničko delo je neka vrsta dodatka prvom, jer se bavi istim problemom *anonimnog*, ali su njihova materijalna realizacija i politički značaj potpuno različiti. Ovo drugo je u stvari predstavljanje vrste mimezisa kolektivnog ili globalnog prostora. Savremeni anonimni ljudi su predstavnici ljudske vrste i obrazuju globalnu zajednicu. Ovo delo nastoji da postavi ideju jedinstva umesto podele, kao što je bio slučaj sa prvim primerom. U prošlosti, umetnost koja bi postavljala heterogene primerke i prezentovala konfliktni i eksploatacijski sistem unutar umetnosti, bila bi smatrana subverzivnom. Danas ta ista operacija izgleda kao pozitivno okupljanje i svedočenje o zajedničkom svetu (takozvana "relaciona umetnost"), koje ide ruku pod ruku sa politikom konsenzusa, dajući osećaj ponovnog uspostavljanja društvene veze.

Ali, ključna reč takozvanog "etičkog zaokreta" za Ransijera je "nepredstavljivo", na isti način kao što je teror ključna reč etičkog zaokreta u domenu politike. Konfliktna umetnička sredstva prošlosti ili teže da se pretvore u umetnost društvene meditacije, s jedne strane, ili u figuru umetnosti nereprezentabilnog (sublimnog), s druge strane. Umetnost sublimnog je za Ransijera ponovo jedan od najmoćnijih načina oslobađanja utopijskih projekata umetnosti. Razlaganje norme u

41 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 159.

činjenicu se može videti kao zabrana koja se prepliće sa nemogućnošću. Prema Ransijeru, umetnost nepredstavljivog ne znači da nema odgovarajućih umetničkih sredstava za predstavljanje singularnog subjekta. Ovo se ne može porediti sa Lesingovim (Gotthold Ephraim Lessing, 1729–1781) tumačenjem skulpture Laokoon, da vizuelni realizam umetnosti skulpture ne hvata njegovu patnju jer je isuviše idealistički i egzaltiran kao takav. Umetnost nepredstavljivog nije suprotstavljena umetnosti predstavljanog, nego je u stvari posledica oslobađanja od normi klasične reprezentacije, koja se zalaže za izvesne norme i zabranjuje predstavljanje izvesnih prizora (kao na primer skulptura Laokoon), koja bira određenu vrstu forme za određene subjekte i poštuje psihološki poredak reprezentovanja (lanac uzroka i posledice). Ako uzmemo kao primer holokaust i zabranu estetskog predstavljanja ovog događaja kroz umetnost kao nepredstavljivo, kao u slučaju Lancmanovog (Claude Lanzmann, 1925–) filma *Šoa* (*Shoah*, 1985), možemo videti da se ovo drugo odnosi na modernističku antireprezentativnu umetnost, koja je počela već sa Maljevičevim *Crnim kvadratom* (1915). Nepredstavljivo u Lancmanovom filmu *Šoa* nije nesaglasnost između realne prezentacije i umetničke reprezentacije, već istinski problem genocida, naprotiv, leži u činjenici da je sve predstavljivo. Zato Lancman ne mora da pokaže nijednu sliku istrebljivanja Jevreja u filmu. Da bismo uhvatili umetnost nepredstavljivog, moramo se uputiti izvan polja umetnosti, gde se zabrana i nemogućnost podudaraju. Moramo preobraziti najveći deo reprezentacije koja je ostala posle razlaganja reprezentacijskog poretka u njenu suprotnost: u nedostatak ili nemogućnost reprezentacije. Ovo zahteva umetnost svedočenja "nepokazivog", a ne samo nepredstavljivog.

Liotar nam je dao najbolji primer "nepokazivog" preko svoje koncepcije "sublimnog". On je transformisao beskonačnost predstavljanog u temeljnu nesaglasnost između čulne materijalnosti i misli, obrtanjem Kantove doktrine. Sada um (duh) ne uspeva da se približi materiji, da uhvati čulnu jedinstvenost, a ne obrnuto, kao kod Kanta. Ovo je, prema Ransijeru, opadanje estetike u etiku ponovnim uspostavljanjem autonomije estetike i Kantove moralne autonomije u jedan isti zakon heteronomije, gde je "imperativna naredba istovetna radikalnoj faktuelnosti":

Činjenica otpora materije postaje potčinjavanje zakonu Drugog.⁴²

Ova vrsta umetnosti imala je dve različite manifestacije u takozvanim "avangardnim" pokretima. Futuristi su stremili konstrukciji novog sveta, u kome umetnost ne postoji kao posebna realnost. S druge strane, postojala je težnja za čistom, autonomnom umetnošću, različitom od svih političkih i upravljačkih praksi (zabrana merkantilizacije umetnosti). Prva je danas vidljiva u izvesnoj urbanističkoj umetnosti i takozvanoj "relacionoj umetnosti". Druga je bez sumnje ukinuta postmodernom umetnošću. Nju je u stvari moguće identifikovati sa obrnutom formom estetičkog obećanja emancipacije (ne postavljati umetnost u odnos sa budućom emancipacijom, nego sa prošlom katastrofom). Ovo je, isto tako, glavni razlog za povezivanje umetnosti nepredstavljivog sa svedočenjem jučerašnjeg genocida, i to je, prema Ransijeru, kvintesencija liotarovske estetike sublimnog. Prema ovom

42 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 168.

modelu, umetnost postaje beskrajna praksa žalosti. Dve strane avangardne umetnosti danas su, s jedne strane, postale umetnost ponovnog uspostavljanja društvene veze ili svedočenje nepomirljive katastrofe koja je koren ove veze, sa druge strane. Ovo su dve strane istog novčića, istog "etičkog zaokreta". A poreklo ove dve koncepcije umetnosti je, prema Ransijeru, u modernističkoj percepciji vremena kao "podeljenog nadvoje" prelomnim događajem. Ako je ovaj događaj nekada predstavljao žudnju za revolucijom, on je danas postao nepomirljivi događaj nacističkog genocida. Ransijer tvrdi da od pada poslednje političke podele 1989. godine ovo postaje sve očiglednije.

"Etički" zaokret zapravo nije pomirenje prethodnog političkog disenzusa, nego pokušaj njegove apsolutizacije. Epska tema sveta "pocepanog nadvoje" postala je rat protiv terora. Moderni adornoški poziv za pročišćavanjem emancipatorskog potencijala umetnosti od svake kulturalne komercijalizacije i estetizacije života, postao je današnje etičko svedočenje nepredstavljive katastrofe. U politici, pročišćavanje slobode od društvene potrebe danas je postalo prema Hani Arent, konsenzusni nalog. Svi ovi pokušaji su posledica određene "teologije vremena" i njene modernističke ideje izvršavanja unutrašnje potrebe, koju Ransijerova koncepcija estetike i politike napada bez milosti.

U skladu sa Ransijerovim shvatanjem politike i umetnosti kao takvih, kao već političnih, njegovo gledište o budućnosti estetike i politike je, kao što smo već pomenuli, da se izađe iz ovog "etičkog zaokreta" i povuče iz ove imaginarne čistote umetnosti i politike, da bi se

tim invencijama dao uvek neodređen, neizvestan i raspravljački karakter.⁴³

Literatura:

Jacques Rancière, *La nuit des Proletaires*, Fayard, Paris, 1981.

Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris, 1987.

Jacques Rancière, *Court voyages au pays du peuple*, Seuil, Paris, 1990.

Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Osiris, Paris, 1990.

Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Stanford University Press, Stanford CA, 1991.

Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Seuil, Paris, 1992.

Jacques Rancière, *The Names of History – On the Poetics of Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.

Jacques Rancière, *La mésestence. Politique et philosophie*, Galilée, Paris, 1995.

Jacques Rancière, *Dis-agreement – Politics and Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.

⁴³ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, str. 173.

Jacques Rancière, *The Philosopher and His Poor*, Duke University Press, Durham, 2003.

Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2004.

Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Continuum, London – New York, 2004.

Jacques Rancière, *The Flesh of Words – The Politics of Writing*, Stanford University Press, Stanford CA, 2004.

Jacques Rancière, *Film Fables*, Berg, Oxford, 2006.

Jacques Rancière, *The Future of the Image*, Verso, London, 2007.

Jacques Rancière, *Mržnja demokracije*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2008.



Dordó AGAMBEN

Filozofija praga

: Katja Kolšek

Dordó Agamben (Giorgio Agamben, Rim 1942–), slično kao i francuski filozof Žak Ransijer (Jacques Rancière, 1940–), profesor je estetike koji je postao poznat uglavnom zbog svog rada u polju filozofije politike. Spada u najpoznatije savremene italijanske filozofe. Predaje estetiku na Univerzitetu u Veroni. Diplomirao je na Univerzitetu u Rimu kao student pravnih nauka. U filmu Pjera Paola Pazolinija (Pier Paolo Pasolini, 1922–1975) *Jevanđelje po Mateju* (1964) igrao je ulogu svetog Filipa. Agamben nije započeo sa studijama filozofije sve dok nije upisao poslediplomske studije i uzeo učešće u seminarima Martina Hajdegera (Martin Heidegger, 1889–1976) od 1966. do 1968. godine u Frajburgu u Nemačkoj. Njegovo kasnije teorijsko interesovanje uglavnom je bilo vezano za odnos između filozofije i teorije književnosti. Objavio je brojne knjige iz oblasti estetike, kao što su *Strofe: reč i fantazam u zapadnoj kulturi*,¹ *Jezik i smrt*. Mesto negativnosti² i *Ideja proze*.³ Bio je i urednik italijanskog izdanja sabranih dela Valtera Benjamina (Walter Benjamin, 1892–1940). Sa Žilom Delezom (Gilles Deleuze, 1925–1995) je objavio knjigu o filmu *Bartlebi, formula stvaranja* (1995).⁴ Pažnju je posvetio uglavnom političkoj teoriji posle 1989.

1 Giorgio Agamben, *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992.

2 Giorgio Agamben, *Language and Death. The Place of Negativity*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.

3 Giorgio Agamben, *Idea della prosa*, Feltrinelli, Milan, 1985.

4 Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, *Bartleby, la formula della creazione*, Quodlibet, Macerata, 1993.

godine. Među njegovim najvažnijim delima iz ove oblasti istraživanja su knjige: *Društvo koje dolazi*; *teorija izvan granica, prvi tom*,⁵ *Sredstva bez cilja: beleške o politici*,⁶ *Ostaci Aušvica: arhiva i svedočenje*⁷ i njegovo najpoznatije delo *Homo sacer: suverena moć i goli život*.⁸

Agamben u svom prvom važnom delu, *Društvo koje dolazi*, na istoj liniji kao i francuski filozof Alen Badiju⁹ (Alain Badiou, 1937–), uvodi nove osnove odnosa između jezika, ontologije i politike, te uspostavlja nove koncepcije političke zajednice kao zajednice bez suštine. Ova vrsta zajednice postoji samo u vidu "čiste mogućnosti", pošto je ljudsko biće (singularnost) kao biće za Agambena misljivo samo kao biće jezika i koje zahvaljujući tome može da izbegne tradicionalnu *hipostazu* kategorizacije ili metafizičku zamku univerzalizacije, koje uvek podrazumevaju isključivanje nekog entiteta. U knjigama koje je potom objavio, Agamben razvija svoju novu teoriju suvereniteta, koja se zasniva na takozvanom trajnom "stanju izuzetka" i na *homo saceru* kao istinskom subjektu savremenih ljudskih prava. To je trilogija *Homo Sacer*.¹⁰ Agamben u filozofskim radovima *Otvoreno: muškarac i životinja*¹¹ i *Vreme koje ostaje: komentar na pismo Rimljanima*¹² razvija svoja gledišta o mesijanstvu i pitanju vere na kraju istorije. To je neka vrsta odgovora na čuvenu raspravu između Žorža Bataja (George Bataille, 1897–1962) i Aleksandra Koževa (Alexandre Kojève, /Александр Владимирович Кожевников/, 1902–1968) o problemu tumačenja hegelovskog koncepta kraja istorije. U ovoj knjizi, on jevrejski i hrišćanski mesijanizam razume kao vrstu delovanja zakona posle njegovog razaranja, poredeći ga sa koncepcijom univerzalizacije zakona svetog Pavla iz tačke gledišta kraja istorije. Njegova dela koja se bave isključivo estetikom su *Jezik i smrt*,¹³ *Strofe: reč i fantazam u zapadnoj kulturi*, *Ideja proze* i najnovija objavljena knjiga *Profanosti*.¹⁴ Različite spise o Agambenovim filozofskim istraživanjima možemo pronaći u zbirci *Potencijalnosti: sabrani eseji o filozofiji*.¹⁵

5 Giorgio Agamben, *The Coming Community; Theory out of Bounds, Vol I*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.

6 Giorgio Agamben, *Means Without End: Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

7 Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz; L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

8 Giorgio Agamben, *Homo sacer: potere sovrano e la nuda vita*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995.

9 Alain Badiou, *Being and Event*, Continuum, London, 2006.

10 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita I*, Einaudi, Torino, 1995; Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio et il testimone. (Homo sacer III)*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998. i Giorgio Agamben, *Stato di Eccezione. Homo sacer, II, I*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

11 Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo et l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

12 Giorgio Agamben, *Linguaggio e la morte: Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino, 1982.

13 Giorgio Agamben, *Il tempo che resta. Un commento della lettera ai romani*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

14 Giorgio Agamben, *Profanations*, Zone Books, New York, 2007, trans. Jeff Fort.

15 Giorgio Agamben, *Linguaggio e la morte: Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino, 1982.

U stvari, postoje dve značajne strane Agambenove teorije. On s jedne strane istražuje tradicionalne metafizičke i ontološke probleme i polje jezika, etike, estetike i istorije (uglavnom teoriju mesijanstva Valtera Benjamina), dok, sa druge strane, razvija novu teoriju suverenosti kao trajne obustavljenosti zakona i tradicionalnog shvatanja politike, gde nasuprot političkoj teoriji Hane Arent (Hannah Arendt, 1906–1975), tvrdi da istinski nosilac ljudskih prava nije čovek (*human*) nasuprot građaninu, nego "goli život", jaz između čiste *zoe* (biološkog života) i *bios*-a (političkog života), kao nepomirljiva praznina između građanina i čoveka. Ovo takođe uključuje i njegovu obnovljenu definiciju biopolitike, koja, nasuprot prvoj definiciji biopolitike koju je dao Mišel Fuko (Michel Foucault, 1926–1984), ne podrazumeva potpuno izostavljanje tradicionalne koncepcije suverenosti (ustava, Zakona) u korist uspostavljanja nove biopolitičke vladavine nad populacijom putem normi umesto zakona, nego gleda na biopolitiku kao na najsuštinskije jezgro klasične definicije suverene moći od grčkog polisa do današnjeg dana. Prema Agambenu, jedina razlika između klasičnog oblika suverenosti i moderne biopolitike je u tome da je maska, koju klasični oblik moći nije skidao, u doba modernosti spala, i da smo danas svedoci istinskog lica moći kao stanja izuzetka, i golog života (*homo sacer*) kao njenog prvobitnog osnova. Ipak ostaje otvoreno pitanje da li dva pomenuta aspekta Agambenovog dela uopšte imaju nešto zajedničko i da li bi njegova lingvistička istraživanja čiste singularnosti "koje godnosti" u jeziku i ontologiji mogla da donesu novu političku subjektivnost i etičku poziciju u dobu globalne demokratije kao potpune vladavine nerazlikovanja između zakona i činjenice i koncentracionih logora kao preovlađujuće paradigme savremenog delovanja moći.

Agambenov rad *Društvo koje dolazi* zasnovan je na istraživanju ontološkog (logičkog), etičkog i političkog aspekta reči "koji god" (*qualunque*, ili na latinskom *quodlibet*), koje iz ontološke tačke gledišta otvara novu mogućnost i želju za obrazovanjem posebne vrste zajednice i predstavlja izazov široko rasprostranjenoj sumnji u mogućnost postojanja bilo koje zajednice koja bi bila zasnovana na principu jednakosti. Agambenov cilj je da začne novu vrstu političke subjektivnosti kao "ne-subjekta", koja izbegava nasilje i dug univerzalizaciji u logičkom aspektu. Ona se zasniva na matematičkoj teoriji skupova i na razlikovanju između stvari i njenog imena u lingvističkom aspektu. Iz toga možemo zaključiti da je istinska singularnost – bivanje u svom sopstvenom načinu egzistencije. Samo na osnovu toga je moguće zasnovati zajednicu sačinjenu od pojedinih bića, a bez ikakvih politički uspostavljenih uslova pripadanja identitetu (bivanja Italijanom, komunistom itd.). Prema tome, izraz "koji god" ne nagoveštava "singularnost" u njenoj ravnodušnosti prema univerzalnom (konceptima kao što su francuski, muslimanski itd.), nego u njenom bivanju "upravo ovoga". Ova posebna vrsta ravnodušnosti deluje kao uslov mogućnosti svake izjave (mogućnosti jezika kao takvog) i nije nikakva vrsta zanemarivanja u negativnom smislu, nego ravnodušnost u pozitivnom, afirmativnom smislu. Ova vrsta singularnosti izmiče lažnoj dilemi izbora između neizrecivosti partikularnog, s jedne, i inteligibilnosti univerzalnog, s druge strane. Otud "koja god singularnost" ne pripada nijednoj

DORĐO AGAM BEN

KATJA KOLŠEK

FIGURE U POKRETU

klasi, a ipak nije samo generičko odsustvo pripadanja, nego je pripadanje kao takvo. Na taj način bivanje "takvim", koje ostaje stalno skriveno unutar stanja pripadanja ("postoji takav x koji pripada y ") i koje nije nikakav pravi predikat, postaje manifestno kao takvo. Singularnost, koja se na ovaj način pojavljuje, je takozvana "koja god" singularnost. Prema Agambenu, antinomija između partikularnog i univerzalnog je svojstvena samom jeziku. Jezik preobražava singularnosti u članove klase i definiše opšte karakteristike. U matematičkoj teoriji skupova u savremenoj logici, definicija skupova je jednaka lingvističkoj definiciji, tako da ime definiše kriterijum za skup "M" individualnih "m"-ova. Problem koji Agamben ovde uočava je temeljni paradoks teorije skupova. Skup se zapravo definiše izvesnim lingvističkim entitetom, koji je istovremeno i skup i singularnost, a matematički simbol za pripadanje članstvu (x je element y) nikada ne može da ispuni jaz između univerzalnog i partikularnog, ili da razreši ovaj paradoks. Jedini koncept koji izmiče ovom lingvističkom paradoksu je lingvistički "primer", koji važi za sve pripadnike iste vrste i istovremeno je jedan od njih. On nije ni partikularan ni univerzalan i pokazuje svoju sopstvenu singularnost kao takvu. U stvari, primer postoji u praznom prostoru svoje čiste lingvističke egzistencije. Iz ove tačke gledišta Agamben traga za čistim singularnostima, koje mogu međusobno da komuniciraju isključivo u praznom prostoru primera, jer im nedostaje svako zajedničko svojstvo ili identitet. One su prisvojene od svih identiteta, tako da sebi onemogućavaju pripadnost kao takvu, naime znak za matematičku pripadnost skupu kao takvom.¹⁶ Agamben pokazuje isti paradoks u takozvanim nepredikativnim konceptima, koji ne određuju nikakve tipove ili vrste, a koje je analizirao čuveni britanski logičar Bertrand Rasel (Bertrand Russel, 1872–1970). Oni su srodni takozvanim "prividnim varijablama" kao što su "sve", "svaki", "koje god", koje Rasel vidi kao lažne totalnosti, jer se samo pretvaraju da su deo totalnosti koju definišu. Međutim, za Agambena sve reči kao entiteti "bivanja-u-jeziku" imaju skoro isti status kao "prividne varijable", jer se mogu razumeti kao vrste koje pripadaju i istovremeno ne pripadaju samima sebi, imajući u vidu da je već "bivanje-u-jeziku" za Agambena vrsta "nepredikativne" karakteristike *par excellence*. Ukratko, svaka reč deluje kao lingvistički izraz koji uopšte ne može imati ispravno ime, jer čim pokušamo da uhvatimo takav izraz, on se istog trenutka preobrazi u objekt definicije i postaje nerazdvojjiv od shvaćene stvari.

Isti problem nalazimo u Aristotelovom (Αριστοτέλης, 384–322 p. n. e.) shvatanju odnosa između platonističke "ideje" i mnoštva fenomena. Fenomeni (*phenomena*) su sinonimni jedni u odnosu na druge, ali su homonimni u odnosu na ideju, što ustanovljava homonimnost svih multiplih sinonima (*phenomena*), i što, kao inherentni deo svake vrste, preobražava fenomene, počevši od njihove predikativne pripadnosti, u jednostavne homonime koji ispoljavaju svoje čisto "bivanje-u-jeziku".¹⁷ Prema Agambenu, platonistička ideja o nečemu je u stvari njeno "imanje imena", njena sopstvena pripadnost, njeno "bivanje-u-jeziku". Ideje nemaju propisna imena,

16 Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford CA, 2000.

17 Giorgio Agamben, *Comunità che viene*, G. Einaudi, Torino, 1990, str. 61.

ali se izražavaju preko grčkog izraza (*autò*). Ideja je anonimna homonimnost, što je upravo značenje izraza "koji god". "Koji god" entitet je singularnost utoliko što je u odnosu ne samo sa konceptom, nego i sa idejom. On ne obrazuje vrstu, ali je prisutan u svim vrstama. To je nešto što isključuje entitete iz sinonimnosti (pripadnosti određenoj klasi), ali ne u smislu odsustva klase (vrste) ili pripadnosti, nego se usredsređuje na samo ime kao na čistu anonimnu homonimnost. Zato Agamben u posljednjem odeljku knjige *Društvo koje dolazi* priziva politički čin takozvanih tjeanmenskih događaja iz 1989. godine u Pekingu kao primer za svoju ideju zajednice "kojih god" individua, koja ima mogućnost da postane paradigma buduće politike, kao vrsta izazova zamkama savremene biopolitike – pošto se politika takvih singularnosti u budućnosti može ostvariti kroz zajednicu koja nije posredovana pripadnostima (crveni, Italijan ili komunista), niti odsustvom uslova pripadnosti, nego pripadnošću kao takvom. Budućnost politike za Agambena nije borba za kontrolu nad državnom moći, nego bitka između "države i ne-države (čovečnosti)", razdvajanje "kojih god singularnosti" od državne organizacije. Ovo nema nikakve veze sa razlikom između civilnog društva i države, jer "koje god singularnosti" ne mogu da obrazuju nikakve *societas* i ne zavise ni od kakvog identiteta.

Sadržaj Agambenove knjige *Homo sacer: suverena moć i goli život* u jednoj rečenici bismo mogli da opišemo kao: odnos između suverene moći i golog života je odnos između proterivanja i logičke ili lingvističke strukture izuzetka. Agambenova trilogija *Homo sacer* predstavlja ovaj problem iz tri različite tačke gledišta. Goli život je prag nerazlikovanja između moći i individue, gde zakon postaje jedan sa prirodom (njenom spoljašnjošću). Sa pojavom biopolitike, linija razdvajanja između stožera moći i stožera subjekta se zamagljuje i moć postaje istovremeno sveprisutna i nepostojeća. Prve početke ovog odnosa između zakona i izuzetka Agamben nalazi u arhaičnom rimskom pravu i nastavlja sa pregledom istorijskog razvoja objavljivanja polja interferencije između pomenutih stožera u različitim istorijskim periodima, do tačke gde on definiše jezgro ovog odnosa otelovljeno u takozvanim "*Musellmannen*" (začenicima koncentracionih logora koji su živeli na tankoj liniji između ljudskog i neljudskog, kako su ih opisivali njihovi sapatnici u Nemačkoj tokom Drugog svetskog rata). Prema Agambenu, konačno stapanje dva pomenuta stožera dostiže apsolutnu dimenziju u sadašnjem vremenu, u sferi njihovog nerazlikovanja.

U Agambenovoj teoriji postoji značajna novina u odnosu na koncept biopolitike, koji je prvi skovao Mišel Fuko. Agamben nastoji da se sa ovim konceptom suoči sa obe strane, i sa strane moći i sa strane subjekta, istovremeno. On nalazi "goli život" kao njihovu zajedničku osnovu. Ostaje pitanje da li "goli život" već možemo da posmatramo kao subjekt biopolitike, pošto je Mišel Fuko strogo odvojio problem subjekta kada se bavio pitanjima moći i implicitno pitanjima biopolitike. Isto tako ga je moguće razumeti kao da se suverena moć zasniva upravo na golom životu, pošto joj nije ostao nijedan drugi politički cilj. U trećem poglavlju *Homo sacer* Agamben predstavlja koncentracioni logor kao paradigmu moderne politike i kao primer imanentnog odnosa između suverene moći i golog života.

Obraćajući se ovom problemu, Agamben prvo analizira stožer suverene moći. On počinje suverenim paradoksom kako ga je predstavio Karl Šmit (Carl Schmitt, 1888–1985), koji u svojoj knjizi *Politička teologija* (*Political theology*), tvrdi da samo suverena moć ima mogućnost da proglašava vanredno stanje (kao stanje izuzetka) kao izuzetak od sebe u obliku pravila. Moć ima strukturu izuzetka, pošto je nosilac moći istovremeno i unutar i izvan zakona.¹⁸ Pravilo se uspostavlja samo kroz izuzetak i zapravo ne postoji, osim u tome što se razlikuje od stanja svog ukidanja. Ovaj izuzetak deluje kao vrsta zabrane. Pravilo se pojavljuje i opstaje kroz delovanje zabrane. Značajno je da pravilo ne isključuje nešto i napušta ga, nego ostaje vezano sa "isključenim".¹⁹

Ako Fuko u svojoj knjizi *Nadzirati i kažnjavati. Nastanak zatvora* tvrdi da se disciplinarna moć održava putem uključivanja isključenog, što se razlikuje od klasičnog oblika moći, onda za Agambena klasični ustav (moć ili zakon) nema nijedno drugo mesto delovanja osim izuzetka, i postoji zahvaljujući moći uvođenja vanrednog stanja, koja zamagljuje razliku između unutrašnjosti i spoljašnjosti, između onog što isključuje i onog koje se isključuje.²⁰ Postoji topologija nerazlikovanja između činjenice i pravnog poretka, između unutra i spolja, koja je prema Karlu Šmitu aktuelno mesto delotvornosti zakona (*Ortung*). Umesto Fukoovog primera zatvora (Bentamovog /Jeremy Bentham, 1748–1832/ *Panoptikona* /*Panopticon*/) kao delovanja disciplinarnosti, Agamben uzima primer koncentracionog logora, gde je pravni poredak (preki sud) delotvoran samo unutar samog progona.²¹

Slično kao u polju jezika, izuzetak od pravila je prema Agambenu simetričan primeru pravila. Uključivanje isključivanja je stoga isto kao isključivanje uključivanja primera. Primer je uvek isključen iz totaliteta, utoliko što je njegov deo, a izuzetak je uključen utoliko što je iz njega isključen. U poređenju sa filozofijom politike Alena Badijua, gde on u svojoj knjizi *Biće i događaj* povezuje pripadnost individue sa prezentacijom u društvu i uključivanjem sa njenom metastrukturnom reprezentacijom u državi i razlikuje tri različita stanja – normalno stanje (individua pripada društvu i uključena je u njegovu metastrukturu), stanje isključenja (individua je uključena u metastrukturu, ali ipak ne pripada društvu), i stanje singularnosti, koje je isto tako i primer njegove politike (individua pripada društvu a da pri tom nije uključena u njegovu metastrukturu) – Agamben smešta suvereni izuzetak na prag isključenja i singularnosti. Suvereni izuzetak je nešto što se ne može potpuno uključiti u ono čemu pripada i ne može potpuno pripadati onome u šta je uključeno.

Prema Agambenu, moć nije ništa manje od odluke o izuzetku i nju ne treba poistovećivati sa činom odvajanja legalnog od ilegalnog. Ona se ne bavi ni *questio iuris* ni *questio facti*, nego nerazlikovanjem između zakona i činjenice. Moć ima

18 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, Bollati Boringhieri, Torino, str. 19, 20.

19 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, str. 22.

20 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, str. 22.

21 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, str. 24.

normativni karakter, ne zato što naređuje, nego zato što trajno osmišljava svoje odnose sa realnim životom, pri čemu ih normalizuje. Moć nema drugog života, osim onog koji uspeva da zarobi unutar sebe putem takozvanog uključujućeg isključivanja ili *exceptio*.²² Moć zakona nema nijedno drugo postojanje, osim odluke o kolebljivosti između *nómos*-a i *physis*-a, između unutrašnjeg i spoljašnjeg i otud nema ničeg što je ostavljeno izvan zakona ili moći.

Ovu istu strukturu moći Agamben pronalazi u svom istraživanju paradoksa između uspostavljanja i uspostavljene moći, između zakona uspostavljajućeg nasilja i nasilja koje čuva zakon. Na potpuno isti način, nasilje ostaje skriveno prisutno u obliku zabrane unutar uspostavljanja suverene moći, što je viđeno u slučaju Francuske revolucije kao borba između dva koncepta nasilja (između Dantona /Georges Jacques Danton, 1759–1794/ i Robespjera /Maximilien François Marie Isidore de Robespierre, 1758–1794/) i u primeru totalitarnih režima, gde takođe postoji istovremeno održavanje oba ova koncepta.²³ Agamben problematiku razrešenja ovog paradoksa kasnije proširuje na ontološko pitanje odnosa između aktuelnosti i potencije ili između potencije i akta (*dynamis*, *energheia*) u Aristotelovoj prvoj filozofiji (metafizici). On ovo razume kao problem pokušaja da se ontologija ili politika misle izvan forme bilo koje vrste odnosa, posebno odnosa suverenog izuzetka. Ovde aporija metafizike pokazuje svoju unutrašnju političku prirodu.²⁴

Rasprava Valtera Benjamina o božanskom nasilju koje niti uspostavlja niti čuva zakon nego ga ukida, predstavlja unutrašnju vezu između zakona i nasilja kao jedinu pravu prirodu zakona. Prema Benjaminu, istinski nosilac ove veze je "goli život" (*bloß Leben*).²⁵ Značenje izraza "svetost života" je tesno povezano sa ovom vezom između zakona i nasilja. Agamben tvrdi da stari Grci nisu imali izraz za život kao takav. Oni su samo pravili razliku između *zoe* i *bios*, tako da je prirodni život kao *zoe* uvek bio shvatan u odnosu sa kvalifikovanim životom (*bios*), koji je uglavnom bio politički život. Goli život je dobio auru svetosti tek kada je određeni politički život počeo da se razlikuje od profanog života.

U Kafkinoj (Franz Kafka, 1883–1924) priči *Legenda o zakonu* Agamben vidi primer načina na koji deluje struktura suverene zabrane (izuzetka). Prema Agambenu, Kafka je u ovoj kratkoj priči pokazao delovanje zakona u njegovoj čistoj formi, gde se zakon ponovo uspostavlja u najsnažnijem obliku ne putem polaganja prava na nešto ili naređivanjem nečega, nego čistom naredbom, bez određenih naloga. U trenutku kad seljanin pristize pred vrata zakona, čuvar mu saopštava da su vrata, u stvari, oduvek već bila otvorena za njega. Otvorenost vrata u ovoj Kafkinoj priči je metafora za delovanje čistog oblika zakona kao strukture stanja izuzetka. Agamben ga poredi sa sublimnim osećanjem života u totalitarnim režimima, gde je moć čistog zakona toliko jaka, da postaje nerazlučiva od samog života. Ova struktura je čista

22 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, str. 30, 31.

23 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, str. 48, 49.

24 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, str. 51–56.

25 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, str. 74–75.

forma zakona kao dejstva bez značenja (*Geltung ohne Bedeutung*), što je bilo originalno tumačenje Kafkinog *Procesa* Geršoma Gerharda Šolema (Gershom Gerhard Scholem, 1897–1982) u njegovoj prepisci sa Valterom Benjaminom. Dok je Šolem shvatao život u selu ispod zamka u Kafkinoj priči kao nastavljanje čiste forme zakona izvan svakog sadržaja, Benjamin je u svojoj afirmaciji mesijanskog nihilizma tvrdio da je istinsko ostvarivanje zakona u stvari njegovo poništavanje. Benjamin je stanje izuzetka shvatio kao sinonim zakona, koji se preobražava u goli život. Agambenov politički stav u vezi sa ovom tačkom je da bi naš cilj trebalo da bude dostizanje stanja aktuelnog poništavanja zakona, aktuelnog stanja izuzetka, a ne samo stanja virtuelne dejstvenosti zakona kao čiste forme izvan sadržaja. Ovo je takođe Agambenovo shvatanje političkog potencijala današnjeg doba biopolitičke normativnosti. Agamben potvrđuje da smo danas suočeni sa poslednjim pragom, poslednjim velom, ili površinom, totalne imanencije i stapanja zakona i života, gde je jedini način da se izbegne aktivnost zakona kao neprekidnog stanja izuzetka uvideti da zakona u stvari više nema. Istina je da samo u stanju potpune napuštenosti od zakona postajemo potpuno zavisni od njega, tako da se nikada ne možemo osloboditi njegovog dejstva. Žan-Lik Nansi (Jean-Luc Nancy, 1940–) je ovo stanje nazvao stanjem *desoeuvrement* (na kraju istorije, kada postajemo najpodložniji zakonu i istoriji, jer je nemoguće umaći čistoj naredbi. Ovo je takođe i jedno od značenja Agambenovog koncepta mesijanstva).²⁶ Agambenovo tumačenje Kafkine parabole se razlikuje od tumačenja druga dva autora u tome što on tvrdi da je seljanin, u stvari, uspeo da zauvek zatvori vrata zakona. Ako je tako, onda nam zakon postaje zauvek nedostupan.

Ako razmotrimo drugi stožer unutrašnjeg odnosa između suverene moći i golog života, goli život je otelovljen u figuri *homo sacer*-a, zagonetnoj figuri starog rimskog prava, u kome je označen kao "*sacer esto*". *Homo sacer* je pravno lice, koje može biti ubijeno bez zakonskih posledica, a pri tom je pod zabranom žrtvovanja. On je imao poseban status u rimskom pravosudnom kodeksu kao slučaj paradoksa između *ius humanum* i *ius divinum*, pošto nije pripadao nijednom od ta dva pravosudna poretka. Agambenova namera je da isključi izraz *homo sacer* iz teorija neodređenosti reči *sacratio*, u kojima se dokazuje dvostruko značenje ove reči, nečistota i svetost, vezano za određene tabue, i da naglasi radikalno političko značenje reči, koje je kod autora kao što su Maus (Marcel Mauss, 1872–1950), Dirkem (Émile Durkheim, 1858–1917) ili Frojd (Sigmund Freud, 1856–1939) izvan dihotomija sakralnog i profanog, religioznog i pravnog. Prema Agambenu, moć s jedne strane, i goli život *homo sacer*-a sa druge strane, uhvaćeni su u polje nerazlučivosti svetovnog i religioznog, što je isto tako i istinsko značenje svetosti života.²⁷

Prvi upis života u politiku (zakon), kao početak biopolitike, pojavio se sa konceptom *vitae necisque potestas* u kodeksu rimskog prava. Ovde se reč prvi put pojavila u kodeksu zakona i značila je "pravo odlučivanja nad životom i smrću". Prvo-

26 Giorgio Agamben, *State of Exception*, University of Chicago Press, Chicago 2005.

27 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, Bollati Boringhieri, Torino, str. 90, 91.

bitno je značila bezuslovni autoritet očeva nad sinovima. Izjednačeno sa *patria potestas*, ovo pravo se prenosilo na figuru suverena. Ovo znači da je politički potencijal života moguć samo ako je povezan sa bezuslovnom vlašću nad smrću.²⁸

Prema Agambenu, u istoriji nailazimo na mnoge pojave koje dokazuju prisustvo golog života ili "*homo sacer*"-a kao temelja suverenosti. Prva je postojanje voštanih figurica na pogrebima francuskih kraljeva, koje su bile njihove tačne kopije, da bi kraljevske *dignitas* mogle da prežive raspadanje fizičkog tela kralja. Druga je fenomen *collossus* rimskih vojnika kao *devotus*, koji bi sebe žrtvovali u toku rata, ali bi neočekivano i neželjeno preživeli.²⁹ Treća je arhaično germansko čudovište *wargus* ili *friedlos*, stvorenje koje je poluvuk i polučovek, opet ne kao kombinacija ljudskog i životinjskog, nego kao nemogućnost njihovog razlikovanja. Agamben tvrdi da je stanje prirode uvek već tu, da ono leži u srcu zakona, unutar društvenog ugovora, tačnije u opasnosti od mogućnosti njegovog raspadanja. Stanje prirode i društveno stanje nisu pravolinijsko smenjivanje jednog drugim, nego su stanje nerazlikovanja, koje se temelji na takozvanom "golom životu".

Agambenovo delo *Homo sacer: suverena moć i goli život* raspravlja o Fuko-ovom shvatanju biopolitike, dok se ono samo zasniva na raspravama o totalitarizmu Hane Arent. Kao što je već rečeno, Fuko pojavu biopolitike povezuje sa transformacijom koncepta klasične suverenosti u koncept vladavine, u disciplinarnu moć, što menja sredstva i načine upravljanja. Ovo je posledica transformacije i delovanja zakona, koji se čini da od sedamnaestog veka deluje kao mreža normi, kao normativnost, koja nadzire mentalno, fizičko i društveno vladanje stanovništva. Novi oblik upravljanja, takozvano "vladanje", usredsređuje se na telo, zdravlje i fizički aspekt stanovništva i ne zahteva posebno mesto svoje operativnosti, pošto je u njima ispunjeno. Fuko ovo pokazuje u svojoj teoriji "velikog razrešenja" i "velikog oslobođenja" u Francuskoj sedamnaestog veka, dok je za Agambena biopolitika stara koliko i prvi oblik vladavine (stara Grčka) koji se, prema njegovoj teoriji suverenog izuzetka, zasniva na isključenom telu *homo sacer*-a. Ako Fuko pravi razliku između moći (tehnologije moći) i tehnologije sopstva, Agamben smatra da su one jedno te isto, polje suverenog izuzetka, koje je istinska osnova suverenosti, i *homo sacer*, koji je tačka njihovog preseka kao otelovljenje golog života.

Naše stanovište će ovde biti da osnovna razlika između Fukoa i Agambena leži u njihovoj koncepciji upravljanja. Fuko analizira već uspostavljenu vladu (suverenost) i shvata je kao izobičajan koncept za analiziranje društva, dok Agamben smatra da je uspostavljena moć uvek u dijalektičkom odnosu sa uspostavljajućom moći i da je to suština suverenosti. Agamben je ozbiljno shvatio Fukoa koji je rekao da "moć ne postoji". Ako je u Fukoovoj teoriji zatvor imao status izuzetka, koji je neophodan da bi moć (zakon) dejstvovala kao pravilo, onda je izuzetak za Agambena primer zakona (moći). Naličje Fukoove "*souci de soi*" je želja za preživljavanjem takozva-

28 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, str. 97–101.

29 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, str.102–115.

nih "Muselmannen".³⁰ Najskrivenije jezgro i uslov postojanja moći je, dakle, subjekt. Ako je ova činjenica još uvek bila samo implicitna u Agambenovoj knjizi *Homo sacer*, ona postaje sasvim očigledna u Agambenovom kasnijem delu *Ostaci Aušvica*. Najvažniji problem Fukoove knjige *Arheologija znanja*³¹ je kako prazan prostor subjekta može da postane objekt istraživanja nauke koja se zove arheologija, ili, kako mesto enuncijacije (subjekt) može da postane objekt svog sopstvenog istraživanja. Agambenov stav je da nemogućnost da postane objekt istraživanja, ili čista desubjektivacija, svedoče o postojanju takvog subjekta. Nasuprot Fukoovoj arhivi kao praznog prostora subjekta, Agamben takav subjekt shvata kao svedočenje o životu takozvanih "Muselmannen" u koncentracionim logorima. Subjektivacija od ove tačke pa nadalje postaje "nemogućnost subjektivacije" kao takve. Slično Agambenovoj analizi zajednice kao mesta "kojeg god" u jeziku u *Društvu koje dolazi*, u političkom smislu, subjekt postaje mogućnost čistog "bivanja-u-jeziku". Istinsko svedočenje o holokaustu postaje mogućnost da se govori u ime nemogućnosti svedočenja takozvanih "Muselmannen", koji su tokom života u koncentracionom logoru prešli prag nerazlikovanja između čovečnog i ne-čovečnog. Njihova istinska subjektivnost tako postaje mogućnost nebivanjem subjekta svedočenja, kao njihova istinska politička moć, koja ostaje izvan čina svedočenja.

Prema Agambenu, goli život je takođe već upisan u Deklaraciju o ljudskim pravima, koja je osnova svih modernih ustava. Razlika između građanina i čoveka stvara nove *homo sacer*-e i goli život, pošto se pravo na građanstvo daje na osnovu rođenja na određenoj teritoriji. Mnogi su tako bez ikakvih prava kada napuste rodnu zemlju. Prava se zasnivaju na biopolitičkim osnovama u ime prava *habeas corpus*, i kasnije na rođenju i teritoriji, kao i na nacionalnim državama. Prema tome, tanka linija razdvaja demokratske vrednosti od vrednosti totalitarnih režima.³² Problem ljudskih prava je, nakon Hane Arent, u tome što ona postaju osporiva istog trenutka kada čovek izgubi sve predikative koji mu garantuju da je čovek (kao u slučaju "Muselmannen"), ili obrnuto, sa pojavom masovnih kretanja izbeglica od Prvog svetskog rata. Jevreji bi bili deportovani u koncentracione logore nakon što bi im Nacisti oduzeli državljanstvo. Sve su ovo primeri Agambenove logike izuzetka, ali koncentracioni logor nije paradigma ove vrste politike kao katastrofe razlaganja pravno-političkog

30 Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998. Ime "Muselmannen" ne znači pridodatak muslimanskoj religiji, nego ime koje je bilo nadenuto posebnoj vrsti zatvorenika od strane njihovih sapatnika. Ono se ticalo izvesnog broja ljudi u koncentracionim logorima koji su "dotakli dno" humanosti. U njima je postojala jeziva nehumanost i istovremena želja za preživljavanjem. Posle rata su mnogi zatvorenici svedočili u ime "Muselmannen"-a, jer ovi nisu mogli da se sete svog života u logorima. Ime "Muselmannen" potiče iz pokreta i položaja tela ovih zatvorenika koji su podsećali na muslimane u molitvi. Agamben je istraživao pitanje istinskog subjekta svedočenja kao jaza između istinskog svedoka i onog ko govori u njihovo ime, kada subjekti svedočenja ne mogu da se sete svog iskustva i onih koji svedoče u njihovo ime, ali nisu istinski nosioci iskustva.

31 Michel Foucault, *Acheology of Knowledge*, Routledge, London, 2002.

32 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, Bollati Boringhieri, Torino, str. 141.

sistema nego nečega što se događa u ime ovog poretka kao suvereni izuzetak. Polje nerazlikovanja između činjenice i zakona pojavljuje se u Firerovoj reči: ona je sam zakon.³³ Prvi koncentracioni logori su se pojavili mnogo pre Drugog svetskog rata, kao programi za eutanaziju mentalno zaostalih ili invalida u ime *Schutzhaft* (kao sigurnosna mera) vajmarskog ustava, koji je uveo trajno vanredno stanje. Agambena često optužuju za takozvani negacionizam, jer je odbacio ideju holokausta kao vrhunske žrtve i odbio da razume svetost života kao posledicu žrtvovanja. Koncentracioni logori su za Agambena samo primeri biopolitičke prirode suverenog izuzetka, primeri za Nansijevu frazu "egzistencija koja se ne može žrtvovati".³⁴

Možda ne iznenađuje da postoji bogato polje istraživanja koncepta biopolitike i među ostalim svetski poznatim italijanskim filozofima kao što su Antonio Negri (Antonio Negri, 1933–), koji je objavio čuvene knjige *Imperija* i *Mnoštvo* sa Majklom Hartom (Michael Hardt, 1960–), zatim Mauricio Lacarato (Maurizio Lazzarato, 1955–) i Paolo Virno (Paulo Virno, 1952–) sa svojom knjigom *Gramatika mnoštva*. Međutim, njihova gledišta i pitanja koja se tiču biopolitike se razlikuju ako se uzmu u obzir početne tačke njihovog istraživanja. Antonio Negri i Paolo Virno raspravljaju o pitanjima biopolitike uglavnom u vezi sa problematikom neoliberalizma i savremenog globalnog ekonomsko-pravosudnog poretka, i, što je značajno, sa stanovišta marksističke teorije, što se s druge strane za Agambena ne može reći. Antonio Negri gradi novu teoriju globalne političko-ekonomske strukture kao takozvane Imperije, koja je u dijalektičkom odnosu sa "mnoštvom" kao savremenim dvojnikom klasičnog naroda. Paolo Virno analizira savremenu egzistenciju mnoštva kao pozitivno prevazilaženje klasičnog političkog subjekta, naroda i novi politički potencijal savremene forme rada kao marksistički "opšti intelekt". Mauricio Lacarato razvija implikacije i nova značenja fukoovske teorije biopolitike iz Fukoovih predavanja o pitanjima vladanja. Mogli bismo da kažemo da je zajednička odlika svih italijanskih pisaca koji se bave biopolitikom afirmisanje potpune imanencije i poslednjeg praga savremene politike kao vladavine savremene demokratije, ruku pod ruku sa razaranjem klasičnog suvereniteta i pojavom nove paradigme politike koja deluje u formi svog odsustva ili svog minimuma. Slično kao Đorđo Agamben, oni je vide kao novi politički potencijal ili kao otvorenost prema nekim drugim novim formama politike. Za Agambena, biopolitika je vrsta političke odluke na liniji razlikovanja između života i smrti (dvosmisleno određivanje trenutka smrti u medicini, na primer), između čoveka i građanina, što stvara i prostor za političko delovanje na telo zakonom. Politika biopolitike bi, tako, za Agambena bila vrsta politizacije potpune desubjektivizacije, politički potencijal nultog nivoa biopolitike kao čiste površine, što je forma života kao takva. Ovo je isto tako i značenje reči "Otvoreno", ili praga između čoveka i životinje, što je predmet istraživanja u njegovoj knjizi *Otvoreno. Čovek i životinja*.³⁵

33 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, str. 193.

34 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, str. 126, 127.

35 Giorgio Agamben, *The Open. Man and Animal*, Stanford University Press, Cambridge MA, 2000.

Literatura:

- Giorgio Agamben, *Stanzas – Word and Pphantasm in Western Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.
- Giorgio Agamben, *The Coming Community Vol I*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.
- Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, *Bartleby, la formula della creazione*, Quodlibet, Macerata, 1993.
- Giorgio Agamben, *The Man without Content*, Stanford University Press, Cambridge MA, 1999.
- Giorgio Agamben, *The Open. Man and Animal*, Stanford University Press, Cambridge MA, 2000.
- Giorgio Agamben, *Means Without End: Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
- Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford CA, 2000.
- Giorgio Agamben, *Ideja proze*, AGM, Zagreb, 2004.
- Giorgio Agamben, *State of Exception*, University of Chicago Press, Chicago 2005.
- Giorgio Agamben, *Language and Death. The Place of Negativity*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.
- Giorgio Agamben, *Homo sacer: suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut, Zagreb, 2006.
- Giorgio Agamben, *Profanations*, Zone Books, New York, 2007.
- Giorgio Agamben, *Infancy and History: On the Destruction of Experience*, Verso, London, 2007.
- Giorgio Agamben, *Ono što ostaje od Auschwitz – Arhiv i svjedok – (Homo sacer III)*, Antibarbarus, Zagreb, 2008.
- Roberto Esposito, *Bios: Biopolitics and Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008.
- Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College de France, 1978–1979*, Palgrave Macmillan, New York, 2008.
- Marijan Krivak, *BIOPOLITIKA – nova politička filozofija*, Antibarbarus, Zagreb, 2008.
- Paolo Virno, Michael Hardt (eds.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.



Boris GROJS

: Nikola Dedić

Boris Grojs (Boris Groys), istočnonemačko-sovjetsko-internacionalni teoretičar umetnosti i kustos, rođen je 19. marta 1947. godine u tadašnjem istočnom Berlinu. Studirao je filozofiju i matematiku na Univerzitetu u Lenjingradu od 1965. do 1971. godine, da bi nakon završenih studija radio u većem broju naučnih instituta. Godine 1976. dobija mesto na Institutu za strukturalnu i uporednu lingvistiku pri Univerzitetu u Moskvi, gde radi sve do 1981. godine. Početkom osamdesetih emigrira iz SSSR-a u Zapadnu Nemačku, gde najpre u Kelnu radi kao slobodan pisac da bi se od kraja osamdesetih našao na Univerzitetu u Minstru gde 1992. godine brani doktorsku disertaciju. Od oktobra 1994. predaje filozofiju, estetiku i teoriju medija na Državnoj akademiji za dizajn u Karlsruhu. Na istom univerzitetu vodi i interdisciplinarni projekat pod nazivom *Post-communist Condition* a koji se bavi problemom odnosa umetnosti, ideologije i politike na primeru istočnoevropskih društava pre i nakon pada Berlinskog zida. Tokom osamdesetih i devedesetih godina radio je kao gostujući profesor na američkim univerzitetima Pensilvanija u Filadelfiji i Južna Kalifornija u Los Angelesu, na odeljenjima za slovenske jezike. Od 2001. upravnik je Akademije lepih umetnosti u Beču.¹ Član je Internacionalne asocijacije kritičara

¹ Janez Strahovec, "Rojstvo moderne umetnosti iz duha muzeja (Ob Groysovih esejih o sedanjim umetnosti, medijih in kulturni ekonomiji novega)", pogovor iz Boris Groys, *Teorija sodobne umetnosti (izabrani eseji)*, Študentska založba, Ljubljana, 2002; Žarko Paić, "Teorija umetnosti za kraj avangarde: Boris Groys i paradoksi novoga", pogovor iz Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006.

umetnosti. U svom radu uglavnom se bavi problematikom istorije i teorije sovjetskih avangardi prve polovine dvadesetog veka, fenomenom staljinizma, sovjetske i post-sovjetske umetnosti sedamdesetih i osamdesetih godina kao i politikama izlaganja u savremenoj muzeologiji, odnosno interdisciplinarnim teorijama medija.

Do sada je objavio sledeće knjige: *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988, u pitanju je knjiga kojom će Grojs steći internacionalnu reputaciju), *Dnevnik filozofa* (na ruskom, 1989), *Über das Neue* (1992), *Utopia i obmen* (1993), *Die Erfindung Rußlands* (1995), *Die Kunst der Installation* (1996, obe knjige su objavljene u koautorstvu sa ruskim umetnikom Iljom Kabakovim /Илья Кабаков, 1933–/), *Logik der Sammlung: Am Ende des musealen Zeitalters* (1997), *Under Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien* (2000), *Politik der Unsterblichkeit: Vier Gespräche mit Thomas Knefel* (2002), *Topologie der Kunst* (2003). Na srpskom jeziku prevodi tekstova Borisa Grojsa mogu se sporadično naći u periodici i to: "Novi rečnik nesvesnog" (*Književnost*, god. 44, br. 11, 1988), "Sveukupna umetnička dela – Staljin I–IV" (*Književnost*, god. 47, br. 3/ 4, 5/ 7, 8/ 9/ 10, 11/ 12, 1992), "Ruski umjetnik devedesetih" (*Projekat*, br. 3, 1994), "O etici avangarde" (*Treći program RB-a*, br. 3, 1994), "Benjaminova igra za vođenja" (*Scena*, god. 38, br. 1, 2002), "Šta je umetnost", (*Istočnik*, god. 11, br. 43/ 44, 2002), "O novom" (*Prelom*, god. III, br. 5, 2005). Srpskom čitaocu može biti od koristi i hrvatski prevod Grojsovih eseja koje je u obliku knjige pod naslovom *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti* objavio zagrebački Muzej suvremene umjetnosti 2006. godine.

U ovom tekstu ću pokušati da prikazem glavne teorijske koncepte Borisa Grojsa kada je u pitanju njegova teorija savremene umetnosti. To ne znači hronološko-tipološki prikaz njegovih radova, već, pre svega, kontekstualizovanje njegove teorije, odnosno sagledavanje njegovih glavnih postavki u kontekstu dve centralne teze savremene estetičke teorije: teze o "postsocijalističkom stanju" koja je povezana pre svega sa "čitanjem" fenomena postmodernizma, pogotovo posle pada utopijskih komunističkih projekata Istočne Evrope i teze o "umetnosti u doba kulture" koja je povezana kako sa metodološkim postavkama savremene teorije umetnosti i estetike tako i sa kulturnim i ideološkim položajem pojma "avangarde", odnosno sa oblikovnim i strategijskim postupcima umetnosti na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka.

Osnovno Grojsovo polazište jeste kritika uobičajenog modernističkog mita o "nevinosti" avangardi koja je u Sovjetskom Savezu ugušena od strane represivnog socrealizma; ovaj mit počiva na tradicionalističkom verovanju u autonomiju i ne-politički karakter (moderne) umetnosti kao i na pretpostavci da je socrealizam povratak na staru, tradicionalističku umetničku ideologiju i regresivno-konzervativna reakcija na elitnost nove (modernističke) umetnosti. Upravo suprotno, Grojs ističe direktnu programsku, ali i ideološku vezu između avangarde i socrealizma – socrealizam je upravo *posledica* evolucije evropskih avangardi dvadesetih godina; upravo je pod Staljinom (Joseph Stalin /Ioseb Besarionis dze Jughashvili/, 1879–1953) došlo do programskog ispunjenja avangardnih ideja kada je svakodnevni život bio organizovan

po principu totalnog, kolektivnog umetničkog dela sovjetske države.² Vezu između avangarde i socrealizma Grojs prepoznaje zahvaljujući raspravi o utopiji – Grojsova teorija je postrevolucionarna i postutopijska kritika totalitarizma (Grojs zapravo izjednačava utopiju i totalitarni projekat staljinizma). Sovjetsku umetnost Grojs tako ne interpretira u duhu linearne istorije umetnosti, već sveobuhvatne kulturne arheologije: on zapravo pokušava da rekonstruiše postepenu evoluciju počevši od utopijskog projekta avangarde, preko utopijskog "totalnog umetničkog dela" staljinizma do kritičkih, postutopijskih strategija "moskovskog konceptualizma" (tj. socarta, odnosno perestrojka umetnosti) sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog veka.

Utopijski karakter avangarde se ogleda u sledećem principu: avangarda ne teži da reprezentuje, već da transformiše svet (u pitanju je prelaz u shvatanju umetnosti kao reprezentacije ka umetnosti kao projektu). Pri tom, staljnistička ideja o "totalnom umetničkom delu" može se prepoznati već kod Maljeviča (Казимир Малевич, 1878–1935). On će zapravo prvi definisati ideju umetnosti "s one strane progresa" kao deo utopijskog projekta prevazilaženja istorije. Njegov crni kvadrat jeste primer radikalne umetnosti čiste kontemplacije koja podrazumeva pre idealni, transcendentalni, a ne empirijski subjekt. Maljevič podrazumeva transformaciju čitavog vidljivog sveta i stavljanje umetnika na mesto Boga (religije); ovu ideju će kasnije u praksi realizovati niko drugi do Staljin – u pitanju je ideja umetnosti s one strane razvoja, rada, stvaranja, kao definitivno otelotvorenje čitavog dotadašnjeg istorijskog razvoja. Svi segmenti života treba da budu organizovani po jednom, centralistički vođenom planu – po Maljeviču, umetnost, religija, svakodnevni život treba da budu spojeni u jednu (totalnu) celinu. Na sličan način i Vladimir Solovjev (Владимир Соловьёв, 1853–1900) govori o umetniku kao uzvišenoj figuri koji otkriva skrivenu harmoniju sveta – u pitanju je utopijsko verovanje da će novo doba, novi svet stvoriti i radiklano drugačijeg, novog pojedinca.

Ovakve ideje će nastaviti i kasniji konstruktivizam i to pre svega kroz koncept inženjerskog produktivizma (pri čemu konstruktivisti odbacuju Maljevičev transcendentalizam). Od suprematizma konstruktivisti preuzimaju pre svega utopijsku ideju da posle Oktobarske revolucije novi svet počinje od "apsolutne nule", s tom razlikom što se sada avangardni umetnik direktno uključuje u projekat nove, boljševičke države (primer ovoga jeste direktno učešće avangardnih umetnika u organizacionim organima Partije i sovjetske administracije). Ovo uključivanje zapravo počiva na veri da avangarda i nova država zajedno rade na oblikovanju potpuno novog sveta: svet postaje materijal umetničkog oblikovanja, a kako umetnik ima potpunu slobodu nad svojim materijalom, "moć nad materijalima implicitno sadrži i zahtev za moći nad svetom." Umetnički projekat tako postaje sveobuhvatni estetsko-politički projekat (estetsko oblikovanje umetničkog dela podrazumeva i političko oblikovanje društva na radikalno utopijskim principima). Ovo je posebno vidljivo upravo na primeru

² Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Princeton – New Jersey, 1992.

konstruktivizma: konstruktivisti govore o umetničkom delu kao neutilitarnoj mašini koja postaje model novog društva i sveta ("unitarna moć za osvajanje materijala koji je svet"). Ipak, dok avangardisti sebe vide kao vodilju estetsko-političke organizacije zemlje, boljševici vide samo suprotnost između buržoaske i proletrske umetnosti. Avangardni formalizam s jedne, i njeno insistiranje na političkom projektu sa druge strane, na kraju će dovesti do sukoba između avangarde i nove sovjetske države.

Dalja radikalizacija konstruktivističkih ideja desiće se u produktivizmu koji će definitivno odbaciti ideju o autonomiji umetnosti i formalizmu i tako otvoriti put staljnističkom "totalnom umetničkom delu": upravo produktivisti uzor nalaze u Partiji pri čemu se umetnik u potpunosti poistovećuje sa inženjerom (tipičan primer jeste Boris Arvatov /Борис Арватов, 1896–1940/) koji umetnost poistovećuje sa tehnološkim progresom). Poistovećivanjem umetnosti sa Partijom promenjen je i sam karakter umetnosti – funkcija umetnosti nije više samo konstruktivna i organizaciona, već i agitaciona, odnosno zadatak umetnosti nije više samo da reflektuje stvarnost, već i da je transformiše. Ovim je promenjena i tradicionalna društvena uloga umetnika – umetnik nije više stvaralac, nije čak ni samo proizvođač, već je i politički vođa. Praktično otelotvorenje ove avangardne vizije jeste upravo Staljin kao vrhunski umetnik sovjetskog projekta kao kolektivnog umetničkog dela:

Avangardni san o smeštanju čitave umetnosti pod direktnu partijsku kontrolu kako bi bio implementiran program izgradnje života (to jest, 'socijalizma u jednoj državi' kao istinskog i potpunog dela kolektivne umetnosti) sada je postao stvarnost. Autor ovog programa, pak, nije bio Rodčenko ili Majakovski, već Staljin, čija politička moć ga je načinila naslednikom njihovog umetničkog projekta.³

Ovim Grojs uspostavlja direktnu vezu između avangarde i staljnističke države. Činjenica da je avangarda u stvarnosti zaista (fizički) uništena ukazuje zapravo na to da je avangarda delovala na istom polju kao i država, odnosno da je kao i potonji staljinizam težila sveobuhvatnom, totalnom političko-estetskom projektu: i staljinizam i avangarda na socijalizam gledaju kao jedino istinsko umetničko delo; i staljinizam i avangarda projektuju utopijsku sliku monolitnog, celovitog društvenog projekta. Utopijski karakter staljinizma Grojs prepoznaje u odnosu staljinizma prema prošlosti (tradicionalnoj umetnosti); insistiranju na prelazu sa umetnosti kao refleksije na umetnost kao projektovanje i produkovanje stvarnosti; u odnosu prema figuri vođe kao političkog ali i umetničkog "demijurga".

Osnova boljševičke umetnosti jeste: uzeti najbolje iz tradicije i stvoriti novi svet. Sukob staljnističke sa avangardnom umetnošću desio se upravo na mestu odnosa prema tradicionalnoj umetnosti – socrealizam zapravo gaji nepoverenje prema avangardnom antitradicionalizmu. Socrealizam sebe vidi kao spasioca klasičnog

³ Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, str. 34.

nasleđa, za razliku od avangarde koja veruje u početak "od nule". U staljinizmu umetnost prošlosti se zapravo koristi kao osnova za novu, progresivnu umetnost. Ovakav odnos prema prošlosti ne proizilazi iz antimodernog, tradicionalističkog, konzervativnog karaktera staljinizma; upravo suprotno, ovo je posledica njegovog radikalno utopijskog, hipermodernog karaktera jer staljinizam sebe vidi ne kao povratak u prošlost, već kao završnu fazu dijalektičkog razvoja istorije, kao istinsko postistorijsko društvo:

Podupirač socijalističkog realizma je bila marksistička doktrina dijalektičkog i istorijskog materijalizma, koja je definisala socijalističku revoluciju kao završnu fazu dijalektičke evolucije čije srednje faze služe kao prototipi ili simboli anticipirajući ovaj završni i apsolutni događaj.⁴

Pri tom, Grojs naglašava da "realizam" socrealizma nije pravi realizam uprkos mimetičkom karakteru socrealističke slike: umetnik zapravo treba da izrazi suštinu društvene snage a ne da teži prikazivanju pojava fenomena. Umetnik treba da se poistoveti sa Partijom, odnosno da izjednači svoju viziju sa vizijom Staljina, da svoju umetnost izjednači sa "veličanstvenom vizijom sveta izgrađenog od strane partije, totalnim umetničkim delom nastalim voljom njegovog istinskog stvaraoca i umetnika – Staljina." Staljin tako postaje utopijski umetnik, avangardni demijurški stvaralac koji kao materijal umetničkog stvaranja koristi čitav svet. Na taj način, "totalno umetničko delo" staljinizma zadobija kvazi-ritualnu i kvazi-sakralnu dimenziju sveobuhvatne estetizacije svakodnevnog života. Taj kvazi-sakralni impuls, međutim, ne znači povratak na primitivno stanje varvarstva; naprotiv, u pitanju je preuzimanje i radikalizacija utopijskih načela prethodne avangarde; u pitanju je asimilacija skrivenog mističnog jezgra avangarde koje je sada preuzeto od strane socijalističke države. Ljubav prema demijurškoj figuri vođe postaje neka vrsta "unutrašnje utopije" umetnika koja je zamenila revolucionarnu, negativističku, ekspanzionističku utopiju avangarde. Na taj način i avangarda i staljinizam teže opštem spoju umetnosti i svakodnevnog života; ovaj spoj biva realizovan kroz figuru demijurškog umetnika čije mesto zauzima upravo Staljin.

Osnova staljinističke utopije tako jeste okrenutost ka budućnosti, insistiranje na figuri demijurga i vera da je moguće prevazići istoriju (kao što je već rečeno, staljinizam sebe vidi kao kraj dijalektičkog istorijskog razvoja, kao konačnu "sintezu"). Socart sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog veka ukazuje, pak, na neuspeh i iluzornost ovakvog projekta:

Zaista, smisao postutopijske umetnosti nije ništa drugo do da pokaže kako istorija nije ništa drugo do istorija pokušaja da se pobjegne od istorije, da je utopija nerazdvojiva od istorije i da se ne može nadvladati, da postmoderni pokušaj da se istorija dovrši

4 Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, str. 49.

vodi samo njenom nastavljanju, baš kao i suprotna ambicija koja dokazuje da je istorijski progres beskrajan.⁵

Ukoliko je staljinistička kultura mitološka, umetnost socarta jeste mitografska; ona kroz postmodernističke strategije citatnosti, simulacije, eklektizma sebe stavlja u poziciju hroničara utopijskog mita. Ovo ukazuje na radikalno drugačiji status sovjetskog postmodernizma u odnosu na zapadni postmodernizam: sovjetska postutopijska umetnost koristi prividno iste strategije kao i umetnost na zapadu (brisanje granice između "visoke" i "niske" umetnosti, interes za mitologiju svakodnevice, odbacivanje mita originalnosti); ipak, dok zapadni postmodernizam proizilazi iz poraza avangarde (institucionalizacija i komodifikacija avangarde unutar muzejsko-galerijskog sistema i komercijalnog sistema umetničkog tržišta), sovjetski postmodernizam proizilazi iz pobeđene avangarde (realizacija avangardne ideje o totalnoj estetizaciji stvarnosti i transformisanje umetnosti u totalni političko-estetski projekat).

Sve ovo upućuje na radikalno drugačiji status i modernizma i postmodernizma u sovjetskom kontekstu. Klasična moderna na Zapadu se definiše pre svega kao opozicija između visoke, autonomne, formalističke elitne umetnosti ("high art"), sa jedne strane, i komercijalne, masovne kulture ("low art"), sa druge (a koja se obično karakteriše kao kič).⁶ Modernizam tako teži "čišćenju" umetnosti od svih "spoljnjih", neumetničkih elemenata. Sovjetska kultura takođe operiše binarnom opozicijom, ali ne između visokog i niskog, već između sovjetskog i nesovjetskog (tj. proleterskog i buržoaskog). Sovjetska ideologija, tako, ne poznaje rascep između elitne i masovne kulture; upravo suprotno, sovjetska kultura se doživljava kao u potpunosti masovna, kao celina (tj. kao kolektivno umetničko delo). Ovo upućuje i na radikalno drugačiji status postmodernizma: dok zapadni postmodernizam radi sa institucionalnim kontekstom visoke modernističke kulture (oblikovna strategija apropiacije u cilju izjednačavanja "visokog" i "niskog"), ruski postmodernizam nema ovakav institucionalni kontekst. Jedina strategija ruske postmoderne umetnosti jeste da samu sebe inkorporira u kontekst zapadne, moderne visoke umetnosti. Dok na Zapadu postmodernizam tehniku apropiacije realizuje unutar realnih institucija (muzeji, univerziteti), sovjetski postmodernizam *proizvodi* apropiacijski kontekst. To zapravo znači da socart sebe doživljava kao posrednika u procesu muzealizacije "bezoblične" masovne, a samim tim i "nevidljive", sovjetsko-ruske kulture, odnosno sovjetski umetnik jeste "mitograf" (hroničar) staljinističkog mita. Dok staljinizam briše granice između sakralnog prostora muzeja i profanog prostora stvarnosti i stvara totalno umetničko delo, umetnik socarta ponovo iscrta oву granicu

5 Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, str. 115; Videti i: Boris Groys, "The Other Gaze: Russian Unofficial Art's View of the Soviet World", iz Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, University of California Press, Los Angeles, 2003, str. 55–89.

6 Boris Groys, "Postsovjetski postmodernizam", iz *Teorija sodobne umetnosti (izabrani eseji)*, Studentska založba, Ljubljana, 2002, str. 198–211.

smeštajući u muzej (kroz proces apropijacije) znakove i simbole sovjetske ere. Zbog toga je glavni oblikovni postupak umetnika perestrojke – instalacija (npr. ideja totalne instalacije Ilje Kabakova) koja funkcioniše kao muzejski prostor ispunjen znakovima i simbolima (sovjetske) kulture.

Zbog toga se Grojsova teza uklapa u dva glavna toka savremene teorije: u tezu o "postsocijalističkom stanju" kao postavci o "drugom svetu" postmoderne i u tezu o "umetnosti u doba kulture".

Pod postsocijalizmom se obično podrazumeva postepena tranzicija istočnoevropskih društava iz faze utopijskog modernizma, u fazu postmodernog političkog cinizma. Pri tom, u literaturi se obično pravi razlika između postkomunizma koji se najčešće tretira kao istoriografska oznaka za period posle pada Berlinskog zida i postsocijalizma kao postmodernog stanja nekadašnjih komunističkih država, odnosno stanja kada je u praksi uglavnom napuštena ideja revolucionarne utopije kao vere u mogućnost stvaranja globalnog besklasnog društva na socijalističkim osnovama. Postsocijalizam zapravo podrazumeva tačku preloma iz narativa moderne kao megakulture ka istočnoevropskoj verziji eklektičnog, fragmentiranog i decentiranog postmodernog doba. Po Alešu Erjavcu (1951–), "optimizam ranog socijalizma je davno nestao i ideje komunizma ili socijalističkog realizma, čak ni među najposvećenijim partijskim zvaničnicima, nisu više izazivale entuzijazam. Umesto toga, period postsocijalizma je bio era socijalnog i političkog cinizma u kome je ironija bila dominantni trop."⁷ Marina Gržinić (1958–) će za analizu "postsocijalističkog stanja" koristiti tezu Fredrika Džejmsona (Frederic Jameson, 1934–) o "kognitivnom mapiranju": "Koji drugu strategiju osim postmarksističkog modela bismo mogli iskoristiti za (de)kodiranje teme postsocijalizma? Na ovom mestu ću referirati na bazični tekst Fredrika Džejmsona o postmodernizmu, *The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984), u kome je predložio estetiku kognitivnog mapiranja."⁸ Sam postsocijalizam, tako postaje termin markiranja "Drugog sveta" postmoderne kao suprotnosti "Prvom svetu" visoko industrijskog, potrošačkog i visokotehnološkog sveta zapadnog kapitalizma. Postsocijalizam jeste "mapa" preplitanja socijalističke birokratizacije, neoliberalne tranzicije, rastućeg nacionalizma, preuzetih zapadnih modela demokratije i kvazitotalitarnih režima.⁹ Mihail Epštejn (Mikhail Epstein, 1950–), tako, pitanja odnosa socijalizam – postsocijalizam sagledava analogno Bodrijarovoj teoriji simulakruma. Po njemu, pretpostavke postsocijalizma (kao dela megakulture postmoderne) već se nalaze u prethodnoj socijalističkoj ideologiji. Ono što postmodernizam

7 Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, University of California Press, Los Angeles, 2003, str. 4.

8 Marina Gržinić, *Fiction Reconstructed: Eastern Europe, Postsocialism & The Retro-Avant-garde*, Edition Selene, Vienna, 2000.

9 O fenomenu postsocijalizma videti i: Suzan Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa – Nestanak masovne utopije na istoku i zapadu*, Beogradski krug, Beograd 2005; Grupa autora, *7 Sins: Ljubljana – Moscow*, katalog izložbe, Moderna galerija, Ljubljana 2005; za retrospektivnu raspravu o teoriji postsocijalizma sa bibliografijom videti: Nikola Dedić, *Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu*, magistarska teza, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2006.

povezuje sa prethodnim komunizmom jeste najpre produkovanje hiperrealnosti (simulakruma): "Između ideologije i realnosti Staljinovog doba nema gotovo nikakvih procepa – ne zato što je ta ideologija pošteno odražavala stvarnost nego zato što vremenom u zemlji nije ostalo nikakve druge stvarnosti osim same ideologije. [...] Deo ovog otkrića postmodernističke ere, u kojoj se realnost simulira, fabrikuje i potiskuje veštački stvorenim znakovnim sistemom, pripada komunizmu."¹⁰ Epštejn na sličan način interpretira i odnos socijalističkog realizma i kasnije umetnosti poznog i postsocijalizma; odnos totalitarnog socrealizma i postmodernističkog socarta nije odnos antiteze, već postepenog prelaza iz ozbiljnog, ratobornog eklektizma staljinističke totalitarne umetnosti u "igrivi" eklektizam postmodernističke, parodijske i ironijske umetnosti.

Teza o "umetnosti u doba kulture" upućuje na radikalnu promenu koju su donele kako poststrukturalističke teorije kulture, tako i konceptualističke prakse koje unose preokret od čisto estetskih kriterijuma za tumačenje umetnosti ka sagledavanju umetnosti kao društvene prakse. Hal Foster (1955–) pojam kulture sagledava kao pitanje diskurzivnog preseka tekstova; u tom smislu savremena umetnost se više ne interpretira u kontekstu materijalnog konstituisanja medija / forme već prostornih kategorija tela i percepcije; institucionalni okvir ove umetnosti nemoguće je više sagledavati prostornim terminima (prostor ateljea, galerije, muzeja itd.), već samo u okviru diskurzivnih mreža umetničkih praksi i institucija, subjektivnosti i zajednica; instancu recipijenta više nije moguće sagledavati u čisto fenomenološkim okvirima, već samo kao subjekta definisanog jezikom i obeleženog (ekonomskim, klasnim, rodnom, etničkim itd.) razlikama. Savremena umetnost je tako (po antropološkom modelu) izašla u prošireno polje kulture, odnosno prešla put od zatvorenosti u medij – u prostor muzeja kao diskurzivnog prostora i iz institucionalnih okvira – u polje društvenih odnosa i relacija.¹¹ Po Mišku Šuvakovcu (1954–) teza o "umetnosti u doba kulture" označava promenu paradigme društvene uloge pojma "kultura": u buržoasko-građanskim društvima umetnost je deo kulture shvaćene kao "ideala" kojim se ostvaruje ljudsko savršenstvo u smislu određenih i apsolutnih vrednosti koje "komponuju bezvremeni poredak i, time, imaju stalni odnos prema *univerzalnom ljudskom uslovu*". Suprotno ovome, posle preokreta francuskog poststrukturalizma, britanskih studija kulture ali i pojave postmodernizma kao megakulture, pojam kulture zapravo označava proces generisanja simboličkog značenja proizvedenog u jeziku kao označavajućem sistemu: "Ovom definicijom se proširuje pojam kulture na materijalne formacije, strukturalne i institucionalne potencijalnosti, svakodnevice i, zatim, povezuju se koncepti kulture i koncepti značenja. Kultura se, po Storiiju, predčava kao 'mreža značenja' (*networks of meaning*), tj. kultura se vidi kao, sistem označavanja (*culture as a signifying system*). Pod mrežom značenja razume se proces povezivanja i odnošenja značenja: značenje značenja se vidi kao odnos i umnožavanje

10 Mihail Epštejn, *Postmodernizam*, Zepter Book World, Beograd, 1998.

11 Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge – Massachusetts – London, 1996.

odnosa." Na taj način, umetnička praksa i delo ne posmatraju se više kao "autonomni svet umetnosti" kao u modernim građansko-buržoaskim društvima, već kao instrument prakse označavanja svakodnevnog življenja u određenom istorijskom i geografskom prostoru.¹²

Boris Grojs ovu promenu paradigme u savremenoj umetnosti sagledava kroz promenu u tradicionalnom odnosu umetnika, sa jedne, i kustosa, sa druge strane. Modernizam je polazio od pretpostavke umetnika kao u potpunosti nezavisnog autora, dok je kustos doživljavan pre svega kao medijator između umetničkog dela, autora i publike; drugim rečima, umetnik je poistovećivan sa stvaranjem, kustos sa selekcijom. Međutim, za razliku od ovakvog modernističkog shvatanja, u savremenoj umetnosti dolazi do poistovećivanja procesa stvaranja i procesa selekcije: zahvaljujući praksama *ready made*-a, ali i činjenici da se umetnost sve manje bavi pitanjem umetničkog predmeta a sve više procesima i odnosima, relacijama između umetničkog i ne-umetničkog prostora, kreativni čin je poistovećen sa činom odabiranja, odnosno savremeni umetnik nije onaj koji proizvodi umetničke predmete, već onaj koji selektuje, *autorizuje*. Ovo naročito dolazi do izražaja posle uvođenja instalacije kao osnovnog medija savremene umetnosti – umetnik na sličan način kao i kustos bira, kombinuje predmete koji se po svojim materijalnim svojstvima često ne razlikuju od svakodnevnih, pri čemu uloga autora i kustosa postaje identična. Umetnički rad danas više nije autonomni umetnički predmet, već prostor (instalacija) u kome su izloženi predmeti poreklom iz svakodnevnog života/kulture. Umetnost današnjice nije suma konkretnih "stvari" već topologija simboličkih prostora u koji su integrisani kako tradicionalni umetnički predmeti (slika, skulptura, objekat, video, tekst) tako i simboli konkretnog istorijskog društva, kulture, odnosno predmeti preuzeti iz savremenog života:

Medij instalacije je prostor sam, što znači, među drugim stvarima, da instalacija ni po čemu nije "nematerijalna". Upravo suprotno, instalacija je po svim sredstvima materijalna jer je prostorna. Instalacija *demonstrira* materijal civilizacije u kojoj živimo posebno dobro, pošto *instalira* sve ono što inače *samo cirkuliše* u našoj civilizaciji. Dakle, instalacija *demonstrira* civilizacijski hardver koji inače ostaje neprimećen ispod površine cirkulacije u medijima.¹³

Drugim rečima, umetnost današnjice radi sa "izmeštenim tragovima kulture". Grojsov pristup tako pripada tezi o "umetnosti u doba kulture", jer tradicionalne pristupe istorije umetnosti (autonomija umetnosti, autor kao intuitivni stvaralac, podela na "visoku" i "nisku" kulturu) zamenjuje terminima vizuelnih studija i kulturne arheologije. Ovaj preokret će najvidljiviji biti na Grojsovoj analizi muzeja kao

12 Miško Šuvaković, "Studije kulture i medija: teorijski klasteri", iz *Diskurzivna analiza. Pre-stupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006, str. 372–389.

13 Boris Grojs, "Multiple Authorship", iz Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic (eds.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, The MIT Press, Cambridge, 2005, str. 93–100.

"hardvera" savremene kulture (muzej kao kulturalni arhiv) i raspravi o umetničkoj dokumentaciji kao centralnom "mediju" savremene umetnosti.

Tradicionalna avangarda je polazila od ideje "apsolutne nule", od utopijske pretpostavke da je moguće stvoriti apsolutno novu umetnost i novo društvo; otuda potiče i avangardni zahtev za uništenjem muzeja kao arhiva prošlosti, a sve sa ciljem spoja umetnosti i svakodnevnog života (muzej se zapravo opisuje kao groblje umetnosti, a kustosi muzeja kao grobari). Tipičan primer ovoga jeste Maljevičev tekst *O muzeju* iz 1919. godine u kome autor poziva sovjetsku državu da ne staje u zaštitu starih muzejskih kolekcija pošto se muzeji rukovode načelom prošlosti i kao takvi su u suprotnosti sa principima novog, originalnog, inovativnog koje propagira avangarda.¹⁴

Međutim, kako ističe Grojs, greška avangarde leži upravo u tome što veruje da su muzeji mesta koja robuju ideji prošlog; upravo suprotno, muzej ne arhivira artefakte prošlosti već reprezentuje *aktuelnu sliku* te prošlosti: uloga muzeja tako nije toliko arhiviranje koliko reprezentacija sadašnjosti. Sa druge strane, samo posredstvom muzeja i to kroz postupak upoređivanja moguće je utvrditi kategoriju novog, to jest novo ne može da nastane bez prakse sakupljanja i kolekcioniranja prošlosti.

Kulture bez muzeja su hladne kulture, kako ih definira Claude Lévi-Strauss – te kulture nastoje sačuvati netaknutim svoj kulturni identitet, neprestano reproducirajući prošlost. Čine to stoga jer osjećaju prijetnju zaborava, potpunog gubitka povijesnog pamćenja. Međutim, ako je prošlost kolekcionirana i zaštićena u muzejima, ponavljanje starih stilova, oblika, konvencija i tradicija ne-potrebni su. Štaviše, ponavljanje starog i tradicionalnog postaje društveno zabranjeno ili u najmanju ruku nezahvalna praksa.¹⁵

Dakle, avangardna ideja nove umetnosti koja počinje od "apsolutne nule" je iluzorna jer da bi umetnost današnjice bila istinski nova, drugačija, stvarna, ona mora da bude drugačija od one u muzejskim zbirkama, odnosno ne sme da izgleda kao "mrtva" umetnost prošlosti koja je već pohranjena u muzejima.

Muzej je ne samo mesto gde kategorija novog biva definisana, već i mesto gde se definiše razlika između umetničkog dela i predmeta iz svakodnevnog života (tipičan primer jeste fenomen *ready made*-a: u pitanju je predmet koji se po svojoj formalnoj pojavnosti ne razlikuje od svakodnevnog i koji tek u muzeju dobija status umetničkog predmeta). Upravo ovim efektom razlike muzej otvara pogled na stvarnost ("Nova umjetnička djela funkcionišu u muzeju kao simbolički prozori koji otvaraju pogled na beskonačni vanjski prostor"). Tako je iluzorna i pretpostavka avangarde da će tek sa smrću muzeja doći do spoja umetnosti i stvarnog, svakidašnjeg života; naprotiv, muzej nije toliko prostor za predstavljanje istorije umetnosti koliko za proizvodnju nove umetnosti. Drugim rečima, muzej je mašina za proizvodnju

14 Boris Grojs, "O novom", iz *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006, str. 103–134.

15 Boris Grojs, "O novom", str. 110.

"današnjice" kao takve, tj. život izgleda stvarno živim jedino iz perspektive muzeja.¹⁶ Moderna avangardna umetnost je težila postepenom brisanju granice između umetničkog dela i svakodnevnog premeta (primer *ready made*-a); međutim, što je bila manja vizuelna razlika između umetničkog i običnog predmeta to je bilo potrebno povući jasniju razliku između umetničkog konteksta i profanog, svakodnevnog, ne-muzejskog konteksta. Umetničko delo koje se formalno ne razlikuje od svoje okoline moguće je percipirati kao takvo jedino u muzeju. Zbog toga je posledica izvornog avangardnog delovanja upravo suprotna od njenog prvobitnog cilja – umesto da podrije muzej kao instituciju, avangarda ga je ojačala. Obični se predmeti tako samo u muzeju razlikuju od drugih "običnih" predmeta, odnosno da bi se nametnula svakodnevnom životu umetnost najpre mora postati drugačija od njega (umetnost mora biti nova, iznenađujuća, ekskluzivna) a što je moguće isključivo u muzeju. Prekidajući svoju vezu sa banalnim, svakidašnjim, muzej i umetnost se približavaju klasičnom nasleđu religije i mitologije, odnosno, po Grojsu, muzej jeste nova vrsta "sakralnog" prostora, radikalno drugačijeg od prostora svakodnevice. Muzej je mesto novog, drugačijeg s tim što Grojs novo više ne interpretira u kontekstu linearnog hoda vremena (utopijska ideja modernističkog progressa umetnosti) već horizontalnog, topološkog razlikovanja muzejskog i nemuzejskog prostora: novo zapravo nastaje pomeranjem granice između arhiva (kolekcije) i sveta svakodnevnih predmeta. Na taj način, tek u muzeju stvar postaje "besmrtna", tj. drugačija od obične, svakodnevne stvari.

Grojs ponovo obnavlja modernističku ideju auratične umetnosti. Tradicionalni pristupi muzej označavaju kao arhiv, pri čemu se arhiv interpretira kao reprezentacija prošlosti, istorije ili života; to zapravo znači da se artefakti u arhivama (dokumenti ali i umetnička dela) doživljavaju pre svega kao kopije, re-prezentacije realnih stvari i događaja koji se odigravaju izvan arhiva.¹⁷ Zbog toga avangardna kritika arhiva najčešće biva realizovana u ime stvarnog života. Klasična postavka koja razlikuje ovu podelu između originala (stvarnog) i kopije (znaka stvarnog) jeste Benjaminova (Walter Benjamin, 1892–1940) teza o auri – sudbina originala (stvarnog) u moderni jete gubitak aure putem tehnika reprodukcije.¹⁸ Međutim, postavlja se pitanje od čega zavisi ovaj gubitak aure? Esencijalistički odgovor bi bio da zavisi od savršenosti tehnika reprodukcije, odnosno, po ovom stanovištu, gubitak aure je moguć onda kada tehnologija omogućava proizvodnju savršene reprodukcije koja

¹⁶ Boris Groys, "O novom", str. 116.

¹⁷ Boris Groys, "Reality of the Archives", iz *International Exhibition of Modern Art, 2003 featuring Museum of Modern Art, New York, 1936*, Museum of Contemporary Art, Belgrade, 2003, str. 77–81.

¹⁸ Benjamin pravi razliku između manuelne i tehničke reprodukcije: manuelna reprodukcija ne menja odnos između originala i kopije; u tom kontekstu, kopija se doživljava i odbacuje kao falsifikat. Suprotno ovome, tehnička reprodukcija je nezavisna od originala. Tehnička reprodukcija dovodi do razaranja svega onoga što je tradicijom preneto na umetničko delo (npr. neponovljivost, originalnost, jedinstvenost), odnosno, tehnička reprodukcija razara "auru" tradicionalnog umetničkog dela. Auru Benjamin definiše kao "jedinствену pojavu daljine, ma koliko bila bliska", odnosno "jedinственa vrednost 'pravog' umetničkog dela zasniva se na ritualu, u kome je imalo svoju početnu i pravu upotrebnu vrednost." Walter Benjamin, "Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", iz *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 114–149.

briše vidljive, materijalne granice između originala i kopije. Grojs kritikuje ovakvo stanovište. Po njemu, aura ne zavisi od tehnika reprodukcije već od spoljnog (kulturalnog) konteksta: aura je odnos umetničkog dela i spoljašnjeg konteksta u kome delo nastaje. To zapravo znači da je odnos originala i kopije prevashodno topološki i kao takav u potpunosti nezavistan od materijalne prirode dela. Tehnička reprodukcija nije razlog gubitka aure. Aura nestaje tek sa promenom umetničkog konteksta (npr. sa promenom estetskog ukusa u okviru konkretnog istorijskog trenutka datog društva). Ovakva antiesencijalistička teza o auri omogućuje Grojsu preokret Benjaminove teze: u odnosu originala i kopije moguće je i obrnut proces – stvaranje originala iz kopije, a ne samo kopije iz originala. Zahvaljujući njihovoj čisto topološkoj, kontekstualnoj relaciji nije samo moguće ukloniti (deteritorijalizovati) original, već takođe i reteritorijalizovati kopiju. Ovo je upravo slučaj sa umetničkim arhivima kakvi su muzeji – muzej od pukih kopija "realnog" života, stvarnosti (npr. *ready made*, umetnička dokumentacija) stvara novi original; drugim rečima, umetnički postupak tek u muzeju zadobija status originala, status istorijskog i životnog. Muzej je tako sačinjen od tragova života (znakova kulture), pri čemu umetnik od ovakvih tragova (kopija) stvara nove originale. To zapravo znači da

[...] svi objekti smešteni arhivima su originali – čak i naročito kada bi inače cirkulisali kao kopije. Predmeti arhiva su originali iz jednog jednostavnog, topološkog razloga: pojedinac mora da ode u arhiv da bi ih video.¹⁹

Istinska repolitizacija umetnosti je tako moguća samo kroz povratak na principe i logiku originala. Međutim, Grojsova logika originala je radikalno drugačija od modernističkog shvatanja. Moderno shvatanje originala počiva na insistiranju na originalnom umetničkom predmetu – moderna radi sa pojedinačnim delom kao što je slika, fotografija, skulptura, *ready made*; suprotno ovome, savremena umetnost radi sa izborom, kontekstom, okvirom, montažom, organizacijom, odnosno osnovni oblikovni postupak umetnosti današnice jeste *instalacija*. Instalacija je proces integrisanja stvari i slika koje nastaju u svakodnevnom životu u umetnički prostor muzeja. Stvaranje instalacije jeste privatni ili institucionalni proces izbora (dokumentovanja), pri čemu je materijalna podloga instalacije prostor (tj. muzej ili galerija). Instalacija radi sa celim izložbenim prostorom pretvarajući ga u individualno umetničko delo. Upravo zbog toga instalacija omogućuje istinsku repolitizaciju umetnosti:

Instalacija nije politička samo zato što omogućuje dokumentiranje političkih pozicija, projekata, akcija i događaja. [...] Znatno važnije je da je sama instalacija, kao što je već rečeno, prostor donošenja odluka – i prije svega odluka koje se tiču razlike između starog i novog, tradicionalnog i inovativnog.²⁰

¹⁹ Boris Groys, "Reality of the Archives", iz *International Exhibition of Modern Art, 2003 featuring Museum of Modern Art, New York, 1936*, Museum of Contemporary Art, Belgrade, 2003, str. 80.

²⁰ Boris Groys, "Povratak originala: o repolitizaciji umetnosti", iz *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006, str. 55–64.

Savremena instalacija ima za cilj da predstavi mesto, kontekst, strategiju unutar kojih nastaje razlika između starog i novog, repetitivnog i originalnog, konzervativnog i progresivnog. Upravo zato je instalacija istinski savremena.

Politizacija umetnosti, po Grojsu, tako ne nastaje utopijskim spojem umetnosti i života kako je to verovala avangarda, već stvaranjem razlike između umetnosti i života i to procesom njegovog *dokumentovanja* (upravo je to jedna od strategija sovjetskog socarta, odnosno perestrojka umetnosti: dokumentovanje, smeštanje u muzej staljinističke "stvarnosti"). Osnovni materijal instalacije kao umetničke forme tako jeste – dokumentacija. Umetnička dokumentacija po svojoj definiciji nije umetnost, ona samo upućuje na umetnost, "dokumentuje" umetnost. Pri tom, moguće je napraviti razliku između dokumentacije koja prošle umetničke događaje (performans, akcija, hepening, privremena instalacija...) čini prisutnim, odnosno ove događaje dokumentuje na način na koji se dokumentuju recimo pozorišne predstave, i dokumentacije koja upućuje na umetničke aktivnosti koje se ne mogu predstaviti drugačije – u pitanju su složene i raznovrsne intervencije u svakodnevnom životu kao što su analize, diskusije, realizacije specifičnih životnih okolnosti itd. Cilj ovakvih akcija nije stvaranje umetničkog dela već realizacija umetnosti kao aktivnosti, praksa "umetnosti kao takve":

Za one koji su se radije posvetili stvaranju umjetničke dokumentacije, nego stvaranju umjetničkih djela, umjetnost je identična životu, zbog toga što je život zapravo čista aktivnost koja ne vodi nikakvom konačnom cilju.²¹

Umetnička dokumentacija tako upućuje na život sam, na čistu aktivnost, praksu. Drugim rečima umetnost postaje oblik života, a umetničko delo postaje ne-umetnost, puka dokumentacija te životne forme. Tako dolazi do politizacije umetnosti u smislu da umetnost postaje *biopolitička* (umetnost dokumentuje život kao čistu aktivnost).

Ovaj izmenjeni odnos između umetnosti i života upućuje i na potpuno izmenjeni status umetničkog dela danas: tradicionalna, modernistička umetnost polazi od pretpostavke o nemogućnosti slike da adekvatno reprodukuje stvarnost, odnosno moderna konstruiše sliku kao predmet sopstvene refleksije koja uklanja sve ono što pripada životu, tj. neumetnosti ("čista" umetnost koja insistira na rascepu između slike i stvarnosti): modernistička umetnost je u potpunosti artificalna. Međutim, u doba biopolitičkih tehnologija dolazi do toga da više nije moguće jasno uočiti razliku između organskog i neorganskog, prirodnog i veštačkog, stvarnog i artificalnog. Razlika između prirodnog i veštačkog je u potpunosti narativna, tj. ova razlika se ne može videti već samo ispričati, dokumentovati. Umetnička dokumentacija tako rekonstruiše narativ, odnosno umetnička dokumentacija jeste praksa stvaranja živih

21 Boris Groys, "Art in the Age of Biopolitics", iz *Documenta 11*, Kassel, 2002, str. 108–114; prevod: Boris Groys, "Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji", iz *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006, str. 10.

stvari iz veštačkih (originala iz kopije), žive aktivnosti iz tehničke prakse. Umetnost uzima artificalnost biopolitičkog poretka kao svoju "eksplicitnu temu", odnosno postaje bioumetnost:

U slučaju dokumentacije kao umjetničke forme, kao što smo već spomenuli, ne radi se o "stvaranju" nekog završenog umjetničkog djela koje se dokumentira. Prije se radi o tome da dokumentacija postaje jedini rezultat umjetnosti, koja se poima kao oblik života, trajanje, proizvodnja povijesti. Umjetnička dokumentacija na taj način opisuje područje biopolitike, pokazujući kako živo može biti nadomješteno umjetnim te kako umjetno može postati živim pomoću pripovjedne forme.²²

Literatura:

Documenta 11_Platform 5: Exhibition – Catalogue, Cantz Publishers, Ostfildern – Ruit, 2002.

Boris Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-garde, Aesthetic, Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1992.

Boris Groys, "The Artist as an Exemplary Art Consumer", iz Aleš Erjavec (ed.), "Aesthetics as Philosophy – XIXth International Congress of Aesthetics – Proceedings I", *Filozofski Vestnik* sv. 2, Ljubljana, 1999, str. 87–100.

Boris Groys, *Teorija sodobne umetnosti (izabrani eseji)*, Študentska založba, Ljubljana, 2002.

Boris Groys, "The Other Gaze: Russian Unofficial Art's View of the Soviet World", iz Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003, str. 55–89.

Boris Groys, "Reality of the Archives", iz *International Exhibition of Modern Art, 2003 featuring Museum of Modern Art, New York, 1936*, Museum of Contemporary Art, Belgrade, 2003.

Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivim – strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006.

Boris Groys, *Art Power*, The MIT Press, Cambridge MA, 2008.

Boris Groys, "Privatizations, or Post-Communism's Artificial Paradise(s)", iz Tamara Soban (ed.), *7 Sins: Ljubljana – Moscow: Arteast Exhibition*, Moderna galerija, Ljubljana, 2008, str. 22–24.

22 Boris Groys, "Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji", str. 17.



Brajan MASUMI

Konkretno je ono što konkretno ne čini¹

: Bojana Cvejić

Ime Brajana Masumija (Brian Massumi, 1956–) se danas često spominje. Njegov rad se isprva uglavnom povezivao sa arhitekturom i dizajnom, te sa umetnicima elektronskih, digitalnih ili interaktivnih medija. Danas se na njegove pojmove i analize pozivaju i koreografi, pozorišni umetnici, politički aktivisti i teoretičari kulture.² Masumijev konceptualan okvir se neprekidno obnavlja sa zadivljujuće preciznim razradama konkretnih primera, bilo da razotkriva nove softvere u arhitekturi,³ bilo da sugeriše telu plesača razdvajanje ekspresije od komunikacije, ili da razmatra afektivnu mašinu straha u atmosferi dve Bušove (George H. W. Bush /1924–/ i George W. Bush /1946–/) administracije.

Masumijeva misao deluje kroz preplitanje heterogenog tkanja situacija i pojmova iz umetnosti, medija, politike, tehnologije, nauke, filozofije itd., a njegov *modus operandi* prilagođava se konkretnim teorijskim pitanjima. Sprovodeći svoje koncepte kroz svaki materijal koji mu privuče pažnju, Masumi se vraća svakodnevici

1 Iz Brian Massumi, "Introduction: Concrete Is as Concrete Doesn't", iz *Parables for the Virtual*, Duke University Press, Durham, 2002.

2 Masumi je sarađivao sa arhitektima i umetnicima Rafaelom Lozano-Hemmerom (Rafael Lozano-Hemmer, 1967–), Gregom Linom (Greg Lynn, 1964–), Erin Mening (Erin Manning) i drugima. Videti: <http://www.brianmassumi.com/english/biographie.html>.

3 Thomas Markussen & Thomas Birch, "Transforming Digital Architecture from Virtual to Neuro. An Interview with Brian Massumi", http://www.intelligentagent.com/archive/Vol5_No2_massumi_markussen+birch.html.

kao mestu gde se mnogo toga događa. On teži da razvije konceptualan okvir koji bi omogućio pragmatički pogled na svet, onaj koji bi afirmisao promenu u svakom pokretu, dodajući nešto novo "samouvećavajućem" svetu. Masumijeva čitateljka će prihvatiti teškoću sa definisanjem "razlike" i "novog", samo ako je spremna da joj pristupi eksperimentalno: kako zauzeti neodređenost kao "domen delovanja" u svakoj situaciji, kao potencijal koji se opaža afektivno, tj. svesno ali nejasno, kao osećaj pravca kojim treba da se ide i onoga šta treba da se radi, ili kao pokret misli pre njene artikulacije? Kako se uključiti u afekt, ili kretanje misli, kao varijaciju sposobnosti tela da se menja, kako povećati svest o ovom potencijalu, usredsrediti se na njega i tu delovati? Kako eksperimentisati na nivou svakodnevnog života, komponovanjem svog doživljaja i svoje sposobnosti delovanja pomoću pokreta misli?

Indeks ključnih pitanja. Od ontološke teorije ekspresije do pragmatičke politike afekta

Navođenje Masumijevih centralnih interesovanja na samom početku naznačava tematske linije koje ću razvijati u ovom eseju:

- 1) Postoji vrsta misli koja je misao tela i misao u telu. Ona proizilazi iz neposredne procene potencijalnih pravaca razvoja situacije u kojoj je impliciran subjekt. Ispoljava se u telesnoj akciji pre nego što se prepozna kao intencija ili pre nego što se shvati kao misao. Ova tvrdnja ne implicira ponovno promišljanje tela izvan podele na telo i um, niti je to još jedno obećanje uvođenja "telesnosti" u kulturu preko "otelovljenog iskustva". Ona pretpostavlja unutrašnju vezu između pokreta i osećaja, sa dalekosežnim posledicama za teoriju kulture.
- 2) Postavlja se pitanje koliko se poststrukturalistički (semiotički, retorički ili šire konstruktivistički) modeli "čitanja" kulture i ideologije mogu upotrebiti za teoretizaciju naznačene promene. "Telo koje oseća" uzima se kao procesualni entitet koji preobražava i koji se preobražava u tehnološki posredovanom okruženju. Masumi umeće između tela i promene odnos pokret/osećaj koji je dotada stavljan u zagradu. Formula "telo – pokret/osećaj – promena"⁴ sumira njegov projekat kao filozofski i kao politički. Masumi u filozofskom smislu razvija teoriju "ontogeneze", da upotrebimo jedan od njegovih karakterističnih izraza koje ću diskutovati kasnije.

3–4) Filozofski, "pokret" i "osećaj" se stvaraju istraživanjem mikrofizike *percepcije* u različitim situacijama: od kognitivne ana-

4 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham, 2002–2003, str. 1.

lize medijskih efekata do *body art*-a, od fudbalske utakmice do pantomime predsednika Regana (Ronald Reagan, 1911–2004). Repertoar pojmova, kakav se može naći kod Deleza (Gilles Deleuze, 1925–1995) ili, čak, Spinoze (Baruch ili Benedict de Spinoza, 1632–1677), kao što su "afekt" i "događaj" u odnosu na pokret i osećaj, obogaćen je naučnim metaforama pozajmljenim iz teorije haosa, teorije kompleksnosti i teorije sistema ("emergencija", "rekurzivnost", "samoorganizacija" itd.). Ukazivanjem da telo u pokretu može da se podudara samo sa svojom sopstvenom promenom, Masumi zapravo tvrdi da pokret, prolaz i procesualna neodređenost imaju ontološki prioritet nad pozicijom, označavanjem i društvenom determinacijom. On nastoji da uspostavi dinamičko jedinstvo umesto zbirke novih parova između mogućeg i izvodljivog, situacije i konteksta, invencije i kritike. Masumi preuzima izazov promišljanja promene kao procesa uobličavanja u *polju pojavljivanja* koje nije pre-društveno, nego beskrajno otvoreno-društvenom. Tako se od promene gradi ontološki princip koji je paralelan, ako ne jednak ekspresiji, invenciji ili kreaciji.

5) Razmatranje ekspresije kao kreativnog razlikovanja (promene) ne bi bilo moguće bez uvođenja "doživljaja" iz radikalnog empirizma Vilijama Džejmsa (William James, 1842–1910) i pojma "procesa" Alfreda Norta Vajtheda (Alfred North Whitehead, 1861–1947) u promišljanje pokreta, afekta i osećaja.⁵ Istraživanje kako afekt može biti u svetu, a ne u nečijoj glavi, preuređuje odnos subjekt-objekt duž relacionalnog, a ne formalnog ili fenomenološkog, shvatanja doživljaja. Često citirana Džejmsova izjava da "odnosi koji povezuju doživljaje i sami moraju biti doživljeni odnosi, i svaka vrsta doživljaja se mora računati da je *realna* kao i sve drugo u sistemu", dopušta Masumiju da postavi *autonomiju afekta i ekspresije* kao treću instancu u odnosu na njene subjekte ili objekte. Ona postaje mesto ili trenutak gde se odigrava promena: "događaj".

6) Masumiju je teorija afekta, tj. teorija ekspresije, politički potrebna da bi povezao događaj sa *potencijalnim* ili *virtuelnim*. Ako želi da mogućnost sistemske promene u svakodnevnom učini održivom, on mora da zameni utopijski pojam događaja kao "prekida" (*rupture*) politički skromnijom tvrdnjom da je događaj, manje ili više, svaka pojava *promene*. "Pretpostavljam da je *afekt* reč koju koristim umesto *nade*. Jedan od razloga zašto je taj koncept

5 William James, *Essays in Radical Empiricism*, Dover, New York, 2003; Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, Macmillan, New York, 1979; Alfred North Whitehead, *Adventures of Ideas*, Macmillan, New York, 1933.

za mene toliko važan jeste to što objašnjava zašto usredsređivanje na sledeći eksperimentalni korak, umesto na veliku utopijsku sliku, zaista nije mirenje sa manjim uspehom. Ali to nije ni traženje većeg. To vam je kao da ste tačno tamo gde ste – ali intenzivnije. [...] Pitanje toga koji sledeći korak treba preduzeti mnogo je manje strašno od pitanja kako postići visoki cilj u dalekoj budućnosti, u kojoj će svi naši problemi konačno biti rešeni."⁶ Umesto ohrabrujućeg gesta iz arsenala njujrdžovskog "pozitivnog mišljenja", Masumi nudi da se ponovo razmotre granice, politike identiteta i ideologija u odnosu na potencijalno ili virtuelno, na neodređenost procesa ili u odnosu na inventivno-afirmativni umesto kritičkog postupka. Masumi kombinovanjem pragmatičke logike – na primer koncepta "abdukcije" Čarlsa Sendersa Pirsra (Charles Sanders Pierce, 1839–1914) – i spekulativnog pristupa, promišlja razliku između *instrumentalnog* i *operativnog* uma. Inventivno umesto kritičkog mišljenja pojavljuje se onda kada na mestu ideologije, funkciju moći preuzima afekt, to jest njegova modulacija. Ovo je još jedna konceptualna promena koja će biti predmet rasprave u posebnom poglavlju.

Metodi i stilovi mišljenja

*Filozofski koncept može biti "alat". Ali on postaje alat samo u nefilozofskim rukama, stvarno angažovanim u kolektivnom eksperimentisanju. Filozofiji je potrebna nefilozofija da bi izvela stvarnu promenu u svetu.*⁷

Masumijeva filozofska orijentacija – spekulativni pragmatizam – zasluži je još nekoliko napomena. Pre nego što pređem na razradu njegovih ključnih pitanja, potrebno je da se pozabavimo poreklom njegove *kutije sa alatom*, odnosno time kako on čini to što čini.⁸

Brajan Masumi je postao poznat u svetu postfilozofske teorije kao prevodilac Delezove i Gatarijeve (Pierre-Félix Guattari, 1930–1992) knjige *Mille plateaux* (*A Thousand Plateaus*, 1987). Prethodno je prevodio dela francuskog poststruktura-

6 Brian Massumi, "Navigating Movements" (interview), iz Mary Journazi (ed.), *Hope: New Philosophies for Change*, Routledge – Lawrence and Wishart – Pluto Press, New York – London – Sydney, 2002–2003, str. 3.

7 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham, 2002–2003, str. 244.

8 Izraz "spekulativni pragmatizam" izvodim iz rada koji je Izabela Stengers (Isabelle Stengers, 1949–) predstavila u Centru za istraživanje moderne evropske filozofije na Midseks univerzitetu u Londonu, 9. novembra 2006. godine pod naslovom *Including nonhumans into political theory: Opening the Pandora Box?*.

lizma na engleski jezik – *Heterologies: Discourse on the Other* (1986) Mišela de Sertoa (Michel de Certeau, 1925–1986), *The Postmodern Condition* (1984) Žan-Fransoa Liotara (Jean-François Lyotard, 1924–1998), *Writing and Madness* (1985) Šošane Felman (Shoshana Felman)⁹ – ali tek njegova knjiga *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari* (1992)¹⁰ donela mu je glas delezijanca. Masumijevo delezijanstvo se razlikuje, na primer, od onog Erika Alieza (Éric Alliez, 1957–), po tome što on proširuje teorije Deleza i Gatarija, umesto da traga za filozofski korektnom interpretacijom unutar prvobitnog izvornog konteksta francuske misli.¹¹ "Krijumčarenje" Deleza i Gatarija u engleski jezik – a to znači i u anglo-američku kulturu teorije – Masumijevu teoriju spasava od francuske tvrdokornosti i otvara je za razmatranja implikacija i konsekvenci, novih veza i relevantnosti Delezove i Gatarijeve teorije danas. Oprezan prema mehaničkoj retorici koja je danas česta među delezijanskim piscima, on prati izvesne linije koje su nasleđe Deleza i Gatarija da bi obezbedio veću doslednost i dalekosežnije transformacije njihovih koncepata. Stoga je posebno zanimljivo i značajno njegovo oslanjanje na teorije percepcije Anrija Bergsona (Henri Bergson, 1859–1941) i Vajtheda, kao i na Džejmsov radikalni empirizam. Umesto da koncept/kogniciju i osećaj/percepciju ponovo dovede u vezu sa konzervativnom podelom na filozofiju, nauku i umetnost, u knjizi *Qu'est-ce que la philosophie?* Deleza i Gatarija,¹² Masumi se uredsređuje na "proces" kao na pojmovni prenosnik između koncepata i percepata. Proces – proces misli, iako on na ovom mestu ne pravi razliku između percepcije i misli – je znan (*known*) ako ima *terminus* (završetak), a *terminus* se ponaša dvojako: kao ograničenje koje je u isto vreme i uslov mogućnosti. Ako je koncept stvoren u procesu, onda se – po završetku ovog procesa – koncept zamenjuje perceptom. On se može zameniti samo onda kad postane percept, jer je percept ono što je koncept "imao na umu". Drugim rečima, Masumi tu uključuje Džejmsovu tezu da je realnost stvari nerazlučiva od doživljaja odnosa koji su ko-ekstenzivni sa samim stvarima:

Znanje o čulnim realnostima se tako oživljava unutar tkiva događaja. Ono je *načinjeno*. Načinjeno je odnosima koji se odvijaju u vremenu. Uvek, kad su dati neki posrednici, odvija se napredovanje u pravcu završetka. Tada imamo doživljaj pravca koji se prati od tačke do tačke i konačno doživljaj ostvarenog procesa. Rezultat

9 Potpuni spisak prevoda Masumijevih dela potražiti na: <http://www.brianmassumi.com/textes/Publications%20List.pdf>.

10 Brian Massumi, *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1992.

11 Erik Aliez je francuski filozof, autor mnogih knjiga od kojih su sledeće prevedene na engleski jezik: *Capital Times*, *Tales from the Conquest of Time*, (trans. by Georges Van Den Abbeele), Foreword by Gilles Deleuze, University of Minnesota Press, Minnesota, 1996; *Signature of the World*, *What is Deleuze and Guattari's Philosophy?* (trans. by Eliot Ross Albert), Continuum, New York – London, 2005.

12 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *What is Philosophy?* Columbia University Press, New York, 1994.

bila:

je da njihova početna tačka postaje ono koje zna (*knower*), a njihov završetak (*terminus*) je objekt koji je mišljen ili znan.¹³

Parafraza temeljnog principa Džejmsovog empirizma kod Masumija bi

objekt je protežnost percipirane stvari, percipirana stvar je čulni koncept, a čulni koncept je materijalizovana ideja, koja je otelovljena ne toliko u percipirajućem ili percipiranom uzetim posebno, koliko između njih, u njihovoj čulnoj združenosti.¹⁴

Masumijevo povezivanje koncepata, afekata i događaja i pitanje zašto i kako se on zalaže za inventivni pristup pisanju, moraju se razmotriti u odnosu na to kako se povezivost Deleza i Gatarija vezuje sa Džejmsovim principom relacionalnosti. Ako su odnosi spoljašnji u odnosu na njihove uslove (Delez) i direktno se percipiraju kao realni, ukoliko se percipiraju kao realni i svi drugi događaji (Džejms), oni su tada autonomni. Oni su autonomni zato što ne zavise, a ne mogu se svesti, na objekt ili subjekt. Nije dozvoljen nikakav naivni objektivizam – koncepti nisu sintetički sudovi, ali ni naivni subjektivizam, koji bi koncept predao nadležnosti ličnog interesa subjekta.

Koncept je manje definisan svojim semantičkim sadržajem, nego pravilnostima veza koje su uspostavljene između njega i ostalih koncepata: ritmom njegovih dolazaka i odlazaka u protoku misli i jezika; i kada i kako prelazi u sledeći koncept. Kada izvadite koncept iz njegove mreže sistemskih veza sa ostalim konceptima, još uvek imate njegovu povezivost. Imate sistemsku povezivost bez sistema. Drugim rečima, koncept nosi izvestan trag (ostatak) aktivnosti svoje prethodne uloge.¹⁵

Koncepti su događaji, ili kao događaji, jer se pojavljuju iz pokretnih celina veza, prerađivanjem i preoblikovanjem odnosa sa drugim konceptima, kao i samih sebe. Drugo ime za to je proces. Bergsonovski uticaj ovde se sastoji u tome kako ugraditi pokret u prolaz, tako da proces nije putanja premeštanja između položaja, nego nelinearno trajanje u kojem transformacija ne dozvoljava da položaji budu bilo šta osim izvedeni naknadno, "krećući se unazad počevši od kraja pokreta".¹⁶

Razlog neprekidne rekonstelacije koncepata i razlike u njihovim ulogama kada se ponovo pojave, je u tome što sam pokušao ozbiljno da se pozabavim idejom da pisanje u humanistici može biti afirmativno ili inventivno. Invencija zahteva eksperimentisanje. Ulog je da postoje metode pisanja iz institucionalne osnove humanističkih disciplina, koje se mogu smatrati eksperimentalnim

13 William James, *Essays in Radical Empiricism*, Dover, Mineola – New York, 2003, str. 30.

14 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham, 2002–2003, str. 95.

15 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 20.

16 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 6.

praksama. Ono što bi one mogle izumeti (ili rekreirati), bili bi koncepti i veze između koncepata. Prvo pravilo glasi: nemojte ih primenjivati. Ako primenite koncept ili sistem veza između koncepata, materijal koji ste primenili biće taj koji će proći kroz promenu i to mnogo veću nego sami koncepti. Ovu promenu materijala nameće sistematičnost koncepata i ona se sastoji od saobražavanja materijala sistemu. Ovo je turobna stvar. To se više svodi na pravljenje još više istog nego na doprinos nečeg novog. Manje je stvar invencije, a više nadmoći i kontrole. Jedan od načina da se primena izbegne je usvojiti metod oprimerenja.¹⁷

Metod oprimerenja kod Masumija podrazumeva jednak status koncepta i primera. Osobine koje se odnose na koncepte odnose se i na primere, kao što su mogućnost atomiziranja i umnožavanja. U primeru, svaki detalj je značajan utoliko što može da postane mikroprimer koji izvorni primer vodi do granice raspadanja. U svakom primeru, upozorava Masumi, krije se moćna sila odstupanja i skretanja, ali ona je deo avanture eksperimentisanja. Primer tako nije ni opšti (apstraktan sistem ili analitički sud), niti poseban (konkretni materijal na koji se sistem primenjuje), nego je jedinstven i njegove pojedinosti suštinski učestvuju u ovoj jedinstvenosti. "Jedinstvenost" ovde znači da u aktuelnosti primer pripada samo sebi, ali da se praktično proširuje na sve drugo sa čim bi mogao da ima veze:

jedan za sve i sve u jednom.¹⁸

Logička operacija koju Masumi dodeljuje primeru slična je logičkoj operaciji "abdukcije" Carla Sandersa Pirs. Abdukcija je jedini kreativni način mišljenja, pošto se sastoji od stvaranja novog pravila kao mogućeg objašnjenja za novo saznanje. Dok se indukcija primenjuje na ostvareno i moguće, a dedukcija na regulaciju i nužnost, abdukcija se primenjuje na potencijalnost i uslovljenost. Masumi tvrdi da filozofija nastoji da artikuliše *kontigentnosti*: potencijalne relacije modulacije konteksta koje se još ne nalaze u njegovom poretku kao mogućnosti koje su prepoznate i koje se praktično mogu urediti.¹⁹

Uslovljeno (*kontingentno*), kao što ćemo videti u sledećem poglavlju, vid je pojavljivanja novog.

Da bi pisanje nastavilo da pripada humanistici, ono mora uzeti u obzir i upotrebiti već ustanovljene koncepte koji se oslanjaju na jednu ili drugu humanističku disciplinu ili, bolje rečeno, na sve odjednom (filozofiju, psihologiju, semiotiku, komunikacije, književnu teoriju, političku ekonomiju, antropologiju, studije kulture...). Opet, važno je da se ovi nađeni koncepti ne smeju jednostavno primenjivati. Ovo se može postići iznošenjem tih koncepata iz njihovog sistema i njihovim suočavanjem sa primerom

17 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 17.

18 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 18.

19 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 240–241.

ili detaljem koji pripada tom primeru. Aktivnost primera će se preneti na koncept manje ili više nasilno. Koncept će pod prinudom početi da skreće. Pustimo ga. Onda ga povežimo sa drugim konceptima, dok ne počne da se stvara čitav novi sistem veza. Zatim [...] pređimo na drugi primer. Pogledajmo šta se događa. Pratimo novi rast. Dobićemo mnogo pupoljaka, početnih sistema. Ostavimo ih da stoje. Napravili smo kompoziciju, nalik sistemu, koja produžava aktivnu moć primera. Čitaocima ste ostavili vrlo neobičan poklon: glavobolju. Pod tim podrazumevam problem: šta, za ime sveta, uraditi sa svim tim? To je njihov problem. Tu počinje njihovo eksperimentisanje.²⁰

Masumi iz nekoliko razloga insistira na eksperimentisanju. Prvo, zato što je to jedini način da se izađe iz saučesništva sa kritičkim mišljenjem koje teži da odrazi i da se suprotstavi nečemu izvan sebe, dok u stvari ne odgovara za sopstvenu umešanost u sam proces. Kritički pristup ne priznaje svoju inventivnost i koliko god da je majstorski izveden, njegov pristup je kontraproduktivan. Nastavljanje sa kritikom kao opštim operativnim principom nas sprečava da proizvodimo ("podstičemo", "uvećavamo") svet. Stoga Masumi otvoreno preporučuje da naš pristup bude strateški i kritički, i, prema tome, bitno je pitanje izbora trenutka i mere kritike.²¹ Eksperiment naspram kritike zahteva još jednu opoziciju: invenciju naspram konstrukcije. Njegov cilj ponovne teoretizacije kontinuuma priroda-kultura sastoji se od poređenja procesa promena u kulturi sa prirodnim procesima. Ako eksperimentisati znači proizvesti i izumeti, to implicira da konstruisanje deluje zajedno sa evolucijom, pri čemu evolucija odgovara postepenoj, nepredvidljivoj i nepropisanoj promeni. Teorija podražava prirodu svojim načinom delovanja – pisanjem. Eksperimentisanje u pisanju je stoga proces koji Masumi opisuje kao "tok" u koji je pisac "uhvaćen", slično kao Pirs, "odveden" ("abducted"). Da biste

svoje pisanje u određenim trenucima prestali da prepoznajete kao svoje,²²

morate biti voljni da eksperimentišete sa sobom. Ovo znači da se udaljite od utabanih puteva i kolotečina i da kao sredstva za pisanje upotrebite paradoks koji ste stvorili i koji sada koristite kao da je dobro oformljen logički operator koji treba da uvede nejasnost u igru; nejasnost kao neodređenost koja prati "stvar koja postaje ono što ne čini"; nepažnja koja primerima dopušta da izbijaju kao pupoljci, čak i po cenu da ispadnu luckasti.

Da biste pisali eksperimentalno, morate biti voljni da potvrdite čak i sopstvenu glupost. [...] Rezultat nije toliko negacija sistema, koliko pokretanje sistema. Željeni rezultat je sistematska otvorenost: otvoren sistem.²³

20 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 18–19.

21 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 13.

22 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 18.

23 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 18.

Osećaj, ekspresija i njeni delimični objekti, delimični subjekti

Parabola fudbalske utakmice

Paradigma Masumijevog spisa, i paradigma za ključne koncepte Masumijeve teorije, kao što su osećaj, kretanje, polje potencijala, ekspresija itd., očituje se u analizi fudbalske utakmice. Argument se razvija parabolom.²⁴

Šta je to što definiše fudbal ili bilo koju drugu igru? Kodifikacija pravila – glasio bi konstruktivistički odgovor. Ali, kao što je to slučaj sa svakom kolektivnom formacijom, pravila tek prate neformalizovani proto-sport koji je prvobitno mogao da ima širok raspon varijacija. Problem nastaje kada pravilima neopravdano pripišemo ulogu osnove igre, dok se ona izvode kao okvir koji hvata igru i formalizuje njene varijacije. Dakle, ako "pravila formalno određuju igru ali nisu njen uslov", šta je uslov? Polje.²⁵

Važno je razumeti da "polje" nije isto što i kontekst, iako je utisnuto u njega. Kontekst je kultura koja dodeljuje sportovima mesto (doslovno, fudbalski stadion). Kultura jedino omogućava formiranje polja. Ono što uspostavlja polje su pravila, pošto ona indukuju pravac kretanja i obeležavaju spoljašnje granice (doslovno, granice stadiona, ali isto tako i dobijanja i gubljenja [igre]). Golovi polarizuju prostor i tako indukuju igru kao polje sa "naelektrisanim" kretanjem, polje koje nema ničeg supstancijalnog, već je polje potencijalnog.

Za igrača, sudije, ali u velikoj meri i za gledaoce, lopta je središte i katalizator igre. Šta ili ko je subjekt igre: lopta ili igrač? Ako uzmemo u obzir da bez udarca ne bi bilo ni igre, onda je igrač, kad šutira loptu, subjekt kretanja, a lopta je objekt tog kretanja.

Ali ako pod subjektom podrazumevamo tačku odvijanja tendencijalnog pokreta, onda je jasno da igrač nije subjekt igre, nego lopta.²⁶

Lopta pokreće igrača, jer to

gde i kako odskače različito potencijalizuje i depotencijalizuje čitavo polje, intenzivirajući i deintenzivirajući napore igrača i kretanje igre.²⁷

Lopta se smatra relativno autonomnim akterom, jer se sa njom kreće i cela igra, odnosno rekonfiguriše polje potencijala. Njeno kretanje tako ima sveobuhvatne efekte na igru koji se odnose na sve elemente igre i u isto vreme su zavisni od njih: tela drugih igrača i sudija, razni objekti, vremenski uslovi, reagovanje gledalaca itd. Kako lopta katalizuje igru kao celinu, ali sama ne predstavlja celinu, ona se može

24 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 68–80.

25 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 71.

26 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 73.

27 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 73.

smatrati *delimičnim* subjektom. I kako se ona ne obraća igraču kao celini, nego samo onim njegovim čulima potrebnim za igru (vidu, sluhu i dodiru), svaki igrač postaje *delimični* objekt lopte. Igrač ne unosi svoju subjektivnost u igru, jer ako to učini, samosvest bi mogla da ugrozi utakmicu. On sebe funkcionalizuje (uvodi u stanje) intenzivne spremnosti za refleksni odgovor, koji Masumi naziva "spremnosću za akciju" (*actionability*). Stopalo je poseban deo tela kojim igrač u akciji odgovara: udarcem.

Udarac je zaista ekspresija, ali ne ekspresija igrača. To je "ekspresija" lopte, u etimološkom smislu [...]. Dok je lopta katalizator a golovi navodioci (*inducers*), čvorište ekspresije (telo igrača) je pretvarač (*transducer*): kanal transformacije lokalnog fizičkog kretanja u drugi energetska vid – potencijalnu energiju. Preko udarca, ljudska fizikalnost se pretvara u nesupstancijalnost događaja, oslobađajući potencijal koji reorganizuje čitavo polje potencijalnog kretanja.²⁸

Ako posmatramo njihove funkcije *delimičnih* subjekata u odnosu na događaj i osećaj, lopta je katalizator igre kao događaja, jer odgovara neodređenosti i složenosti kao razultatima višefaktorske pokretne celine odnosa (rekonfiguraciji polja). Igrač je senzorni kanal igre. Masumi ide čak tako daleko da tvrdi da je *sam igrač* taj osećaj (*sensation*), pod uslovom da je osećaj kanalisiranje potencijala polja u lokalno delovanje, iz koga se opet pretvara u sveobuhvatnu rekonfiguraciju polja potencijala.

Osećaj je vid u kome je potencijal prisutan u telu koje oseća.²⁹

Afekt, percepcija i telo

Koža je brža od reči

Zašto Masumi smatra ključnim uspostavljanje teorijske razlike između afekta i emocije? Zašto se trudi da napravi razliku između osećaja i percepcije ili afekta i osećaja? U čemu se ogleda njegov doprinos ponovnom promišljanju afekta nakon Deleza, u poređenju sa mnoštvom današnjih "spinozističkih" refrena o telu koje se definiše svojom sposobnošću da afektira i da bude afektovano?

Masumi je odabrao dve priče kao ilustraciju za epigraf ovog poglavlja: *kad koža postane brža od reči*.³⁰ Prva je o kratkom filmskom intermecu prikazanom na nemačkoj televiziji između dva programa, o čoveku koji je napravio Sneška Belića na svojoj terasi. Sneško počinje da se topi na suncu. Čovek to posmatra i posle izvesnog vremena odnosi Sneška u planinu, pozdravlja se sa njim i odlazi. Pošto se mnogo roditelja požalilo da su deca bila preplašena ovim filmom, preduzeto je eksperimen-

28 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 74.

29 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 75.

30 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 23–45.

talno istraživanje kognicije. Kod dece je na skali "prijatnosti" testirana recepcija tri verzije ovog filma, gde je svaka prikazivala drugu vrstu odnosa između slike i reči (nema slika, slika nasnimljena sa faktualnim informativnim opisom i slika nasnimljena sa emotivnim prikazom). Rezultati su pokazivali nepodudarnost između različitih registara odgovora, između onoga što su deca opisivala kao prijatno/neprijatno u odnosu na radosne/tužne scene, kao i merenja njihovih autonomnih fizioloških reakcija, kao što su otkucaji srca i [električni] otpor kože. Što je bilo tužnije, to je bilo prijatnije; što je više bilo činjenica ili neverbalnog i slikovnog, deca su bila uzbuđenija. Prvenstvo afektivnog u recepciji slike (umesto narativnog glasa) nagoveštavalo je jaz između sadržaja i efekta. Fiziološki i semantički gledano, emocionalni sadržaj, verbalni izveštaj i telesna uzbuđenost nisu se poklapali. Neslaganje između tri uslova moglo se proširiti na konceptualnu razliku između: (1) emocije, koja je konvencionalno i konsenzualno "socio-lingvističko fiksiranje kvaliteta iskustva koje se od tog trenutka definiše kao lično",³¹ (2) osećanja, koje je lično i biografsko, jer je u vezi sa prethodnim iskustvom i (3) afekta, koji je nesvestan, neumoljivo telesan i autonoman i stoga pre-individualan ili bezličan. Intenzitet izmerenog fiziološkog odgovora u ovoj situaciji uspostavlja drugačiji poredak veza koji deluje paralelno sa označiteljskim poretom. Ekspresija je razvezana od komunikacije u smislu da gubi svoj pretpostavljeni sadržaj kao uzrok. Ekspresija i sadržaj ne dele istu formu, protiču u dva paralelna niza. Ekspresija i sadržaj protiču svako u svojoj, koliko god međusobno nesličnoj, formi. Masumi se poziva na princip samoorganizacije da bi pokazao situaciju ekspresije kao onu koja je organizovana na više nivoa i koja ima različite logike i temporalnosti. On je ilustruje pričom o još jednoj, naučno ispitanoj nepovezanosti između kože i mozga: o tajni izgubljene polovine sekunde. Na pacijentima sa ugrađenim kortikalnim elektrodama su izvedena dva eksperimenta. U prvom, na kortikalne elektrode i na kožu su bili usmeravani blagi električni impulsi duži od pola sekunde. Ako bi kortikalne elektrode bile stimulisane pola sekunde ranije od kože, pacijenti bi kožnu senzaciju prijavljivali kao prvu. Istraživač je zaključio da osećaj upućuje na prošlo vreme i da mozak i koža rekurzivno rezoniranju umesto da se prvo postave na liniju akcije-reakcije. U drugom eksperimentu, od subjekata je zatraženo da saviju prst onda kada žele i da zabeleže vreme svoje odluke. Do savijanja prsta bi dolazilo 0.2 sekunde posle zabeležene odluke, ali je elektroencefalogram beležio značajnu moždanu aktivnost 0.3 sekunde pre odluke. Masumi zaključuje da postoje autonomne, telesne reakcije koje se odvijaju u mozgu, koje su izvan svesti i koje prethode akciji ili ekspresiji.³²

Čuvena je izjava Vilijema Džejmsa o tome šta se sa čovekom događa kada ga juri pas:

ne bežimo zato što se bojimo, nego se bojimo zato što be-
žimo.³³

31 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 28.

32 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 29.

33 Brian Massumi, "Fear (The Spectrum Said)", *Positions: East Asia Cultures Critique, special issue Against Preemptive War* vol. 13, no. 1, Durham, March 2005, str. 36.

Telo je pogođeno i navedeno na akciju pre nego što postane svesno afekta. Ekspresija, kao što se Masumi nadovezuje na Deleza i Gatariju, bezlični je učinak ili sila koja prva afektira telo, pre nego što se uhvati, spazi ili se o njoj misli. Percepcija nastupa kao druga u ovom procesu, posle događaja (afekt-osećaj), odabiranjem i opažanjem elemenata koji se naknadno doživljavaju kao oni koji određuju situaciju. Pamćenje boje dokazuje da su percepcija i osećaj različite stvari, da afekt prethodi percepciji i da osećaj produžava doživljaj u trenutku percepcije obuhvatanjem buduće prošlosti potencijala.³⁴ Naime, sećanje boje nikada ne obnavlja prošlu percepciju nego je nadilazi. Eksperimenti su pokazali da

zajedničko funkcionisanje jezika, pamćenja i afekta "pojačava" boju. Pojačavanje [...] nastaje kao posledica "zadivljujućih obeležja" izvesnih "osobenosti boja".³⁵

Raspravljajući nepodudarnost između reči i kvaliteta "preterano plavog", Masumi izvodi džejmsovski zaokret izjavivši da nije važno šta subjekt radi sa bojom, nego šta boja radi sa subjektom. Ima neke drskosti u živahnosti utiska koja svedoči o "samo-aktivnosti doživljaja"³⁶. Ovde osećaj počinje da deluje: on opaža potencijalne veze u trenutku ostvarivanja jedne veze, kvalitativni višak autoreferencijalnog osećaja da se ima osećaj. Šta razlikuje "afekt" od osećaja?

Masumi se čvrsto drži koncepta "afekta", pošto se veza između tela i misli utemeljuje u pokretu koji se ne odnosi nužno na perceptualno (kao kod osećaja). Delezovoj definiciji afekta koja se toliko oslanja na Spinozu, a prema kojoj se afekt izdvaja od afektacija tela kao prelaz, kao postajanje, kao neprekidno variranje povećavanja ili smanjivanja sposobnosti delovanja, Masumi dodaje da je afekt sinestezijski. To nagoveštava učestvovanje jednog čula u drugom, preko

sposobnosti živog bića da efekte jednog čula pretvori u efekte drugog.³⁷

Drugim rečima, nije dovoljno izjaviti da je afekt ono što čini da se osećanja osećaju svodeći ih tako na intenzitet, već se radi o transformisanju i proširivanju nesvesnih afektivnih rezonanci u drugu aktivnost, proces ili potencijalni događaj. Ekspresija iščezava ako se ne nastavi, smatra pragmatista Masumi.

Ono što ekspresija izgubi u ontogenetskoj živahnosti, dobija u svojoj dugotrajnosti. Bljesak se ne gubi u tami noći. On se nastavlja. Njega preuzimaju drugi procesi i to je cena njegovog nastavljanja. Njegov vrhunac, efekat njegovog odigravanja (u ovom slučaju to je upadljivo optički efekat) prelazi u drugi produktivni

34 Brian Massumi, "Too Blue: Color-Patch for an Expanded Empiricism", *Positions: East Asia Cultures Critique, special issue Against Preemptive War* vol. 13, no. 1, Durham, March 2005, str. 208–256.

35 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham, 2002–2003, str. 210.

36 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 211.

37 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, str. 35.

proces, kojem donosi sadržaj. [...] To je u osnovi pragmatičko pitanje: kako nešto performativno doprinosi protezanju ekspresije u svet – ili obrnuto, produžava njeno zarobljavanje.³⁸

Ako je afekt "osmeh bez mačke",³⁹ ili pogodak bez onoga što/koji pogađa, te i aktuelna akcija koja ga je izazvala i aktuelni kontekst te akcije, ono što je u afektu izraženo je nesupstancijalno i racionalno; to je ono što je obnovljivo i promenljivo, opšta sposobnost ili moć razumevanja, bivanja afektiranim ili delovanjem.

Mašina-događaj

Ista zbirka pitanja – afekt, osećaj, događaj – kod Masumija se pojavljuje u potpuno drugom registru diskursa, primenjenom sa jasno kritičkim ciljem na analizu savremene politike. Njegova glavna teza je da se ideologija, iako je još uvek u velikoj meri "sa nama", više ne definiše kao globalni vid delovanja moći.

Mi ne primamo značenja kao poruke, ono što izaziva rezonancu je intenzitet (afekt, efekt) medija.⁴⁰

Afekt kojim se danas vlada ljudima je strah. Strah je argument Masumijeve teorije afekta, ali i značajna tema po sebi. Simptomatično je da je to tema prve knjige *The Politics of Everyday Fear*, (1993) nastale u periodu administracije Džordža Buša starijeg. A poslednja knjiga *Empire of Emotion*, koja je još u pripremi, smešta se u period administracije Džordža V. Buša mlađeg, te u događaje oko 11. septembra i rata u Iraku. U svom novijem eseju "Fear (The Spectrum Said)", Masumi obrazlaže kako strah i pretnja operišu u Bušovoj doktrini preventivnog delovanja. Još jedna parabola! Ministarstvo domovinske sigurnosti (Department of Homeland Security) u Sjedinjenim Državama je ubrzo posle 11. septembra uvelo novi aparat – "a color-coded terror alert system". Taj aparat tj. barometar sa skalom od zelene (= "niska") do crvene (= "najozbiljnija") boje bi bio dnevno korišćen da prikaže nivo pretnje od terorizma. Naravno, drugi aparat vezan za njega bila je televizija – jedini medij koji je mogao da se obrati celokupnoj populaciji odjednom. Svođenjem informacije na uzbunu, doslovno na boju i ni na šta više, vlada je bila oslobođena davanja informacija o izvoru, prirodi i mestu pretnje. Uzbune su delovale kao signali bez označavanja i nisu tražili razumevanje subjekta, nego njegovu telesnu reakciju. Na koji način su strah i pretnja isprepletani u paradoksalnom, kvaziuzročnom odnosu, objašnjeno je preko petlje faza koje se preklapaju.

Zahvaljujući samom 11. septembru, pretnja je postala kvaziuzrok istovremen svom efektu (strah koji prouzrokuje pretnju koja prouzrokuje strah itd). Strah

38 Brian Massumi, "Introduction: Like a Thought", iz Brian Massumi (ed.), *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London – New York, 2002, str. 14.

39 Jedna od delezovskih slika koja se stalno vraća.

40 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham, 2002–2003, str. 42.

deluje preko vremenskog proklizavanja kojim je budućnost učinjena neposredno prisutnom, a da pri tom nije prestala da bude budućnost – uslovljavajući preventivu ili preduzimajući akciju (preventivni napad = *pre-emptive action*) da bi se sprečio predviđeni događaj. Reciprocitet pretnje i straha pretnju čini virtuelnom, pošto je pretnja okidač i uslovljava pojavu straha, ali bez straha koji izaziva, pretnja ne bi imala uticaj nad aktuelnom egzistencijom. Strah prouzrokovao uzbunama ili slikama u prvoj fazi je samo intenzitet doživljaja. Masumi kaže da je afekt straha taj, a još uvek ne sadržaj straha, koji pogađa nervni sistem neposrednošću koja afekt straha i akciju tela čini nerazlučivim.⁴¹ Televizijski gledalac je "aktiviran" i njegovo iskustvo je "u strahu", odnosno to je imanentno osećanje. Kako se akcija razvija – a ova akcija je telesni odgovor ili naboj u telu – ona počinje da se odvaja od afekta. Akcija se ostvaruje i tako iscrpljuje, dok afektivni intenzitet opstaje i akumulira se. U sledećoj fazi, kada akcija tela istekne dok afekt još uvek rezonira, telo počinje da *percipira* pojedinosti situacije. Zatim se uključuje *refleksija* i (medijski)-događaj se razmatra u retrospektivi ili putem *prisećanja*. U prisećanju, afektivno odvijanje se presavlja prelazeći od nefenomenskog imanentnog doživljaja, koje se osećalo kao šok, u sadržaj doživljaja, interirorizovano lično osećanje. Ukazuje se opažanje da smo se uplašili. Ali, afekt straha sada postaje samo još jedna uračunata komponenta doživljaja, koji se sastoji od više od jedne percepcije: intenzija (promena nivoa kvaliteta) se pretvara u ekstenziju (merljive kvalitete). Treća faza nastaje kada se događaj priča, *reprodukuje* u narativu. Emocija se razdvaja od lične istorije i objektivizuje kao emocija: ideja *reprezentovana* kao subjektivni sadržaj. Masumi citira Džejmsa:

Tamo gde idealna emocija izgleda da prethodi (ili se pojavljuje nezavisno od) telesnih simptoma, često se ne radi ni o čemu drugom do o reprezentaciji samih simptoma. Neko ko je ranije padao u nesvest pri pogledu na krv prisustvovala pripremanju za operaciju sa nezadrživim lupanjem srca i anksioznošću. On očekuje izvesna osećanja i to očekivanje ubrzava njihovo pojavljivanje.⁴²

U primeru operacije, krv deluje kao uzbuna, znak straha. Pošto osoba u ovoj situaciji ne može da ispuni akciju za koju je ovo okidač – da pobjegne, njeno telo se aktivira u prvobitnoj formi. Prema tome, ako pokret i ne uspe da se izrazi, razvija se emocija, i tako *sprečava* akciju.

Krug se zatvara u petlju pretnja-strah-pretnja kada kontekst postane zasićen znacima koji kao okidači aktiviraju strah u samom strahu. Događaj se više ne reprezentuje, to je ritualizovana emocija (pretnja potencijalne opasnosti), koja boji pozadinu *afektivnim tonom* ili *raspoloženjem*. Kontekst dobija *afektivni sadržaj*.

Strah kao subjektivni sadržaj na podlozi revirtuelizovanog straha postaje *način života*.⁴³

41 Brian Massumi, "Fear (The Spectrum Said)", *Positions: East Asia Cultures Critique, special issue Against Preemptive War* vol. 13, no. 1, Durham, March 2005, str. 37.

42 Brian Massumi, "Fear (The Spectrum Said)", str. 40.

43 Brian Massumi, "Fear (The Spectrum Said)", str. 41.

Sistem za uzbunjivanje je alat kojim vlada operiše putem principa neizvesnosti, afektivno uobličavajući masu. Ona se koristi moćima koje "mogu da *zaposedu* individuu"⁴⁴ na pre-individualnom nivou, koje, prema Zilberu Simondonu (Gilbert Simondon, 1924–1989) – na koga Delez upućuje u svom konceptu "individuacije" – nisu "unutar individue" nego na granici između subjekta i sveta, između individualnog i kolektivnog.

U biopolitičkoj teoriji Antonija Negrija (Antonio Negri, 1933–) i drugih, taj generički materijalni kvalitet ljudskog života na kome se telo aktivira može se nazvati "biomoć".⁴⁵ Pošto telo ne može da se podudara sa sobom nego sa potencijalom,

buduće–prošlim savremenikom svake telesne promene⁴⁶

subjekt se podudara sa sobom samo u individuaciji kolektiva. Masumi nagoveštava da bismo takvu kolektivnu individuaciju zasnovanu na strahu mogli nazvati fašizmom. Kako mu se možemo suprotstaviti, pita on. Odgovara da je to moguće samo zbunjujućom akcijom, zapravo,

na istom afektivnom, ontogenetskom polju na kome on sam operiše.⁴⁷

Zaključak

Eseji iz zbirke *Parables for the Virtual*, koja je važan izvor navoda u ovom tekstu, otvaraju novo poglavlje u savremenoj teoriji, uglavnom zbog dva dostignuća.

Prvo, to je događaj u teoriji koji prožima svoje koncepte takvom kreativnom snagom da se oni transformišu i ponovo izumevaju kao da slobodno bujaju u divljem, samovarirajućem i ponekad nesaglasnom šarolikom rezervoaru materijala koji čini svakodnevicu. Svet se pokazuje kao rezervoar aktivnosti. On vas nagoni kao čitaoca da se uključite sa korisničkim alatima koji će vam stalno biti potrebni da biste se obnovili i usaglasili sa tim materijalom, da u protivnom ne biste propustili promenu.

Drugo, ukazano je na potencijal da se prevaziđu cinično–kritička ili relativistička raspoloženja akademskog poststrukturalizma. Masumijevo ukazivanje na potencijal tog prevazilaženja ide dalje od obične vitalističke afirmacije radosnih afekata kao posledice intenzivnog bivanja u procesu koji se neprekidno menja. Ovaj potencijal prevazilaženja je kod Masumija operativan kao teorijska praksa kojoj ne nedostaje složenost u intenzitetu i pragmatičkoj spremnosti za interakciju sa širokom materijalnošću kulture.

44 Brian Massumi, "Fear (The Spectrum Said)", str. 46.

45 Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Boston, 2000.

46 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham, 2002–2003, str. 200.

47 Brian Massumi, "Introduction: Like a Thought", iz Brian Massumi (ed.), *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London – New York, 2002, str. 47. Za ovaj stav bi se moglo reći i da saopštava političku strategiju u filmovima Majkla Mura (Michael Moore, 1954–) *Bowling for Columbine* (2002) i *Fahrenheit 9/11* (2004).

Međutim, ovaj zaključak predviđa i neke primedbe: da li politika afektivnog osnaživanja (*empowerment*) odgovara svakom današnjem društvu ili situaciji? Ne obraća li se Masumijeva politika afekta individualnom (često doslovno u drugom licu jednine) u razvijenom kapitalističkom sistemu slobodnog tržišta? Zar ona ne razotkriva tradicionalnu liberalno-individualističku pristrasnost zapadne misli koja se ne može primeniti na mnoge krajeve nekadašnjeg Drugog i sve većeg Trećeg sveta? Šta ako bismo ovaj metod primenili na druge, geopolitički različite situacije, kao što su postsocijalistička društva u tranziciji, gde novorođeni fašizmi i dramatične društvene nejednakosti zahtevaju kolektivnu akciju? U tom slučaju, politike posebnih identiteta koje su sprovodili Ujedinjene nacije, Amnesty International, Fond za otvoreno društvo, nisu postigle cilj defašizacije, već su olakšale gladak prodor kapitala slobodnog tržišta. Politika onog "bivajte intenzivniji tamo gde se već nalazite" a to su društva koja razdiru posleratni političko-ekonomski sukobi, ne znači nista drugo nego održavanje političkog statusa *quo* u zagrljaju s nadolazećim neoliberalizmom.

Ostaje pitanje da li Masumi namerno izbegava da se pozabavi pitanjem prelaza od individualnog ka kolektivnom ili on svojim insistiranjem na transverzalnom bezsubjektnom kretanju misli u telu i misli tela smatra da ćemo napustiti društvo kao takvo kategorijom molekularnog subjekta u stalnom procesu transformacije? Na tački gde kritičnost više ne može a da ne utvrdi ograničenja kojih želi da se oslobodi, afirmativno–pragmatički pristup, eksperiment na razini komponovanja doživljaja i obnova konceptualne imaginacije su možda sve – toliko malo ili mnogo – što subjekt kasnog kapitalizma na početku dvadeset prvog veka može da učini.

Prevod s engleskog
Margarita Petrović

Literatura:

- Brian Massumi, Sandra Buckley (eds.), "Bodies and Boundaries, East and West (conference proceedings)", *Social Discourse/Discours social: International Research Papers in Comparative Literature* vol. 3, no. 3–4, Fall–Winter 1991.
- Brian Massumi, *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*, The MIT Press, Cambridge Ma, 1992.
- Brian Massumi, Kenneth Dean, *First and Last Emperors: The Absolute State and the Body of the Despot*, Semiotexte/Autonomedia, New York, 1992.
- Brian Massumi (ed.), *The Politics of Everyday Fear*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.
- Brian Massumi (ed.), "Deleuze, Guattari and the Philosophy of Expression", *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* (special issue) vol. 24, no. 3, Edmonton Alta, September 1997.
- Brian Massumi (ed.), *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*, Routledge, London, 2002.
- Brian Massumi, Catherine de Zegher (eds.), *Bracha Lichtenberg Ettinger: The*

Eurdyce Series, The Drawing Center, New York, 2002.

Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham, 2002–2003.

Brian Massumi (ed.), *The Matrixial Borderspace: Essays by Bracha Ettinger*, University of Minnesota Press, Minneapolis, u štampi.

BRAJAN MASUMI

BOJANA CVEJIĆ

FIGURE U POKRETU



**Mark B. N.
HANSEN**

**Filozofija tela kao
sučelja tehničkih
i bioloških
informacionih
sistema**

: Oleg Jeknić

Mark Hansen (Mark Boris Nicola Hansen, 1965–) je profesor medija na Princeton univerzitetu (*Princeton University*), a potom i na Čikago univerzitetu (*University of Chicago*). On se, najopštije rečeno, bavi odnosom čoveka kao biološkog subjekta i digitalne tehnike. Do sada je objavio tri knjige od značaja za teoriju i filozofiju medija, u kojima analizira funkciju tela kao "mesta" susreta čoveka i tehnike.¹ Dok se u prvoj knjizi (*Embodying Technesis*), kroz analizu preovlađujućeg shvatanja tehnike u teoriji, bavi kritikom uticaja poststrukturalizma na savremene studije kulture (teh-nokulture), u naredne dve knjige on izlaže svoju teoriju novih medija koju zasniva na Bergsonovoj (Henri Bergson, 1859–1941) filozofiji (*New Philosophy for New Media*) i na Merlo-Pontijevoj (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961) fenomenologiji percepcije (*Bodies in Code*). Ove dve poslednje knjige su prva dva dela buduće trilogije² posvećene novim medijima, koje on shvata kao "savremenu fazu humane tehnogeneze

1 To su knjige (objavljene do kraja 2008. godine): Mark Hansen, *Embodying Technesis: Technology Beyond Writing, Studies in Literature & Science*, University of Michigan Press, Ann Arbor MI, 2000; Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004. i Mark Hansen, *Bodies in Code: Interfaces with New Media*, Routledge, New York – London, 2006. Hansen je i korednik knjige *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Taylor Carman and Mark Hansen (eds.), Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

2 Treća knjiga je u pripremi i nosi naslov *The Politics of Presencing* i ima za temu "otelovljenje svesti o vremenu".

(koevolucije čoveka i tehnike)".³ Hansen trilogijom želi da zaokruži svoju filozofiju medija namenjenu "novom" digitalnom dobu – stoga je naziva "nova filozofija",⁴ u kojoj ljudsko telo uprkos tehnološkom *bumu* i dalje ima centralnu ontološku i epistemološku ulogu.

Hansenov rad je značajan ne samo zbog toga što je široko postavljen i teži da obuhvati veliki broj teorijskih problema vezanih za savremenu tehnologiju i njenu upotrebu u umetnosti, već i zato što je filozofski striktno zasnovan pa je u njemu jasno primetan kontinuitet filozofske problematike u teoriji medija.⁵ Hansen je u knjizi *New Philosophy for New Media* izložio viđenje celokupnog procesa saznavanja digitalizovanih informacija koje su nam dostupne putem kompjuterske tehnike, te u kome telo ima centralnu ulogu. U drugoj knjizi (*Bodies in Code*) se opširno bavio samim *otelovljenjem* kao saznavnim činom.

Hansen je inspiraciju da Bergsonove filozofske koncepte primeni u analizi umetničkih praksi ostvarenih upotrebom digitalne tehnike našao u Delezovim (Gilles Deleuze, 1925–1995) tekstovima o filmu. Sam Hansen smatra najznačajnijim umetničke radove koji koriste kao tehnički interfejs VR⁶ (tehnologiju virtuelne realnosti). Hansen je odao Delezu priznanje za ideju da Bergsonov koncept slike primeni na film,⁷ mada je problematizovao njegovo prisvajanje i preusmeravanje Bergsonovih konceptata.⁸ Delez je Hansenu poslužio kao "medij" za Bergsonovu filozofiju i način

3 Mark Hansen, *Bodies in Code: Interfaces with New Media*, Routledge, New York – London, 2006, str. ix.

4 Izraz "nova filozofija" (koji Hansen koristi u knjizi *New Philosophy for New Media*) pišemo pod znacima navoda jer time želimo da ukažemo da je ovaj pojam problematičan, ako ne i apsurdan. Ako pod rečju "novo" podrazumevamo nešto što do tada nije postojalo, a pod rečju "filozofija" "ljubav prema mudrosti" (Platon /Πλάτων, 428/427–348/347 p. n. e./) ili "proučavanje najopštijih i najapstraktnijih odlika sveta i kategorija od kojih polazi naše mišljenje" (*Oksfordski filozofski rečnik*), tada ne možemo nijednu filozofiju nazvati *novom* osim u hronološkom smislu. Posebno se Hansenova filozofija ne može nazvati *novom*, jer je ona duboko utemeljena na "starim" filozofijama Bergsona i Merlo-Pontija i upravo je vredna zbog toga što ih aktualizuje u dvadeset prvom veku. Ovaj izraz može biti shvaćen samo u smislu hronološki poslednje (najnovije), a ne u smislu suštinski nove i različite u odnosu na tri hiljade godina staru tradiciju filozofskog mišljenja u zapadnoj Evropi.

5 To je problematika koja se tiče, pre svega, epistemoloških pitanja – pitanja o načinima i sredstvima saznanja. Hansenovi radovi, ukazujući na ovu problematiku kao ključnu za teoriju medija, pokazuju da je teoriju medija moguće prepoznati kao epistemološku disciplinu i tako pratiti njen razvoj od antičke filozofije do danas.

6 *Virtual reality* (VR) je interfejs (sučelje kompjuter–čovek) koji omogućava korisniku da interaguje sa kompjuterski simuliranim, senzorno sveobuhvatnim okruženjem. VR se realizuje elektronskim uređajima kao što su posebne naočari (*VR goggles*), rukavice i slušalice.

7 "Ono što je veliko u Delezovom sagledavanju Bergsonove koncepcije slike je mogućnost njene savršene primene na film." Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, str. 6.

8 Osnovna zamerka koju Hansen upućuje Delezu u odnosu na Bergsonovu filozofiju je da je razdvajao afekciju od tela. "Da bismo upotreabili Bergsonovo poimanje otelovljenog centra indeterminacije kao teorijsku osnovu za naše istraživanje novomedijske umetnosti, moramo ga osloboditi Delezove transformativne apropijacije." Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, str. 7.

njene primene u estetici. Time ne samo da je vratio Bergsona u žižu interesovanja teorije medija početkom dvadeset prvog veka, nego je, tražeći u savremenoj nauci potporu za svoje tumačenje bergsonizma, izvršio i neku vrstu njegovog "osavremenjivanja". To "osavremenjivanje" je išlo u pravcu isticanja značaja tela u saznavnom procesu, za šta je Hansen koristio radove savremenih filozofa (fenomenologa) i naučnika koji u centru svojih istraživanja imaju epistemološku funkciju tela.

Jedna od osnovnih teza na kojoj Hansen gradi svoju filozofsku sliku sveta je ona po kojoj informaciono doba savremene civilizacije karakteriše koevolucija čoveka i tehnike. On koristi pojam "humana tehnogeneza" – *human technogenesis*.⁹ Filozofija tehnike i filozofija biologije, zato, za njega postaju ontološki postavljene i razvijane discipline.¹⁰ Hansen, da bi u doba dominacije informacionih tehnologija zadržao čoveka kao telesno *biće* ili kao *subjekta* u centru svoje filozofije, ontologijom mora da objasni inherentnu vezu informacije i biološkog, humanog subjekta. Iz istih razloga Hansen epistemologiju mora zasnovati na antropocentričnim i subjektivističkim teorijama informacija.¹¹ Zapravo, cela Hansenova filozofija nastaje u težnji da postane jedna humanistička metafizika digitalne komunikacione tehnologije, baš kao što je Bergsonova filozofija nastajala iz želje da pruži "nedostajuću metafiziku" nauci industrijalističke ere. Korelacija Bergsonove i Hansenove filozofije se ne zadržava samo na granicama istovetnosti motiva, već je suštinska i opšta. Kao što je preovlađujući pogled na svet Bergsonovog vremena obeležio industrijalizam (koji je davao primat mašinskom nad humanim), a današnji obeležava informatika (primat informacionog nad mašinskim), tako se i namesto Bergsonovog shvatanja "materije

9 Šire razmatranje ovog pojma pogledati u: Mark Hansen, *Bodies in Code: Interfaces with New Media*, Routledge, New York – London, 2006, str. ix, 20–22. Danas se pojam *humane tehnogeneze* sve češće koristi da označi individualnu i društvenu adaptaciju čoveka na svakodnevnu interakciju sa informacionim tehnologijama. Ovaj proces adaptacije čoveka i tehnike Hansen vidi kao koevoluciju.

10 Filozofija tehnike se bavi promišljanjem svih aspekata tehnike, a to su nastanak, razvoj, primena i značenje tehnike, kao i njen društveni uticaj. Filozofija biologije se bavi pitanjem razlikovanja živog i neživog (šta je život? kao ontološko pitanje) i pitanjem postojanja razlike u proučavanju živog, odnosno biološkog, i proučavanja svih ostalih oblasti (to je epistemološko pitanje). Hansen se, kada se bavi pitanjima koja spadaju u domen filozofije biologije, najčešće poziva na Rejmona Rijeja, koga, pak, naziva "biofilozofom" (Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, str. 80). Biofilozofija predstavlja neku vrstu kritike antropomornog shvatanja života u filozofiji biologije i ogleda se u tome da osnovno pitanje biofilozofije nije "šta je život?" nego šta je to što neprekidno transformiše život. Za biofilozofiju život je raznovrsnost. (O biofilozofiji i razlici između biofilozofije i filozofije biologije pogledati tekst *Biophilosophy for the 21st Century* autora Eugene Thackera dostupan na <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=472>, pristupljeno 27. aprila 2008). "Biofilozofija je grana filozofije koja smatra da su svi filozofski sistemi bazirani na biološkim principima kao što su evolucija, moždane funkcije i ekološki sistemi. Pošto su ljudi biološki, sve filozofsko što oni konstruišu ne može izbeći biološkim principima." (navedeno prema definiciji biofilozofije sa www.biophilosophy.org, pristupljeno 21. maja, 2008).

11 Većina savremenih teorija medija se zasniva na Šenonovoj matematičkoj teoriji informacija i, šire, na teorijama kibernetičkih sistema Norberta Vinera (Norbert Wiener, 1894–1964) i fon Nojmana (John von Neumann, 1903–1957).

kao slike¹² kod Hansena govori o "informaciji kao digitalnoj slici". Ono što je u Bergsonovoj filozofiji bila materija za Hansena je informacija.¹³ Po Bergsonu, ono što doživljavamo od materijalnog sveta je slika, a za Hansena je ono što doživljavamo od informatičkog, digitalnog sveta – *digitalna slika*.¹⁴ Kao što kod Bergsona, u epistemološkom smislu, između materije i memorije stoji afekcija kao telesna senzacija, za Hansena je telo "mesto" u kojem se spajaju informacija i ljudska svest. Drugim rečima, za Hansena je telo ontološka osnova sveta, ali istovremeno i epistemološko sredstvo.

Osnovna premisa Hansenove teorije "novih medija" je da je digitalizacija dovela do promene u materijalnom statusu medija (dematerijalizovala je "stare" medije) čime je telo dobilo funkciju njihovog materijalnog nosioca.¹⁵ Pojmom "novomedijsko doba" Hansen označava istorijski period u kojem se desio pomeraj koji je izvela digitalizacija i koji je telu vratio funkciju materijalnog nosioca medija. Taj pomeraj je, po Hansenu, najvidljiviji u savremenoj umetnosti ("novomedijskoj umetnosti"). Stoga svoje teorijske postavke Hansen ispituje isključivo na primerima radova savremenih umetnika koji su ostvareni uz pomoć digitalne tehnologije. Citirajući umetnika Džefrija Šoa (Jeffrey Shaw, 1944–),¹⁶ Hansen ukazuje na dvostruku ulogu koju telo ima u današnjem digitalnom okruženju – kao materijalno "mesto" (*site*) gde informacija biva otelovljena i kao "apsolutni domen samo-afekcije",¹⁷ dakle, kao jedini pravi objekat čovekovog afektivnog iskustva. Pošto je za njega afektivnost dominantno fenomenološko iskustvo vezano za digitalnost, a savremena umetnost najočitiji primer "nove uloge" koju dobija ljudsko telo u komunikaciji, Hansenova knjiga *New Philosophy for New Media* se može posmatrati i kao rad iz oblasti estetike novih medija. No, ta knjiga je za ovaj rad značajna i kao izraz jednog manje-više koherentnog opšteg filozofskog viđenja sveta koji stoji iza nje i čiju ćemo teoriju medija (zapravo, teoriju epistemološke funkcije tela) ovde izložiti.

12 Slika je za Bergsona "više od predstave a manje od stvari".

13 Za Hansena je *informacija* podatak kojem ljudski subjekat daje značenje, u smislu uobličavanja (in-form-iranja). In-formacija je neraskidivo povezana sa telom koje služi kao "okvir" te forme. Stoga se može reći da, sledeći Hansenovu sliku sveta, termin *podatak* označava objektivni aspekt informacije, a *informacija* subjektivni pogled na podatke.

14 Hansen pod *digitalnom slikom* podrazumeva proces kojim informacija postaje dostupna opažanju kroz otelovljeno iskustvo (*embodied* – otelovljeno/ovaploćeno). "Slika ne može više biti ograničena na nivo površinske pojave, već mora biti proširena tako da obuhvati celokupan proces kojim informacija postaje perceptibilna kroz otelovljeno iskustvo. To je ono što predlažem da nazovemo *digitalnom slikom*." (Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, str. 10) Za Hansena se pojam *digitalna slika* ne odnosi samo na vizuelno nego i na auditivno i taktilno. Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, str. 11.

15 Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, str. 21.

16 Džefri Šo je australijski umetnik koji je poznat po svojim interaktivnim filmovima. Trenutno je kodirektor iCinema, Centra za istraživanje interaktivnog filma (Center for Interactive Cinema Research) na University of New South Wales u Sidneju.

17 Pogledati: Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, str. 84–85.

Već smo rekli da je insistiranje na telu kao na ontološkoj osnovi sveta izraz Hansenove duboko humanističke fenomenologije. Za razliku od brojnih savremenih filozofa i teoretičara medija koji smatraju da je digitalizacija dovela civilizaciju u post-humanu fazu, on smatra da čoveku i u informaciono doba pripada primarna uloga. Da bi objasnio šta je informacija i kakva je njena relacija sa čovekom, Hansen se poziva na radove dva, danas manje poznata, kibernetičara – Donalda Makeja (Donald MacKay, 1922–1987) i Rejmona Rijeja (Raymond Ruyer, 1902–1987). Teorija informacija Donalda Makeja može biti posmatrana kao neka vrsta "dopune" opšteprihvaćenoj Šenon–Viverovoj (Claude Shannon /1916–2001/, Warren Weaver /1894–1978/) matematičkoj teoriji informacija. Dok se Šenon–Viverova teorija prvenstveno bavi optimizacijom odnosa signal–šum u razmeni informacija, Makej se bavi strukturom informacije i načinima njene interpretacije, dakle, pitanjem formiranja značenja informacije u komunikaciji.¹⁸ Po Makeju, postoje dva činioca informacije – jedan se naziva *selekcija*, a drugi *konstrukcija*. *Selekcija* odgovara Šenonovom tehničkom konceptu informacije i označava "verovatnoću izvesnosti poruke",¹⁹ dok *konstrukcija* opisuje širi kontekst *selekcije*, odnosno bihevioralno stanje primaoca (koje uključuje ne samo prostu kognitivnu predispoziciju nego i takve telesne činioce kao što su visceralni odgovor i hormonalna sekrecija).

Za Makeja, informacija ne može biti odvojena od značenja zato što se selekcija neminovno dešava u "prljavoj" situaciji realnog života u kojoj je otelovljena stremljenja kontaminiraju i tako aktivno pridonose proizvodnji informacije.²⁰

Ovakva subjektivistička teorija informacija, koja ističe blisku povezanost i međuzavisnost informacije i njenog primaoca (veza tehničkog i biološkog), čini suštinsku suprotnost matematičkoj objektivnosti Šenon–Viverove teorije. Na osnovu Makejove, Hansen gradi svoju teoriju informacija kao epistemologiju koja je komplementarna sa Bergsonovom.²¹

U daljem zasnivanju svoje suštinski bergsonističke epistemologije informacionog procesa Hansen se oslanja na kibernetiku Rejmona Rijeja.²² Osnovna

18 Šenon–Viverova teorija određuje značenje informacija stohastički, odnosno probabiliistički.

19 U originalu: "the probability of message's likelihood". Mark Hansen, *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*, Routledge, New York – London, 2006, str. 249.

20 Mark Hansen, *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*, str. 249.

21 Za Makeja, u procesu komunikacije čovek čini kontekst koji informaciji daje značenje, što odgovara Bergsonovom shvatanju uloge subjekta u percepciji (subjekat vrši selekciju perceptivno datog). Za Hansena se proces selekcije dešava u okviru otelovljenja. "Njegova [Makejova, prim. O. J.] teorija, prema tome, upotpunjuje informaciono–teorijski ekvivalent Bergsonove supstrakcione teorije percepcije: konkretno, ona postavlja (humano) otelovljenje u svojoj sveukupnosti kao kontekst koji određuje koja će informacija biti selektovana u datoj situaciji." Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, str. 79.

22 Rejmon Rije bio je profesor na *Faculté des Lettres* Univerziteta Nancy i sebe je smatrao pristalicom "neofinalizma". ("Neofinalizam" je pravac suštinski suprotan "neo-darvinizmu" i zastupa ideju o makroevoluciji, odnosno ortogenezi po kojoj je evolucija determinisana i finalizovana.) Rije je za Hansena značajan kao kibernetičar (knjiga *Kibernetika i poreklo informacije*

Rijeova teza je da je svest subjekat informacionog sistema, odnosno da tehnički informacioni sistemi samo prenose podatke koji postaju informacije tek u susretu sa ljudskom svesću.²³ Rije u svojoj kibernetici čoveka posmatra u materijalnom i prostornom smislu kao neku vrstu organske "informacione mašine", ali čiji je uzrok i svrha nadprostorna te stoga i neprimetna – Rije koristi pojam *unobservable* *x* da označi ovaj nadprostorni aspekt ljudskog bivstvovanja.²⁴ Jedan od zaključaka koji se može izvući iz Rijeove kibernetike je da je epistemološki subjekat, u komunikaciji između mašine i čoveka, nadprostoran, te da se stoga telo, kao prostorno, pojavljuje u funkciji sazajnog sredstva koje na perceptivnom planu povezuje informaciju i svest.²⁵ Telo, stoga, ima funkciju medija na perceptivnom nivou i funkciju interfejsa na noetičkom, jer informacije "otelovljuju" čineći ih tako dostupnim saznanju. Individualna svest je medij koji povezuje telo i "pravi" subjekat, odnosno nadprostorni "centar svesti" – *neprimetno iks*.²⁶ Kao što "metafizika noosfere" Pjera Tejara de Šardena čini osnovu za Makluanovu teoriju medija, tako "metafizička kibernetika" Rejmona Rija jeste osnova Hansenove ontologije informacija. Hansenu, u zasnivanju

 – *La cybernétique et l'origine de l'information*, Flammarion, Paris, 1954) čija teorija suštinski povezuje informacione i humane, biološke sisteme. Rije razlikuje mehaničko, koje se može primetiti u prostoru i čemu odgovara organsko-fizički plan ljudskih bića, od "nadprostornog" (*transpatial*) plana (aksiološke dimenzije čoveka) koju naziva "neprimetno iks" (*nonobservable* *x*) (Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, str. 83.) Kao gnostičar, Rije odbija da suprotstavi duh materiji, subjektivno objektivnom, svest predmetu. On se postavlja nasuprot teologiji Pjera Tejara de Šardena (Pierre Teilhard de Chardin, 1881–1955) kome zamera što "Isusa stavlja u centar", jer je Isus Hrist samo prenosilac poruke "koji prestaje da bude zanimljiv kada se zna Pošiljalac poruke". Rejmon Rije, *Prinstonska gnoza, naučnici u potrazi za religijom*, Prosveta, Beograd, 1986, str. 33. Kod nas je objavljena, osim *Prinstonske gnoze*, još samo jedna Rijeova knjiga – *Životinja, čovek, simbolska funkcija*, Matica srpska, Novi Sad, 1966.

23 "Cirkulacija talasa od mašine do mašine u zatvorenom kolu, bez porekla i izlaza koji vodi ka individualnoj svesti, ne može biti nazvana informacijom." Raymond Ruyer, *La cybernétique et l'origine de l'information*, Flammarion, Paris, 1954, str. 9–10, navedeno prema: Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, fn. 284.

24 "(Ovo bi dokazalo da je) neprimetno biće koje se manifestuje [*se manifester*] kao prva ljudska ćelija [*cellule*] sposobno da konstruiše, bez mašina, organske mašine sposobne da potom proizvode automatske neorganske mašine, koje čak same mogu kontrolisati neautomatske mašine. To bi dokazalo da je ono što zovemo organizmom u isto vreme ono što je primetno u prostoru i neprimetno *iks*, koje podupire čitav lanac automatizma, i interno i eksterno." Raymond Ruyer, *La Cybernetique et l'origine de l'information*, str. 23, navedeno prema: Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, str. 83.

25 Za Hansena, u knjizi *New Philosophy for New Media* telo nije, kao za Bergsona, korelat spoljašnjeg fluksa, već je ono heterogeno fluksu informacija, te stoga, da bi bile saznate, informacije moraju biti otelovljene (Rije bi rekao konvertovane). Da je telo homogeno sa fluksom informacija, tada bi ono izgubilo centralnu ulogu i informacione mašine bi mogle vršiti funkciju subjekta, a pre svega bi ga mogle "dematerijalizovati". Ovo je važno Hansenovo zapažanje, jer ono stvara prostor za uvođenje koncepta interfejsa kao neophodnog elementa informacionog sistema koji nehomogene, digitalizovane informacije čini dostupnim tako što ih čini homogenima sa subjektom koji ih saznanje.

26 "To je razlog zašto Rije insistira da mozak funkcioniše kao konvertor [*convertisseur*], a svest kao "akt konverzije" između transprostornog i psiho-empirijskog." Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, str. 83–84.

ontologije i epistemologije informacije, Rije odgovara ne samo kao kibernetičar koji suštinski povezuje biološke i informacione sisteme nego i kao filozof čija je epistemologija dualistička i suštinski korespondentna sa Bergsonovom. Hansen tako, na osnovama Makejove i Rijeove kibernetike, gradi jednu dualističku epistemologiju u kojoj, s jedne strane, postoji individualna svest (nešto slično otelovljenoj svesti kod Merlo-Pontija) kao prostorni subjekat saznanja, i s druge strane, nad-prostorna i nad-individualna svest kao sazajni subjekat koji postoji u ravni vremena.

Ono što proizlazi kao bitna implikacija Hansenove ontologije informacije jeste da mašinska obrada i razmena podataka ne mogu zameniti ljudsku percepciju i kogniciju. To je bio i cilj zasnivanja ontologije informacija. Ona je Hansenu bila neophodna da bi izgradio svoju humanističku filozofiju informacionog doba: čovek je izvor i svrha celokupnog sistema komuniciranja i njega ne može da zameni nijedan aparat; a kako je čovek i telesno biće, digitalizacija ga ne može ni "dematerijalizovati". Zasnivanjem svoje filozofije medija na subjektivističkim, antropocentričnim teorijama informacija Hansen postulira čoveka kao isključivog subjekta komunikacije, a aparati koji međusobno komuniciraju mogu biti posmatrani samo kao objekti koji razmenjuju podatke, nikada, ni jedan od njih kao subjekat. Subjekt digitalnog informatičkog doba ostaje čovek.²⁷

Po Hansenu, informacija, kao objekat komunikacije, odnosno saznanja, subjektu postaje dostupna u obliku *digitalne slike*. Digitalna slika je "informacija u telu", dakle, forma (oblik) kojom su svesti prezentovane informacije o "spoljašnjosti" (svetu digitalizovanih informacija). Za razliku od Bergsona kod koga su slike pre-egzistirajuće forme (homogene sa telom), Hansen smatra da sliku (*digitalnu sliku*) čovek mora napraviti svojim telom – oteloviti i učiniti je tako homogenom sa "telesnim prostorom" u kojem se odvija proces saznavanja. *Otelovljenje (embodiment)* je jedna od ključnih reči Hansenove "nove filozofije".²⁸ Pošto u središte svoje filozofije postavlja

 27 Ovakav Hansenov stav je izuzetno značajan jer je u suprotnosti sa danas preovlađujućim u teoriji medija. Divna Vuksanović (1965–) dobro uočava (ali i sama prihvata) gledište većine savremenih filozofa i teoretičara medija po kojem je ulogu sazajnog subjekta preuzela tehnologija, odnosno sam medij: "To da sredina koja nas okružuje, zahvaljujući naprednim tehnologijama, sve više preuzima ulogu inicijatora različitih komunikacijskih aktivnosti, prelazeći iz prvobitne pozicije objekta koji trpi radnju u svojevrsni subjekt komuniciranja, ne znači ništa drugo do *factum* da medijum komunikacije postaje ne samo "subjekat saznanja" u nekadašnjem smislu pojma, već i sam sadržaj komunikacije." (Divna Vuksanović, *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju – Čigoja, Beograd, 2007, str. 118) Nasuprot ovome, Hansen svojom filozofijom novih medija zapravo revitalizuje koncept po kojem subjekat saznanja i komunikacije može biti čovek (i samo čovek).

28 Hansenov termin otelovljenje iz knjige *New Philosophy for New Media* se odnosi isključivo na proces *pravljenja* digitalne slike putem tela i ne treba ga poistovećivati sa Merlo-Pontijevim terminom otelovljenosti koji označava neraskidivu vezanost čovekovog tela i svesti (*otelovljeni subjekat*) iako sa njim ima suštinske sličnosti (o čemu će biti reči dalje u tekstu). Danas se termin otelovljenost veoma često upotrebljava u teorijskoj literaturi zahvaljujući, pre svega, kognitivnim naukama, u kojima je istraživački program "Otelovljena kognicija" (*Embodied Cognition*) rastući trend i u kojoj se ovim terminom želi označiti nerazdvojiva veza tela i kognitivne aktivnosti uma, što je proizvod Merlo-Pontijevog uticaja na kognitivne nauke.

ljusko telo on, zapravo, želi da Bergsonovu filozofiju prikaže kao fenomenologiju tela, približavajući je time Merlo-Pontijevoj fenomenologiji percepcije.²⁹ U ovom "miksi" bergsonizma i Merlo-Pontijeve fenomenologije tela, Hansen od Bergsona preuzima koncept percepcije (po kome ona nije "čista", već je memorija i afekat čine nepotpunom tako što filtriraju količinu i vrstu informacija koju percipiramo), a od savremenih naučnika iz oblasti kognitivnih nauka preuzima, suštinski merlopontijevsku, ideju da se taj proces dešava u telu (*otelovljenom subjektu*), a ne "u stvarima" (što je Bergsonovo shvatanje).

Ljudsko telo *otelovljenjem* informacije od nje čini objekat saznanja za svest. Telo je time postavljeno u centar interesovanja. U procesu *pravljenja*³⁰ digitalne slike telo služi kao neka vrsta fizičkog "ekrana" koji *uokviruje* informacije (dovodeći ih tako u relaciju sa svešću). *Uokvirenje* dovršava proces otelovljenja koji Hansen vidi kao mehanizam kojim informacije dobijaju značenje.³¹ Bergson i Delez, od kojih Hansen pozajmljuje termin *uokvirenje*, shvataju telo kao *okvir* (*frame*) sveta slika. Dok je kod njih telo (kao okvir) shvaćeno kao "rez u tok realnog", a tok realnog predstavljen tokom slika u koji telo stupa kao uokviritelj (kod Deleza je korelat telesnog uokvirenja na filmu filmski kadar – *frame*), kod Hansena telo uokviruje virtuelni svet digitalizovanih informacija. Tako, telo, činom *uokvirenja*, aktuelizuje virtuelni svet (koji zatim biva predstavljen svesti u obliku digitalne slike).³² Ovakvim shvatanjem *uokvirenja* Hansen ponovo ukazuje na krucijalnu ulogu tela kako na ontološkom (u aktuelnom "rađa" virtuelni svet digitalizovanih informacija), tako i na epistemološkom planu (telo "povezuje" u sazajnom procesu informaciju i svest). Hansenov koncept *otelovljenja* digitalne informacije funkcionalno odgovara Bergsonovom konceptu percepcije,

29 Hansen, u knjizi *New Philosophy for New Media*, zasniva svoju teoriju medija na Bergsonovoj filozofiji, ali izmenjenoj (ili "unapređenoj", "osavremenjenoj") tako da se telo poima kao nosilac svesti, nalik Merlo-Pontijevom konceptu *otelovljene svesti* (Hansen taj pojam u ovom smislu ne koristi). Hansen, dakle, stvara jednu merlopontijevsku verziju bergsonizma u kojem je od Merlo-Pontija preuzeta fenomenologija percepcije, a od Bergsona dualistička epistemologija (i shvatanje afekta kao sredstva saznanja). U narednoj knjizi (*Bodies in Code*) Hansen će graditi svoju teoriju na "čistoj" Merlo-Pontijevoj fenomenologiji tela. Pretpostavljamo da je Hansen poznavao Merlo-Pontijevu fenomenologiju percepcije već u vreme pisanja prve knjige, te je stoga i izabrao termin "otelovljenje (digitalne slike)" sa namerom da potcrta centralnu ulogu ljudskog tela u saznanju. Međutim, neobično je da u knjizi *New Philosophy for New Media* on spominje Merlo-Pontija samo jednom (na strani 216) i to u rečenici u kojoj nabroja fenomenologe koji su se bavili taktilnošću. Da se Hansenov pogled na problem tela kao medija izmenio između pisanja prve i druge knjige (u smislu potpunog okretanja ka Merlo-Pontijevoj fenomenologiji) svedoči i činjenica da se, u svojoj drugoj knjizi, on svega nekoliko puta pozvao na Bergsonovu filozofiju koja čini osnovu prve knjige.

30 Hansen koristi reč *forge* – kovati, napraviti.

31 "Uokvirenje dovršava mehanizam putem koga značenje postaje sastavni deo informacije [*inheres in information*] i iz tog razloga, može se ispravno reći da stvara informaciju." Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, str. 84.

32 Hansenovo shvatanje virtuelnog kao kvaliteta telesnog, organskog života se suštinski razlikuje od danas preovlađujućeg. Hansen kao primer uzima shvatanje Fridriha Kitlera (Friedrich Kittler, 1943–) po kome je digitalno transcendencija ljudskog (organskog) i suštinsko svojstvo tehničkog.

jer otelovljenjem čovek *pravi* digitalnu sliku izdvajajući one informacije koje su od važnosti za njega, baš kao što, po Bergsonu, čovek u percepciji vrši filtriranje, ili oduzimanje, od totaliteta materije spram potreba ljudskog tela. Odnos digitalne slike kao otelovljene informacije i "čiste" informacije, odnosno podatka, je kod Hansena isti kao odnos percipirane materije i same materije kod Bergsona (odnos subjektivno–objektivno). Stoga se može reći da Hansenov koncept *digitalne slike* odgovara Bergsonovom *perceptu*.

Kada je informacija postala telo, i to kao digitalna slika, ona može biti predmet daljeg procesa saznanja. Pošto Hansenova epistemologija ne poznaje *intuiciju* kao Bergsonovu metodu neposrednog saznanja, ona se ispostavlja, iako deklarativno bergsonistička, kao suštinski merlopontijevska, jer sve što subjekat sazna je jeste suštinski on sam odnosno njegovo sopstveno telo (telo se posmatra i kao subjekat i kao objekat saznanja – subjekat sazna samo ono što je postalo otelovljeno, što je upravo suštinska karakteristika Merlo-Pontijeve fenomenologije percepcije).³³ Informacija postaje dostupna svesti, kao subjektu saznanja, u vidu digitalne slike koja postaje predmet afekcije kao sredstva koje povezuje domen prostora (telo) i vremena (svest).

U Hansenovoj filozofskoj slici sveta, sudeći po knjizi *New Philosophy for New Media*, sazajni proces, koji kreće od informacije kao početnog objekta saznanja, a završava se kod svesti kao konačnog sazajnog subjekta (nećemo izdvajati *neprimetno iks* kao nadindividualni entitet), ima sledeću strukturu:

informacija³⁴ → otelovljenje → digitalna slika → afekcija → svest.

Prva "faza" procesa saznanja – od informacije do digitalne slike tj. od besformnog do "ovaploćenog", odgovara Bergsonovom konceptu percepcije (u terminologiji klasične epistemologije ovo bi odgovaralo čulnom saznanju); a drugi – od tela do svesti (od prostornog do vremenskog) odgovara afekciji kao drugoj komponenti subjektivnosti kod Bergsona (ili logičkom saznanju u tradicionalnoj epistemološkoj terminologiji). Upravo ovakvu podelu prati Hansen u svoje dve naredne knjige; u onoj koja je već objavljena (*Bodies in Code*) on se bavi odnosom digitalne tehnike i organskog tela (čin *otelovljenja* kao perceptivnog saznanja), a u drugoj (najavljenoj pod naslovom *The Politics of Presencing*) će se baviti svešću o vremenu i

novim medijima kao izvorom za tehničku kontaminaciju otelovljene svesti o vremenu.³⁵

Hansen ovaj prvi deo sazajnog procesa naziva *spoljašnjom percepcijom* (*ekstrorepcijom*), a drugi, koji odgovara logičkom saznanju (može se nazvati i "afek-

33 Osnovno pitanje Merlo-Pontijeve fenomenologije percepcije je problem percepcije sopstvenog tela, jer se kod njega telo nalazi sa obe strane intencionalne relacije.

34 Napominjemo da se, zapravo, radi o informaciji nezavisnoj od subjekta te da se taj početni objekat saznanja može nazvati podatkom. Međutim sam Hansen koristi subjektivistički pogled na sazajni niz, pa podatak naziva informacijom, a otelovljenu informaciju digitalnom slikom.

35 Mark Hansen, *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*, Routledge, New York – London, 2006, str. ix.

tivnim saznanjem³⁶) *unutrašnjom percepcijom* (introcepcijom). Razlikujući "dve faze" percepcije kao procesa saznanja, Hansen želi da sačuva osnovnu dualističku epistemološku konstrukciju Bergsonove filozofije koju je preuzeo kao osnovu svoje. S druge strane, nazivajući obe faze saznanja *percepcijom*, on jasno želi da ukaže na centralnu ulogu tela u saznanju, do čega mu je takođe veoma stalo.³⁷ Saznanje informacija, dakle, teče tako što ih čovek prenosi iz "spoljašnjosti" u "unutrašnjost" a zatim ih, u unutrašnjem prostoru (telesnom prostoru), saznaje putem unutrašnje percepcije koju čini skup modaliteta koje on naziva *afekcijom*. Digitalizovani ("virtuelni") podaci postaju perceptibilni za čoveka putem kompjutera. Dakle, kompjuter je uređaj koji ima ulogu tehničkog interfejsa koji za telo, kao perceptivni medij, postaje "izvor" informacija.³⁸ Glavna karakteristika Hansenove teorije medija je specifično shvatanje odnosa tehnike (kompjutera) i subjekta (tela). On kompjuter posmatra kao deo tela, njegovu inkorporiranu protezu.³⁹ Tim stavom pokazuje da interfejs i medij smatra jedinstvenom celinom, jer aparat (kompjuter) postaje "deo" fenomenalnog (mentalnog) tela. Putem tela, kao medija, besformna informacija (podatak) postaje "oformljena" odnosno *otelovljena* (čulno saznata).⁴⁰ Istovremeno, telo je i interfejs koji informacije čini dostupnim svesti i to u vidu digitalnih slika. Telo je, tako, shvaćeno i kao interfejs (u slučaju introcepcije) i kao medij (u slučaju ekstrocepcije).

Druga "faza" saznanja (introcepcija) kreće od digitalne slike (otelovljene informacije), kao saznajnog objekta, pa se može simplifikovano reći da je medij onaj element koji, prenoseći digitalnu sliku (kao informaciju), povezuje telo, sada kao interfejs, i svest. Pošto je Hansenova "nova filozofija" zasnovana na Bergsonovoj filozofiji moglo bi se odmah reći da bi afekcija mogla imati funkciju medija (jer ona tu funkciju ima kod Bergsona). Međutim, Hansen afekt naziva interfejsom.⁴¹ Za Bergsona afekt je sredstvo koje povezuje prostorni sa vremenskim planom egzistencije (veza *materije* i *memorije*). Afekt čini telo centrom neodređenosti, jer omogućava

36 "[...] ljudska percepcija se dešava u složenom i promenljivom polju u kojem telesni modaliteti taktilnosti, propriocepcije, memorije i trajanja – što ja nazivam afektivnošću – čine nesvodljivi i suštinski doprinos." Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, str. 101.

37 Upravo je Rejmon Rije bitan za Hansena zbog toga što obe vrste saznanja vezuje za telo. To je Rijeova ideja o nadprostornom "centru" i "izvoru" svesti, čiji inherentni deo predstavlja biološki (prostorni) organizam.

38 "kompjuter kao instrumentalno sučelje sa domenom informacija [...]." (Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, str. 123). Kitler kompjuter smatra završnim elementom komunikacionog procesa i stoga ne razvija pojam interfejsa.

39 "Svi ti estetički eksperimenti (Hansen misli pre svega na umetničke radove Tamasa Valickog /Tamas Waliczky, 1959–/, Miroslava Rogale /Miroslaw Rogala, 1954–/ i Džefrija Šoa, prim. O. J.) sa digitalizacijom fotografije primeri su bergsonističke vokacije novomedijske umetnosti: na različite načine, svi oni kanališu percepciju kroz kompjuter, ne kao tehničku ekstenziju van tela–uma, nego kao otelovljenu protezu, katalizatora telesne samo–transformacije." Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, str. 121.

40 "Telo je, ukoliko, postalo ključni medijator – zaista, konvertor (Rejer) – između informacije i forme (slike)." Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, str. 123.

41 Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, str. 127–161, poglavlje 4, "Affect as Interface".

vremenski pomak između percepcije i akcije, čime reakcija postaje neodređena. Hansen prihvata ovakav koncept afekcije i ona mu služi da poveže materijalni, odnosno prostorni plan ljudske egzistencije (telo = otelovljena digitalna slika) sa vremenskim planom (nadprostornom svešću).⁴² Međutim, on afekciju naziva interfejsom, a ne medijem. Problem je u tome što Hansen precizno ne određuje značenje pojma *interfejs*. On ovaj pojam ne definiše a koristi ga u kolokvijalnom značenju,⁴³ što je veliki propust za jednu teoriju medija koja taj pojam aktivno koristi.⁴⁴

Kada je proces saznanja sveden na "telesni proces" Hansen dalje razvija svoju fenomenologiju medija na bergsonističkim osnovama. Da bi "osavremenio" i naučno potkrepio Bergsonovo shvatanje afektivnosti, Hansen se poziva, pre svega, na čileanskog neuronaučnika Franciska Varelu (1946–2001).⁴⁵ Varela je značajan zbog toga što je težio da poveže fenomenologiju i neurobiologiju, tragajući tako za materijalnom vezom između afekcije i temporalnosti. Varelina istraživanja su, po Hansenu, savršena nadgradnja Bergsonovih ideja o afektivnosti.⁴⁶ To su istraživanja koja ukazuju na biološku vezu vremenskog toka (trajanja) i afekta. Varela se, naime, bavio proučavanjem aktivnosti ljudskog mozga u toku kognitivnih operacija. Primetio je da kognitivni akti nastaju kao rezultat koherentne aktivnosti neurona (dakle *fizisa* – tela) na više lokacija u mozgu. Integracija ovih neuroloških aktivnosti se dešava u određenim jedinicama trajanja (oko 0,3 sek.) koje, kao sinhroni preseki (trajanje ljudskog *sada*), čine osnovu ljudskog osećaja temporalnosti. Povezivanje ovih pojedinačnih trenutaka u vremenski tok nastaje kao rezultat afektivne delatnosti. Drugim rečima, ono što Varelina istraživanja dokazuju, po Hansenu, je da afekt formira vezu između najprostijih kognitivnih aktivnosti (perceptualni događaj na neurološkom nivou)

42 Hansen, upravo zbog toga što mu je bitno da afekcijom poveže telo i svest, odnosno prostor i vreme, insistira na originalnom Bergsonovom shvatanju afekcije kao telesne senzacije. Zato on kritikuje Delezovo tumačenje afekcije koju ovaj shvata kao netelesnu (*raz–otelovljenu*). Napominjemo da ono što Bergson zove *senzomotornim intervalom* kod Hansena ne služi da odvoji telo od materijalnog univerzuma, nego da označi specifičnu funkciju samog tela kao sistema koji je heterogen informaciji.

43 Pojam *interfejs* kod Hansena uglavnom ima značenje oblasti preklopa dve stvari, tako da naslov *Affect as Interface* treba razumeti kao: *Afekt kao polje susreta (digitalnog i humanog)*.

44 Hansen koristi i termin "medij interfejsa" ("medium of interface") koji se očigledno odnosi na afekt koji povezuje telo i duh (svest). To je, zapravo, medij "u" telu kao jedinstvenom informacionom sistemu.

45 Francisko Varela je napisao nekoliko značajnih knjiga o kognitivnoj ulozi tela (zajedno sa svojim profesorom Humbertom Maturanom /Humberto Maturana, 1928–/: *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Reidel, Boston, 1980. i *The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding*, Shambhala Press, Boston, 1998; sa Eleanor Roš /Eleanor Rosch, 1938–/ *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, 1991). Varelini radovi su potpora onom delu Hansenove filozofije koji treba da objasni način na koji biološki sistemi kreiraju svest o vremenu.

46 "Njegove [Vareline, prim. O. J.] analize daju savršenu osnovu za procenu kompleksnih interakcija afekcije i temporalnosti koja je vidno implicirana, ali nikada eksplicitno izvedena u Bergsonovoj *Materiji i memoriji*." Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, str. 250.

i vremenskog toka (svesti o trajanju) i to tako da afekt prethodi temporalnosti.⁴⁷ Varelin rad, po Hansenu, predstavlja neophodnu potvrdu da afekt povezuje perceptualno (telesno, prostorno) sa vremenskim (svest o vremenu, *time-consciousness*) ili drugim rečima – telo i svest. Afekt je, dakle, medij.

Ponovićemo da, uprkos naslovu celog poglavlja knjige (*Affect as Interface*), Hansen afekt smatra saznavnim sredstvom koje "prenosi" perceptive (digitalne slike) do svesti. Stoga je moguće reći da je afekt medij a telo interfejs kojim informacija (digitalna slika) postaje dostupna svesti.

U narednoj knjizi (*Bodies in Code*) Hansen se fokusirao na proces otelovljenja kao perceptivnog saznanja. Pošto je sada primarni predmet proučavanja odnos čoveka i tehnike u ravni čulnog opažanja, Hansen je mogao da se u potpunosti osloni na Merlo-Pontijevu fenomenologiju. Iako su Bergsonova i Merlo-Pontijeva filozofija slične u pogledu shvatanja uloge tela u saznanju, bitne razlike postoje, pa i u shvatanju percepcije koja je za Hansena sada najznačajnija. Razlika Bergsonove i Merlo-Pontijeve filozofije može se svesti na sledeće: kada je percepcija u pitanju, za Merlo-Pontija, zbog toga što je telo ontološka osnova našeg prisustva u svetu (pa i našeg postojanja uopšte), percepcija predstavlja opštu saznavnu metodu; dakle, ona objedinjuje ono što bi se moglo nazvati perceptivnim i umnim (noetskim) saznanjem,⁴⁸ te je po njemu perceptivno saznanje potpuno; kod Bergsona perceptivno saznanje podrazumeva selekciju perceptivnog datog te je ono nepotpuno (za razliku od *intuicije* kao saznavne metode koja omogućava potpuno saznanje). Osim ovoga, značajna je i razlika u poimanju uloge *slike* u percepciji. Za Bergsona je *slika* neka vrsta reprezentacije objekta saznanja, dok za Merlo-Pontija *slika* nije reprezentacija, već nam je objekat neposredno dat, a *slika* je neka vrsta emanacije *telesne šeme*. Zbog ovih razlika Hansenova knjiga *Bodies in Code* ne predstavlja samo "prevođenje" pojmova Bergsonove filozofije na odgovarajuće Merlo-Pontijeve, već i promenu u nekim od osnovnih postavki.⁴⁹

Gradeći svoju filozofiju na osnovama Merlo-Pontijeve, Hansen je u odnosu na prethodnu knjigu donekle promenio shvatanje subjekta, pa time i objekta saznanja. Namesto Bergsonovog saznavnog subjekta kao nematerijalnog, spiritualnog

47 "Afekt, drugim rečima, formira vezu između perceptualnog događaja i temporalnog toka, i kao takav, svedoči o otelovljenoj osnovi svesti o vremenu. Zbog toga Varela tvrdi da "afekt prethodi temporalnosti." Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, str. 253.

48 Hansenovim terminima rečeno, Merlo-Pontijeva fenomenologija percepcije objedinjuje ekstrocepciju i introcepciju u jedan, jedinstveni proces.

49 Imajući na umu tranziciju sa Bergsonove na Merlo-Pontijevu filozofiju u prve dve knjige, zanimljivo je kako će Hansen u trećoj knjizi objasniti odnos tela i svesti o vremenu, s obzirom na to da će morati da se bavi percepcijom vremena kao oblikom saznanja, ukoliko želi da ispoštuje epistemološki model prezentovan u prvoj knjizi. On je na neki način najavio da će filozofska osnova tog istraživanja biti Huserlova fenomenologija (pogledati: <http://english.uchicago.edu/graduate/amer/m-hansen.html>, pristupljeno 20. maja 2008).

entiteta (*Ega*) koji egzistira u ravni vremena (Hansen u prethodnoj knjizi koristi i Rijeove pojmove *neprimetno iks* i *nadprostorna svest*), subjekat saznanja je sada *otelovljena svest*, u "čistom" merlo-pontijevskom značenju tog pojma (*telo-subjekat*, *prostorna egzistencija*). Sa promenom shvatanja subjekta izmenilo se i shvatanje objekta saznanja. Objekat saznanja, po Hansenu, nije više isključivo digitalna informacija nego informacija uopšte i, shodno tome, celokupna realnost sa kojom se susreće savremeni čovek. Tu realnost on naziva *izmešana realnost* (*mixed reality*).⁵⁰ Po Hansenu, svet u koji nas uvodi naše telo (ili, ako dosledno sledimo Merlo-Pontija, tačnije bi bilo reći – koji *čini* naše telo) je izmešani svet virtualne i fizičke realnosti, a obe doživljavamo na isti način – analogno, jer se telo kojim percipiramo tu realnost ponaša kao analogni procesor informacija.⁵¹ Po Hansenu, dakle, svako naše iskustvo je uvek analogno procesirano te nema razlike u iskustvu do koga dolazimo uz pomoć tehničkih uređaja u odnosu na bilo koje drugo iskustvo, pošto telo sve svodi na analogni "signal".⁵² Ovo je izuzetno bitan zaključak, jer većina teoretičara medija, insistirajući na "revolucionarnosti" promene koja se odigrala digitalizacijom, ne uviđa činjenicu da, ako se posmatra na perceptivnom nivou, a perceptivni nivo je onaj na kojem samo i možemo konkretno posmatrati tehnička sredstva komunikacija ako želimo da razumemo način njihovog dejstva, digitalizacija informacija (signala) nije donela promenu u načinu percepcije baš kao ni u njihovom prenosu. Digitalna ili ne, slika je slika i mi je opažamo (procesiramo) na isti način.⁵³ Informacije koje nam neki objekat, koji funkcioniše kao interfejs, čini dostupnim, poticale one od fizičkog objekta ili digitalizovanih informacija (virtualni objekat), uvek saznavamo na isti način – analogno, jer je priroda tela kao našeg "procesora" informacija analogna. Ono što karakteriše Hansenov novi filozofski okvir jeste da se svako saznanje uvek posmatra

50 *Izmešana realnost* je pojam kojim Hansen želi da ukaže na iskustvenu istovetnost virtualne i fizičke realnosti koja nastaje kao posledica procesa otelovljenja kao osnove perceptivnog saznanja. "All reality is mixed reality" je naslov uvodnog poglavlja knjige *Bodies in Code*. Mark Hansen, *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*, Routledge, New York – London, 2006, str. 1–6.

51 Hansen postulira telo kao analogni procesor na osnovu stavova o superiornosti analognog koje iznosi Brajan Masumi (Brian Massumi, 1956–). "Osećaj [...] je u suštini analogan. On je analogan u smislu koji je blizak tehničkom značenju, kao kontinualno promenljivi impuls ili moment koji može da pređe iz jedne kvalitativno različite sredine u drugu. Kao elektricitet u zvučne talase. Ili temperatura u bol. Ili svetlosni talasi u viđenje." Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, Duke University Press, Durham & London, 2002, str. 135.

52 "Zbog toga što je iskustvo, kao takvo, 'analogno procesirano', ne može biti razlike u vrsti koja bi razgraničavala virtualnu realnost (u svom uskom, tehničkom značenju) od ostatka iskustva; još jednom, sva realnost je izmešana realnost." (Mark B. N. Hansen, *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*, Routledge, New York – London, 2006, str. 6) Analogni signal karakterišu varijacije koje su kontinualne, za razliku od digitalnog signala koji opisuje informaciju diskretnim, tj. diskontinualnim vrednostima. Smatra se da nervni impulsi, koji nastaju kao rezultat čulnih podražaja, imaju analogan oblik.

53 Ovakav stav predstavlja bitnu promenu u odnosu na prethodnu Hansenovu knjigu u kojoj je tvrdio da digitalnu sliku moramo *oteloviti* i tako učiniti homogenom sa telom, što sa drugim "slikama" nije bio slučaj.

samo kao saznanje sebe, saznanje svog sopstvenog tela. Hansen, zapravo, pokušava da teorijom medija odgovori na jedno "merlopontijevsko" pitanje – šta je medij u slučaju kada telo dodiruje samo sebe? Stoga on tehniku posmatra kao deo tela, jer u tom slučaju odgovor na prethodno pitanje postaje i odgovor na pitanje kako saznajemo informacije o svetu koji nam postaje dostupan putem tehnike.

Ono što Hansen smatra medijem između realnosti i čoveka jeste tehnika i to ne samo u slučaju virtuelne, već i "aktuelne" realnosti.⁵⁴ To je promena u odnosu na prethodnu knjigu gde je tehnika (kompjuter) bila shvaćena kao tehnički interfejs "digitalnog sveta". Hansen je šire shvatanje epistemološke funkcije tehnike prihvatio od Merlo-Pontija, po kome je tehnika sredstvo uz pomoć koga čovek interpretira prirodu.⁵⁵ "Proširenje" tela tehnikom, Hansen, kao i Merlo-Ponti, ne shvata u smislu proširenja fizičkog tela, nego fenomenalnog. To je uslov da percepcija "spoljašnjih" objekata bude doživljena kao percepcija sopstvenog tela. Opseg fenomenalnog tela je znatno širi od opsega objektivnog, materijalnog tela i njega demarkira *telesna šema*. Dakle, *telesna šema* je to što "obuhvata" tehniku i čini je delom tela. Tako, na objektivnom planu Hansen razlikuje telo i tehniku, kao uređaj koji telu služi kao proteza za pristup *miksovanoj realnosti*, a na subjektivnom telo i tehnika bivaju objedinjeni u *telesnoj šemi*. Da bi označio onaj deo *telesne šeme* koji obuhvata tehniku, Hansen koristi pojam *telo u kodu* (*body-in-code*). Dakle, *telo u kodu* (iz naslova knjige) označava ono proširenje fenomenalnog tela (*telesne šeme*) koje je realizovano tehničkim aparatima i ono je sučelje (interfejs) tehničkog i biološkog. Hansen napominje da *telo u kodu* ne predstavlja neku vrstu "softverskog produženja" tela ili, kako on kaže, "digitalnog razoteloavljenja svakodnevnog tela". *Telo u kodu* je telo "čije je otelovljenje realizovano i može biti realizovano samo u kombinaciji sa tehnikom".⁵⁶ Dakle, ona

54 O odnosu aktuelnog i virtuelnog postoje različita shvatanja. Žil Delez, objašnjavajući Bergsonov pojam virtuelnog kaže da je moguće suprotno od stvarnog (realnog) a virtuelno suprotstavljeno aktuelnom. "Moguće nema stvarnost iako može imati aktuelnost, virtuelno nije aktuelno već, kao takvo, poseduje jednu stvarnost." (Žil Delez, *Bergsonizam*, Narodna knjiga, Beograd, 2001, str. 91) Delez je definisao virtuelno na osnovu Prustovog (Marcel Proust, 1871–1922) shvatanja prošlosti kao onog što je "realno a da nije aktuelno, idealno a da nije apstraktno". Novica Milić (1956–) napominje da, zbog toga što je, kao i potencijalno, virtuelno suprotstavljeno aktuelnom, ne treba poistovećivati virtuelno i potencijalno. "Potencijalno je najpre suprotstavljeno realnom: realno "jeste", potencijalno "nije". Virtuelno nije suprotstavljeno realnom, ono ga uključuje u sebe, iako poseduje i irealan deo. [...] Virtuelno je zato grubo određeno ako za njega kažemo da je kategorija (ontološka ili ma koja druga), osim da je kategorija za sebe, vlastita 'specifična razlika'." (Novica Milić, *Predavanja o čitanju*, Narodna knjiga, Beograd, 2000, str. 165–166.) Već smo rekli da za Hansena, u knjizi *New Philosophy for New Media*, virtuelno treba posmatrati u funkciji humanog. Telo aktualizuje virtuelni svet. Ono ga "rađa" u aktuelnom.

55 "(Iz ovog razloga) tehnički objekti su sposobni da konstituišu medij kojim biološki i psiho-loški individuirano ljudsko biće interpretira prirodu. (Maurice Merleau-Ponty, *Nature: Course Notes from the Collège de France*, ed. D. Séglaard, Northwestern University Press, 2003, str. 278, navedeno prema: Mark Hansen, *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*, Routledge, New York – London, 2006, str. 87.

56 Mark Hansen, *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*, str. 56.

"površina" mentalnog (fenomenalnog) tela, koja nastaje kao "proširenje" telesne šeme inkorporiranjem tehnike u nju, predstavlja "tačku dodira" tehničkih i bioloških komunikacionih sistema.

Ako se setimo da je u prethodnoj knjizi Hansen zastupao stav da je u informatičko doba očigledan proces koevolucije čoveka i tehnike, onda koncept *tela u kodu* valja razumeti kao dalju teoretizaciju tog stava, ali sada izvedenu terminima Merlo-Pontijeve filozofije. Zaključujući na osnovu Merlo-Pontijeve fenomenologije, proširenje *telesne šeme* koje je ostvareno tehnikom može se razumeti i kao "proširenje" samog subjekta. "Otvaranje" tela ka realnosti nije jednosmerno, ono nije samo otvaranje ka spolja, nego i uvođenje unutra onoga što je do tada bilo spolja i to je funkcija tehnike. Tako, *telesna šema* objekte saznanja, kao tehničke objekte, inkorporira u fenomenalno telo. Za Merlo-Pontija, pa sledstveno i za Hansena, sve što otelovljeni subjekat percipira je samo telo, sva percepcija postaje introcepcija, pa saznajni niz koji na objektivnom planu čine:

miksovana realnost → tehnika → telesna šema → telo—subjekat

na subjektivnom planu čini samo odnos realnosti i *telesne šeme* koja obuhvata kako tehniku, telo i otelovljenu svest.

To znači da *telesna šema* definiše jedinstveni prostor, ili polje, u kojem se dešava percepcija kao proces saznanja. U prethodnoj Hansenovoj knjizi je tu funkciju imalo fizičko telo, pošto je svet van tela bio nehomogen. Hansen se ne bavi procesom prenosa informacija u tehničkom komunikacionom sistemu (to je predmet tehnologije, a ne filozofije), njega zanima način na koji tehnika postaje deo tela. Zapravo, on opisuje kako tehnika, kao instrument saznanja, postaje deo tela, kako oni čine jednu, jedinstvenu celinu. Otuda u Hansenovom rečniku izraz "medij interfejsa" kojim on označava sredstvo koje prenosi informacije u okviru telesne šeme kao polja preklapanja (*interfacing*) sfere realnosti i sfere subjekta, od tehnike (kao interfejsa) do svesti (kao subjekta saznanja).

Problematizujući telo kao medij u situaciji kada ono predstavlja i subjekat i objekat saznanja (telo koje "samo sebe dodiruje") Hansen, u knjizi *Bodies in Code*, percepciju tehnike, odnosno informacija koje nam tehnika čini dostupnima posmatra kao introcepciju, a ne kao ekstrocepciju. Tu se javlja problem intersubjektivnosti – opažanja drugog subjekta kao objekta (a ne kao dela sopstvenog tela). To je bilo problematično pitanje Huserlove (Edmund Husserl, 1859–1938) transcendentalne fenomenologije jer je on, smatrajući da je drugi subjekat prost objekat i odričući realnost egzistencije spoljašnjih objekata, dovodio u pitanje i samu mogućnost komunikacije. Hansen preuzima Merlo-Pontijevo rešenje ovog problema. On prvo uvodi pojam *telesne slike* (*korporalna slika* – *body image*) da bi njom objasnio kako se u svesti pojavljuje telo drugog koje je, sada kao slika nekog tela, jasno izdvojeno od okoline. *Telesna slika* kao "slika drugog" je pojam koji, zapravo, treba da sugerise da se ne radi o "običnom" objektu, već o drugom telu kao objektu. Kako na perceptivnom nivou nema principijelne razlike između tela kao objekta i bilo kog drugog objekta, to se razlika između objekta i drugog subjekta (kao *telesne slike*) uspostavlja tek na nivou

svesti. Zato Hansen kaže da je *telesna slika* "svesno (noetsko) iskustvo".⁵⁷ Pošto je *telesna slika* deo svesnog, a *telesna šema* nesvesnog opažajnog mehanizma, možemo reći da je za Hansena intersubjektivnost drugostepeni fenomen koji nastaje tek na nivou svesti. *Telesna šema* je stoga "primarno" sredstvo saznanja drugih subjekata kao i ostalih (tehničkih) objekata.⁵⁸

Hansen *telesnu šemu* posmatra kao neku vrstu mentalne "kože" koja obuhvata tehničke objekte, čime saznanje postaje, na neki način, "dodirivanje samog sebe".⁵⁹ Kao i kod svakog dodira medij je *meso*.⁶⁰ Merlo-Ponti kaže:

Meso tela nam omogućava da razumemo meso sveta.⁶¹

Stoga se *telo u kodu* može razumeti kao onaj deo *mesa/tkiva* sveta koji doživljavamo kao deo sebe (*meso/tkivo tela*). Granicu *mesa/tkiva tela* "ocrtava" *telesna šema*.⁶² "Tačka dodira" dva sistema, sveta i tela, je *telesna šema*. Ona je i interfejs ali i medij koji informacije čini dostupnim saznanju. Iako Merlo-Ponti razvija koncept *mesa/tkiva* pre svega da bi ontološki prevazišao "procep" (*écart*) između tela i sveta,⁶³ Hansen ga koristi u epistemološkom smislu da bi pokazao kako telo preuzima ulogu medija na sebe.⁶⁴ Dakle, telo funkcioniše kao medij i to na način *mesa/tkiva*, odnosno tako da u sebe "uključuje" tehničke objekte kao objekte saznanja jer dele istu ontološku osnovu (sve je *meso/tkivo*). S druge strane, telo je i interfejs jer funkcioniše kao "koža", granica koja obuhvata tehničke objekte čineći tako informacije, kao deo homogenog sistema, dostupnim saznanju.

Sam naslov knjige ukazuje na to da bi samo *telo u kodu* trebalo shvatiti kao interfejs.⁶⁵ Problem je u tome što, kao i u prethodnoj knjizi i u knjizi *Bodies in Code* Hansen nije precizno objasnio značenje pojma interfejs, iako je ovaj pojam sada dospeo

57 Mark Hansen, *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*, str. 48.

58 "Moja telesna šema je normalno sredstvo saznanja drugih tela i njihovo moga." Merleau-Ponty, *Nature*, str. 218, navedeno prema: Mark Hansen, *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*, str. 83.

59 Pogledati: Mark Hansen, *Bodies in code, Interfaces with digital media*, str. 62–70.

60 Još je Aristotel (Ἀριστοτέλης, 384–322 p. n. e.), govorio da je u slučaju čula dodira "posrednik meso". Aristotel, *O duši*, Naprijed, Zagreb, 1996, str. 59.

61 Maurice Merleau-Ponty, *Nature*, str. 218, navedeno prema: Mark Hansen, *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*, Routledge, New York – London, 2006, str. 82.

62 U svom poslednjem radu Merlo-Ponti se pita "gde da stavimo granicu između tela i sveta, kada je svet meso?" Pogledati: Mark Hansen, *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*, str. 135 i dalje.

63 Mesto/tkivo Merlo-Ponti shvata u smislu pred Sokratovskih "osnovnih elemenata", kao gradivnih elemenata bića. "Da bismo ga označili, potreban nam je stari termin *element*, u smislu u kom je bio upotrebljiv kada se govori o vodi, vazduhu, zemlji i vatri, to jest, u smislu opšte stvari, na pola puta između prostorno-vremenske individualnosti i ideje, [...]" ("The intertwining – the chiasm", iz Thomas Baldwin (ed.), *Maurice Merleau-Ponty: Basic Writings*, Routledge, London, 2004, str. 256.

64 "Novomedijska umetnost traži telo da bi oživelo koncept 'medija' i takođe da bi stvorilo potencijal za akciju u okviru 'prostor-vremena' informacija." Mark Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge Ma, 2004, str. 23.

65 Potpun naslov knjige glasi: *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*.

i u sam naslov. *Interfejs* za Hansena i dalje označava *polje susreta* ili, preciznije, *sučeljavanja/preklapanja* sa digitalnom tehnikom. Samo ako se tako shvati, postaje razumljiv naslov knjige koji u doslovnom prevodu glasi "interfejsi sa digitalnim medijima" umesto očekivanog "interfejsi digitalnih medija".⁶⁶ Dakle, Hansen pod terminom *interfejs* podrazumeva oblast susreta u kojem se dešava komunikacija.⁶⁷ Stoga, interfejs obuhvata celokupno polje preklapanja tela i tehnike. Osim toga, okrećući se potpuno fenomenološkoj filozofiji kao osnovi svoje teorije medija, Hansen je preuzeo i pogled na svet koji pokušava da prevaziđe odnos subjekat–objekat. Stoga je telo (*otelovljeni subjekat*) i subjekat i objekat saznanja, odnosno i interfejs i medij i "prijemnik" informacija. Ovakva filozofska osnova se pokazuje kao neadekvatna za zasnivanje teorije interfejsa kao elementa komunikacionog sistema, jer se koncept medija i interfejsa, kao zasebnih entiteta, na njoj ne može postulirati.

Iako je po obimu najznačajnija filozofska rasprava o interfejsu u okviru savremene filozofije i teorije medija, Hansenov rad ne pruža potpuno zaokružen teorijski pogled na ovaj koncept i može biti samo dobra polazna osnova za dalje zasnivanje pojma interfejsa u teoriji medija. S obzirom na to da Hansen pojam interfejsa shvata uopšteno, kao polje preklopa dva sistema (biološkog i tehničkog), ovaj pojam ne dobija specifično i precizno teorijsko značenje koje bi pomoglo da jasno definišemo značenje komplementarnog pojma *medij* (koje je "hipertrofirano" u današnjoj teoriji medija). Smatramo da bi shvatanje interfejsa kao tačke ili površine dodira dva sistema, koja informacije čini dostupnim čoveku kao subjektu komunikacionog sistema, pomoglo da mediju bude vraćeno prvobitno značenje *saznajnog sredstva*, odnosno posrednika koji prenosi informacije od interfejsa do subjekta.⁶⁸

66 Pravičan prevod naslova knjige na naš jezik bi trebalo da bude: "Tela–u–kodu" – *sučelja sa digitalnim medijima*. Hansen nigde u knjizi eksplicitno ne definiše šta podrazumeva pod "digitalnim medijima".

67 Hansen najčešće koristi pojam *interfejs* (*interface*) u značenju *mesta susreta, dodira, sučeljenja* (*suočenja*), *oblasti preklapanja*, dakle, u smislu koji je najbliži kolokvijalnom značenju te reči u engleskom jeziku. Evo nekoliko primera: "put into direct interface with..." (Mark Hansen, *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*, Routledge, New York – London, 2006, str. 161) u značenju "(po)staviti u direktan dodir (kontakt) sa..." , zatim "medium of interface" (Mark Hansen, *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*, str. 129) u značenju "sredstvo (medijum) sučeljavanja (suočenja)" ili "affective interfacing" (Mark Hansen, *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*, str. 129) u smislu "afektivno sučeljavanje". Upravo zbog ovakvog Hansenovog korišćenja pojma *interface* smatramo da u našem jeziku odgovarajući pojam predstavlja *sučeliti* (*to interface*), *sučeljenje* (*interfacing, interface with*) i *sučelje/sučelnik* (*interface*).

68 Istorija pojma *medij* u filozofiji je znatno duža od njegove upotrebe u zapadnoevropskim jezicima, ali, iako vrlo duga, danas je zanemarena i stoga većini uglavnom nepoznata. Reč *medium* (*medius*) je, zapravo, prevod grčkog pojma *metaxy* koji su filozofi pre Platona i Aristotela koristili, u gramatičkom smislu, isključivo kao predlog kojim se određuje mesto, sa značenjem *među* ili *iz-među*. U knjizi *O duši*, Aristotel je upotrebljavao termin *metaxy* kao imenicu u značenju *sredstva* koje omogućava čulnu spoznaju. *Metaxy* je ono što se nalazi "između čula i čulnoga", to je neka vrsta materijalnog sredstva čulnog saznanja, a za njega su to bili osnovni

I pored toga što ostaje u velikoj meri uopštena, Hansenova filozofska rasprava o funkciji tela kao interfejsa u komunikaciji predstavlja veoma značajno istraživanje, pre svega zbog svoje "transparentnosti", pod kojom podrazumevamo auto-rovo eksplicitno i temeljno ukazivanje na dugu filozofsku tradiciju u proučavanju ovog problema. Stoga, Hansenov rad pruža solidnu osnovu za zasnivanje teorije interfejsa i uvođenja pojma interfejsa, kao jednog od ključnih pojmova, u savremenu teoriju medija.

Literatura

- Aristotel, *O duši i Nagovor na filozofiju*, drugo izdanje, Naprijed, Zagreb, 1996, prev. Milivoj Sironić i Darko Novaković.
- Anri Bergson, *Materija i memorija, ogled o odnosu tela i duha*, IK Gece Kona, Beograd, 1927.
- Žil Delez, *Pokretne slike*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1998, prev. Slobodan Prošić.
- Žil Delez *Bergsonizam*, Narodna knjiga, Beograd, 2001, prev. Dušan Janić.
- Gilles Deleuze, *Cinema 2, The Time–Image*, Continuum, London, New York, 2005, trans. by Hugh Tomlinson and Robert Galeta.
- Fred Inglis, *Teorija medija*, AGM, Zagreb, 1997.
- Mark B. N. Hansen, *Embodying Technesis: Technology Beyond Writing*, University of Michigan Press, Ann Arbor, MI, 2000.
- Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge Ma, 2004.
- Mark B. N. Hansen, *Bodies in Code, Interfaces with Digital Media*, Routledge, New York – London, 2006.
- Maršal Makluan, *Poznavanje opštita – čovekovih produžetaka*, Prosveta, Beograd, 1971.
- Marshall McLuhan, *Razumijevanje medija*, Golden Marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2008.
- Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, Duke University Press, Durham & London, 2002.
- Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
- Thomas Baldwin (ed.), *Maurice Merleau-Ponty: basic writings*, Routledge, London, 2004.

elementi, pre svih vazduh i voda, koji su omogućavali percepciju obezbeđujući kontinuitet opažajne sredine. Za Aristotela, ono što u prostornom (i geometrijskom) smislu stoji u sredini, odnosno između objekta opažanja i čula kojim taj objekat opažamo, ima funkciju opažajnog sredstva ili *po-sred-nika* (onoga *po-sredstvom* koga se nešto dešava, *sredstvenika*) čulnog opažanja. U srpsko-hrvatskom jeziku je osamdesetih godina dvadesetog veka termin *medium* bio prevodjen kao "sredstvo", otuda i danas postoji izraz *sredstva masovnih komunikacija* u kojem je termin *medium/media* (*mass media* – *media of mass communication*) preveden kao *sredstvo*. Kasnije, ovaj termin nestaje iz našeg jezika pa danas imamo situaciju da je značenje termina *medij* toliko široko da je on postao gotovo potpuno nekoristan.

- Novica Milić, *Predavanja o čitanju*, Narodna knjiga, Beograd, 2000.
- Rejmon Rije, *Prinstonska gnoza, naučnici u potrazi za religijom*, Prosveta, Beograd, 1986, prev. Nada Šerban.
- Divna Vuksanović, *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju – Čigoja, Beograd, 2007.



Nikola BURIO

: Jelena Arnautović

Nikola Burio (Nicolas Bourriaud, 1965–) deluje od devedesetih godina dvadesetog veka kao kustos, organizator i hroničar izložbi savremene umetnosti. U svetu umetnosti zauzeo je važno mesto pre svega kao jedan od rukovodilaca izlagačke institucije *Palais de Tokyo* u Parizu (1992–2000), ali i kao kustos brojnih prestižnih izložbi savremene umetnosti širom sveta: bijenala u Veneciji (1993), Moskvi i Lionu (2005); izložba *Touch* u San Francisku, *Traffic* u Bordou itd. Angažovan je kao kustos u *Tate Britain* u Londonu od 2008. godine. Burio oblikuje, iz neposrednog susreta sa aktuelnim umetničkim tendencijama, provokativnu teoriju umetnosti postbloksovskog doba. Njegov teorijski diskurs može se pratiti kao delatnost kritičara koji objavljuje u umetničkim časopisima (*Flash Art*, *Revue perpendiculaire*, *Documents sur l'Art* itd.) i u teorijskim raspravama o savremenoj umetnosti: *Relaciona estetika*¹ i *Postprodukcija: kultura kao scenario: kako umetnost reprogramira svet*.² Njegov teorijsko-kritički i kustoski značaj moguće je sagledati na nekoliko ravni. On je kustos, organizator, promoter i tumač savremenih tendencija u vizuelnim umetnostima. Razrađujući estetsku "opravdanost" i pružajući teorijsko uporište umetnicima koji su na scenu stupili devedesetih godina prošlog veka, a koje je prepoznao kao deo novog

1 Nikolas Burio, "Relaciona estetika" (temat), *Košava* br. 42–43, Vršac, 2003.

2 Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York, 2002, prevod sa francuskog Jeanine Hermann. Osim pomenutih, Burio je autor i knjige *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Editions Denoel, Paris, 1999, kao i autor ili urednik brojnih edicija posvećenih zasebnim izložbama ili umetnicima.

NIKOLA BURIO

JELENA ARNAUTOVIĆ

FIGURE U POKRETU

i drugačijeg kretanja u umetnosti, Burio je na svojevrsan način doprineo njihovoj institucionalizaciji. Na neki način preuzio je ulogu koju je, na primer, pre više od pola veka imao Klement Grinberg (Clement Greenberg, 1909–1994) u kritičko-estetičkoj "institucionalizaciji" američkog apstraktnog ekspresionizma. S druge strane, vođen nastojanjem da takve savremene umetničke prakse protumači, definiše i vrednuje, on pronalazi nove pristupe i kriterijume i teorijska "oruđa" koji su pogodni za analizu i promišljanje specifičnih umetničkih postupaka. Njegovi teorijski radovi su plod nastojanja da se razreše nesporednosti i nerazumevanja savremene umetnosti koji proističu iz nedostatka odgovarajućeg teorijskog diskursa.

Burio uviđa da mnoga ranija pitanja više nisu relevantna za nove pojave u vizuelnoj umetnosti, te teži ka prepoznavanju novih, aktuelnih pitanja kojima su zaokupljeni sami umetnici. On sugerise da je, pri tom, neophodno poći u teorijskoj raspravi od one iste situacije od koje su i umetnici pošli, kako bi se razumeli novi umetnički postupci i način mišljenja iz kojeg oni proističu. Autorovo polazište je da su ove nove umetničke prakse proistekle iz promene "mentalnog prostora", oblikovanog novim kontekstom u epohi postindustrijskog, kapitalističkog, globalizovanog društva i ekspanzijom interneta kao "centralnog oruđa informacijske epohe u koju smo ušli". I brojni drugi teoretičari zastupaju tezu da je od devedesetih godina prošlog veka, promenjen politički, društveni i kulturalni kontekst uslovio nove odlike, statuse i funkcije umetnosti, različite od prethodnog perioda postmodernizma. Umetnost danas postaje društvena praksa i "upis" naslojenih tragova kulture; usled toga, brišu se razlike između umetničkog dela i bilo kog drugog kulturalnog ili društvenog produkta, te je opravdano govoriti o savremenoj umetnosti kao umetnosti u doba kulture.³ Ili, kako tvrdi Iv Mišo (Yves Michaud, 1930–), umetnost u doba "postpostmodernizma" prešla je u *plinovito stanje*, jer se nalazi svuda oko nas, ceo svet je stoga preplavljen estetskom atmosferom te se može govoriti o vremenu trijumfa estetike.⁴

Aktuelnost ovakvog pristupa ogleda se u uvođenju u diskurs teorije umetnosti terminologije novih tehnologija, pre svega interneta i kognitivnog rada. On posebnu pažnju poklanja pronalaženju i uvođenju novih termina koji na adekvatniji način mogu da odrede bitna svojstva, funkcije i efekte savremene umetnosti i ujedno je i definišu kao različitu od prethodnih umetničkih trendova. Najbitnije Burioove terminološke konstrukcije su *relaciona estetika*, *umetnička postprodukcija* i *altermoderno*, koje su, kao i sami koncepti na koje ukazuju, vrlo brzo našle široku primenu u svetu kulture i umetnosti. Koncepti *relacione estetike* i *postprodukcije* razvijeni su pre svega u dvema istoimenim studijama, dok je koncept novijeg porekla, *altermoderno*, formulisao u *Manifestu altermodernog* koji Burio promovise nizom predavanja i radionica u okviru internacionalnog umetničkog festivala *Altermodern* (3. 2. – 26. 4. 2009) u *Tate Britain* u Londonu. Sva tri koncepta međusobno su povezana i razvijena iz pažljivog praćenja rada određenog broja umetnika, u čijim poetikama je Burio

3 Miško Šuvaković, *Epistemologija umetnosti*, Orion art, Beograd, 2008, str. 113.

4 Yves Michaud, *Umetnost u plinovito stanju: ogled o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2004, prevela Jagoda Milinković, str. 45.

pronašao izvesne zajedničke tačke, odnosno osobenosti nove, relacione, postprodukcijske i altermoderne umetnosti.⁵

Čini se da je najveći kvalitet Burioovog dela upravo u kreativnosti, svežini i aktuelnosti pristupa, pa i smelosti da pravovremeno reaguje na očigledne promene u svetu umetnosti koji nas poslednjih godina okružuje. Na nekim mestima, međutim, očigledno je pristrasno favorizovanje grupe umetnika o kojima piše, na čemu su mu zamerili pojedini teoretičari. Takav pristup razumljiv je s obzirom na pozicije iz kojih Burio sagledava savremenu umetnost: s jedne strane iz pozicije kustosa izložbi umetnika o kojima piše,⁶ a s druge strane iz postmarksističke pozicije, formirane pre svega na teorijskoj misli kako Marksa (Karl Marx, 1818–1883), kojeg više puta citira u svojim tekstovima kao polazište za izvođenje zaključaka, tako i na postmarksističkim idejama Deleza (Gilles Deleuze, 1925–1995), Gatarija (Pierre-Félix Guattari, 1930–1992), Altisera (Louis Althusser, 1918–1990). Stoga i ne iznenađuje što Burio shvata postmarksistički umetnički i politički pokret Situacionističku internacionalu, kao preteču savremene relacione umetnosti, te se u više navrata oslanja i na ideje nekadašnjeg člana ovog pokreta, Gi Debora (Guy Debord, 1931–1994), kao i na dalji razvoj Deborovih ideja u teorijskom opusu Serža Danea (Serge Daney, 1944–1992).⁷ Specifična (postmarksistička) platforma iz koje govori, bila je takođe povod za brojne kritike Burioovih teorija.⁸ Međutim, bilo da su naišle na otpor ili na odobravanje, Burioove inovativne teze svakako su inicirale niz novih pitanja i otvorile brojna polja za istraživanje.

Relaciona estetika

Nikola Burio je termin *relaciona estetika* skovao i prvi put ga primenio u tekstu napisanom za katalog izložbe *Traffic* održane u muzeju CAPC u Bordou 1996. godine. O relacionoj umetnosti je od tada pisao u brojnim tekstovima, tj. u prikazima

5 U pitanju su Lajm Džilk (Liam Gillick, 1964–), Filip Pareno (Philippe Parreno, 1964–), Vaneša Bikroft (Vanessa Beecroft, 1969–), Mauricio Katelan (Maurizio Cattelan, 1960–), Gabrijel Oroško (Gabriel Orozco, 1962–), Dominik Gonzales-Forster (Dominique Gonzalez-Foerster, 1965–), Feliks Gonzales-Tores (Felix Gonzalez-Torres, 1957–1996), Majk Keli (Mike Kelley, 1954–), Daglas Gordon (Douglas Gordon, 1966–), Pjer Žozef (Pierre Joseph), Sara Moris (Sarah Morris, 1967–) i dr. Autor napominje da ove umetnike ne povezuje stil, zajednička tematika, skup problema ili ikonografija, ali da im je svima zajednički teorijski i praktični vidokrug u kojem deluju, a to je sfera međuljudskih odnosa. Kao važnog prethodnika relacione umetnosti Burio izdvaja kubanskog umetnika Toresa, dok u razmatranju fenomena postprodukcije pre svega ističe značaj Dišana (Marcel Duchamp, 1887–1968) i umetnika pop arta.

6 Claire Bishop, "Nicolas Bourriaud", iz Diarmuid Costello i Jonathan Vickery (eds.), *Art: Key Contemporary Thinkers*, Berg, Oxford – New York, 2007, str. 52.

7 U anketi koju je sproveo *Frieze Magazine* u maju 2008. godine, Burio je među teorijskim radovima koji su najviše uticali na njega, naveo dela Danea, Altisera i Zerezana (John Zerzan, 1943–). *Frieze Magazine*, br. 115, maj 2008, <http://www.frieze.com>.

8 Videti u: Claire Bishop, "Nicolas Bourriaud", iz Diarmuid Costello i Jonathan Vickery (eds.), *Art: Key Contemporary Thinkers*, Berg, Oxford – New York, 2007.

i kritikama savremenih umetnika i njihovih izložbi. Knjiga *Relaciona estetika* je zbirka odabranih i prerađenih tekstova u kojima se Burio bavio ovom problematikom.

Pod *relacionom estetikom* se razume paraestetička teorija, prema kojoj se o umetničkim delima sudi u zavisnosti od međuljudskih odnosa koje ona predstavljaju, proizvode ili prouzrokuju. Odnosi se na *relacionu umetnost*, koju je definisao kao skup umetničkih postupaka, čije se teorijsko i praktično polazište nalazi u sveukupnosti ljudskih relacija i njihovom društvenom kontekstu, a ne u nekom autonomnom i ličnom prostoru i u čijem je fokusu bavljenje međuljudskim odnosima i kolektivnom senzibilnošću. Na taj način, umetnost danas predstavlja delatnost proizvođenja posebnih vidova društvenosti, odnosa prema svetu i svojevrсно "stanje susretanja", odnosno aktivnost koja se zasniva na opštenju i čija je funkcija da bude izložena opštenju. Među prvima ukazujući na ključnu promenu u umetnosti, odnosno na činjenicu da umetnički objekt više nije određen materijalno niti konceptualno, već relaciono, te da se po tome umetničke tendencije s kraja dvadesetog veka suštinski razlikuju od prethodnih, Burio je zapravo imao pionirsku ulogu u formulisanoj estetici savremene umetnosti, koja je pokrenula čitav niz istraživanja u ovom smeru.⁹

U središtu Burioovog istraživanja relacione umetnosti je pitanje njene "forme". On sledi materijalističku filozofsku tradiciju u smislu u kojem je Altiser definisao "materijalizam određen slučajem" kako bi objasnio da svetom vlada slučajnost bez prethodno ustanovljenog smisla, tj. da ga čine materijalni i slučajni susreti. On, zato, definiše umetničku "formu" kao slučajni, haotični susret od tada nepovezanih elemenata od kojih je sačinjen svet, te kao materijalizovani odnos prema svetu. Takva forma ne podrazumeva samo materijalni oblik dela, već i načelo dinamičkog spajanja, svojevrсну putanju u svetu znakova, objekata, gestova, dinamiku koja se odvija u vremenu i prostoru. Pri tome, savremeni umetnici najpre stvaraju prostor u kojem su takvi susreti mogući, a sama umetnost ne prikazuje rezultate rada, već je sama po sebi rad, koji je u toku ili tek predstoji. Na taj način relaciono umetničko delo postaje skup elemenata koje oživljava gledalac, ono poziva na dijalog pošto postojanje relacija od forme čini "lice koja nas posmatra", a slike "sada funkcionišu same od sebe". Odnosno, slika više nije trag, već aktivni program, kao što tvrdi Serž Dane.¹⁰ Burio zaključuje da forma u savremenoj umetnosti postoji samo u takvom susretu, odnosno u dinamičkom odnosu između umetničkog iskaza i drugih formacija, jer se uvek razvija tek na osnovu neke druge forme. "Forma" stvarno postojanje stiče tek u trenutku kada započne igra međuljudskih odnosa, te je bitno umetničkog stvaranja u uspostavljanju relacija među subjektima – svako delo stvara obrazac društvenosti kojim se transponuje ili predstavlja realnost i predstavlja ponudu za suživot u zajedničkom svetu (tzv. *kriterijum koegzistencije*), a rad svakog umetnika predstavlja splet odnosa sa svetom, iz kojih se u beskraj generišu novi odnosi.

9 Među teoretičarima umetnosti koji su na različite načine pristupili problemu *relacione estetike*, mogu se izdvojiti Endrju Bendžamin (Andrew Benjamin, 1952–), Džejn Tejlor (Jane Taylor, 1956–), Ernst van Alpen (Ernst van Alphen), Šon Kjubit (Sean Cubitt, 1953–) i dr.

10 Zanimljivo je da ovu promenu funkcije slike Burio povezuje sa procesom nastajanja numeričke slike na računaru, koja nije više trag neke radnje (kao npr. u fotografiji), već je rezultat nizanjanja brojeva, koje nije ishodište ljudskog prisustva ("slike nastaju same od sebe").

Prema Burio, razlika ovih umetničkih tendencija od naizgled njima vrlo srodnih performativnih i koceptualnih radova iz sedme i osme decenije dvadesetog veka, počiva u važnoj promeni konteksta i značenja, odnosno u tome da intersubjektivnost (tj. relacioni aspekt) više nije samo društveni okvir recepcije umetnosti, već i sama suština umetničke prakse. Jer, u relacionoj umetnosti referentne tačke iz oblasti međuljudskih odnosa postaju legitimne umetničke "forme", odnosno svi komunikacioni procesi i načini susretanja i uspostavljanja odnosa (skupovi, sastanci, proslave itd.) predstavljaju estetski predmet koji se kao takav može proučavati i posredstvom kojeg se proizvode nove relacije između ljudi i sveta.¹¹ U relacionoj umetnosti se po prvi put dešava da interaktivnost postaje polazište i određište, osnovni izvor informacija za aktivnost umetnika. Takođe, dok je u avangardnoj umetnosti šezdesetih delo bilo program koji treba ostvariti, model koji treba reprodukovati, u novijoj umetnosti istraživanjem međuljudskih relacija konstruišu se modeli društvenosti na osnovu kojih nastaju novi međuljudski odnosi.

U tom smislu zanimljivo je Burioovo tumačenje sudbine "aure" umetničkog dela. Polazeći od Benjaminove (Walter Benjamin, 1892–1940) konstatacije da u procesima mehaničke reprodukcije delo gubi auru, tj. jedinstvenost pojave u vremenu i prostoru, Burio tvrdi da u savremenoj umetnosti aura nije izgubljena, već je pomerena ka publici, koja sama postaje izvor aure. Umetnička aura više se ne nalazi u svetu "iza" dela, niti u *samoj formi*, već je ispred dela, u privremenoj kolektivnoj formi koja se stvara njegovim izlaganjem. Umetnici tragaju za "sagovornicima" i uključuju ih u proces proizvodnje forme, a smisao dela nastaje iz znakova koje šalje umetnik i iz međusobne saradnje ostalih pojedinaca tokom trajanja izložbe. Drugim rečima, u relacionoj umetnosti značenje se razvija kolektivno, a ne u prostoru pojedinačne potrošnje. Kako tvrdi Kler Bišop (Claire Bishop, 1979–), iako su i autori pre Burioa isticali aktivnu ulogu "potrošača" u stvaranju značenja umetničkog dela – pri čemu su od naročitog značaja Ekv (Umberto Eco, 1932–) koncept otvorenog dela i Bartov (Roland Barthes, 1915–1980) koncept "smrti autora" – oni su polazili od toga da su sva umetnička dela "otvorena" i nedovršena, dok za Burioa samo relaciona dela imaju taj kvalitet.¹² Dela relacione umetnosti tematizuju otvorenost i jedino i postoje kao otvorena i nedovršena, jer je gledalac uključen u proces njihove konstrukcije putem njihove upotrebe. Burio tvrdi da slični postupci, koji se zapažaju u performativnoj umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina, imaju drugačije funkcije i ciljeve od postupaka u relacionoj umetnosti: dok je u prošlosti u pitanju bila težnja ka proširivanju granica umetnosti i istraživanje odnosa koji vladaju unutar sveta umetnosti, novija umetnost bavi se istraživanjem relacija izvan umetnosti, u okviru kulture eklektizma

¹¹ Pri tom autor napominje da u relacionoj umetnosti nestaje podela na gest i formu koja se gestom stvara, jer oba imaju funkciju pokazatelja relacija sa drugim (te je na primer predmet jednako materijalan kao telefonski razgovor, a umetničko delo koje čini obrok supe je materijalno koliko i izvajana statua).

¹² Claire Bishop, "Nicolas Bourriaud", iz Diarmuid Costello i Jonathan Vickery (eds.), *Art: Key Contemporary Thinkers*, Berg, Oxford – New York, 2007, str. 50.

u kojoj umetnost pruža otpor pritisku "društva spektakla". Avangardna *performativna umetnost* posedovala je otvorenost forme pošto je iziskivala učešće gledalaca u izvođenju događaja-dela. U avangardnom otvaranju dela, za razliku od relacione umetnosti, recipijent-učesnik je još uvek imao ograničenu slobodu pošto mu je bilo omogućeno da reaguje samo na inicijalni impuls, da popunjava praznine i kompletira shemu, čiji neprikosnoveni tvorac je i dalje ostajao sam umetnik. Burio napominje da u savremenoj umetnosti nije više reč o odslikavanju uslova proizvodnje, već o potrebi da se dešifruju društveni odnosi koji proizilaze iz društvenih okolnosti. To pomeranje od posmatranja ka upotrebi, odnosno ka oblikovanju modela određene profesionalne delatnosti kao mehanizma umetničke produkcije, tj. ka uključivanju umetničkog dela u društveno-ekonomsko polje, čime se brišu granice između utilitarne i estetske funkcije, Burio je definisao kao *operativni realizam*.

Ove Burioove teze proizašle su dobrim delom iz usvajanja Gatarijevog poimanja *subjektiviteta*, čemu je posvetio značajnu pažnju u svojoj knjizi, i iz Delezovog koncepta *razlike*. Gataru smatra da subjektivnost nikad ne postoji samostalno, već samo u spoju sa ljudskim grupama, društveno-ekonomskim i informacionim mehanizmima, te predstavlja neodvojivi deo celine društvenih odnosa. Pri tom Gataru ne zagovara bartovsku "smrt autora", pošto smatra da to pitanje nije od važnosti s obzirom na to da pojedinac ionako ne poseduje isključivo pravo na subjektivnost, odnosno, nije od značaja konstatacija da je svako umetnik, već da se u samom delu sprovode interaktivne procedure. Iz ovoga Gataru izvodi tezu da je umetničko delo, "prenosnik", proces postajanja koji omogućava uspostavljanje alternativa u subjektivnosti te da je kolektivno proizveden tok otvorenog kraja koji odbija svaku fiksiranost i završetak. A Delez je uobličio tezu da je u svetu sve konstantno podložno promenama, te da ne postoje trajna svojstva stvari, već samo razlike i relacije između ljudi i objekata.

Jedan od ključnih punktova u razvijanju teze o relacionoj estetici i, kasnije, o postprodukciji je Burioovo razmišljanje o načinima na koje je nova tehnologija, pre svega upotreba kompjutera i video-kamere, uticala na profilisanje nove vrste umetnosti. Film utiče, na primer, na umetničke radove, prvenstveno, svojim strukturiranjem vremenskog kontinuuma. Savremeno delo više ne predstavlja celoviti prostor koji treba preći pogledom, već je određeno trajanjem koje treba u kratkom vremenskom inetrvalu pojmiti. Slično tome, odnos prema vremenu promenjen je i upotrebom video-rekordera, jer, kako tvrdi Burio, umetničko delo više se ne doživljava kao trag izvršene akcije, već kao najava budućeg događaja ili kao poziv na virtuelnu akciju. Delo postaje trajanje koje se uvek može ponoviti, u koje se mogu umetnuti drugi elementi ili se isti mogu posmatrati u drugačijem ritmu. Ključne promene u produkciji i recepciji savremene umetnosti svakako je izazvala pojava kompjutera i interneta. Time su otvorene mogućnosti globalnog umrežavanja, odnosno spajanja udaljenog i nepoznatog. Umetnost je orijentisana ka istraživanju relacija. Hiperinflacija slika uslovlila je u savremenoj umetnosti *tehnike semplovanja* (*sampling*) slika i informacija, te recikliranja uzoraka koji su već postali deo društva i društvene prošlosti. Stoga

savremena "umetnička dela" više nisu u tradicionalnom smislu slike, skulpture ili instalacije, pošto se ti "mediji" odnose na kategorije umeća i proizvodnje, već jednostavne površine i zapremine, mehanizmi uklopljeni u egzistencijalnu strategiju, odnosno otvorena i promenljiva skladišta informacija – baze podataka.

Za Burioa je u navedenim razmatranjima najvažnije pitanje *šta* proizvodi ova nova vrsta tretirane relacije i koji je cilj takvog komunikacionog iskustva. Burio nudi postmarksističko viđenje funkcija relacije umetnosti, tvrdeći da se u relacionoj umetnosti teži ka stvaranju *alternativnog prostora* za suočenje sa novim "životnim mogućnostima". Taj alternativni prostor je delimično "zaštićen" od uniformnog društvenog ponašanja nametnutog u kapitalističkom globalizovanom društvu. U jezgri ove zamisli je Deborovo polazište da je u društvu zavaladalo otuđenje usled invanzivnih razvoja moći i uloge "spektakla", tj. društvenog odnosa među ljudima posredovanog slikama. Odnosno, da je otuđenje posledica tržišnih oblika organizacije društva koja je svoj vrhunac dostigla u razvijenom kapitalizmu. Prema Deboru, nakon *društva spektakla* usledilo je *društvo statista*, kao istorijski trenutak u kojem roba potpuno zauzima društveni život, a kapital dostiže takav stepen akumulacije da se pretvara u sliku. Pozivajući se na ove koncepte, Burio razvija tezu da u postpotrošačkom društvu, zapravo, društvu statista koje predstavlja iluziju interaktivne demokratije, kapitalizam pojedincima nameće zabavu u "tržišnom" prostoru. Tržišni prostor određuje "komunikacione magistrale" i društvene odnose razvrstava u različite standardizovane proizvode ili birokratizovane modele u kojima je pojedinac često puki potrošač vremena i prostora. Burio, polazeći od Marksa, vidi relaciju umetnost kao pukotinu, *međuprostor* u takvom društvu, odnosno kao vid otpora hegemoniji i mogućnost funkcionisanja na drugačiji način. Relaciona umetnost bi trebalo da proizvodi i podstiče posebne vidove društvenosti, čiji se ritam razlikuje od svakodnevnih nametnutih "komunikacionih zona", a njena iskustva teže ka oslobađanju od ideoloških stega masovne komunikacije, čime na izvestan način pokreće istinski politički projekat. Međutim, za razliku od militantnih avangardnih pokreta koji su u svojim "mesijanskim" ili "utopijskim" projektima, te u revolucionarnom zanosu, hteli da pripreme ili najave buduće svetove, u relacionoj umetnosti se oblikuju raspoložive mogućnosti. Ne nastoji se da se kreira neka zamišljena ili optimalna stvarnost. U relacionoj umetnosti se teži da se ustanove vidovi postojanja i modeli delovanja u okviru postojeće realnosti i da se pokaže na koji način je moguće "bolje živeti" u njoj. Relaciona umetnost nastaje i deluje u domenu, po rečima Gatarija, *mikropolitike* i *mikroutopije* svakodnevice, u malim privremenim prostorima izvan sistema koji omogućavaju šire eksperimentisanje sa društvenim situacijama. Burio smatra da na ovaj način relaciona umetnost pokazuje da modernizam nije mrtav, ako pod modernim podrazumevamo "sklonost ka estetskom eksperimentu i smelom razmišljanju", već da samo gubi svoj teleološki i idealistički vid i potrebu za "uvek novim". U relacionoj umetnosti modernizam nastavlja svoje trajanje, malim ili mikropopravkama i reklažama činjeničnog stanja u kulturi, "izmišljanjem" svakodnevice i preuređivanjem iskustvenog vremena. S druge strane, dok je "prvi" modernizam bio zasnovan na

NIKOLA BURIO

JELENA ARNAUTOVIĆ

FIGURE U POKRETU

konfliktu i opozicijama, u "drugom" modernizmu napredovanje bi trebalo da se odvija otkrivanjem novih spojeva i mogućih relacija. Pomenute teze predstavljaju za Burioa okosnicu u kasnijem razvijanju koncepta "altermodernog".

Postprodukcija

Termin postprodukcija Burio je preuzeo iz medijske prakse gde označava tehničke postupke televizije, filma i videa koji se primenjuju nakon snimanja, na primer, kao što su montaža, efekti, sinhronizacija i sl. Koncept *postprodukcije* je primenio na savremene umetničke prakse o kojima je već bilo reči. Dok je razmatranje relacione estetike fokusirano pre svega na prirodu recepcije i na funkciju novih umetničkih tendencija, problematika postprodukcije pokazuje metode u konstrukciji "dela" takve umetnosti u kojoj se stvaraju relacioni modeli. Naslov knjige *Postprodukcija – kultura kao scenario, kako umetnost reprogramira svet*, ukazuje da autor prvenstveno razmatra načine na koje savremeni umetnici tretiraju kulturu kao skup oruđa (*toolbox*), iz kojeg krajnje slobodno biraju, recikliraju i kombinuju fragmente već postojećih objekata i formi, u cilju proizvodnje relacione umetnosti. Prema Burio, savremena umetnost, kao zona interventne aktivnosti, zasnovana je ne na stvaranju, već na kulturalnim procedurama pribavljanja, premeštanja, prisvajanja, odnosno remiksovanja (*remixing*), programiranja i reprogramiranja postojećih umetničkih i kulturalnih oblika i procedura. U kulturi prisvajanja i upotrebe, specifičnoj za doba narastajuće globalizacije proizvodnje, u kojoj je glavni cilj učiniti da postojeći objekti profunkcionišu, nekadašnji stvaralac umetničkog dela postaje "autor projekta", te doprinosi konačnom brisanju granica između produkcije i potrošnje, stvaranja i kopiranja. Stoga dolazi do konačnog ukidanja kategorija originalnog, autonomnog i zatvorenog dela. Materijal kojim on manipuliše više se ne shvata kao primarni (sirov) materijal ubačen u novi kontekst, već kao objekat koji uveliko cirkuliše na kulturalnom tržištu te je stoga već "informisan" drugim objektima (pri čemu je poreklo i autorstvo takvog materijala nebitno). Razvijajući Daneovu tvrdnju da će u budućnosti od umetnosti ostati samo ono što se može prepraviti, Burio konstatuje da se u savremenom svetu već proizvedene pojave podvrgavaju stalnoj reciklaži i ponovnom pojavljivanju u drugačijem obliku. To znači da umetnost uvek iznova "puni" značenjem forme koje su postale deo istorije. Jer, deoba kao kolektivni ideal podrazumeva svest da svi oblici kulture i umetnosti podjednako pripadaju svima – prisvajanje bez posedovanja. Svako može koristiti, reciklirati i prerađivati, te slobodnom selekcijom i premeštanjem u novi kontekst stvarati nova dela. Umetnička dela se mogu tretirati kao informacije u bazi podataka. Dela se pretražuju ne radi potrage za značenjem, već radi potrage za novim načinima njihove upotrebe i izvođenja. Umetničko delo u takvoj kulturi stalne upotrebe i aktivnosti deluje kao privremeni terminal: portal, mesto navigacije, generator aktivnosti koji je u mreži – beskrajnom lancu – međusobno povezanih elemenata. Drugim rečima, umetničko delo, danas, nije krajnji cilj čija se

značenja i funkcije iskazuju tek u recepciji. Recepcija, naprotiv, postaje produkcija u relacionoj umetnosti. Postproduksijski umetnik, prema Burio, ne želi da proizvede objekat, već da izabere jedan među postojećim, prisvoji ga i upotrebi ga u skladu sa određenim namerama. Nije, zato, više aktuelno pitanje kako načiniti novo delo kao u modernizmu, već šta uraditi sa onim što nam je na raspolaganju. Burio vidi razlikovanje postproduksijskog eklekticizma i pastiša od postmodernog eklekticizma u tome što u savremenoj umetnosti citiranje više nije operativna vrednost, pošto bi tako i dalje ukazivala na autoritet istorije i njenih "majstora". Umetnik, danas, umesto da citira *per se*, luta po istoriji i geografiji, te koristi prethodna dela prema svojim potrebama.

Burio napominje da postoje neograničene mogućnosti upotreba ne samo objekata, formi, nego i samog sveta, jer narativi i scenarija sveta u kojem živimo postaju oblici za umetnika koje on, gradeći određeni odnos prema njima, materijalizuje u umetničke oblike, situacije ili događaje. Kultura se u takvom kontekstu shvata kao scenario ili skup narativa za umetnika kao stanara, korisnika kulture u kojoj je svako postojeće delo "nastanjivo" poput iznajmljenog stana. Umetnik postaje i neka vrsta *seminauta* koji izmišlja putanje znakova kroz kulturu, pri čemu sama navigacija kroz lavirint kulturalne istorije postaje predmet umetničke prakse, a umetnost kao slobodna upotreba fragmenata tog scenarija za reprogramiranje sveta. Ako se globalna kultura razume kao otvoren narativni prostor i skup "nematerijalnih scenarija" koji strukturiraju društvo u kojem živimo, onda se postproduksijski rad može protumačiti kao upotreba postojećih društvenih formi koje predstavljaju materijalizaciju tih narativa i njihovo dekodiranje radi stvaranja alternativnih narativa, narativa koji anticipiraju neizvesne mogućnosti. Tvrdi se da je ono što se uobičajeno nazivamo realnošću "montaža". Realnost u kojoj živimo nije jedina moguća, već je iz istog "materijala" u umetnosti moguće stvoriti različite, alternativne verzije realnosti. Burio polazi od stava De Sertoa (Michel de Certeau, 1925–1986) da koristiti objekat znači interpretirati ga te zaključuje da umetnici reaktiviraju postojeće forme nastanjujući ih i da tehnike semplovanja i rimejka (*remake*) omogućavaju aktivni i kreativni pristup našem okruženju i otvaranju ka mnogostrukosti narativa. Ova teza ponovo priziva već navedene pretpostavke o funkciji relacije umetnosti kao međuprostora u društvu, odnosno kao snažne alternative globalizaciji.

Aktivnost postproduksijskih umetnika slična je aktivnosti *internet surfera* (*surfer*), *programera* ili *DJ-a* (*DJ*). Na primer, DJ nastanjuje otvorenu mrežu zvukova, a njegovu delatnost odlikuje invencija "staza" kroz kulturu i znakove kulture. On prisvaja fragmenate postojećih muzičkih dela (semplovi), prerađuje ih (reciklira) i nanovo rekombinuje. Pri tom, dobijeni rezultat – zvučni tretman isečka – može biti uzet kao početni materijal za nove interpretacije čime se dobija potencijalno beskrajni lanac mogućnosti i kombinacija, od kojih je svaka podjednako validna; jer, proizvođač je samo prenosnik za narednog proizvođača, tj. *sempl* je samo privremena otisna tačka za dalji rad. DJ apstrahovanjem fragmenata iz objekata koji su već deo naše kulture stvara vremenski *ready made*.

NIKOLA BURIO

JELENA ARNAUTOVIĆ

FIGURE U POKRETU

Burio postupke postproduksijskih umetnika poredi sa načinom na koji funkcionišu *bazari*, može se dodati *buvlje pijace* – kao privremena skladišta nomadski prikupljenih raznovrsnih produkata različitog porekla i namene, koji tu dobijaju nove funkcije i načine upotrebe. Takva mesta su svojevrsni spojevi koji se neprestano menjaju i rastu, te ne zavise od jednog "autora", već od mnoštva. Karakteriše ih hootični aranžman recikliranih predmeta i predstava sveta bez mogućeg centra. Osim što ovakav tip prostora nalikuje konceptima i projektima postproduksijskih umetnika, odnosno njihovom odnosu prema kulturi i istoriji, mogao bi se povezati sa i načinom na koji je uređen izložbeni prostor savremene umetnosti. Burio polazi od toga da se umetnost u dvadeset i prvom veku više ne može predstavljati na način kao što je to činjeno ranije. Savremena umetnost mora biti u saglasnosti sa savremenim načinom života. Izložbeni prostor se koncipira kao otvoreno tržište, moglo bi se reći kao *bazar*, *buvljak*, u kojem je sve pokretljivo i podložno promenama iz trenutka u trenutak. Cilj postproduksijskih umetnika je da istraže mnogostruke načine upotrebe dela u društvu, a time ujedno i načine na koje se može reprogramirati svet i svakodnevni život. Aktuelni izložbeni prostori ne predstavljaju krajnji rezultat stvaralačkog procesa, već *samo* mesto produkcije, odnosno okvir, dekor, informacioni centar, u kojem su posetioci pozvani da radom sa informacijama prave vizuelnu montažu.¹³ Kako tvrdi umetnik Filip Pareno, umetnost stvara prostor u kojem "predmeti, slike i izložbe predstavljaju trenutke, scenarija koja se mogu ponovo odigrati".¹⁴

Izložba je postala pozornica. Od presudnog značaja je odrediti na koji način se "glumci" i "statisti" – *izvođači* – kreću po "sceni", odnosno u umetničkim formama i kakvim je pravilima regulisano njihovo kretanje. Kao primer može da posluži način na koji je Burio, kao jedan od osnivača i rukovodioca, doprineo konstruisanju otvorenosti izložbenog prostora u *Palais de Tokyo*. Namera je bila da se ne pravi muzej, već da se uspostavi laboratorija umetnosti. Novi izlagački prostor nalikuje na napušteni industrijski prostor, u kojem se istovremeno odvijaju koncerti tehnomuzike, rasprave, performansi i slično, pri čemu je sve te umetničke "radove" teško identifikovati kao umetnost, odnosno razlikovati ih od uobičajenih svakodnevnih pojava. Teško je razlikovati instalacije umetnika od, na primer, tehničkog *krša* ostalog

¹³ Poseban vid tretmana izložbenog prostora predstavlja upotreba komunikacije u prostoru galerije ili muzeja kao materijala za umetnički rad. Na primer u radu *Security by Julia*, Džulije Šer (Julia Scher, 1954–), kao eksponati izložene su naprave za praćenje i nadgledanje posetilaca: osnovni materijal i tema rada tako postaje samo kretanje ljudi, te mogućnost njegovog usmeravanja. Nasuprot tome, Pjer Žozef i Filip Peren zauzimaju galerijski prostor da bi od njega napravili radionicu, "fotogenični prostor" kojim delimično upravlja i gledalac, na osnovu brižljivo podeljenih uloga. Kako su učesnici izložbe *Radionica Paradiza*, bili obučeni u posebne majice (sa različitim natpisima poput: *Strah*, *Gotika* i sl.), odnosi koji su uspostavljeni među posetiocima počinjali su da se pretvaraju u scenario, koji je, na licu mesta, i na kompjuteru galerije, pisala rediteljka Marion Verno (Marion Vernoux, 1966–): na taj način, igra interhumanih relacija materijalizovala se u vidu interaktivne video-igre, "filma u realnom vremenu", koji stvaraju sami umetnici kao učesnici događaja. U konstruisanju tog relacionog prostora učestvuju i mnogi spoljni "likovi": drugi umetnici, ali i psihonaličari, instruktori, prijatelji itd.

¹⁴ Nicolas Bourriaud, *Relaciona estetika*, elektronsko izdanje, str. 33.

nakon "renoviranja" izložbenog prostora. Teško je razlikovati postavku opreme za koncert od tehničke infrastrukture za dovod električne energije i sl.

Rezultat preobražaja umetničkog dela i preobražaja izlagačkog prostora vodi ka pretvaranju umetnosti u *plinovito stanje*. Iv Mišo, na primer, ukazuje na prelazak dela u plinovito stanje i dejstvo estetskih afekata. U trenutku dolazi do potpune prevlasti proceduralne prirode umetnosti: ona je svuda, a istovremeno nije nigde. Umetnička dela postaju zamenjena estetičkim iskustvima, odnosno iskustvima društvene relacije, a estetika postaje relacionala,¹⁵ odnosno izložbe postaju skup raznorodnih programa ili izvedenih projekata koji se prate po sopstvenom izboru. Posetilac sam, najčešće slučajno, bira svoju putanju. Moglo bi se zaključiti da se, na izvestan način i sam postproduksijski umetnik pretvara u *plin*, s obzirom na to da njegova uloga u "stvaranju" postaje jednako bitna koliko i uloga bilo kog slučajnog posmatrača-saučesnika. Postproduksijski umetnik ne samo da produkuje delo, već ga i "uključuje" u kulturu, odnosno prezentuje na različite načine i različitim medijima, te usmerava njegovu potrošnju, distribuciju, promociju, praktično intervenišući u institucionalnim mrežama, te postaje neka vrsta scenskog izvođača koji se pojavljuje u medijima i kombinacija autora, producenta i menadžera.¹⁶

Altermoderno

Koncept "altermodernog"¹⁷ zasnovan je na tezi da je paradigma postmodernizma završena i da se na mestu postmodernizma pojavio novi tip modernosti, tj. "altermodernost". Pojam "altermodernosti" se odnosi na umetničke prakse koje nastaju kao reakcija na standardizaciju i komercijalizaciju i "novu globalizovanu percepciju" u savremenim društvima. Prema Burio, "altermodernost" je posledica tražanja umetnika za novim tipom modernosti koji bi bio zasnovan na preispitivanju granica kulturalnog pejzaža i uključivanju zasebnih kulturalnih vrednosti u globalnu mrežu, radi stvaranja autonomnog, individualnog prostora u sve više standardizovanom svetu. Pomenuti koncept je definisan u *Manifestu altermodernog*, koji svojim podnaslovom *Postmodernizam je mrtav (Postmodernism is dead)* eksplicitno poziva na uspostavljanje nove estetike i teorije za savremenu umetnost. Zamišljeno je da

15 Yves Michaud, *Umetnost u plinovitu stanju: ogled o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2004, prevela Jagoda Milinković, str. 48–52. Korene ovakve situacije svakako treba tražiti u Dišanovom izumu redimejda, kada umetnost počinje da zavisi od procedura koje je definišu, usled čega bilo koji predmet može postati umetničko delo.

16 Kako napominje Miško Šuvaković, u postproduksijskoj umetnosti proizvodni proces ne vodi ka završenom industrijski proizvedenom komadu, već ka mnogostrukim pojavnostima umetničkog "uzorka" – proizvod se pojavljuje i realizuje kao komad, predstava, informacija, vrednost... Stoga i autor više nije povezan sa određenim tipom proizvoda, već sa njegovim mnogostrukim pojavnostima i mnogostrukim medijskim prezentacijama i susretima sa njima. Miško Šuvaković, *Epistemologija umetnosti*, Orion art, Beograd, 2008, str. 116.

17 Pojam je donekle srodan pojmovima *hipermodernost* i *supermodernost*, čiji tvorac nije Burio, ali koji su ga možda inspirisali za konstruisanje koncepta altermodernog.

u okviru ranije pomenutog festivala u *Tate Britain* koncept "altermodernog" bude predstavljen sa četiri "prologa", od kojih svaki uključuje predavanja, izložbe, performanse, projekcije filmova i sl. Ove aktivnosti su posvećene istraživanju četiri ključna svojstva "altermodernost":

- kraj postmodernizma (Prolog 1: *Altermoderna*),
- kulturalna hibridizacija (Prolog 2: *Egzili*),
- putovanje kao nov način za produkciju formi (Prolog 3: *Putovanja*) i
- proširenje "formata" umetnosti (Prolog 4: *Granice*).¹⁸

Tako je, na primer, četvrti prolog rukovođen zamislima da je kultura dvadeset prvog veka postala *arhipelag*, skup odeljenih fragmenata – ostrva – misli i formi, u kome je umetnik "putnik" koji neprestano prelazi tradicionalno uspostavljene granice između disciplina i formi.¹⁹

Koncept altermodernog potiče iz prethodnih Burioovih zamisli, konkretno, iz tvrdnje da modernizam nije mrtav, te iz razumevanja savremene umetnosti kao međuprostora u društvu. Burio ne koristi za aktuelnost termin "modernizam", već se radije odlučuje za pojmove "altermoderno" i "altermodernost", čime nastoji da ukaže da je više u pitanju modus delovanja nego celovit pokret. S druge strane, odluka da se napiše manifest *altermodernog*, daje čitavoj zamisli odlučniju dimenziju, pošto deluje kao nastojanje da se određeni umetnici predstave kao vesnici duha nove epohe. Burio je podvlačio u svojim spisima da je savremena umetnost, kao deo novog političkog i društvenog konteksta, donela sa sobom i nove odlike, metode i ciljeve u društvu, kulturi i umetnosti. Međutim, eksplicitno proglašavanje postmodernizma mrtvim u *Manifestu altermoderne* sasvim jasno uspostavlja granicu između nekadašnje *postmoderne* i savremene *altermoderne* umetnosti.

Burio je, nastojeći da precizno definiše granicu između *postmoderne* i *altermoderne*, na izvestan način zapao u kontradikciju. Kontradikcija se pojavljuje iz toga što on altermodernu *binarno* suprotstavlja postmodernoj ali, istovremeno, poziva i na konstantno prevazilaženje granica, te time poništava svaku i bilo koju granicu. Takođe, Burio, upotrebljavajući manifest kao formu avangardnih umetnika za prezentovanje svojih *ideja*, kao da iz domena "mikroutopija" prelazi u područje "makroutopijskog" očekivanja od umetnosti i modernističkog konstruisanja i izvođenja

18 Umetnici koji učestvuju u pomenutim projektima predstavljanjem altermodernih radova su Navin Ravančai (Navin Rawanchaikul, 1971–), Piter Kofin (Peter Coffin, 1972–), Čarls Ejveri (Charles Avery, 1973–), Olivia Plender (1977–), Franc Akerman (Franz Ackermann, 1963–), Daren Almond (Darren Almond, 1971–), Tacita Din (Tacita Dean, 1965–), Šejzad Davud (Shezad Dawood, 1974–) itd. Zanimljivo je da je specijalno za ovaj projekat DJ Miksmaster Moris (DJ Mixmaster Morris, 1965–), jedan od pionira ambijentalne muzike, kreirao *mixtape*, interpretirajući teme altermodernosti kroz jedinstveni zvučni prostor, reciklažom i kombinovanjem fragmenata iz različitih muzičkih žanrova sa različitim geografskih područja.

19 Burioovo predavanje *Nestatična umetnost u statičnom izlaganju* opisuje novi tip umetničke forme, koja predstavlja lutanje kroz prostor i vreme, i karakteristična je pre svega za *online* umetnost. Videti na sajtu: <http://www.tate.org.uk>.

metanarativa. Uočava se bitan preokret u njegovom teorijskom diskursu. Samo nekoliko godina ranije nameru pisanja manifesta je odbacivao kao besmisleni i zastarelu, kao blisko povezanu uz revolucionarno i utopijsko značenje "novog" u avangardnim pokretima.²⁰ Drugačije, moguće, tumačenje ovog preokreta moglo bi da uključi pretpostavke da je Burio, shodno svojim ranijim tezama da savremena umetnost ne traga za stvaralački novim, već za reciklažom već postojećeg materijala, odnosno "upotrebno-novim", želeo da se suoči sa ovom *idejom* i da teorijski diskurs, uslovno rečeno, preobrazi u umetnički govor. Ako se prihvati poslednje rečeno, tada bi manifest *altermoderne* mogao da se razume ne kao objava univerzalno i revolucionarno novog, već kao prerada starog koncepta modernog, odnosno kao mogućnost da se *tradicionalni teorijski diskurs* upotrebi na drugačiji način. Tada bi provokativni podnaslov *Postmodernizam je mrtav* bio shvaćen pre svega kao poziv na slobodnu upotrebu, reciklažu i reprogramiranje celokupne aktuelne kulture.

Zaključak: o mogućim reprogramiranjima Burioovog teorijskog diskursa

Sledeći Burioovu misao, možemo konstatovati da pored kulturalnih i umetničkih narativa i teorijski narativi mogu biti podvrgnuti reciklaži i reprogramiranju. Stoga bi se "teorijska oruđa" koja je Burio ponudio za analizu nove vrste praksi u vizuelnoj umetnosti, mogla reupotrebiti u istraživanjima problematike *relacione estetike*, *postprodukcije* i *altermodernog* u drugim umetničkim disciplinama, na primer u muzici. Takođe, budući da Burio svoje koncepte sagledava samo u domenu "visoke" umetnosti, ostaje neistraženo pitanje odnosa ovih umetničkih praksi sa popularnom kulturom.²¹ Popularna kultura je, zaista, uticala na oblikovanje postprodukcijskog i relacionog karaktera savremene "visoke" umetnosti. Postupci reciklaže, pastiša, korišćenja kulture kao skupa oruđa, zatim težnja ka stvaranju alternativnog kreativnog prostora kao vida otpora hegemoniji, primarnost upotrebne vrednosti produkta nad estetskom i konstrukcija "dela" kao složenog projekta, sa promišljenim planiranjem njegove produkcije, distribucije, potrošnje, promocije, jesu postupci koji su u osnovi popularne kulture. Ove postupke je "visoka" kultura preuzela od popularne kulture. Prakse visoke i popularne kulture se, u nekim situacijama, potpuno izjednačavaju, kao što je recimo primer učešća DJ-eva na izložbama "visoke" umetnosti. Ako umetnost počiva na istoj retorici interaktivnog iskustva i povezanosti kao popularna kultura, u čemu je, onda, njihova razlika, odnosno, u čemu je, na primer, razlika između

20 Videti intervju sa Nikolom Burioom i Karen Mos (Karen Moss) održan 18. 10. 2002. godine u *Walter McBlau Gallery*, <http://www.stretcher.org>.

21 Shodno postmarksističkoj platformi iz koje govori, Burio, čak, na više mesta neskriveno ispoljava krajnje elitistički pristup u poricanju vrednosti popularnoj kulturi. Tako, na primer, Burio na jednom mestu u knjizi *Relaciona estetika* tvrdi da "pop-kultura" postoji samo kao opozicija "visokoj kulturi", dakle, kroz nju i zbog nje. Nicolaus Bourriaud, "Relaciona estetika" (temat), *Košava* br. 42–43, Vršac, 2003, str. 21.

nastupa DJ-a u *Tate Britain* i na koncertu tehnomuzike? Čak i da određeni DJ koristi isti muzički set na oba događaja, ono što povlači granicu između "visokog" i "popularnog" jeste razlika u institucionalnim kanalima prezentacije.

Jedino još institucije, tvrdi Mišo, upravljaju svetom umetnosti – umetnički centri, bijenala, časopisi, udruženja. One čine "visoku umetnost" još različitom od masovne/popularne kulture. Institucije je izdvajaju i proglašavaju za različitu od svakodnevice, te takvim izdvajanjem sprečavaju njeno potpuno rastvaranje i prelazak u plinovito stanje.²² Burio kao institucionalno verifikovani kustos i teoretičar umetnosti jeste bitan akter tog sistema koji "visoku" umetnost uspostavlja kao takvu. On ima institucionalnu moć da određene umetničke prakse definiše kao nove, bitne i različite od masovne kulture i svakodnevnog života u celini. Stoga i umetnici za koje on piše da nastoje da probiju društveno definisane granice prostora, u suštini i jesu umetnici upravo zahvaljujući takvim granicama, pošto ne bi mogli da opstanu bez institucija u okviru i posredstvom kojih deluju. Mada je poziv na prevazilaženje granica jedna od glavnih tema festivala *Altermodern* u *Tate Britain*, treba imati na umu da takav poziv postaje "umetnički legitiman" tek kada je upućen iz institucije takve pozicije kao što je pomenuta. Iako savremena umetnost pretenduje da figurira kao međuprostor, odnosno otklon od hegemonog sistema kapitalističkog društva, ona je ipak suštinski deo sistema i funkcioniše po njegovim pravilima i determinacijama. Izložba danas postaje svojevrsni *business project*, što između ostalog potvrđuje i delovanje samog Burioa. Nikola Burio, kao teoretičar koji prati i kustos koji diktira korak umetničkih praksi, figura je u pokretu *par excellence*.

Literatura:

- An Interview with Nicolas Bourriaud and Karen Moss*, 18. 10. 2002, <http://www.stretcher.org>.
Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986, prev. Truda Stamać i Snješka Knežević.
Claire Bishop, "Nicolas Bourriaud" iz Diarmuid Costello i Jonathan Vickery (eds.), *Art: Key Contemporary Thinkers*, Berg, Oxford – New York, 2007.
Books by Nicolas Bourriaud, <http://books.google.com>.
Nicolas Bourriaud, "McCullum's Aura", iz *New Art International*, oktobar/novembar 1988, prev. Moyra Davey, <http://home.att.net>.
Nicolas Bourriaud, "Today's Art Practise", *Virtual museum (archive)*, 21. 9. 2001, <http://www.sanalmuze.org>.
Nicolas Bourriaud, " 'Islets' and Utopia..." iz *Humanité*, 22. 2. 2002, prev. Timothy Comeau, <http://www.goodreads.ca>.

22 Yves Michaud, *Umetnost u plinovitu stanju: ogled o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2004, prev. Jagoda Milinković, str. 46, 47. Za ova razmatranja od značaja su i npr. Dantoova (Arthur Danto, 1924–) teorija o svetu umetnosti i Dikijeva (George Dickie, 1926–) institucionalna teorija umetnosti.

Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas & Sternberg, New York, 2002, prev. Jeanine Hermann.

Nicolas Bourriaud, "Relaciona estetika" (temat), *Košava* br. 42–43, Vršac, 2003.

Clive Cazeaux (ed.), *The Continental Aesthetics Reader*, Routledge, London – New York, 2000.

Hal Foster (ed.), *Postmodern Culture*, Pluto Press Limited, London – Sydney, 1985.

Frieze Magazine, br. 115, maj 2008, <http://www.frieze.com>.

Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, Oxford – Cambridge, 1992.

The Internet Encyclopedia of Philosophy, <http://www.iep.utm.edu>.

Yves Michaud, *Umetnost u plinovitu stanju: ogled o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak d.o.o, Zagreb, 2004, prev. Jagoda Milinković.

PLACE Program, <http://place.unm.edu>.

Bennett Simpson, "Arts Publications: Public Relations – Nicolas Bourriaud – Interview", *BNET Business Network*, april 2001, <http://findarticles.com>.

Miško Šuvaković, *Epistemologija umetnosti*, Orion art, Beograd, 2008.

Tate Britain, <http://www.tate.org.uk>.

Wolfgang Welsch, *Naša postmoderna moderna*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad – Sremski Karlovci, 2000, prev. Branka Rajlić.

Wikipedia, Altermodern, <http://en.wikipedia.org>.

Wikipedia, Nicolas Bourriaud, <http://en.wikipedia.org>.

Wikipedia, Hypermodernity, <http://en.wikipedia.org>.

UVOD Miško Šuvaković i Aleš Erjavec: **Kratak tehnički uvod u knjigu *Figure u pokretu – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*****7** Aleš Erjavec: **Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe****11** Miško Šuvaković: **Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesetog veka****21** **KONTRADIKCIJE MODERNIZMA** Jos de Mul: **Sigmund Frojd****41** Ketrin Livr: **Anri Bergson****55** Lev Kreft: **Benedeto Kroče****65** Grejem Mekfi: **Robin Džordž Kolingvud****87** Miško Šuvaković: **Martin Hajdeger****100** Miško Šuvaković: **Ludvig Vitgenštajn****123** **KRITIČKI/KRITIČNI MODERNIZAM** Entoni Dž. Kaskardi: **Hoze Ortega i Gaset****145** Aleš Erjavec i Miško Šuvaković: **Đerđ Lukač****159** Tajrus Miler: **Valter Benjamin****174** Lev Kreft: **Herbert Markuze****193** Tajrus Miler: **Teodor V. Adorno****205** Gabriela Švitek: **Stefan Moravski****236** **UMETNOST U POLJU TEORIJE** Ivana Miladinović: **Džon Kejdž****255** Miško Šuvaković: **Situacionizam****270** Miško Šuvaković: **Tel Quel****282** Sanela Radisavljević: **Pjer Bulez****296** Sanela Radisavljević: **Glen Guld****309** Nika Radić: **Art&Language****319** Dubravka Đurić: **Čarls Bernstin****336** **PITANJA O GRANICAMA FILOZOFIJE I ESTETIKE** Biljana Srečković: **Vladimir Jankelevič****357** Rašida B. Triki: **Žan-Pol Sartr****373** Aleš Erjavec: **Moris**

Merlo-Ponti**384** Marivon Sezon: **Mikel Difren****395** Lidija Prišing: **Žak Lakan****414** Jelena Novak: **Rolan Bart****431** Rašida B. Triki: **Žil Delez****446** Rašida B. Triki: **Mišel Fuko****458** Rašida B. Triki: **Žak Derida****469** **FEMINISTIČKE PLATFORME** Paula Zupanc: **Lus Irigaraj****482** Paula Zupanc: **Julija Kristeva****496** Ana Vujanović: **Džudit Batler****511** **POSLE MODERNE: POSTMODERNA I KRITIKA POSTMODERNE** Polona Tratnik: **Artur Danto****531** Ernest Ženko: **Fredrik Džejmson****549** Nevena Daković: **Edvard V. Said****564** Ernest Ženko: **Volfgang Velš****585** Klif MakMahon: **Teri Iglton****601** Ivana Ilić: **Rodžer Skruton****614** **IZVOĐENJE FILOZOFIJE I NOVA KRITIČKA TEORIJA** Dejvin Zane Šou: **Alen Badiju****645** Katja Kolšek: **Žak Ransijer****658** Katja Kolšek: **Đorđo Agamben****678** Nikola Dedić: **Boris Grojs****690** Bojana Cvejić: **Brajan Masumi****704** Oleg Jeknić: **Mark B. Hansen****721** Jelena Arnautović: **Nikola Burio****740** **PRILOG: FILOZOFIJA VIZUELNOSTI** Radovan Popović: **Bečka škola istorije umetnosti****759** Radovan Popović: **Alojz Rigl****769** Đinhi Čoi: **Vizuelni formalizam****795** Miško Šuvaković: **Nova istorija umetnosti****815** Aleš Erjavec: **Vizuelna kultura, umetnost i vizuelne studije****838** **APENDIKS** Biografije autorki/autora tekstova i prevoditeljki**861** Indeks imena**869**


 <<
 Maks Dvoržak

BEČKA ŠKOLA ISTORIJE UMETNOSTI

Teorija i filozofija
umetnosti Bečke
škole istorije
umetnosti

: Radovan Popović

Uvod u istorijsku genezu teorijsko-umetničkih razmatranja u Bečkoj školi

Koreni onoga što je u kasnijem razvoju – a manje-više institucionalizovano u vidu teorijsko-metodološke jedinstvenosti grupe saradnika Austrijskog instituta za istorijska istraživanja pri Univerzitetu u Beču – postalo poznato pod nazivom Bečka škola istorije umetnosti (Die Wiener Schule der Kunstgeschichte) sežu sve do početaka devetnaestog veka, kada u krugovima poznavalaca umetničkih dela, ljubitelja i kolekcionara počinje da se rađa svest o potrebi sistematizovanja, utvrđivanja hronologije i pažljivog ispitivanja porekla i stilskih karakteristika prikupljenih artefakata.¹ Međutim, tek sa pojavom Rudolfa Ajtelberga (Rudolf Eitelberg, 1817–1885), delatnost na prikupljanju i klasifikaciji umetničkih predmeta počinje da dobija obeležja ozbiljnog, metodičkog i kontinuiranog naučnog rada, što je za rezultat imalo osnivanje Austrijskog muzeja za umetnost i proizvodnju (današnji Muzej primenjenih umetnosti) 1864. godine, koji je i nastao upravo na Ajtelbergovu inicijativu. Ajtelberg je na osnovu svog ugleda koji je stekao dugogodišnjim aktivnostima u oblasti istorije umetnosti 1852. godine postavljen za redovnog profesora na novoosnovanoj Katedri za istoriju umetnosti Bečkog univerziteta, te se ova godina zbog toga obično smatra godinom zasnivanja vekovne tradicije proučavanja istorijsko-umetničkih tokova oličene u radu Bečke škole.

¹ Snješka Knežević (ed.), *Bečka škola povijesti umjetnosti*, Barbat, Zagreb, 1999.

Osnivanje Bečke škole istorije umetnosti dešava se, dakle, u onom istorijskom trenutku kada na planu gnoseologije i epistemologije dolazi do jasnog diferenciranja dve osnovne struje mišljenja, od kojih se jedna već nalazila na zalasku svoje aktuelnosti u naučnim krugovima, kao i na izmaku svoje eksplanatorne uverljivosti, dok je druga počivala na novostečenom ubeđenju u neotklonjivu nužnost prirodnih zakonitosti, eksperimentalan istraživački postupak i značaj empirijske evidencije u argumentovanju ma koje teorijske postavke. Pred ovom tendencijom razumske pozitivizacije stvarnosti povlačile su se spekulativne konstrukcije estetike nemačkog klasičnog idealizma, sa svojim najizrazitijem predstavnikom u ovom periodu, slavim Fridrihom Teodorom Fišerom (Friedrich Theodor Vischer, 1807–1887), koji je i sam, u poznoj reviziji svog estetičkog sistema, počeo da se priklanja psihologističkim objašnjenjima na račun nužnog razvoja svetskog duha, koji prolazi kroz umetnost kao jedan od svojih momenata. Na scenu stupa jedan drugačiji, ovom načinu mišljenja dijametralno suprotan pravac u filozofiji i nauci, koji je svojim *Kursom pozitivne filozofije* (*Cours de philosophie positive*) inaugurisao francuski teoretičar Ogist Kont (Auguste Comte, 1798–1857), a koji je kasnije poneo naziv *pozitivizam*.

Kont je smatrao da je u vreme početka održavanja ovog kursa (1826) došlo do epohalnog preokreta kojim se iz onoga što je on nazvao *metafizičkim razdobljem*, u koje bi spadali i misaoni rezultati pomenutih estetičkih sistema, prelazi u tzv. *pozitivno razdoblje*, u kome

ljudski duh, uviđajući nemogućnost da stekne apsolutne pojmove, odustaje da traži poreklo i svrhu vasiona i da upozna unutrašnje uzroke fenomena da bi se jedino prihvatio da otkrije, dobro kombinovanom primenom rezonovanja i posmatranja, njihove stvarne zakone, to jest nužne, stalne odnose sukcesivnosti i sličnosti.²

Istorijsko kretanje, po ovom shvatanju, ne poseduje neku vanistorijsku ili nadistorijsku svrhu, osim upravo postepenog evolutivnog formiranja svesti o nepostojanju takve svrhe, te je jedini zadatak nauka da otkrivaju i potvrđuju uzročno-posledične veze između pojava i da ih na osnovu analogije klasifikuju u šire grupe istorodnih pojava:

Objašnjenje fakta, svedeno tako na njegove stvarne granice, od sada je samo uspostavljena veza između različitih posebnih fenomena i nekih opštih fakata čiji se broj sve više umanjuje progresom nauke.³

Pozitivizam je, sa svojim zastupanjem ateleološkog statusa realiteta i insistiranju na značaju metodoloških principa egzaktnih nauka i primeni tih principa na predmete istraživanja humanističkih nauka (između ovih nauka, po shvatanju pozitivista, suštinske epistemološke i predmetne razlike i ne postoje), ostvario u drugoj

² Auguste Comte, *Kurs pozitivne filozofije*, Univerzitetska riječ, Nikšić, 1989, str. 24.

³ Auguste Comte, *Kurs pozitivne filozofije*, str. 24.

polovini devetnaestog veka izuzetan uticaj na sve oblasti i vidove naučnog istraživanja, pa i na istoriju i teoriju umetnosti koje su se razvijale u okvirima Bečke škole.

Rudolf Ajtelberg je, u pokušaju da se ogradi od dogmatskog esteticizma i pseudosholastičkog univerzalizma Hegelovih (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831) epigona, kao i od subjektivnih kaprica "poznavalaca" umetnosti, kojima je sredina u kojoj se formirala Bečka škola obilovala, insistirao na prikupljanju i klasifikaciji istorijskog materijala koji je, podvrgnut striktno "objektivnim" naučnim metodama, jedini mogao da pruži legitimitet zahtevu za konstituisanjem teorije umetnosti kao samostalne naučne discipline. Posle Ajtelbergove smrti na njegovo mesto došao je Moric Tauzink (Mauritz Thausing, 1838–1884), koji je na Akademiji likovnih umetnosti u Beču predavao svetsku istoriju i istoriju umetnosti, nastavljajući, na sličnim epistemološkim osnovama, Ajtelbergovu borbu za jednu samostalnu nauku o umetnosti. On je u potpunosti stajao na stanovištu da pristup umetničkom delu mora da se zasniva isključivo na onim obeležjima koja određuju njegov formalan lik, a ne na sudovima vrednosti koji bi proizlazili iz različitih istorijskih konteksta estetičkih razmatranja, odvajajući se tako od nereflektovane istorijske pozicije svog prethodnika. Tauzink je smatrao da je za uporednu analizu stila neophodno primeniti metodološke postulate italijanskog teoretičara umetnosti Đovanija Morelija (Giovanni Morelli, 1816–1891). Bliskost Morelijevog pristupa metodološkom obrascu uporedne anatomije i morfologije u dovoljnoj meri ukazuje na uticaj pozitivističke teze o metodološkom jedinstvu svih nauka na novouspostavljenu teoriju umetnosti.⁴ Na ovim osnovama razvijala se otada pa sve do smrti Alojza Rigla (Alois Riegl, 1858–1905) sada već u velikoj meri konsolidovana Bečka škola preko svojih predstavnika Franca Vikofa (Franz Wickoff, 1853–1909) i Alojza Rigla.

Snažan uticaj pozitivizma dovodi do sve većeg zatvaranja ovih proučavanja umetnosti pred svakom vrstom povezivanja istorijsko-umetničke faktografije sa širim kulturalnim ambijentom u kome umetničko delo nastaje. Pozitivizam je, iako sa sve jasnijom svešću o nedostacima pod njegovim uticajem konstituisane metodologije i jednostranosti njegovog pristupa, zastupao i najznačajniji predstavnik Bečke škole, Alojz Riegl. U njegovom delu, međutim, oseća se već znatno implicitno prisustvo

⁴ Italijanski teoretičar Đovani Moreli, lekar i kolekcionar umetničkih dela smatrao je da analizu umetničkog dela treba sprovoditi po uzoru na eksperimentalan postupak u prirodnim naukama, te da na osnovu anatomsko-fiziognomskih karakteristika prikazanih likova može precizno da se identifikuje stilska pripadnost dela, kao i autorstvo određenog umetnika. Oslanjajući se na ovaj pristup koji je, u druge svrhe primenjivao njegov savremenik, poznati kriminolog Čezare Lombrozo (Cesare Lombroso, 1835–1909), Moreli je doprineo istorijsko-umetničkim istraživanjima u pogledu razjašnjenja porekla nekih umetničkih dela, koja su do tada predstavljala predmet spora: "Njegovi spisi su pregled određivanja autora dela koja su važila u nekim nemačkim i rimskim pinakotekama (počinje 1874); to je bila prilika za utvrđivanje kataloga umetničkih dela najvećih italijanskih slikara. Ovaj pregled mu je omogućio da napravi neka čuvena otkrića, kao ono o Đordoneovoj (Giorgione, 1478?–1510) *Veneri* u Drezdenskoj galeriji, koja je bila smatrana za Sasoferatovu (Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato, 1609–1685) kopiju, kao i rekonstrukciju Koređove (Correggio, 1497–1534) mladalačke aktivnosti." Lionello Venturi, *Istorija umetničke kritike*, Kultura, Beograd, 1963, str. 227.

novih filozofskih i naučnih tokova, kako uticaji koji su dolazili od strane psihološkičke teorije *uosećavanja* (Einfühlung), koju je najcelovitije reprezentovao sistem estetike Teodora Lipsa (Theodor Lipps, 1851–1914), tako i od *filozofije života*, pošto Riglova koncepcija *umetničkog htenja* ima znatne sličnosti sa pojmom *volje za moć* Fridriha Ničea (Friedrich Nietzsche, 1844–1900). Njegovo shvatanje umetničkog htenja kao određujućeg činioca u generisanju stilskih epoha po svoj prilici vodi poreklo od Šopenhauerove (Arthur Schopenhauer, 1788–1860), odnosno Ničeeve teze o volji kao univerzalnom dinamičkom impulsu koji prožima čitavu stvarnost i ispoljava se u različitim oblicima, od kojih je jedan i umetnost. Rigl je sve od svog prvog sistematskog dela *Problemi stila* (Stilfragen) – u kome je posvetio pažnju transformacijama ornamenta, za koji je smatrao da je najpogodnija umetnička forma zato što se u njegovom apstraktnom shematizmu na najbolji način može uvideti koegzistencija i sukcesija međusobno suprotstavljenih geometrijsko-kristalinih i organskih motiva – pa sve do posthumno objavljenih spisa, insistirao na ovom dualizmu koji je postao glavno obeležje njegovog tumačenja istorijsko-umetničkih kretanja. Riglovo visoko vrednovanje poznoantičke umetnosti, koje je našlo izraza u sintezi dugogodišnjih istraživanja ovog perioda na tlu Austro-Ugarske – *Poznorimska primenjena umetnost, predstavljena na osnovu nalaza u Austro-Ugarskoj* (Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn), predstavlja preokret u dotadašnjem posmatranju i tematizovanju ovog perioda.

Riglovo mesto na Univerzitetu preuzeo je, posle njegove prerane smrti, Maks Dvoržak (Max Dvořák, 1874–1921), koji je gotovo u potpunosti promenio orijentaciju istorijsko-umetničkih istraživanja Bečke škole u pravcu uporedne analize umetničkog stvaralaštva i svih ostalih oblika kulturalnog samopotvrđivanja čoveka u istoriji – religije, filozofije, socijalne misli – i tako preneo težište interesovanja teorije umetnosti sa *forme* na *sadržaj* umetničkog dela, u kome su ovi heteronomni uticaji, po njegovom uverenju, dolazili do jasnijeg izražaja nego u njegovim formalnim karakteristikama. Umetnost po Dvoržaku ne predstavlja rezultat, nego svojevrsan pandan epohalnim duhovno-povesnim sadržajima, tako da on čvrsto stoji u tradiciji proučavanja i kritike pisanih istorijskih izvora, koji za metod koji je usvojio imaju odlučujući značaj. Koncepcija povesnog samorazvoja kulturalnih sadržaja, transponovanih u formalno-kompozicione principe (likovnih) umetnosti, koju je Dvoržak izgradio trebalo je da, na tragu njemu savremene podele nauka na *nomotetske* (prirodne) i *idiografske* (društvene), koju je devedesetih godina devetnaestog veka sproveo Vilhelm Vindelband (Wilhelm Windelband, 1848–1915), unese u pojam stila dimenziju dijahrono-istorijskog kretanja i imanentnog samokonstituisanja. Tako je Maks Dvoržak otvorio put pristupu istoriji umetnosti koji će, s pojavom Ervina Panofskog (Erwin Panofsky, 1892–1968) – iako on stoji izvan tradicija Bečke škole – dobiti naziv *ikonologija*. Dvoržakovi sabrani spisi – od kojih su najznačajniji *Idealizam i naturalizam u gotičkom vajarstvu i slikarstvu* i *Piter Brojgel Stariji* izdati su, zajedno sa još nekoliko značajnih radova, posthumno (1923) pod naslovom koji na odgovarajući način sažima u njima prisutnu osnovnu tendenciju – *Istorija umetnosti kao istorija duha* (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte).

U periodu dominacije ličnog uticaja i epistemoloških inovacija Maksa Dvoržaka dolazi do nesuglasica a zatim i otvorenog sukoba te, u krajnjem ishodu, i do podele Bečke škole na dve suprotstavljene frakcije, od kojih su i jedna i druga polagale pretenzije na autentičnost reprezentovanja ishodišnih vrednosti Škole, iako su oba pravca bila veoma daleko od pozitivističkog dogmatizma herojskog razdoblja. Sukob unutar Škole proizašao je iz neslaganja Jozefa Stržigovskog (Josef Strzygowski, 1862–1941) sa insistiranjem na humanističkoj tradiciji i kritici (literarnih) izvora i stalnim referiranjem na grčko-rimsko nasleđe, u čemu su se isticali Maks Dvoržak i Julijus fon Šloser (Julius von Schlosser, 1866–1936). Stržigovski, koji je osnovao Udruženje za uporedno istraživanje umetnosti, zastupao je tezu da se koreni evropske umetnosti ne nalaze u mediteranskom, helensko-rimskom kulturalnom krugu, nego da indogermanska umetnost i umetnost Male Azije predstavljaju izvor, kako poznoantičkih tako i srednjovekovnih umetničkih principa. Posle mnogobrojnih putovanja u Istanbul, Jerusalim i Egipat, on habilitira u Beču 1887. godine, a od 1909. do 1933. nalazi se na čelu Umetničko-istorijskog instituta Univerziteta u Beču. Stržigovski je značajan pre svega po tome što je doveo u pitanje do tada implicitno prisutan evrocentrizam u istraživanju istorije umetnosti, kao i po tome što je utemeljio istraživanje istorije hrišćanske umetnosti Male Azije, čime je dao značajan doprinos i orijentalnim studijama istorije umetnosti uopšte.

Uticaji ova dva međusobno suprotstavljena pravca ostavili su traga i u teorijskoj koncepciji Dagoberta Fraja (Dagobert Frey, 1883–1962), koji, iako nikada nije pripadao onom magistralskom toku teorijsko-umetničke misli u koji ulaze Rigl, Dvoržak i Zedlmajr (Hans Sedlmayr, 1896–1984), ipak usvaja i originalno tumači pojamovne okvire koji određuju razmatranja teoretičara Škole. Fraj je diplomirao na Tehničkom univerzitetu u Beču, a za istoriju odnosno teoriju umetnosti opredelio se pod uticajem Maksa Dvoržaka sa kojim je sarađivao u Zavodu za zaštitu spomenika kulture. Predmet njegovog istoričarskog interesovanja činila je prevashodno arhitektura renesanse i baroka, ali je na teorijskom planu uvideo potrebu povezivanja istorije umetnosti sa drugim srodnim naučnim oblastima i disciplinama te se njegova uporedno-istorijska istraživanja s jedne strane oslanjaju na povesno-razvojni eksplatorni model i dokumentarnost Dvoržakovog pristupa, a s druge na komparativizam Stržigovskog. Njegov prvi celovit teorijsko-umetnički rad predstavljaju *Osnovni problemi istorije umetnosti* (Kunstwissenschaftliche Grundfragen, 1943), zatim piše *Osnove jedne uporedne nauke o umetnosti* (Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft, 1949), a posthumno objavljeni su njegovi *Temelji filozofije umetnosti* (Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, 1976).

Uprkos ovim unutrašnjim previranjima, Bečka škola nije zanemarila svoj osnovni zadatak te su se na početku dvadesetih godina dvadesetog veka pojavili teoretičari koji su u velikoj meri uspeali da sintetizuju sve vredne strane naučnog rada svojih prethodnika i da na tom osnovu izgrade teorijsko-umetnički pravac koji je zadobio gotovo potpuno izgrađenu problemsko-tematsku oblast kao i, iako donekle neprecizan i heterogen ali ipak upotrebljiv, pojamovno-terminološki aparat. Ovaj

nov, savremen pravac istraživanja u okviru Škole američki teoretičar umetnosti Mejer Šapiro (Meyer Schapiro, 1904–1996) s pravom je nazvao Novom bečkom školom istorije umetnosti.

Nova bečka škola istorije umetnosti

Najistaknutiji predstavnik Nove bečke škole je Hans Zedlmajr. Zedlmajr isprva nije pokazivao interesovanje za istoriju umetnosti pa je 1918. godine upisao Tehnički fakultet u Beču, ali je pod uticajem predavanja Maksa Dvoržaka ipak odlučio da mu istorija umetnosti bude životni poziv. Doktorirao je 1923. kod Julijusa fon Šlosera, habilitirao 1933, a na Katedru za istoriju umetnosti došao je posle Šloserove smrti. Godine 1936. izabran je za redovnog člana Akademije nauka u Beču, 1951. postao je profesor Univerziteta u Minhenu, a u Beč se vratio 1960. godine.

Zedlmajr je svoj pristup umetničkom delu određivao kao *strukturalistički*, smatrajući da svako umetničko delo poseduje imanentne strukturne odrednice koje se u analizi strukture razotkrivaju, te da ove odrednice konstituišu *opažajni karakter* umetničkog dela. Opažajni karakter dela uslovljava njegovu *izvornost, celovitost, uobličenosť i zgusnutost*, kao kriterijume *istinitosti* dela, odnosno određivanja njegove umetničke vrednosti. Zedlmajr je posebno podvlačio značaj jednog zadatka koji stoji pred novom naukom o umetnosti onako kako je on tu nauku shvatao, a taj zadatak je da se umetničko delo ne proučava kao predmet jednom i nepovratno kontekstualizovan u neku epohalnu celinu prošlosti, nego da se *protumači* u njegovom aktuelnom značenju, zato što istinsko umetničko delo, doduše, proizlazi iz istorijskih uslova svog nastanka, ali upućuje na tumačenja koja proističu iz njegovog uvek aktuelne prezentnosti.⁵ S obzirom na Zedlmajrov osnovni teorijski stav, umetničko delo trebalo bi shvatiti kao ukazivanje na budućnost, kako u smislu tumačenja omnitemporalnih istina koje su prisutne u svakom kulturalnom kontekstu, tako i kao aktualizovanje endogenih strukturnih odrednica koje poseduje svako delo nezavisno od konkretno-istorijskih uslova u kojima se ono realizuje. Zedlmajr je odlučno odbacivao svaki pokušaj, a takvih pokušaja je bilo i u samoj Bečkoj školi, da se epohalan okvir u kome umetnost nastaje objasni monokauzalnim izvođenjem iz jednog aksiomatskog stava, te da se raznovrsnost eksplikacija umetničkog stvaralaštva simplifikuje posledičnim redukovanjem na ovaj ishodišni princip. Najviše što teorija umetnosti (ili nauka o umetnosti, kako je Zedlmajr često naziva) može da učini u vezi sa davanjem približno celovitog objašnjenja umetničkog stvaralaštva i njegovih rezultata jeste uspostavljanje jednog neutralnog eksplanatornog obrasca koji bi bio dovoljno širok da obuhvati različite pojave koje se manifestuju u jednoj istorijskoj epohi.

5 "Dakle priznajemo da umetničko delo nije samo proizvod jednog prošlog događaja nego da ono, bez štete po mirovanje u samom sebi, nosi u sebi jezgro onoga što dolazi. Velika umetnička dela često imaju proročansku funkciju. Učiniti vidljivima ove začetke budućega predstavlja treći veoma velik zadatak istorije umetnosti, njen 'majeutički' zadatak u opštem interesu." Hans Sedlmayr, "Die Kunstgeschichte auf neuen Wegen" iz *Kunst und Wahrheit*, Rowohlt, Hamburg, 1959, str. 8.

Ukoliko se postupa na takav način, u jednu epohu se postavlja, da tako kažemo, jedan saznavni "horizont", dokučuju se izvesne "tačke preseka" i "linije nedogleda" događaja, izgrađuje se jedna "perspektivistička konstrukcija" za tu epohu, kojoj tek obilje jednokratnoga i nesvodivoga, istinski stvaralačkoga, mora da dâ povesnu životnost i mnogostrukost.⁶

Umetničko delo može da se sazna tek ako se, kao pojedinačno, dovede u vezu sa onim opštim, sa celinom istorijskog i kulturalnog konteksta, te je utoliko celina neophodna za saznanje onoga pojedinačnoga i *vice versa*. Zedlmajr se ovim svojim metodološkim postulatima o cirkularnosti saznavnog postupka u teorijsko-umetničkim razmatranjima približio *hermeneutici*, posebno filozofskoj hermeneutici koju je razvijao njegov savremenik, nemački filozof Hans Georg Gadamer (1900–2002). Rezultate svojih istraživanja u oblasti istorije i teorije umetnosti Zedlmajr je objavljivao u dugom vremenskom rasponu, počev od 1925. godine i ovi radovi mogu da se svrstaju u dve grupe: dela iz oblasti istorije umetnosti *stricto sensu*, u koja spadaju, između ostalih, *Arhitektura austrijskog baroka* (*Österreichische barockarchitektur*) i *Borominijeva arhitektura* (*Borrominis*) i dela u kojima je vehementnoj kritici podvrgao modernu umetnost, a od kojih su najznačajnija *Gubitak središta* (*Verlust der Mitte*) i *Revolucija moderne umetnosti* (*Die Revolution der modernen Kunst*).

Uprkos slabostima koje se ogledaju pre svega u neprecizno definisanim pojmovima kao i u problemu operacionalizacije teorijskih definicija, ali i u često nedovoljno obrazloženim i utemeljenim vrednosnim sudovima, može se reći da je Zedlmajr, izvođenjem teorije umetnosti iz samonametnute izolacije u splet tokova interdisciplinarnih istraživanja označio prekretnicu u razvoju Bečke škole i u velikoj meri uticao na nove pravce u teoriji umetnosti, posebno na savremenu hermeneutiku slike.

Iako nije neposredno pripadao krugu teoretičara umetnosti okupljenih u Bečkoj školi, Gvido Kašnic fon Vajnberg (Gvido Kaschnitz von Weinberg, 1890–1958) predstavljao je zanimljivu pojavu utoliko što je, pod očiglednim Zedlmajrovim uticajem, prihvatio strukturalan metod, posebno u proučavanju arheološkog materijala, a s obzirom na to da je područje njegovog interesovanja bilo relativno široko i obuhvatalo sve tekovine umetničkog stvaralaštva pre-antičkih i antičkih civilizacija istočnog Mediterana, njegovi radovi nadovezuju se u izvesnoj meri na uporedne studije orijentalne umetnosti koje je u Bečkoj školi utemeljio Stržigovski. Gvido Kašnic fon Vajnberg veoma rano se zainteresovao za arheološka istraživanja na lokalitetima bliskim njegovom mestu stanovanja, a rezultate tih svojih ranih otkrića na Dunavskom limesu objavljivao je počev od 1907. godine. U periodu od 1910. do 1912. učestvovao je u arheološkim iskopavanjima u Dalmaciji, a tom periodu posetio je i Grčku, severnu Afriku i Egipat. Od početka Prvog svetskog rata pa sve do 1923, kada ga je angažovao Nemački arheološki institut u Rimu, nije imao mogućnosti da se bavi naučnim radom. Godine 1932. habilitirao je na Univerzitetu u Frajburgu tezom *Struktura grčke*

6 Hans Sedlmayr, "Die Kunstgeschichte auf neuen Wegen", str. 12.

plastike. Na Univerzitetu u Frankfurtu, na kome je i završio svoju akademsku karijeru, počeo je da predaje 1940. Njegovi radovi objavljeni su kao *Izabrani spisi* (*Ausgewählte Schriften*) tek posle njegove smrti.

Fon Vajnberg je od Rigla preuzeo koncepciju stvaralačke uloge umetničkog htenja, pokušavajući da ovaj pojam preciznije odredi imajući u vidu modalitete njegovog konkretno-istorijskog ispoljavanja u grčkoj, egipatskoj i mesopotamskoj umetnosti. On je takođe, po uzoru na Zedlmajra, postulirao i *strukturu umetničkog dela*, u kojoj umetničko htenje pronalazi svoju materijalizaciju. Proučavanje strukture umetničkog dela, ukoliko ona proizlazi iz nagona za umetničkim ostvarivanjem čoveka, predstavlja, dakle, pravi predmet nauke o umetnosti. Strukturiranje umetničkog dela na osnovu principa umetničkog htenja nezavisno je od teorijske konceptualizacije istraživača, od njegovog psihološkog odnosa "uživljavanja" u delo, ne iscrpljuje se u spoljašnjoj deskripciji, nego predstavlja realizovanje onih formativnih činilaca koji dovode do uspostavljanja intendiranog strukturnog sklopa. Saznanje umetničkog dela, na planu konstruisanja epistemološkog polja, predstavlja proces prilagođavanja oprečnih principa strukturiranja prostora – ortogonalnog koordinatnog prostora dela i optičkog prostora posmatrača.

Osnovna slabost Fon Vajnbergovog strukturalističkog pristupa ogleda se u fragmentarnosti izlaganja, koja proizlazi iz nesistematičnosti forme u kojoj su njegovi radovi objavljeni (članci u stručnim časopisima ili pojedinačne studije). Osim toga, ostaje sporan i njegov pojam *volje za aktivnošću* (*der Wille zur Aktion*), koji je trebalo da označi specifičan način manifestovanja umetničkog htenja kod indogermanskih naroda – shvatanje o odnosu sile i mase u umetničkom delu u kome dominira, nasuprot statičnosti i ujednačenosti orijentalne umetnosti, imanentna motivacija pokreta i njegova dinamička zasnovanost. Upravo ovakve apstraktne karakterizacije mogu da dovedu do narušavanja odnosa ravnoteže teorijskih stavova i bogatstva konkretnog umetničkog materijala, što je Bečka škola od svog nastanka dosledno pokušavala da izbegne.

Slično Fon Vajnbergu, pod neposrednim i snažnim uticajem Hansa Zedlmajra bio je i Oto Peht (Otto Pächt, 1902–1988), koji je 1925. godine doktorirao kod Julijusa fon Šlosera teom *Odnos slike i predmeta u srednjovekovnom prikazivanju istorijskih scena*, a proučavanje srednjovekovne umetnosti predstavljalo je trajan predmet njegovog naučnog interesovanja. Peht je 1936. napustio Beč i otišao u London, a kasnije je predavao na mnogim poznatim univerzitetima – u Londonu, Oksfordu, Njujorku i Prinstonu. U Beč se vratio 1963. i emeritirao na tamošnjem univerzitetu 1972. godine.

Peht je u svojim radovima, od kojih treba izdvojiti *Formativne principe zapadnog slikarstva u XV veku* (*Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts*) i *Metodski pristup umetničko-istorijskoj praksi* (*Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*), polazio od potrebe za revidiranjem pojma *stila* onako kako su ga formulisali Rigl i Dvoržak, smatrajući da je potrebno zasnovati ne samo faktički aktualitet umetničkog dela, nego i njegovu *receptibilnost*, što bi podrazumevalo proučavanje tri činioca koji konstituišu umetničko delo i razlikuju ga od umetničkog pred-

meta: posmatrača, delo i način temporalizacije stvarnosti. Tek u refleksivnom odnosu, koji podrazumeva postojanje kako subjekta tako i objekta posmatranja, stvaraju se pretpostavke za rekonstruisanje *teksta* umetničkog dela i razumevanje njegovog smisla:

Kako bismo razjasnili ovaj smisao, najpre moramo da dopremo do značenja, jer umetničko delo je kao strani jezik koji, da bismo razumeli tekst napisan njime, da bismo mu se približili, iziskuje da naučimo njegov vokabular, njegovu gramatiku i sintaksu.⁷

Peht se ovim zahtevom za uvažavanjem ikonografskih karakteristika prikazanih sadržaja donekle približio i ikonologiji Panofskog, a insistiranjem na potrebi *tumačenja* umetničkog dela i njegovom dovođenju u vezu sa literarnim tekstom i savremenom pravcu *hermeneutike vizuelnog teksta* (Bem /Gottfried Böhm, 1920–/, Bekman /Max Beckmann, 1884–1950/, Maks Imdal /Max Imdahl, 1925–1988/).

Bečka škola istorije i teorije umetnosti i danas, posle više od sto pedeset godina od svog osnivanja, predstavlja živo središte istorijsko-umetničkih i teorijsko-umetničkih proučavanja, a njen najznačajniji savremeni predstavnik je Artur Rozenauer (Artur Rosenauer, 1940–).

Prilog: Bečka škola istorije umetnosti – hronološki pregled

- 1852: Rudolf Ajtelberg postaje profesor istorije umetnosti na Univerzitetu u Beču; zasnivanje pravca istorijsko-umetničkih istraživanja koji će kasnije postati poznat kao Bečka škola istorije umetnosti;
- 1854: osnovan Austrijski institut za istorijska istraživanja;
- 1879: Ajtelbergovo mesto na Univerzitetu zauzima Moric Tausink; učvršćivanje i produžavanje pozitivističko-empirističke istraživačke orijentacije;
- 1891: na čelo Bečke škole stupa Franc Vikof; primetni sve jači uticaji istorizma;
- 1893: Alojz Rigl objavljuje svoju značajnu sintetičku studiju o istorijskom razvoju ornamenta i formuliše pojam *umetničkog htenja*;
- 1897: Rigl postaje redovni profesor Univerziteta u Beču;
- 1898: Vikof objavljuje svoj spis *O jedinstvu celokupnog umetničkog razvoja*;
- 1901: pojavljuje se Riglova *Poznorimska primenjena umetnost* koja dovodi do preokreta u shvatanju te stilske epohe;
- 1909: dolazi do rasepa na dve suprotstavljene struje u Bečkoj školi; ove godine dva najznačajnija predstavnika tih struja – Maks Dvoržak i Jozef Stržigovski – dobijaju ordinarijat;
- 1918: objavljena Dvoržakova najznačajnija studija, koja predstavlja obrazac primene komparativne metode u istorijsko-umetničkim istraživanjima – *Idealizam i realizam u gotičkoj skulpturi i slikarstvu*;

7 Otto Pächt, "Methodisches zur kunsthistorischen Praxis", iz *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Prestel-Verlag, München, 1977, str. 191.

- 1920: Oto Beneš je prvi put upotrebio naziv *Bečka škola*;
 1922: na mesto Maksa Dvoržaka dolazi njegov istomišljenik Julijus fon Šloser;
 1933: objavljena studija Ota Pehta *Formativni principi zapadnog slikarstva u XV veku*; prvi koraci ka utvrđivanju strukturnih pravilnosti u kompozicionim obrascima različitih nacionalnih stilskih pravaca i škola;
 1934: Fon Šloser sastavlja prvi celovit i autoritativan pregled dotadašnjeg razvoja Bečke škole (*Bečka škola istorije umetnosti*);
 1936: na Katedru za istoriju umetnosti Bečkog univerziteta dolazi Hans Zedlmajr, najuticajniji predstavnik Nove bečke škole;
 1956: Zedlmajr objavljuje svoj temeljni rad iz oblasti umetničko-istorijske metodologije – *Umetničko delo i istorija umetnosti* (kasnije naslovljen kao *Problemi interpretacije*) – u kome je zastupao upotrebu principâ hermeneutike u objašnjenju umetničkog dela;
 1966: Verner Hofman objavljuje svoje *Osnove moderne umetnosti*;
 1977: objavljeni Pehtovi sabrani spisi, od kojih je najznačajniji *Metodski pristup umetničko istorijskoj praksi*;

Literatura:

- Sonja Briski-Uzelac (ed.), *Slika i riječ – Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1997.
 Zoran Gavrić (ed.), *Gottfried Boehm*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1987.
 Wernar Hofmann, *Studije o umetnosti XX veka*, Fakultet likovnih umjetnosti, Cetinje, 2005.
 Snješka Knežević (ed.), *Bečka škola povijesti umjetnosti*, Barbat, Zagreb, 1999.
 Marko Nedeljković (ed.), *Nedogled ikarije – Antologija metodološke građe*, Nikola Nikolić, Kragujevac, 2000.
 Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Prestel-Verlag, München, 1977.
 Erwin Panofsky, "Povijest umjetnosti kao humanistička disciplina", *Život umjetnosti* br. 13, Zagreb, 1971.
 Erwin Panofsky, *Umetnost i značenje: ikonološke studije*, Nolit, Beograd, 1975.
 Milan Pelc (ed.), *Manirizam*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2000.
 Alois Riegl, *Historical grammar of the visual arts*, Zone Books, New York, 2004.
 Hans Sedlmayr, "Die Kunstgeschichte auf neuen Wegen" iz *Kunst und Wahrheit*, Rowohlt, Hamburg, 1959.
 Hans Sedlmayr, *Umetnost i istina – o teoriji i metodi povijesti umjetnosti*, Scarabeus-naklada, Zagreb, 2005.
 Hans Sedlmayr, *O svjetlosti*, Fakultet primenjenih umetnosti i Prodajna galerija Beograd, Beograd, 2008.
 Lionelo Venturi, *Istorija umetničke kritike*, Kultura, Beograd, 1963.
 Christopher S. Wood (ed.), *Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, Zone Books, New York, 2003.



Alojz RIGL

i Bečka škola istorije umetnosti na prelazu iz devetnaestog u dvadeseti vek

: Radovan Popović

Alojz Rigl i suprotstavljena epistemološka gledišta njegovog vremena

Iako su procene značaja nekog teoretičara kao "najznačajnijeg" u jednoj dugoj i bogatoj tradiciji kakvu ima Bečka škola istorije i teorije umetnosti uvek nezahvalne, ipak ne bi bilo sasvim neosnovano oceniti pojavu dela Alojza Rigla (Alois Riegl, 1858–1905) kao preloman trenutak u istraživanjima istorije umetnosti iz tog razloga što se u njegovom pristupu ukrštaju veoma različiti uticaji filozofskih, epistemoloških i metodoloških shvatanja o predmetu i ciljevima nauke o umetnosti. Ona se tek u tom periodu konstituisala u protivstavu prema estetičkom normativizmu posthegelovske epohe, što je Rigl – iako rukovođen više interesima za postavljanjem "objektivnog" osnova teorijskim stavovima u izgradnji svog pristupa (koji je on, kao što ćemo videti, neopravdano smatrao pozitivističkim), nego svesnom i eksplicitnom namerom – razdvojio u jednoj suštinskoj tački. Za tu tačku će se ispostaviti da predstavlja i polaznu tačku teorijsko-umetničke konceptualizacije, *apriorno-ontološko ishodište* umetničkog stvaralaštva, koje se u Kantovoj (Immanuel Kant, 1724–1804) (i kasnije Šopenhauerovoj, /Arthur Schopenhauer, 1788–1860/) estetici personalizuje u pojmu genija, koji stvara "više" umetničke forme, i *teorijsko-umetničko stanovište*, po kome ono što se manifestuje kao lepo nema nikakvu zasnovanost u apriornom pojmu lepoga, nego proizlazi iz formalno-kompozicionih pravilnosti koje, upravo

zahvaljujući u manjoj ili većoj meri zadovoljenim pravilima istorijske stilske koncepcije, ocenjujemo *post hoc* kao manje ili više uspela umetnička dela.

Kant je, naime, u svojoj *Kritici moći suđenja* pravio razliku između dve vrste lepote. Jedna od njih, koju on imenuje kao *slobodnu* ili *neodređenu lepotu* (*pulchritudo vaga*), ne pretpostavlja postojanje nekog pojmovnog određivanja u smislu svrhe koja treba da se zadovolji ili cilja koji treba da se postigne, te se tu slobodna imaginacija umetnika proizvoljno kreće po materijalu koji se "obdelava", prateći unutrašnji dinamizam sopstvenog spontano nađenog obrasca; druga, *pridodata* ili *pripadajuća lepotu* (*pulchritudo adhaerens*) – lepota npr. ljudskog lika, neke zgrade i sl. – zahteva usklađivanje predstavljenog oblika sa pojmovnom odredbom odnosno predstavom savršene ostvarenosti tog oblika. Sud ukusa koji se donosi u pogledu umetničkih ostvarenja koja spadaju u *pulchritudo vaga* predstavlja

[...] čist sud ukusa, a sud ukusa u pogledu nekog predmeta bio bi čist od određene unutrašnje svrhe samo tada kada onaj ko sudi ili ne bi imao nikakvog pojma o toj svrsi ili bi u svom sudu apstrahovao od tog pojma. Iako bi onaj ko sudi tada doneo pravilan sud ukusa, pošto bi predmet prosudio kao slobodnu lepotu, njemu bi ipak neko drugi, ko na tom predmetu posmatra lepotu samo kao njegovu osobinu (gleda na svrhu predmeta), učinio zamerku i osudio zbog rđavog ukusa, premda bi obojica, posmatrajući svaki na svoj način, pravilno sudili; jedan na osnovu onoga što se nalazi pred njegovim očima (podv. R. P.), a drugi na osnovu onog što poseduje u mislima (podv. R. P.).¹

Iako je Rigl uporno insistirao na svom pozitivističkom osnovnom stavu, njegova deklarativna zalaganja za ovaj pravac u nauci ipak ne treba uzimati *prima facie*, zato što su se i neki drugi pripadnici Bečke škole, a tu posebno mislimo na Hansa Zedlmajra (Hans Sedlmayr, 1896–1984), izjašnjavali kao pripadnici strukturalizma iako taj pojam u njihovoj recepciji ima sasvim neuobičajeno značenje. Jedini osnov da se Rigl okarakterise kao pozitivista jeste da se između pozitivizma i empirizma u smislu navedene Kantove podele, dakle, empirizma čistih sudova ukusa, stavi znak jednakosti. U svom prvom sistematskom delu – *Problemi stila* – Rigl se opredelio za proučavanje principa i formi preobražaja ornamentalnih paradigmi u kojima je prepoznao dug istorijski kontinuitet razvoja određenog broja ishodišnih potki, koje su prisutne počev od egipatske, preko vizantijske, pa do ranosaracenske umetnosti. On je ne bez razloga smatrao da se u shematizovanim floralnim motivima najjasnije očituju zakonitosti koje tu, pod uticajem umetničkog htenja, vladaju ovim procesima. Lorenc Ditman (Lorenz Dittmann, 1928–) je imao pravo kada je primetio da

[...] ako bi Riglovo "Zasnivanje istorije ornamentike" (tako glasi podnaslov *Problema stila* – prim. R. P.) trebalo shvatiti kao "probleme stila", onda bi se moglo pretpostaviti da je on uvideo da

¹ Imanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991, str. 122.

problemi stila moraju da se ograniče na oblast *pulchritudo vaga*, koja je pristupačna formalnom sudu ukusa,²

ali da je Riglova namera bila ne da ovim odvajanjem problemske oblasti nauke o umetnosti od problemske oblasti estetike ograniči njeno važenje nego, na-protiv, da zakonitosti razvoja do kojih je u proučavanju ornamentike došao primeni i na ostale oblasti umetničkog stvaralaštva koje pripadaju domenu kantovske *pulchritudo adhaerens* i u kojima ove *genuine* zakonite tendencije ostaju nerasvetljene pod naslagama apriornih pojmovnih konstrukcija. Ovom svojom namerom Rigl je doveo u pitanje izvorno opredeljenje estetike i teorije lepih umetnosti (Vinkelmann, /Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768/, Lesing /Gotthold Ephraim Lessing, 1729–1781/), u kome dominira težnja za uspostavljanjem kanonskih pravila umetničkog stvaralaštva, bilo da ta pravila proizlaze iz idealizovanih principa grčke plastike i odgovarajućih istoričarskih generalizacija bilo iz spekulativnog rada filozofskog uma.

Još pre pojave Kantove *Kritike moći suđenja*, najistaknutija ličnost nemačkog prosvetiteljstva, Lesing, je, rešavajući stari spor oko prvenstva između likovnih umetnosti i pesništva, naglasio značaj propisivanja umetničke delatnosti u antici s obzirom na to da je *krajnji cilj umetnosti pružanje zadovoljstva*, a *zadovoljstvo* može da koristi ili da šteti, dok je *krajnji cilj nauke saznanje istine*, koja ne podleže ovakvim moralističkim vrednovanjima. Utoliko su, po njemu, "stari" imali pravo što su donosili propise u oblasti umetnosti, koji su sredinom osamnaestog veka, kada je on pisao i kada je rusooovski sentimentalizam određivao eshaton umetnosti kao patetiku srca a ne pravilo uma, izgledali besmisleno.³ Lesing pri tom nije mislio na neko zakonodavstvo koje bi bilo spoljašnje samom suštinskom određenju umetnosti, nego na ono zakonodavstvo koje je u antici proishodilo iz supstancijalnosti života, iz duha antičkog urbaniteta i koje je uvek bilo neodvojivo povezano sa etičkim merilima. Likovna umetnost je u tom sklopu i sama *epska*, jer harmoničnost segmenata od kojih se sastoji delo mora da bude data kao disponirana u prostornom rasporedu njihovog međusobnog nadovezivanja. Iz ove karakteristike likovnih umetnosti proizlazi i njihova sposobnost da reprodukuju ono što je opaženo u optičkom prostoru kao sukcesija elemenata u kojoj se realizuje odnos harmonijske adekvacije koji je svojstven pojmu lepoga u ovim umetnostima.⁴ Niži status koji je Lesing dodelio slikarstvu u odnosu

² Lorenz Dittmann, *Stil – Symbol – Struktur* (Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte), Wilhelm Fink Verlag, München, 1967, str. 18.

³ "Neosporo je da zakoni ne smeju nasilno da se nameću naukama, zato što je svrha nauke istina. Istina je neophodna duši i zato bi i najmanja prinuda u zadovoljavanju ove suštinske potrebe bila tiranska. Svrha umetnosti, međutim, jeste zadovoljstvo, a zadovoljstva možemo da se lišimo. Trebalo bi u svakom slučaju da zavisi od zakonodavca koju vrstu zadovoljstva i u kojoj meri će dopustiti." Gotthold Ephraim Lessing, "Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie", iz Georg Witkowski (ed.), *Lessings Werke*, Bd. 5: *Lessing, Goth old Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Bibliographisches Institut, Leipzig, 1909, str. 28.

⁴ "Telesna lepota proizlazi iz usklađujućeg delovanja raznovrsnih delova koji u jednom trenutku mogu da se obuhvate pogledom. Ona prema tome zahteva da se ovi delovi nalaze jedan pored drugoga, a pošto su stvari čiji se delovi nalaze jedan pored drugoga pravi predmet

na poeziju zasnivao se na tome što slikarstvo, kao eminentno prostorna umetnost, ne može da predstavi pokret, koji se u jednoj vremenskoj umetnosti kao što je pesništvo predstavlja sredstvima kontinuiranog govora, te se savršenstvo pesničkog dela sastoji u njegovoj celovitosti i samodovoljnosti utiska koji posreduje, dok je u slikarstvu neophodno pridodati delanje subjektivnih imaginativnih sposobnosti kako bi se svestrano i ubedljivo dočarala unutrašnja snaga predstavljenog prizora.⁵

U Lesingovoj argumentaciji za nas je najznačajnije to što on umetnosti pripisuje isključivo posredovanje zadovoljstva odnosno estetsko zadovoljenje koje nema neku višu svrhu osim da doprinese oslobođenju od napetosti u interludijima traganja za istinom. On još uvek nije pravio razliku između *pulchritudo vaga* i *pulchritudo adhaerens*, tako da bi čitava nauka o umetnosti bila prepuštena proučavanju bespojmovne lepote forme ukoliko ta lepota zadovoljava imanentne principe strukturiranja građe umetničkog dela, a ova shvatanja mogla bi da predstavljaju prolegomenu za formalističku estetiku kakvu je i Rigl imao u vidu. To što, po Lesingu, u likovnim umetnostima posmatrač igra ulogu neophodnog konstituenta estetske aktivnosti ne znači da on odmerava delo u njegovim teleološkim implikacijama, nego da samo *post factum* rekonstruiše prirodnost podražavanja koja je u slikarstvu, zbog nepostojanja odgovarajućih umetničkih sredstava, nužno nepotpuna. Iako je teško govoriti o postojanju neke razvojne linije koja bi polazila od Lesingovih i Vinkelmanovih shvatanja kao *pozitivizacije* formalno-kompozicionih karakteristika umetničkog dela i njihove neistorijske primene na svaki oblik umetničkog stvaralaštva, ipak je uočljiva jedna tendencija koja će, posle razdoblja velikih estetičkih sistematizacija nemačkog klasičnog idealizma, dovesti, u drugoj polovini devetnaestog veka, kod filozofa neokantovske provenijencije, do onog odlučnog razdvajanja gnoseološko-epistemoloških principa prirodnih i humanističkih nauka i do formiranja osnova za izgradnju jedne nove vrste *studia humanitatis* u oblasti istorije i teorije umetnosti.

Odlučujući značaj za ovu dalekosežnu tematsko-metodsku diferencijaciju nauka imao je nemački filozof Vilhelm Windelband (Wilhelm Windelband, 1848–1915). On je u svom rektorskom govoru na Univerzitetu u Strazburgu 1894. godine, polazeći od Kantove *metodske podela* na filozofiju na jednoj i matematiku i psihologiju na drugoj strani, došao do zaključka da su sve dotadašnje sistematizacije naučnog saznanja pogrešne ili nedovoljne, te da je potrebno sprovesti podelu nauka s obzirom na njihove saznanje ciljeve, utoliko što *prirodne nauke* (koje je on nazvao *nomotetskim*), teže ka utvrđivanju zakonitosti koje su nezavisne od vremenskih i prostornih uslova važenja, a *društvene (idiografske)* ka utvrđivanju pojedinačnih, osobenih i smisaonih međudnosa koji nisu neposredno vidljivi i koje naučnik može da rekonstruiše iz faktičkog sleda događaja, oslanjajući se na svoju intuiciju, s obzirom

slikarstva, ono i samo ono može da podražava telesnu lepotu." Gothold Ephraim Lessing, "Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie", str. 228.

5 "Granice likovnih umetnosti su, prema tome, to što su njihove figure nepokretne. Životnost pokreta koje izgleda da imaju, predstavlja dodatak naše uobrazilje. Umetnost ne čini ništa drugo do stavljanja u pokret naše uobrazilje." Gothold Ephraim Lessing, "Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie", str. 292.

na to da i sam predstavlja deo jedinstvene smisaone celine kontinuiranog dijahronog kretanja koja se naziva *povešću* (*Geschichte*).⁶ Windelband je preokrenuo stari pozitivistički postulat o metodološkom jedinstvu nauka svojim stavom o tome da postoji jedinstvo predmeta idiografskih i nomotetskih nauka, ali da je metodski pristup ovom predmetu različit. Reč je o tome da *mutatis mutandis* i u ovom pristupu ostaje aktuelna ona racionalističko-pozitivistička pozicija koja je mogla da se nasluti već u Lesingovom razlikovanju nauke koja se bavi utvrđivanjem istine i umetnosti, koja u slobodnom poigravanju imaginativnih sposobnosti mora da bude zauzdana racionalizatorskom delatnošću zakonodavnog uma. Štaviše, po Windelbandovom shvatanju, istorijske/idiografske nauke, zahvaljujući upravo imaginaciji naučnika, ostvaruju uvid u postojanje teleoloških tendencija, koje utvrđivanje i opis kauzalnih veza nikada ne može da razjasni. Zbog toga se

[...] zadatak istoričara sastoji u tome da bilo koji lik prošlosti iznova oživi u njegovoj celokupnoj individualnoj izražajnosti u idealnoj prisutnosti. On u pogledu onoga što se zaista dogodilo ima da reši zadatak sličan zadatku koji umetnik rešava u pogledu onoga što se nalazi u njegovoj mašti. U tome se zasniva srodnost istorijskog stvaralaštva sa estetičkim i istorijskim disciplinama i sa lepom književnošću. Otuda sledi da u prirodnonaučnom mišljenju prevagu odnosi sklonost ka apstrakciji, a u istorijskom, naprotiv, ka predočavanju.⁷

Utoliko idiografske ili upojedinjavajuće nauke, u koje svakako spadaju i istorija i teorija umetnosti,⁸ predstavljaju pristup stvarnosti koji uvek uzima u obzir kulturalne paradigme u kojima se, u slobodnom postavljanju vrednosnih kriterijuma, očituje specifičan odnos prema različitim oblastima teorijskog uviđanja, praktičkog delanja ili imaginativnog osmišljavanja, koji jednu paradigmu razlikuje od bilo koje druge, te su ove nauke uvek upućene na vrednosti, ne zato što primenjuju kriterijume

6 "Empirijske nauke u saznavanju stvarnosti tragaju bilo za opštošću u formi prirodnog zakona bilo za onim pojedinačnim u povesno određenom liku. One jednim delom razmatraju nepromenljivu formu a drugim onaj jednokratni, imanentno određen sadržaj dešavanja u stvarnosti. Jedno su nauke koje utvrđuju zakone (*Gesetzeswissenschaften*), a drugo nauke koje se bave događajima (*Ereigniswissenschaften*). Prve govore o onome što je nepromenljivo, a druge o onome prolaznome. Naučno poimanje je [...] u jednom slučaju *nomotetsko* a u drugom *idiografsko*. Ukoliko želimo da se pridržavamo uobičajenih izraza, možemo nadalje da govorimo u ovom smislu o suprotnosti između prirodnonaučnih i istorijskih disciplina." Wilhelm Windelband, "Geschichte und Naturwissenschaft", iz *Präludien (Aufsätze und Reden zur Philosophie und ihrer Geschichte)*, Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1924, str. 145.

7 Wilhelm Windelband, "Geschichte und Naturwissenschaft", iz *Präludien (Aufsätze und Reden zur Philosophie und ihrer Geschichte)*, str. 150.

8 "Kulturalno značenje jednog predmeta, dakle jasna vrednost i smisao koji on nosi, počiva, naime, ukoliko ga sagledavamo kao celinu, ne na onome što mu je zajedničko sa drugim predmetima u stvarnosti, nego upravo na onome što ga od njih razlikuje, i zato stvarnost, koju sagledavamo u njenom odnosu sa kulturalnim vrednostima, kao njihovog realnog nosioca, mora da se uvidi i u onome osobenom i pojedinačnom." Heinrich Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1926, str. 79.

vrednosnog procenjivanja koje one same postavljaju ili one koji pripadaju njima sa-vremenom kulturalnom sklopu, nego zbog uviđanja vrednosnih obrazaca koji su u proučavanoj oblasti prihvatani kao samorazumljivi, tako da je vrednosna selekcija objektivirana kao nužan i nepromenljiv okvir konstituisanja dotičnog pogleda na svet. Hajnrih Rikert (Heinrich Rickert, 1863–1936), uz Vindelbanda najznačajniji predstavnik neokantovstva u drugoj trećini devetnaestog i prvoj trećini dvadesetog veka, podvlačio je ovu razliku, smatrajući da

[...] postupak koji se odnosi na vrednosti (*das wertbeziehende Verfahren*) [...] ako suština istorije kao jedne teorijske nauke treba da dođe do izražaja, treba najoštrije razlikovati od postupka vrednovanja (*das wertende Verfahren*), što znači da se istorija interesuje za vrednosti samo ukoliko su one kao takve faktički priznate od subjekata i što su zato izvesni predmeti faktički priznati kao dobra. Dakle, čak i kada ima posla sa vrednostima, ona ipak nije nauka koja vrednuje (*die wertende Wissenschaft*). Ona, naprotiv, utvrđuje jedino ono što jeste.⁹

Razlika na kojoj Rikert insistira, između nauka koje utvrđuju princip vrednovanja kao objektivno-istorijsku datost i subjektivnih vrednosnih procena, u velikoj meri doprinosi i razjašnjenju onoga što je Alojz Rigl imao u vidu kada je karakterisao svoj postupak kao pozitivistički. Iako ne možemo da dokumentujemo neposredan uticaj badenskog neokantovstva na Riglova shvatanja o metodologiji teorije umetnosti, ipak iz pažljivog razmatranja njegovih smernica u istraživanju divergentnih manifestacija umetničkog htenja kao geometrijsko-kristalnog odnosno haptičkog u umetnosti Egipta, Bliskog istoka i, u nešto manjoj meri, u kasnijem razvoju vizantijske umetnosti i, s druge strane, organskog odnosno optičkog kao specifično indogermanskog – uticajâ koji su se polovinom sedmog veka p. n. e. susreli u helenskoj Joniji, a kasnije i u matičnim oblastima grčkog kopna i harmonizovali u vidu formativnih principa koji su iznedrili grčku arhitekturu i vajarstvo petog i četvrtog veka – može da se s izvesnom pouzdanošću donese zaključak da on pomenute kategorije nije koristio u cilju vrednosne karakterizacije jednog ili drugog oblika umetničkog htenja, nego da su one proizašle iz njegovog uvida u najdublji osnov ovog htenja koje je, kao nediferenciran impuls, svojstveno svim paradigama bez razlike.

Međutim, ono što možda ima i veći značaj za formiranje Riglovih teorijskih pogleda jeste razlikovanje karaktera povezanosti između proučavanih pojava s obzirom na to da li su one povezane formom mehaničke zavisnosti: uzrok (akcija) koji, kao neophodan i dovoljan spoljašnji podsticaj, dovodi do posledice (reakcije); ili putem temporalno-genetičkog ostvarivanja neke predodređene svrhe (smislaono, odnosno teleološki). S tim u vezi treba pomenuti da, u skladu sa svojom osnovnom tezom o jedinstvu predmeta istraživanja nomotetskih i idiografskih nauka, pomenuti filozofi neokantovske provenijencije nisu nastojali da razdvoje utvrđivanje uzročno-posledičnih veza i teleološku strukturu događanja. Ukoliko istorijsko istraživanje, pa

⁹ Heinrich Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, str. 87.

bilo to i istraživanje u oblasti istorije umetnosti, pretenduje na teorijski status, ono ne može da se liši unošenja proučavanih predmeta ili događaja u složene vremenski-prostorno kontinuirane procese u kojima oni u punoj meri dobijaju svoje svestrano objašnjenje te

pod "povesnom teleologijom" nikako ne treba podrazumevati ono što bi moglo da dođe u sukob sa kauzalnim poimanjem stvarnosti i zato bi bilo pogrešno podvoditi metodološka pitanja [...] pod alternativu *kauzalitet* ili *teleologija*.¹⁰

Međutim, karakter ovih kauzalnih veza razlikuje se od karaktera tih veza u nomotetskim naukama, u kojima se uzročni sklopovi utvrđuju u pojavama koje se u metričkom vremenu mogu beskonačno ili veoma često ponavljati u identičnom vidu, a da se pri tom veza sa prethodnim takvim procedurama stavlja *in parenthesi* i da, prema tome, ne ostvaruje nikakav uticaj u ponovljenom postupku. U idiografskim naukama, naprotiv, uvek je reč o povesnoj eksplicaciji imanentnih predeterminisanih razvojnih tendencija, koje se ostvaruju na manifestnom planu u vidu stupnjeva progresivne gradacije, a na unutrašnjem kao diferencijacija proporcionalna meri porasta međusobne koherentnosti delova koji čine celinu, bila ta celina neki istorijski događaj, pojedinac ili umetničko delo.¹¹ Shvatanje istorije kao nauke o onom pojedinačnom u njegovom neponovljivom i nesvodivom samorazvoju predstavlja, iako neeksplicitno, osnov za redefinisane pojma *stila*, koji je do pojave Riglovih teorijskih uvida uglavnom bio prihvaćen u svojoj manifestno-tehničkoj ekspoziciji, zahvaljujući uticajnoj materijalističkoj teoriji stila koju je šezdesetih i sedamdesetih godina devetnaestog veka formulisao teoretičar umetnosti Gotfrid Zemper (Gottfried Semper, 1803–1879).

Zemper je smatrao da nastanak umetničkog dela određuju tri konstitutivna elementa: *materijalan supstrat, tehnika koja se primenjuje u njegovom obdelavanju i upotrebna svrha izrađenog predmeta*. Stilske formacije nastaju pod uticajem neposrednih praktičnih potreba neke društvene zajednice, te formalne konstante predstavljaju izraz funkcionalnih determinanti koje u potpunosti ukidaju autonomnost umetničkog stvaralaštva, a umetničko delo podređuju heteronomnim svrhama. Čiste geometrijske forme koje se nalaze u osnovi varijabilnih prirodno nastalih predmeta, biljaka i životinja, jesu ishodište na koje se u svojoj delatnosti nadovezuje umetničko stvaranje i zbog toga

umetničko stvaranje, elementarno ili razvijeno, odgovara formalnim delovima lepoga: istim onima koje prepoznajemo u tvore-

¹⁰ Heinrich Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, str. 91.

¹¹ "Samo višeznačnost reči 'razvoj' omogućuje da se objedine povesnorazvojni i normativno naučni postupak i da se govori o 'zakonitostima razvoja' i to tako, kao što se npr. u 'razvojno povesnoj' embriologiji posmatraju razvojni nizovi u onome što im je zajedničko i gde se, dakle, povesno nastajanje novoga ne uzima u obzir upravo u svojoj osobenosti, nego se formira opšti pojam za više nizova [...]. Nisu, dakle, razvojni nizovi uopšte predmet istorije, nego jednokratni i individualni razvojni nizovi [...]." Heinrich Rickert, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1924, str. 46.

vinama prirode: *simetrija, proporcija, red*. Semper ne ispituje te pojmove koji vode poreklo još iz grčke misli, već ih izvlači iz formi organizacije sveta kristala, biljaka, životinja.¹²

Zemperov pristup takođe je podrazumevao, s obzirom na njegovu naturalističku inklinaciju, i odgovarajuću metodu uporednog istraživanja geneze umetničkih rodova, kojom bi se utvrdio stepen identiteta i različitosti u njihovom razvojnem toku.¹³ On je, dakle, čvrsto stajao na stanovištu koje je u ovom periodu već bilo napušteno, nekritički prenoseći metodološke obrasce prirodnih nauka u teoriju umetnosti, čime je izazvao odgovarajuće reakcije, između ostalih i onu Riglovu.

Teorijska pozicija Alojza Rigla formirala se, dakle, u kritičkom protivstavu prema materijalističkom shvatanju o ciljnoj određenosti umetničkog stvaranja, isto onako kao što su pogledi na zadatak istorije umetnosti Ajtelberga i Tauzinga izrasli iz kritičke reakcije na apstraktan esteticizam i diletantski senzualizam. Upravo zato što proizlaze iz teleološke imanencije koju posreduje stil, iako Rigl dopušta da postoje i umetnička dela koja su imala prvenstveno upotrebnu svrhu (treba se setiti samo Čelinijevog /Benvenuto Cellini, 1500–1571/ *Slanika*, koji je izradio za Fransoa I /François Premier de France, 1494–1547/),

[...] postoje umetnička dela kojima upotrebna svrha ni u kom slučaju ne daje apsolutno i nepromenljivo obeležje. Ako se ovo prizna kao pravilno, onda jedna naučna istorija umetnosti više neće morati da koristi cilj kao vrhunski lajtmotiv za određivanje umetničkog dela. Moraće da se potraži nešto drugo što je sa istinskom suštinom svakog umetničkog dela u mnogo bližoj vezi – nadmetanje sa prirodom.¹⁴

Svrha umetničkog dela ne zavisi, prema tome, od njegove "objektivne" ili intendirane namene, nego od oblika u kojima se ono izgrađuje u nadmetanju sa prirodom, o čemu će kasnije biti više reči. Od početka svojih teorijsko-umetničkih istraživanja, koja počinju da se pojavljuju 1893. godine s objavljivanjem njegovih *Problema stila*, Rigl je bio zaokupljen potrebom uspostavljanja nauke o umetnosti na navedenim osnovama i moglo bi se bez preterivanja reći da je u središtu tih napora bilo nastojanje da se materijalistički shvaćen princip uzročnosti zameni teleološkim principom samorazvoja. Pokretačku snagu ovog formativnog procesa predstavlja

12 Gvido Morpurgo-Taljabue, *Savremena estetika*, Nolit, Beograd, 1963, str. 83.

13 "Bilo bi značajno izdvojiti neke od ovih osnovnih tipova umetničkih formi i slediti njihov postepen napredak do njihove najviše razvijenosti. Takva jedna metoda, slična onima kojih se pridržavao baron Kivije, primenjena na umetnost a posebno na arhitekturu, doprinela bi u najmanju ruku tome da se ostvari jasan pregled čitave ove oblasti i čak da se stvori osnova jedne teorije stila i neke vrste topike ili metode iznalaženja, koja bi mogla da dovede do spoznaje prirodnih procesa otkrivanja, čime bismo postigli više nego što je velikom istraživaču prirode bilo suđeno u oblasti njegove nauke." Gottfried Semper, "Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre", iz *Kleine Schriften*, Spemann, Berlin, 1884, str. 261.

14 Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Hermann Böhlau Nachf, Graz – Köln, 1966, (fragmenta ex 1896–1898), str. 74.

umetničko htenje, oličeno u koncepciji stila. Umetničko htenje koje se manifestuje u stilu dovodi do sazrevanja one inherentne razvojne pretpostavke koja se krije u koncepciji umetničkog dela ukoliko je ona određena odgovarajućim kulturalnim sklopom, te ona služi kao katalizator koji te procese dovodi do potpunog ostvarenja. Rigl nije odbacivao teoriju o konstitutivnim elementima koju je formulisao Zemper, ali je tu teoriju dopunio pokretačkim činocem koji odvaja umetničko stvaralaštvo od drugih oblika ciljno-racionalnog postupanja čoveka, osigurava mu autonomnost i jasno postavlja nauci o umetnosti njen sopstveni predmet proučavanja. Od svog prvog pokušaja da taj predmet definiše u terminima za koje ćemo pokazati da su preuzeti iz tzv. filozofije života, Rigl je nastavio da reaktualizuje one formalne principe, kao što su dihotomija haptičko – optičko, pogled izbliza (*Nahsicht*) – pogled s udaljenosti (*Fernsicht*), koje su koristili i drugi teoretičari u tom periodu, kao što je npr, Adolf fon Hildebrand (Adolf fon Hildebrand, 1847–1921), ne zato što je smatrao da se primenom ovako jednostavnog metodološkog aparata može steći uvid u osnove umetničkih tokova, nego zato što je time želeo da postavi u središte pažnje imanentne zakonitosti strukturiranja umetničkog dela, koje su do njegovog vremena bile izmenjene do neprepoznatljivosti različitim primesama u suštini tuđima osnovnom određenju dela kao konkretno istorijskom iskazu stilskih principa.¹⁵ Upravo u nameri da uspostavi strukturne pretpostavke za nauku o umetnosti na novim osnovama, Rigl je morao da ospori teorijsko-metodološke postulate Zempera i njegovih sledbenika, izjednačavajući u svojoj kritici njihove stavove sa Darvinovim (Charles Darwin, 1809–1882) shvatanjima, ograđujući se ipak pri tom od pripisivanja primene principa prirodne selekcije na predmet humanističkih nauka samom Darvinu, te je tako ova njegova kritika bila zapravo usmerena protiv vulgarizacije Zemperovih teza, na sličan način na koji su socijal-darvinisti – a matična zemlja ovog teorijskog pravca bila je upravo Austro-Ugarska krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka – primenjivali simplifikovano shvatanje o borbi za opstanak na proces konstituisanja države, kao posledice ishoda borbe između nomadskih i sedelačkih naroda. Zemperovi sledbenici su izdvajali i prenaplaćavali značaj tehnike kao jednog od tri ključna elementa umetničkog stvaranja što je, po Riglovom mišljenju, u konačnom ishodu dovelo do potiskivanja slobodnog ispoljavanja umetničkog htenja.

15 " 'Problemi stila' hteli su da opovrgnu materijalističku teoriju umetnosti koja je [...] umetničko delo objašnjavala polazeći od komponenata upotrebne svrhe, materijala i tehnike. Rigl je, nasuprot tome, postavio jednu teleološku tezu: on je shvatao umetničko delo kao rezultat jednog određenog i cilja svesnog umetničkog htenja." Lorenz Dittmann, *Stil – Symbol – Struktur (Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte)*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1967, str. 21.

"Problemi, koje je Rigl kao prvi stavio svetu nauke na uvid i koji su tada, dugo posle Hegela, postavljeni na nov i neobičan način, teže teleološkom utemeljenju razvoja umetnosti, i pre svega predstavljaju svesnu i izvanredno snažnu reakciju protiv materijalističkog i pozitivističkog shvatanja, koje je na kraju veka još uvek bilo svuda dominantno i koje se izgradilo pod Zemperovim uticajem i po ugledu na njega." Gvido Kaschnitz von Weinberg, "Alois Riegl: Spätrömische Kunstindustrie (Rezension)", iz *Ausgewählte Schriften*, Bd. I: *Kleine Schriften zur Struktur*, Verlag Gebr. Mann, Berlin, 1965, str. 1.

Nasuprot osnovnoj Zemperovoj tezi o razvoju geometrijskog ornamenta iz formi obrade tekstila, koje su nastale zahvaljujući neophodnosti zaštite od atmosferskih nepogoda u najranijoj fazi razvoja umetničkog delovanja, Rigl je smatrao da ne postoji dovoljno čvrsto uporište u pronađenim artefaktima za potvrdu te teze, nego da je geometrijski ornament rezultat viših, ideativnih procesa u kojima se formirala potreba za ukrašavanjem (*das Schmückungstrieb*), kao izraz estetskog uobličavanja svakodnevice. Na taj način Rigl je hteo da dovede u pitanje poistovećivanje površinske dekoracije (*die Flächenverzierung*), koja predstavlja rodni pojam, i tekstilne ornamentike (*die Textilornamentik*). Ovaj prekid sa dotadašnjom tradicijom izvođenja linearnog ornamenta iz potke pletene ili tkane odeće i drugih predmeta od tekstila imalo je dalekosežnije posledice no što bi na prvi pogled moglo da se zaključi. Ako je policentričnost nastanka linearnog ornamenta mogla da se objasni saznanjem o nepromenljivim zakonitostima koje važe podjednako u svim kulturalnim zajednicama i ako je to otvorilo put neistorijskom pristupu u nauci o umetnosti, onda je uvođenje floralnih motiva u ornamentalne ukrase – zato što je zahvaljujući geografsko-klimatskim razlikama garantovana različitost motivâ, ali pre svega zbog toga što je njihovim proučavanjem relativno lako utvrditi obim i karakter istorijskih transformacija i teritorijalne difuzije i preuzimanja nego što je to slučaj s čisto geometrijskim motivima – moralo da dovede do korekcija u pristupu u smislu usvajanja stava o postojanju izvesne povezanosti i kontinuiteta između različitih centara umetničke delatnosti. Na primeru iznalaženja vitice, *pokretljive, ritmičke vitice biljke*, Rigl je pokazao postepen prelaz sa floralnih motiva u kojima se ona ne pojavljuje (orijentalna umetnost), preko mikenske, klasične grčke, helensko-rimske, pa sve do saracenske umetnosti i umetnosti renesanse. Istorijski razvoj organske filijacije u ornamentu posvedočava

[...] onaj trajan kauzalan sklop u umetničkom stvaralaštvu čovečanstva u svim dosadašnjim istorijskim periodima, koji nam se očituje kada sagledamo istoriju antičke umetničke mitologije i hrišćanske likovne tipike; on ništa manje može da se utvrdi i u orijentalnoj umetnosti ako se floralni ornament i floralna vitica prate kroz vekove, od njihove prve prepoznatljive pojave pa do najnovijeg doba.¹⁶

Rigl je svojom novom koncepcijom razvoja ornamenta u kojoj je težio tome da uspostavi unutrašnju povezanost između različitih modaliteta u kojima se motivi očituju, pokušao da doprinese uspostavljanju nauke o umetnosti u području onih nauka koje uvek imaju u vidu dijahrono-razvojnu povezanost svog predmeta i koje je Vindelband, kao što smo rekli, nazvao idiografskima. Uzročno-posledične veze o kojima Rigl govori postoje i u razvoju ornamentalnih motiva – on, štaviše, govori o *gvozdenoj nužnosti* u razvoju stila, koja može da se uporedi sa čvrstim determinističkim sklopovima prirodnih nauka – ali ipak, iako ističe svoje opredeljenje za pozitivistički manir u istorijsko-umetničkim istraživanjima, nikada ne poistovećuje plan

16 Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Richard Carl Schmidt & Co, Berlin, 1923 (1893), str. xiii.

istorijskog fakticiteta sa planom metodološkog razmatranja tog fakticiteta.¹⁷ Imitativnost ili mimetičko reprodukovanje opažajno-predmetnih datosti ne određuje tematsko-motivske smernice umetnosti, nego, naprotiv, umetničko stvaralaštvo, što u geometrijskom stilu dolazi do punog izražaja, postupa reduktivno, svodeći predmete iz prirode na osnovne zakonitosti harmonijske dispozicije elemenata, simetričnost i proporcionalnost, koje se u toj apstraktnoj formi nikada ne pojavljuju u opaženim sadržajima. Izvorno opredeljenje umetničkog htenja ne predstavlja, dakle, težnju ka shematizaciji i idealizaciji aspekata opaženih sadržaja i utoliko, po Riglu, *plastičke umetnosti prethode slikarskim umetnostima* odnosno umetnostima koje prikazuju sadržaje u ravni. Slikarske umetnosti predstavljaju viši stepen istorijskog razvoja umetnosti uopšte zato što se posredstvom granične linije (uokviravanja), koja ne postoji u stvarnosti, prikazani predmeti izvode iz neposredovanosti čulnog opažaja i uvode u red ikonoloških predstava zahvaljujući njihovoj imaginativnoj transpoziciji čiji je nosilac umetnik.¹⁸ Time što je težnja ka geometrizaciji predmeta sagledanih u stvarnosti shvaćena kao istorijski kasnija, bila je osporena mogućnost identifikovanja geometrijskih formi i tipova ukrštanja niti i izrađevinama od tkanine i načina povezivanja elemenata zaštitnih ograda od pruća u prvobitnim ljudskim zajednicama, a time i dovođenje u vezu prvih umetničkih tvorevina sa praktičnim potrebama svakodnevnog života – potrebom za zaštitom sopstvenog tela od vremenskih nepogoda ili potrebom za zaštitom od opasnosti kojima je čovek u ta vremena bio okružen. Rigl je na ovaj način problematizovao ne samo ishodište materijalističkog objašnjenja nastanka umetničkih tvorevina nego i treći osnovni Zemperov postulat – treba podsetiti da su ti postulati: materijal, sredstva i ciljevi – cilj umetničkog stvaralaštva. Umetnost nije nastala ugledanjem na spontano izrasle oblike u spoljašnjoj stvarnosti, bili to primarni oblici (geometrijska tela) ili izvedeni, niti ona ima neku praktičnu svrhu. Gotovo je nepotrebno ukazati na to da osporavanje navedenih teza dovodi i do nužnosti odbacivanja policentričnosti istorijskog nastanka ornamentalnih motiva zato što su ti motivi svuda podjednako pristupačni čulnom opažanju što, u krajnjoj liniji, obara i hipotezu po kojoj je razvoj umetnosti u isto vreme započeo u većem broju centara i da je, zahvaljujući ovom naturalizujućem univerzalizmu, doveo do istih

17 "Sada se takođe shvata izraz 'zakon'. On naravno nema nikakve veze sa prirodnim zakonima, nego je to onaj strukturni princip koji momente i (takozvane) delove umetničkog dela povezuje 'unutrašnjom nužnošću' [...]. Ovaj nov pojam neuzročne 'nužnosti', onoga što ima unutrašnji smisao koji je potpuno različit od istorijske, uzročno determinisane nužnosti, može da se pojavi samo tamo gde se u umetničkim delima priznaju 'simboli' u prethodno navedenom značenju te reči" (Zedlmajr pod "prethodno navedenim značenjem" simbola podrazumeva princip strukturiranja koji je nezavisan od akcidentalnih činilaca – prim. R. P.). Hans Sedlmayr, "Kunstgeschichte als Stilgeschichte (Die Quintessenz der Lehren Riegls)", iz *Kunst und Wahrheit (Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte)*, Rowohlt, Hamburg, 1959, str. 21.

18 "Pošto se odustalo od telesnosti i zadovoljilo se prividom, time je učinjen korak od suštinskog značaja u oslobađanju mašte od prinude striktnog opažanja čistih prirodnih oblika i omogućavanju da slobodnije postupa sa ovim formama i da ih kombinuje." Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Richard Carl Schmidt & Co, Berlin, 1923, str. 2.

ili sličnih rezultata. Aistorijsko obeležje ovog stava postalo je krajem devetnaestog veka i u istoriji umetnosti neodrživo.¹⁹ Ukoliko se pretpostavka o omniprezentnosti potrebe za geometrizacijom prikazanih sadržaja u ornamentu zameni verovatnijom pretpostavkom o postojanju nekoliko središta u kojima prisustvo ove tendencije može da se verifikuje, neizostavno se nameće zaključak da su između tih središta postojali neki oblici komunikacije, te da je usled toga dolazilo do preuzimanja, preoblikovanja ili odbacivanja preuzetih motiva, a sve to ukazuje na razvoj i transformacijske procese kojima ne bi bilo mesta ukoliko bi dolazilo do spontanog iznalaženja geometrijskih motiva na ma kojoj tački ekumene.

Iako priznaje da su kulturalne razlike između ljudskih zajednica u znatnoj meri uslovljene različitošću prirodno-geografskih uslova u kojima se one formiraju, Rigl ipak nije smatrao da ove okolnosti mogu odlučujuće da utiču na tok ostvarivanja deterministički koncipovanog pravca kulturalne samorealizacije tih zajednica kao ispoljavanja njima specifičnog umetničkog htenja. On, isto tako, nije bio pristalica ni iznenadnog otkrića do koga bi bez obzira na konkretno-istorijske uslove ili karakter kulturalnog sklopa moglo da dođe. "Gvozdena nužnost" ostvarivanja imanentnih tendencija koje leže u srcu svakog umetničkim htenjem vođenog kulturalnog jedinstva podrazumeva da

čista slučajnost nije donela u svet prvi uzorak, nego da je čovek izvršio svestan ("uzrokovan") izbor stabljikâ različite boje, čije je preplitanje u ritmičkom smenjivanju ("naizmeničnom redosledu") zatim dovelo do uzorka. Time se čoveku jasno priznaje jedna stvaralačka umetnička misao tokom čitavog postupka.²⁰

Determinizam formativnih činilaca, istorijsko-razvojne tendencije umetničkog stvaralaštva i njegova nevezanost za materijalan supstrat i praktične ciljeve, unutrašnji dinamizam umetničkog htenja umesto prinude spoljašnjih uslova, hronološka primarnost plastičkih nad slikarskim umetnostima; sve to predstavlja one značajne rezultate do kojih je u svom kritičkom prevazilaženju do tada neosporne dominacije aksiomatskih postavki u nauci o umetnosti došao Alojz Rigl. Njegova sopstvena polazišta uslovljena su implicitnim prihvatanjem gnoseološko-epistemoloških tokova koje su pokrenuli predstavnici badenskog neokantovstva, pre svih Vindelband i Rikert, ali i istoricizmom koji je prisutan u Diltajevom (Wilhelm Dilthey, 1833–1911) filozofsko istorijskom usmerenju. Rascep između materijalističko-pozitivističkog shvatanja o uzrocima i uslovima nastanka potrebe za umetničkim stvaralaštvom i Riglovi formalističkih (shvaćeno isključivo u kontekstu prethodnog izlaganja) pogleda, treba posmatrati i kao rascep između dotadašnjeg pozitivizma i

19 "Već i sam istorijsko-materijalistički osećaj našeg doba, koji nastoji da utvrdi kauzalne ni-zove za sve pojave morala je da zadovolji hipoteza, koja je za jednu tako eminentnu oblast kao što je oblast umetničkog stvaralaštva umela da ponudi jedan, zahvaljujući svojoj prirodnosti i začuđujućoj jednostavnosti, tako pouzdan uzrok nastanka." Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, str. 7.

20 Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, str. 13.

odgovarajućeg epistemološkog redukcionizma uopšte i teorije o autonomnosti stvaralačkog impulsa svojstvenog čoveku, onog impulsa za koji je Rigl odabrao svoj najpoznatiji, ali i najkontroverzniji pojam – *umetničko htenje*.

Umetničko htenje i vitalizam u Riglovoj teoriji umetnosti

lo le vidi ubbidire,
finire e'ncominciare,
morire e'ngenerare.
Brunetto Latini, *Tesoretto*

U čitavom toku prethodnog izlaganja povremeno smo pominjali pojam *umetničkog htenja*, svesno izbegavajući da ga pobliže odredimo, zato što ovaj pojam predstavlja središnji momenat razdvajanja između Rigla i njegovih prethodnika na polju nauke o umetnosti, ali isto tako razotkriva i uticaje koje je pretrpeo od strane dva značajna pravca u filozofiji i nauci na kraju devetnaestog i početku dvadesetog veka – *vitalizma*, posebno u onom vidu u kome je on sintetizovan u pojmu *volje za moć* kod Fridriha Ničea (Friedrich Nietzsche, 1844–1900) i psihološke *teorije uosećavanja*, koju je najpotpunije razvio Teodor Lips (Theodor Lipps, 1851–1914) u svojoj estetici. Rigl je, kao što smo videli, veoma jasno i odlučno kritikovao materijalističko shvatanje Zempera i njegovih sledbenika, ali u onom trenutku kada je trebalo da iznese svoj sopstveni pogled na osnovne probleme istorije i teorije umetnosti, Rigl je u rasponu od samo jedne decenije postavio veoma različite, čak bi se moglo reći i međusobno protivrečne, definicije osnovnih pojmova. Tako je u svojoj *Poznorimskoj primenjenoj umetnosti* umetničko htenje shvatao kao derivativan modalitet opšteg htenja koje konstituiše odnos čoveka prema stvarnosti, te utoliko umetničko htenje uspostavlja vezu između delatnosti čoveka i *čulno uočljivih pojava stvari*. Međutim, ovakvim određenjem koje u osnovi ostaje u granicama jedne psihologije percepcije, jer se u svakom slučaju može pretpostaviti da iza povezivanja opažanja i opaženoga stoji neki oblik aktivnosti, on nije doprineo razjašnjenju onoga što čini suštinu umetničkog htenja ukoliko ono treba da predstavlja objektivno-istorijski princip koji izdvaja umetničko stvaralaštvo od drugih oblika odnosa prema stvarnosti i postavlja ga u specifičan odnos kako prema tim oblicima tako i prema vanmentalnim konstitutivnim elementima stvarnosti.

Povesne tokove umetničkog htenja, koji se manifestuju u različitim umetničkim rodovima i tehnikama, Rigl je načelno shvatao kao *borbu ili nadmetanje sa prirodom* (*das Wettschaffen mit der Natur*) te, dakle, umetnost nije ništa drugo do volja koja se u svojim vidljivim manifestacijama suprotstavlja ograničavanju svojih inherentnih mogućnosti. U kratkom vremenskom rasponu od desetak godina, međutim, očigledan je preobražaj koji je definicija ovog ključnog teorijsko umetničkog pojma

doživela u Riglovim delima, čija se problematika koncentriše oko osnovne postavke da je istorija umetnosti neprestano sukobljavanje stvaralačkih napora sa inercijom materijalnih datosti. Tako Rigl u svojim *Problemima stila* (1893) polazi od shvatanja po kome

Celokupna istorija umetnosti predstavlja neprestanu borbu sa materijom i pri tom ono primarno nije ni oruđe ni tehnika nego zamisao o umetničkom stvaranju koja hoće da proširi svoju oblast uobličavanja i unapredi sposobnost prikazivanja.²¹

Pretpostavka o prioritonom značaju "zamisli" o umetničkom stvaralaštvu proizlazi neposredno iz njegove kritike poistovećivanja geometrijskih oblika sa potkama u tkanju i zaštitnim ogradama, s jedne, i ornamentalnim dekoracijama, s druge strane, i ističe značaj dva odlučujuća momenta: borbe kao odnosa uzajamnog periodičnog prevladavanja dualizma aktivnoga i pasivnoga, zamisli, namere, plana umetnika i inertnosti materijala, sukob, u krajnoj konsekvenci, volje za delatnošću i predmetnosti, sukob principa reda – kristalizovanih geometrijskih formi, odnosâ simetrije, pravilnosti rasporeda elemenata i, s druge strane, principa promene – organskih oblika, proporcionalnosti, dinamičkih nizova; i drugog momenta, predstave o izgledu željenog umetničkog dela, koja proizlazi iz neposrednosti sagledavanja i rudimentarnih asocijativnih povezivanja, prepuštanja ritmu konstrukcionih pravilnosti i, na kraju, objektiviranja predstavljenog dela. Ako želimo da sažeto iskažemo prvi odlučujući momenat, najpogodnije termine pronađićemo u *apolinijskom* i *dionizijskom*, a što se drugog momenta tiče, u terminu *uosećavanje*, koji je u nemačkoj estetici bio prisutan barem od Hermana Locea (Hermann Lotze, 1817–1881), s vrhunskom sintezom i ujedno iscrpljivanjem njegovih mogućnosti u estetičkom sistemu Teodora Lipsa, pa sve do njegovog prevladavanja i izmirenja sa formalizmom u delu Vilhelma Voringera (Wilhelm Worringer, 1881–1965). Ne treba, međutim, zanemariti ni činjenicu da Rigl, uprkos snazi ovih uticaja koja se ogleda na mnogo dubljem nivou teorijskih razmatranja nego što je onaj pojmovno-terminološki, nikada nije potpuno napustio prvobitna teorijsko-metodološka opredeljenja Bečke škole, utoliko što je od svojih prvih radova insistirao na neraskidivoj povezanosti saznanja i estetičkog doživljavanja dela likovne umetnosti sa njegovim predmetno-materijalnim izrazom, te i u vezi s prelazom sa plastičkog na slikarsko prikazivanje, s otkrićem linije konture, govori o *prirodnom toku* (podv. R. P.) "jednog pretežno umetničkog procesa".²² Iz spleta pomenutih uticaja može, međutim, lako da se uvidi da ovde više nikako nije reč o pozitivizmu koji ne uzima u obzir subjektivne stvaralačke impulse, ali ni imanentne konstante umetničkog stvaranja kao samosvojnog procesa preoblikovanja predmetne neposrednosti, nego o jednom složenom teorijskom pristupu koji je nastojao da, skladnom sintezom različitih, čak suprotstavljenih shvatanja, izbegne jednostranosti objedinjenih pristupa uzetih pojedinačno. Ukoliko on u svom nastojanju i nije uspeo i ukoliko je spoj ovih elemenata kod njega donekle eklektičan, uz odsustvo unutrašnje

21 Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, str. 24.

22 Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, str. 24.

konzistentnosti, pa usled toga mestimično dolazi u pitanje i mera teorijske produbljenosti njegovih uvida, pre svega iz razloga arbitrarnog proširivanja ili sužavanja obima pojma umetničkog htenja u njegovim analizama različitih stilsko-istorijskih perioda i njihovih obeležja, onda sve to može da se smatra neizbežnom propratnom posledicom prvog koraka na putu izgradnje nauke o umetnosti koja bi preuzela sve dobre strane ranijih teorijskih paradigmi i uklopila ih u jedan plauzibilan teorijsko-eksplanatoran okvir.

Ako je u navedenoj definiciji istorije umetnosti iz 1893. godine Rigl u prvi plan stavio sukob suprotstavljenih principa i značaj psihološkog predstavljanja paradigmatškog koncepta procesa estetskog opažanja, u svojim predavanjima iz 1897–1898. godine on je učinio radikalni preokret u karakterizaciji umetničkog stvaralaštva, zadržavajući misao o nadmetanju čoveka sa prirodom, ali u sasvim drugačijem kontekstu od onog u kome je bila skicirana ta misao u prvim poglavljima *Problema stila*. Tamo je on, kao što je već rečeno, osporio shvatanje o mimetičkom obeležju preistorijskih umetničkih artefakata, smatrajući da postepeno idealizovanje, kojim se umetnost uvek rukovodila u susretu sa prirodom, dovodi do stilizacije čiji su rezultat ornamentalni motivi geometrijske faze, dok u ovim predavanjima govori o zadovoljenju koje umetnost postiže u što jasnijem i uverljivijem izražavanju formalnih principa realija iz prirodne sredine, te o tim principima kao izvoru čistog estetičkog dopadanja.²³ Ovakvo određenje umetničkog stvaralaštva, samo nekoliko godina posle navedene definicije iz *Problema stila*, svedoči o tome da se Riglovo mišljenje po ovom pitanju transformisalo od prvobitne psihologističke opredeljenosti motivacije umetničkog delovanja ka čvršćoj objektivaciji stvaralaštva, u kojoj materija pruža mogućnost za reprodukovanje apriornih pravilnosti koje čine osnov svake složenije i specifičnije tvorevine. Princip ove objektivne zakonitosti postupanja spontanijih procesa oblikovanja amorfnog materijalnog predloška jeste *kristalizacija*, koja se zasniva na pravilnosti koja se u umetnosti manifestuje simetričnom horizontalnom raspodelom elemenata u odnosu na aksijalnu vertikalnu, bilo u plastično-trodimenzijskim ili u slikarsko-dvodimenzijskim formama. Evidentno je da je u ovakvom umetničkom postupku bilo kakva tendencija ka individualizaciji umetničkog čina isključena, što podrazumeva i to da je Rigl sve više počeo da se udaljava od svoje ranije teze o vodećoj ulozi konstruktivne zamisli ili da je ta zamisao apriorno determinisana kao subjektivno-psihološki izraz objektivnih formativnih pravilnosti, što, u svakom slučaju, ima isti konačan rezultat – potiskivanje onog individualnoga i jedinstvenoga u korist opšteg i zajedničkoga. U sklopu šireg objašnjenja ove definicije umetničkog stvaralaštva lako možemo da uočimo jednu rekurentnu tezu koju smo pomenuli u vezi sa suštinskom tačkom odvajanja teorije umetnosti od estetike, a to je *insistiranje na čistom estetskom dopadanju* (*rein ästhetischer Gefallen*), koje potiče iz umetničkog

23 "Ljudska ruka gradi svoja ostvarenja iz mrtve materije upravo po istim onim zakonima po kojima priroda oblikuje svoja. Svako likovnoumetničko stvaranje zato, u krajnjoj liniji, nije ništa drugo do nadmetanje sa prirodom." Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Hermann Böhlau Nachf., Graz – Köln, 1966, str. 21.

ostvarenja ukoliko se ono rukovodi isključivo formalnim principima koji proizlaze iz pravilnosti spontanog oblikovanja prirodnih datosti.²⁴ Ukoliko umetničko delo ne predstavlja mimetičku prasiliku nekog predmeta iz prirode i ako se ono ne strukturiira po unapred poznatim zakonima do kojih tek mora da se dođe u procesu shematizacije prikazanih sadržaja, ako ono takođe ne zavisi ni od subjektivne samovolje umetnika, postavlja se pitanje: u kakvom odnosu stoji umetničko delo prema pukoj spontano postaloj predmetnosti i, s obzirom na to da nije teleološki opredeljeno u Kantovom smislu tog pojma, ka čemu je, konačno, usmereno pro-izvođenje tog dela?

Tvorevina prirode, smatra Rigl, predstavlja *motiv* umetničkog dela, a pri tom motiv treba shvatiti u njegovom izvornom semantičkom određenju, kao pokretač odnosno kao činilac promene ili preobražaja. Motiv (izv. od lat. *moveo, motus*) ima i značenje snažnog afektivnog reagovanja, unutrašnje duhovne napetosti, opredeljenja za neki čin, a takvo značenje prirodna tvorevina kao motiv ima i kod Rigla – on predstavlja podsticaj za ostvarenje neke zamisli, a ne već *sadržaj* same te zamisli, on pruža osnov za umetničku tematizaciju stvarnosti, ali ne i sam oblik i karakter te tematizacije – on je, drugim rečima, katalizator diferencijacije pogleda na svet u kojima se motiv pojavljuje u vidu sadržaja različitih eksplicitnih kulturalnih paradigmi i različitih "umetničkih jezika", skrivajući svoju elementarnu jednostavnost u sedimentima pojedinih stilske epohalnih kontekstualizacija. Kao što ne postoje dve istovetne tvorevine prirodnih procesa, tako ne postoji ni samo jedno moguće sagledavanje, nego različita sagledavanja jedne određene tvorevine prirode, odnosno, čovek može da sagleda jednu istu tvorevinu prirode sasvim različitim pogledom u skladu sa načinom na koji poima svoj odnos prema materiji uopšte, tj. prema svakoj tvorevini prirode kao takvoj.

Važnije, dakle, od pitanja pojedinačnih motiva i njihovog porekla jeste pitanje koje se postavlja pred svakim umetničkim delom: u kakvom je odnosu stajao njegov tvorac sa prirodom?²⁵

Rigl je u ovom svom razmatranju odnosa prirodnih i umetničkih tvorevina na veoma jasan način opredelio zadatke nove nauke o umetnosti. Ta nauka oslanja se na metodski postulat o *jedinstvu predmeta* prirodnih i humanističkih nauka, ali i različitosti metodskog pristupa tom predmetu, utoliko što su humanističke nauke neopozivo određene duhovno povесnim sklopom u kome nastaju i taj duhovno povесni sklop dozvoljava im da sagledaju svoju predmetnu oblast isključivo *sub specie* uslovljenosti sopstvenog položaja, u kome se stvarnost reflektuje samo kao stvarnost-za-njih i ništa više od toga, dok prirodne nauke operišu saznajnim sredstvima koja, iako je i to samo jedno hipotetičko polazište, važe uvek i svuda; one donose

24 "Osećanje zadovoljstva koje u nama pobuđuje umetnost zasnovana na delu ljudskih ruku, meri se stepenom u kome čoveku uspeva da u tom delu dovede do jasnog i ubedljivog izraza uvek važeće formalne zakonitosti prirodnog stvaranja. U opažanju i usklađenosti umetničkog dela sa njemu odgovarajućim delom prirode počiva izvor svakog čistog estetskog dopadanja." Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, str. 21.

25 Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, str. 22.

zaključke koji važe kao nužne istine, nasuprot kontingentnim istinama, zaključcima koji važe u jednoj određenoj oblasti ili u jednom duhovno povесnom kontekstu a u drugima ne.

Na osnovu razlika u sagledavanju stvarnosti, Rigl je izdvojio *tri velika stilska perioda u istoriji umetnosti*, u kojima su prisutne tri različite vrste odnosa umetničkog stvaralaštva prema prirodnom predlošku, i to: 1) period koji obuhvata čitav razvoj istorije umetnosti od početaka do 313. godine n. e., godine u kojoj je hrišćanstvo bilo prihvaćeno kao ravnopravno ostalim religijama na tlu Rimskog carstva; 2) razdoblje koje počinje 313. godine a završava se 1520. – godinom smrti Rafaela (Raphael Sanzio, 1484–1520) i pape Lava X (1475–1520) i početkom reformacije, te obuhvata ono što obično nazivamo srednjim vekom i renesansom i 3) od 1520. godine do savremenosti traje treći period. Najvažnije je skrenuti pažnju na to da ovi periodi istorije umetnosti, iako se u hronološkom poretку nadovezuju jedan na drugi ne pripadaju jednoj jedinstvenoj evolutivnoj liniji, tako da period koji sledi preuzima i usavršava tekovine prethodnoga, nego je ono što određuje ovakav način periodizacije isključivo karakter odnosa umetničkog htenja prema materiji, tehnici i cilju umetničkog delovanja. U skladu sa ovim vodećim kriterijumom distinkcije, prvi period predstavlja istorijsko ostvarenje nastojanja za preobražajem prirode u smislu njenog poboljšanja posredstvom idealizacije telesne lepote, drugi poboljšanje prirode posredstvom duhovne lepote, a treći rekonstruisanje prolazne prirode. Razume se da Rigl nije mogao da pruži ništa drugo do jednu provizornu podelu pa navedene granične godine ne treba doslovno shvatati kao trenutke naglih prekida umetničkih tokova, nego kao trenutke karakterističnih događaja koji su doprineli preoblikovanju paradigmatskih okvira u kojima se do tada kretalo sagledavanje stvarnosti. Ono što potvrđuje jedan duboko antievolucionistički ton u ovoj Riglovoj podeli jeste njegovo strukturiranje umetničkog stvaralaštva unutar ova tri perioda. Naime, svaki od njih sadrži tri faze nejednakog trajanja, koje su formirane po analogiji sa popularnom podelom organskog razvoja, počev od perioda prvobitnog samokonstituisanja i još uvek nerazgovetnog prepoznavanja sopstvenih mogućnosti, preko perioda zrelosti, pa do završnog razdoblja iscrpljivanja snaga, odumiranja i konačnog gašenja.²⁶ Razvoj o kome ovde može da se govori ne podrazumeva nekakav napredak ili promenu ni na planu pojedinog stilskeg perioda niti na planu ukupnog kretanja. Ovaj ciklizam je, naprotiv, oštro suprotstavljen bilo kakvom ispoljavanju inovativnih tendencija, jer sve njegove razvojne faze samo dovode do ostvarenja one elemente umetničkih tokova koji su uvek bili embrionalno prisutni u pogledu na svet koji je nastao nepredvidljivim opredeljenjem umetničkog htenja. Ovo shvatanje nema, dakle, uzor ni u hrišćanskoj eshatološkoj koncepciji istorije kao ni u prirodnonaučnom evolu-

26 "U svakom od ovih perioda mogu da se razlikuju tri potperioda, od kojih se u prvom razvija odgovarajući pogled na svet, drugi (po pravilu najkraći) koji ga dovodi do najvećeg savršenstva, treći, pak, koji izvodi na videlo proces razaranja i postepenog potiskivanja ovog pogleda na svet, tako da ovaj poslednji potperiod u najmanju ruku ukazuje na sledeći pogled na svet, koliko i na onaj čiju poslednju fazu predstavlja." Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, str. 23.

cionizmu devetnaestog veka, nego u antičkoj mitologiji i filozofiji (kosmogonijski mitovi, Platonova /Πλάτων, 428/427–348/347 p. n. e./, teorija državnih uređenja, Aristotelova /Αριστοτέλης, 384–322 p. n. e./ filozofija prirode), kod Polibija, Vikoa, Ničea, Špenglera, Tojnbija i Sorokina.²⁷ Ukazivanje na organičenost razvojnih ciklusa dovodi Riglovu periodizaciju u blisku vezu sa *organicizmom* koji je, zasnivajući se na pozitivističkim tradicijama, istoriju shvatao kao nužnost višeg reda, na koju postupci proizašli iz svesnog planiranja nemaju mnogo uticaja. I ovakav biologistički koncept razvoja pratio je evolutivnu tendenciju koju je zacrtao pozitivizam, ali je ipak dodao i sopstveni karakterističan ton tom razvoju – kretanje ka samousavršavanju kao povećavanje diskontinuiteta u individualnoj zaokruženosti i samodovoljnosti. Analogno tome, ispoljavanje umetničkog htenja je proces koji se iscrpljuje u svakom svom konkretno istorijskom obliku i ne zavisi od prethodnog ili sledećeg oblika ispoljavanja.²⁸ Periodizacija koju je Rigl skicirao predstavlja konkretizaciju procesa izdvajanja, distinktivnog deziniranja i međusobne koordinacije kulturalno određenog umetničkog htenja uz istovremeno pojačavanje unutrašnje kohezije i posledičnu individualizaciju, a zatim obrnut tok tog procesa koji dovodi do slabljenja unutrašnje povezanosti, disolucije i rastapanja do neprepoznatljivosti usled neminovnog gubljenja karakterističnih distinktivnih obeležja.

U kontekstu ovog shvatanja povjesno-umetničkog kretanja opravdano se može postaviti i pitanje o saznanjima mogućnostima nauke o umetnosti, koja ne može da zadovolji ni najnužnije zahteve naučnog saznanja u pogledu rekonstruisanja celovitosti proučavanih pojava, kao i mogućnosti predviđanja njihovog budućeg toka i zakonitosti dijahronih promena, tj., nedostaje upravo osnov povezivanja dva sukcesivna stilska epohalna perioda, bez obzira na Riglovu napomenu da poslednje faze ovih perioda ukazuju više na početne faze sledećih nego na sebi prethodeću fazu onog razdoblja čiji su i same deo. To što završna faza nekog procesa – ovde razvoja jedne povjesnoumetničke epohe – ukazuje na nešto drugo, različito od sebe, ne govori ništa o plauzibilnosti kontinualnog toka, prvo, zato što ukazivanje ne može da predstavlja pouzdan osnov naučnog objašnjenja i, drugo, zato što činjenica da iz nečega što prethodi može da se nasluti ono što sledi ne govori u prilog tome da između

27 Opširnije o cikličkim teorijama istorije videti Smilja Tartalja, *Skriveni krug (Obnova ciklizma u filozofiji istorije)*, Velika edicija ideja, Beograd, 1976.

28 "Preobrazba neke cjeline, koja je ispočetka bila rasplinuta i jednolika, u koncentriranu kombinaciju razolikih dijelova pretpostavlja istovremeno odvajanje cjeline od njene okoline kao i dijelova jednog od drugoga. Postoji neodređenost u toku ovog procesa. Tek kad cjelina nešto na gustoći, ona se oštro odvaja od prostora ili stvari koja leži oko nje; i tek kad svaka posebna podjela povuče u vlastitu masu one periferne dijelove koji ispočetka nisu jasno odvojeni od susjednih podjela, može masa steći jasne obrise. To znači da je povećana određenost posljedica istovremenog općeg i lokalnog zgušćavanja. Dok sekundarna ponovna raspodjela uvijek nešto dodaje heterogenosti, primarna ponovna raspodjela, koja povećava integraciju, slučajno daje određenost dijelovima i oni su sve manje nalik jedni drugima kao i njihovom skupu [...]. Evolucija je integracija materije s popratnim rasipanjem pokreta; za vrijeme koje materija prelazi iz neodređenog, nepovezanog homogenog stanja u određeno, povezano heterogeno stanje; i za vrijeme koje zadržani pokret prolazi kroz paralelnu preobrazbu." Herbert Spencer, "Prvi principi", iz Rudi Supek, *Herbert Spencer i biologizam u sociologiji*, Naprijed, Zagreb, 1987, str. 123–124, 125.

dve pojave postoji uzročna ili motivaciona veza, nego samo hronološko prethođenje i sledovanje, a izvođenje zaključka o postojanju takve veze samo na osnovu konstatovanja redosleda u vremenu jeste stara logička pogreška (*post hoc ergo propter hoc*). Rigl zapravo nije ni pokušao da govori o zakonitosti razvoja umetnosti, o uzročnim vezama nezavisnim od oblika kulturalnog ispoljavanja umetničkog htenja, već o preuzimanju i preoblikovanju motivskih i kompozicionih koncepcija koje su, u skladu sa lokalnim specifičnostima materijala i tehničkih sredstava, poprimile različite oblike. Karakter povjesno umetničkog kontinuiteta nije sadržan u uzročno-posledičnim odnosima nego u *odnosima asimilacije i metamorfoze*. Ovi odnosi nisu evolutivni nego disperzivni, ne teže jedinstvenom cilju, na putu ka kome pojedini oblici umetničkog htenja čine samo posredujuće instance, nego variraju niz elementarnih generičkih formi, iscrpljujući tako njihove kombinatorne mogućnosti, ali i svoju sopstvenu formativnu vitalnost. Preuzimanje motivsko-kompozicionih karakteristika iz jedne kulturalne paradigme od strane druge realizuje se u osnovi kao zadržavanje manifestnih obeležja, čija je, međutim, simbolička ili upotrebna funkcija potpuno različita od one koju su prethodno imala ili, drugim rečima, ove karakteristike prenose se iz jedne oblasti manifestacije umetničkog htenja u drugu u vidu onoga što je Špengler nazivao *pseudomorfozom*.²⁹ Pod uticajem definisanog umetničkog htenja preuzeti principi i sadržaji gube stara i dobijaju nova, drugačija značenja. Povezanost duhovnopovjesnih celina i stilskih obrazaca ispostavlja se kao dokaz nemogućnosti uspostavljanja kontinuiteta, a manifestne sličnosti ispostavljaju se kao latentne suštinske razlike.

29 "Kontinuirana talasasta vitica postala je u helenskoj umetnosti jedan od najrasprostranjenijih motiva i ostala je to i u svim sledećim stilovima sve do danas. To, međutim, ne može da se dokaže u vezi sa starom orijentalnom umetnošću. Jednostavnost sheme navodi na pomisao o Kolumbovom jajetu. Ako, međutim, obratimo pažnju na stare orijentalne stilove u pogledu njihovog odnosa prema analognim zadacima, jasno ćemo videti kako je tek 'mikenski' umetnik, posle izvesnog broja proba i pokušaja, pronašao rešavajuću formulu [...]." Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Richard Carl Schmidt & Co, Berlin, 1923, str. 122.

U vezi sa paradigmatskim primerima egipatskog slikarstva koje su Grci preuzeli, Rigl kaže: "Možda su u vezi s tim žanr-scene u egipatskim grobnicama mogle da posluže kao uzor. Ako su, međutim, ovi prikazi u egipatskoj umetnosti, kao što je poznato, imali snažan predmetan motiv, vezan za život posle smrti, i odgovarajući značaj, lovu na vepa prikazanom na Peharu iz Vafija izvesno će moći da se pripiše samo dekorativno značenje; u ovom slučaju to su zaista žanr-scene." Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, str. 148.

"U stenovitom sloju zatvoreni su kristali nekog minerala. Nastaju rascepi i pukotine; voda propapluje i postepeno ispira kristale, tako da preostaje samo njihov šupljiji oblik. Kasnije nastaju vulkanski događaji od kojih popucaju brda; užarene mase poniru, hlade se i koče i takođe se kristalizuju. Ali one nisu slobodne i ne mogu to da učine u svom sopstvenom obliku; moraju da ispune oblike koji već postoje i tako nastaju falsifikovani oblici, kristali čiji unutrašnji sklop protivreči spoljašnjoj građi, vrsta kamena koja se pojavljuje na način tuđe vrste. To mineralozi zovu pseudomorfozom. Istorijskim pseudomorfozama nazivam slučajeve u kojima stara kultura tako silno pritiskuje tle da mlada kultura, domaća na tom tlu, ne može da dođe do daha, i ne samo što ne dospeva da obrazuje čiste, sopstvene izražajne oblike, nego čak ne dospeva ni da razvije svoju samosvest." Oswald Špengler, *Propast Zapada*, tom III, IK "Književne novine", Beograd, 1990, str. 209.

Da li ovo znači da "pozitivno", naučno znanje o prošlosti, usled sužavanja povesnog horizonta, u stvari falsifikuje prošlost i odustaje od objašnjenja onoga što dolazi ili *per analogiam* ono može *unapred* da objasni, primenjujući metaepistemo-loški princip o kruženju razvojnih faza sopstvene epohe, ako ne doslovan sadržaj onda barem osnovni referentan okvir u kome će se događaji odvijati?³⁰ Koji to kriterijumi mogu da garantuju nužnost ovakvog strukturiranja povesti, ukoliko se odustaje od apriorizma i transcendentalnog direkcionalizma ali i od evolutivne linearnosti? Koji je to određujući činilac koji pokreće nova pseudomorfička preuzimanja motiv-skih i kompozicionih principa? Odgovor na ovo pitanje glasi: *to je umetničko htenje kao manifestacija volje za moć u umetnosti*. Uticaj Fridriha Ničea (čija je zaostavština objavljena 1901. godine pod naslovom *Volja za moć*) nije teško uvideti ne samo u koncepciji umetničkog htenja, nego i u pulsantnom ritmičkom kretanju tri faze stilske epohalnih perioda, tri faze koje ne upućuju nikuda osim ka samo ostvarenju jedne volje da se stvarnost asimiluje i transformiše, bez nekog spoljašnjeg, "višeg" uzroka, bez pravca u kome se kreće, osim ako taj pravac nije pravac vraćanja samom sebi, pravilni ritmički otkucaji neracionabilne aktivnosti jednog doba, koji su dovoljni da sami sebe opravdaju i bez onoga *Kuda?* i *Zašto?* Povezivanje koje počiva na misli o kontinuitetu dokinuto je faktičkim jedinstvom tri razvojne faze koje ospoljavaju samo jednu tendenciju – biti-pokazan ne kao *jedno* nego kao *jedinstvo*, dakle, ne samo u svojoj formalnoj datosti nego i u svom generativnom principu, jer volja proizlazi iz preobilja aktivnosti. Zato

[...] prošlost, budućnost i sadašnjost postaju stalno "sada" samo preko vječnog vraćanja istog. Tu stalnost "sada" metafizička evropska tradicija naziva vječnošću. I Nietzsche misli zapravo tri faze vremena iz vječnosti kao stalnog "sada" [...]. Ali ta vječnost, to stalno Sada, nije zasnovano na nepomičnosti, na ostajanju u istom, na mirovanju, nego na vječnom *vraćanju* istog.³¹

Istorijska činjenica očitovanja umetničkog htenja u različitim konkretnim ostvarenjima unutar različitih opštih okvira stila ne znači da je tu reč o vrednosnim razlikama između tih manifestacija, čime bi se reaktuelizovala evolutivnost umetničkih tokova, kao onih inferiornih koji samo pružaju podsticaje, i onih superiornih, koji te posticaje pravilno shvataju i stvaraju "istinska" umetnička dela. Rigl je već svojim prevrednovanjem istorijskog mesta i značaja poznorimske primenjene umetnosti i ornamentalnih dekoracija, upravo na tragu razlikovanja između *vrednosnih sudova* i *sudova koji uzimaju u obzir vrednosti* (Rikertova podela), u sklopu jednog, danas u

30 "Štaviše, polazeći od jedne određene kulturalne oblasti mogu da se u principu rekonstruišu druge strane iste kulture, tako da, ako je poznata umetnost, mogu da se kao srodne odrede religija, filozofija ili nauka ('pošto je i nauka, uprkos svojoj prividnoj samostalnosti i objektivnosti u pogledu svog usmerenja u osnovi zavisna od uvek vodećih sklonosti')." Hans Sedlmayr, "Kunstgeschichte als Stilgeschichte (Die Quintessenz der Lehren Riegls)", iz *Kunst und Wahrheit (Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte)*, Rowohlt, Hamburg, 1959, str. 26.

31 Danko Grlić, "Nietzsche", iz *Odabrana djela 2*, Naprijed – Nolit, Zagreb – Beograd, 1988, str. 119–120.

najmanju ruku neobičnog, organicističko-voluntarističkog eksplanatornog modela, uspeo u afirmaciji shvatanja o jednakoj vrednosti svih oblika umetničkog htenja zato što, kao što je upravo Niče primetio, svako postavljanje kriterijuma vrednosti i bezvreda pretpostavlja vanmoralnost stanovišta svog uspostavljanja i izvesnu proizvoljnost, koju treba shvatiti kao prvobitnu neopredeljenost volje.³² Međutim, čak i kada su kriterijumi čvrsto postavljeni i prihvaćeni, volja, odnosno umetničko htenje, suočavaju se sa izborom između različitih mogućnosti. Tada se umetničko htenje pojavljuje kao borba umetničke zamisli pomoću umetničkih sredstava sa inertnom materijalnošću ili, kako je Rigl govorio, kao *nadmetanje sa prirodom* za ostvarenje različitih ciljeva, a umetničko htenje u tom nadmetanju nikada ne treba poistovećivati sa namerama, interesima i željama pojedinaca i nikada sa konstruktivnim zamislima, estetičkim normama ili bilo kojom drugom vrstom racionalizacije prvobitnog impulsa volje. Kao i kod Ničea,³³ savršenstvo delovanja počiva u njegovoj slobodi od prinude razumskih svrha, koje izazivaju *bolesno stanje ličnosti*; umetničko htenje kod Rigla može da nađe izraz u ličnom stilu pojedinačnog umetnika (u *Grupnom portretu u Holandiji* nosilac umetničkog htenja je Rembrant /Rembrandt, 1606–1669/), u stilu epohe (egipatsko-orijentalni, grčki, rimski itd.), ali samim tim što umetničko htenje stupa u nekoj od svojih manifestacija na scenu istorije, to još uvek ne znači da ono zavisi od uslovljenosti koju to po pravilu donosi, nego da bilo lični bilo epohalni umetnički stil predstavlja *individuaciju* umetničkog htenja. U pogledu razvoja ovog odnosa umetničkog htenja prema prirodi zanimljiva je i podudarnost koja postoji između Riglovog prikaza geneze ovog odnosa i Ničeove skice *razvoja čovečanstva*. Dok se nadmetanje sa prirodom u cilju njenog poboljšavanja putem telesne lepote ogleda kod Rigla u shvatanju o prolaznosti, slabosti i nepostojanosti prirodnih predmeta, u osećaju nadmoći čoveka nad njima i želji da se oni usavrše zato što

[...] samo ono savršeno ima pravo na umetničku egzistenciju. U umetnosti kao i u životu čoveka u Antici važi naprosto *pravo jačega* (podv. R. P.),³⁴

kod Ničea prvi period konstituisanja čovečanstva odigrava se u znaku zadobijanja moći nad prirodom, a moral je bio neophodan samo zato "da bi čovek opstao u borbi sa prirodom i protiv 'divljih zveri' ".³⁵ Kada se ova moć zadobije, otvoren je put ka sledećem tipu odnosa, korišćenju te moći radi sopstvenog samoizgrađivanja. Umetnost kao usavršavanje prirode posredstvom duhovne lepote podrazumeva u osnovi dualističku diskrepancu između prirode i duha, ubeđenje u bezvrednost materije, a umetnost se shvata kao asimilacija materije i povratak u

32 "Moj osnovni stav: ne postoje moralni fenomeni nego samo moralna interpretacija ovih fenomena. Sama ta interpretacija ima vanmoralno poreklo." Friedrich Nietzsche, "Der Wille zur Macht", iz *Werke*, Bd. 2, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1930, str. 370, fr. 100.

33 Friedrich Nietzsche, "Der Wille zur Macht", str. 377, fr. 114.

34 Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Hermann Böhlau Nachf, Graz – Köln, 1966, str. 25.

35 Friedrich Nietzsche, "Der Wille zur Macht", iz *Werke*, bd. 2, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1930, str. 403, fr. 163.

svoj istinski habitus – materija je modalitet samousavršavanja duha.³⁶ Niče je treću vrstu odnosa čoveka prema "najvišim vrednostima", između ostalih i prema moralnosti i umetnosti, izdvojio od prethodno navedene dve, ali je ipak očigledno da je u pitanju (njemu) savremeno shvatanje o umetnosti kao samosvrši, umetnosti zbog umetnosti, larpurlartističkoj ironijskoj distanci prema stvarnosti, shvatanje koje Niče ocenjuje kao jednostrano, apstraktno, u krajnjoj liniji, kao zlo. *Danas* (a "danas" se odnosi na period od 1520. godine nadalje), kaže Rigl,

umetnik je jedan otmen gospodin koji stvara radi zadovoljstva drugog značajnog i bogatog gospodina, bilo da je reč o nekoj osobi ili o državi ili crkvi. Pošto nedostaje čvrsta norma u opažanju prirode, svaki umetnik opaža je na drugačiji način. Umetnost je izgubila neposredan značaj za život modernog čoveka. Ona je postala predmet estetičkog diletantizma, za koji je potrebno vaspitanje i školovanje.³⁷

Ciklično kretanje u večnom vraćanju istoga, diskontinuitet, umetničko stvaralaštvo kao manifestovanje umetničkog htenja, neprekidno pulsiranje u vidu trostepenog samousavršavanja i samoiscrpljivanja potencijalnosti stila – sve ono što može da se kaže o Riglovom shvatanju umetnosti, gotovo na isti način odjekuje u Ničeovoj kritici najviših vrednosti i njegovoj onto-kosmološkoj zamisli.³⁸ U granicama ovog rada nemoguće je iscrpno analizirati sve one dodirne tačke koje nesumnjivo postoje kod ova dva savremenika, dok bi Ničeovo razlikovanje između apolonijskog i dionizijskog principa i odgovarajuća Riglova razmatranja grčke umetnosti te prenošenje ove Ničeove distinkcije na plan optičko-receptivne komponente estetičkog doživljavanja zasluživalo posebnu studiju. Za sada možemo da učinimo samo toliko da ukažemo na ove povezanosti kao na orijentire na mogućim pravcima daljih istraživanja.

U bliskoj vezi sa uticajem koji su cikličko-vitalistička shvatanja proizašla iz tzv. desno hegelovske filozofske tradicije u drugoj polovini devetnaestog veka, kao i iz reakcije na bilo kakav racionalistički konstruktivizam i providencijalističke sistematizacije istorije, stoji i uticaj koji je na Riglovu teorijsko-umetničku koncepciju ostvarila jedna struja tada mlade i veoma uticajne naučne discipline – psihologije – od koje su mnogi očekivali da zameni filozofiju, a to je tzv. *psihologija uosećavanja* (*Psychologie der Einfühlung*). Ovaj pravac u psihologiji, koji je po problemima koje tematizuje najbliži psihološkim disciplinama kao što su psihologija umetnosti i psihologija percepcije, proizašao je iz britanskog estetičkog intuitivizma osamnaestog veka i kontinentalnog romantizma početkom devetnaestog veka, ali je

36 Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Hermann Böhlau Nachf., Graz – Köln, 1966, str. 32.

37 Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, str. 56.

38 "Ovaj moj dionizijski svet večnog samostvaranja i večnog samouništavanja, ovaj skriveni svet dvostrukih naslada, ovo moje stajanje izvan dobra i zla, bez cilja ukoliko se cilj ne sastoji u sreći kruženja, bez volje, ukoliko krug nije dobra volja sam po sebi – hoćete li da znate kako se zove ovaj svet? [...] Ovaj svet je volja za moć i ništa osim toga." Friedrich Nietzsche, "Der Wille zur Macht", iz *Werke*, Bd. 2, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1930, str. 535, fr. 491.

[...] doktrina o izražavanju počela teorijski da se učvršćuje tek u drugoj polovini devetnaestog veka i teorija Einfühlunga je pomogla da se ona formuliše. Devetnaesti vek je sa svojim rasplinutim vitalizmom preinačio pojam utiska i osećaja, preobražavajući ga iz aktivnog u pasivan. Ono što je dotle bilo jedva prosto zapažanje: pomisao da naše osećanje oživotvorava stvari i da one tek tako izražavaju naša duševna stanja, postaje od tada delotvoran i sistematski princip.³⁹

Ne samo da su u periodu koji se hronološki podudara sa vremenom u kome nastaju i formiraju se osnovni pojmovi Riglove teorije umetnosti na sceni sistematizatorski naponi na području teorije uosećavanja, nego i, što je za nas važnije, nastojanje da se ova teorija ontološki zasnjuje na nekoj opštijoj osnovi nego što je to subjektivna percepcija stvarnosti i estetsko zadovoljstvo. Upravo u najcelovitijem pokušaju u ovom pravcu, onome koji je u svom sistemu estetike preduzeo Teodor Lips, percepcija umetničkog dela i njegovo predstavljanje podrazumevaju prisustvo jedne posebne vrste delatnosti iz koje proizlazi *osećanje zadovoljstva* (*Lustgefühl*), koje može da se podeli na *elementaran osećaj* (*Elementargefühl*) – jednostavan doživljaj osnovnih boja ili čistih tonova) i *osećaj forme* (*Formgefühl*), koji počiva u doživljavanju složenih kombinacija pomenutih elemenata. Osećaj zadovoljstva nastaje kada se, kako Lips kaže, u sopstvenom unutrašnjem predstavnom svetu okrećemo predmetu predstave,⁴⁰ a osećaj nezadovoljstva kada smo u tom činu sprečeni nekom nesuštinskom suprotnošću ili otporom.⁴¹ Ne samo da je Lips eksplicitno prihvatio neokantovsku podelu na nomotetske (on ih naziva normativnima) i idiografske (kod njega su to nauke koje opisuju i objašnjavaju) nauke, u koje je uvrstio i psihologiju, nego je postavio i tezu o percepciji i doživljavanju kao izrazito aktivističkom činu, koji zahteva od subjekta opažanja delatnost u kojoj on asimiluje u sopstveni unutrašnji senzibilitet umetničko delo koje je pred njim.⁴² U želji da proširi osnov perceptivne i prezentativne delatnosti, Lips takođe prelazi uske granice tematizovane oblasti formiranja estetskog doživljaja i postavlja dalekosežnu tezu da, s obzirom na to da se uvek krećemo u nekom modalitetu predstavljanja stvarnosti, i čitav život, ukoliko se shvati kao celokupnost predstavljenih sadržaja, jeste i sâm delatnost. Poistovećivanje osnovne kategorije tadašnjeg vitalizma sa aktivističkim etosom uspona i opadanja

39 Gvido Morpurgo-Taljabue, *Savremena estetika*, Nolit, Beograd, 1968, str. 52–53.

40 Theodor Lipps, "Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst", iz *Erster Teil, Grundlegung der Ästhetik*, Verlag von Leopold Voss, Leipzig, 1923, str. 17.

41 "Ako je najintimnija suština bića volja za moć, ako svaki rast moći predstavlja zadovoljstvo, a nezadovoljstvo svaka nemoć otpora, nemoć da se zagospodari; zar ne bismo smeli da pretpostavimo da su zadovoljstvo i nezadovoljstvo najvažnije činjenice? Da li je volja moguća bez ovih oscilacija potvrđivanja i negiranja?" Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, Bd. 2, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1930, str. 463, fr. 318.

42 "Uvek kada se u pravom smislu te reči 'uživljavam' ili uvek kada osećam sebe u nekom predmetu koji je od mene različit, ono što uosećavam (*das Eingefühlte*) je delatnost ili doživljaj delatnosti." Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, str. 7.

delatne moći približava ovu psihologističku poziciju Ničeovoj koncepciji sveta kao volje za moć. Štaviše,

Ukupna unutrašnja delatnost, samoispoljavanje moje unutrašnje snage uopšte, određeno je kao zadovoljstvo ili nezadovoljstvo u skladu sa čitavim svojim karakterom, čak u skladu sa svojim načinom ili unutrašnjim ritmom proticanja, a takođe i u srazmeri sa "snagom" koja se pri tom ispoljava, pre svega s obzirom na snagu ili slabost delatnosti.⁴³

Drugim rečima, upravo onako kako je Niče odredio volju za moć, kao van-moralan činilac konstituisanja vrednosti, isto onako kao što je Rigl shvatio umetničko htenje kao pretpostavku svakog stilskoepohalnog određenja i kriterijuma vrednovanja dela,⁴⁴ tako je i Lips unutrašnje predstavno delovanje, koje nalazi zadovoljenje u neposrednoj zavisnosti od toga u kojoj meri je sama delatnost koja je njegov uslov snažna, postavio u vanestetskom smislu. Kao i volja za moć, Lipsova estetska delatnost nalazi zadovoljenje u sopstvenom povećavanju.⁴⁵ Delatnost predstavljanja, koja nalazi zadovoljstvo u povećavanju sopstvene snage, uslovljava i estetičku objektivnost, a ona nije ništa drugo do neposrednost onoga što je delo kao prezentno, kao uobičen život, te prema tome, objektivna je samo snaga delatnosti koja se različito individuira i u tim svojim individuacijama predstavlja, ali to ipak ne dovodi u pitanje njenu faktičnost i u toj faktičnosti izjednačavanje stvarnosti sa estetskim objektivitetom ili estetičkom istinitošću. S obzirom na uticaj koji je imao ovaj voluntaristički psihologizam, posebno u pogledu supstancijalnosti umetničkog htenja kako ga je Rigl odredio, jedini način da se njegovo stanovište okarakteriša kao "psihologizam" bilo bi značenje koje je Panofski naveo kao jednu od mogućnosti da se umetničko htenje definiše u okvirima psihologije – a to je da ono predstavlja specifično uobičenu supstancijalnu svest epohe, koja se individuira na različitim planovima opštosti, bilo kao ličan umetnički stil, stil škole ili pravca ili kao estetički normativ.⁴⁶ Treba

43 Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, str. 9.

44 Kao i svaka volja, i umetničko htenje podrazumeva odluku o činjenju ili ne-činjenju. Zato je Panofski (Erwin Panofsky, 1892–1968) s pravom primetio da "akt volje svagda ima karakter odluke: o nekom htenju može se smisleno govoriti samo tamo gde su u subjektu potencijalno žive najmanje dve ciljne predstave između kojih može da bira. Svesno potvrđivanje određenih umetničkih ciljeva i time zauzimanje određenog teorijskog stava moći će, dakle, da bude moguće samo takvim umetnicima (ili epohama) u kojima je, pored njihovog sopstvenog pragona, potencijalna najmanje još jedna, suprotno usmerena tendencija, a biva izazvana 'obrazovanim doživljajem' (primerice, dodirom sa antikom ili bilo kojim drugim umetničkim fenomenom): tek kada različite mogućnosti stvaranja mogu na taj način uzajamno da se rasvetle, ovo se vidi sposobno i pozvano da razlikuje, odmerava i da dokučuje sebe." Erwin Panofsky, "Pojam umetničkog htenja", iz *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, samostalno izdanje, Bogovađa, 1999, str. 82.

45 "Ono što čovek hoće, ono što i svaki najmanji deo živog organizma hoće, jeste porast moći." Friedrich Nietzsche, "Der Wille zur Macht", iz *Werke*, Bd. 2, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1930, str. 464, fr. 321.

46 "Najrasprostranjenija shvatanja pomenutog pojma (pojam umetničkog htenja – prim. R. P.) [...] jesu psihologistička i mogu se svrstati u sledeće tri podvrste: 1. individualno istorijski orijentisano psihološko umetničko tumačenje koje umetničku nameru ili umetničko htenje bez

napomenuti i to da je Rigl pravio jasnu razliku između *spoljašnjeg karaktera stila* i *principa stila*, u nameri da istakne značaj jednog specifičnog strukturnog sklopa u kome presudan značaj ima unutrašnja pokretačka snaga formativnih principa koji se zasnivaju na usmerenoj delatnosti volje, volje koja svoj izraz nalazi u duhovno povesnom konceptu stila, u kome se koncentrišu suštinska obeležja svih pojedinačnih napora za oblikovanjem stvarnosti u jednoj epohi.

Zaključne napomene

Donositi bilo kakve zaključke ili davati definitivne kritičke ocene teorijskog dometa, istorijskog značaja i obima uticaja o jednoj još uvek veoma živoj intelektualnoj tradiciji kakva je bez sumnje tradicija Bečke škole istorije umetnosti, predstavljalo bi nezahvalan posao, osim ako bi u sklopu jednog pregleda trebalo ukazati na one zadatke koje je ovaj teorijski pravac postavio pred budući naučni rad u ovoj oblasti, kao i na podsticaje koje je s tim u vezi pružio. Takve zadatke i podsticaje, uprkos svim zamerkama koje bi mogle da joj se upute u pogledu koncepcijske nekonzistentnosti i pojmovno-terminološke neodređenosti, obelodanila je upravo teorijska misao Alojza Rigla. Holistički pristup u istraživanju istorijsko umetničkih i teorijsko umetničkih problema, koncept organskog razvoja tendencija u umetničkom stvaralaštvu, primat htenja, odnosno volje u činu proizvođenja umetničkog dela, kao i značaj dijahronijskih preseka za utvrđivanje formativnih principa savremenih pravaca umetničkog stvaralaštva, svakako predstavljaju, u doba prevlasti anglosaksonskog strukturalizma i poststrukturalizma, solidan osnov za jedan suštinski preokret. On bi pre svega trebalo da donese rezultate u oblasti periodizacije istorije umetnosti u pravcu prevladavanja artifcijelne podele na unilinearnu evolutivnu shemu Stari – Srednji – Novi vek i da doprinese uvođenju hronoloških podela koje bi uzimale u obzir forme duhovnopovesne kontekstualizacije umetničkog delovanja koje ponajmanje zavise od simplifikovane hronologizacije čija je eksplanatorna vrednost ništavna, a demonstrativna ili klasifikacijska vrednost ima isključivo propedeutički značaj. U tom pogledu od ključne metodске vrednosti bio bi dualistički princip razvrstavanja umetničkog oblikovanja na *plastičko-objektivnu* (orijentalnu) i *optičko-subjektivnu* (grčku, posle perioda migracija indogermanskih naroda) percepcijsku matricu, koja se na kasnije periode umetničkih kretanja u Evropi prenosi kao sklonost ka plastičnosti Rimljana i

dalje identifikuje sa namerom ili htenjem umetnika. – 2. kolektivno istorijski postavljeno tumačenje psihologije epohe, koje o htenju koje je delatno u jednom umetničkom stvaralaštvu hoće da prosuđuje kao da je ono bilo živo u ljudima iste epohe i, svesno ili nesvesno, bilo prihvatano od njih. – 3. tumačenje čisto empirijskog postupka psihologije apercepcije, koje – polazeći od analize i objašnjenja 'estetskog doživljaja', tj. događaja koji se oslikavaju u psihi posmatrača koji uživa umetnost – veruje da tendencije koje se ispoljavaju u umetničkom delu bez dalje može da dokuči iz delovanja koje ono izaziva u nama koji posmatramo." Erwin Panofsky, "Pojam umetničkog htenja", iz *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, samostalno izdanje, Bogovađa, 1999, str. 81.

obeležava krug njihovog dominantnog kulturalnog uticaja i subjektivno-optičku vizuru transalpskih naroda. To bi svakako predstavljalo prvi, ali veoma značajan korak ka "prevrednovanjima nauke o umetnosti" koje su Rigl i još neki kasniji teoretičari Bečke škole imali na umu.

Literatura:

- Auguste Comte, *Kurs pozitivne filozofije*, Univerzitetska riječ, Nikšić, 1989.
- Lorenz Dittmann, *Stil – Symbol – Struktur (Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte)*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1967.
- Danko Grlić, *Odabrana djela, tom 2 (Friedrich Nietzsche)*, Naprijed – Nolit, Zagreb – Beograd, 1988.
- Immanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991.
- Snješka Knežević (ed.), *Bečka škola povijesti umjetnosti*, Barbat, Zagreb, 1999.
- Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, I-II, Verlag von Leopold Voss, Leipzig, 1923.
- Gvido Morpurgo-Taljabue, *Savremena estetika*, Nolit, Beograd, 1968.
- Friedrich Nietzsche, *Werke*, Bde. 1-2, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1930.
- Otoo Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Prestel-Verlag, München, 1977.
- Erwin Panofsky, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, samostalno izdanje, Bogovađa, 1999.
- Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Richard Carl Schmidt & Verlag, Berlin, 1923.
- Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Hermann Böhlau Nachf, Graz – Köln, 1966.
- Heinrich Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1926.
- Heinrich Rickert, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1924.
- Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit (Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte)*, Rowohlt, Hamburg, 1959.
- Gottfried Semper, *Kleine Schriften*, Spemann, Berlin, 1884.
- Rudi Supek, *Herbert Spencer i biologizam u sociologiji*, Naprijed, Zagreb, 1987.
- Osvald Špengler, *Propast Zapada I–IV*, IK "Književne novine", Beograd, 1990.
- Smilja Tartalja, *Skriveni krug (Obnova ciklizma u filozofiji istorije)*, Velika edicija Ideja, Beograd, 1976.
- Lionelo Venturi, *Istorija umetničke kritike*, Kultura, Beograd, 1963.
- Gvido Kosnitz von Weinberg, *Ausgewählte Schriften*, Bd. I (*Kleine Schriften zur Struktur*), Verlag Gebr. Mann, Berlin, 1965.
- Wilhelm Windelband, *Prälieden (Aufsätze und Reden zur Philosophie und ihrer Geschichte)*, Bd. 2, Verlag von J. C. B. Mohr, Paul Siebeck, 1924.
- Georg Witkoswski (ed.), *Lessings Werke*, Bd. 5: *Lessing, Goth old Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Bibliographisches Institut, Leipzig, 1909.



<<
Klement Grinberg

VIZUELNI FORMALIZAM

: Đinhi Čoi

Uvod:

Moderna umetnost i vizuelni formalizam

Formalizam, kao ideja koja se usredsređuje na izvesne formalne kvalitete u umetničkim delima kao što su dizajn, jedinstvo, proporcija, ritam, ravnoteža i harmonija, postoji odavno. Međutim, vizuelni formalizam, koji se koncentriše isključivo na vizuelnu umetnost, relativno je nova i karakteristično moderna teorijska tendencija koja potiče od kasnog devetnaestog i ranog dvadesetog veka, kada je vizuelna umetnost počela da se udaljava od vernog prikazivanja prirode. Konkretno, francuski postimpresionistički umetnički radovi su ostavili dubok trag na oblikovanje vizuelne formalističke teorije umetnosti. Kako su umetnici, oslobođeni od ograničenja vernog prikazivanja umetnosti, počeli da se bore sa pikturalnim problemima, počeli su da usvajaju formalne kvalitete, kao što su linija, boja, oblik, prostor i svetlost, zbog samih formalnih kvaliteta, a ne zbog njihove deskriptivne moći predstavljanja spoljašnjeg sveta.

Počeci vizuelnih formalističkih teorija dvadesetog veka obično se pripisuju Sezanovim (Paul Cézanne, 1839–1906) umetničkim delima. U stvari su dvojica ranih formalista, Klajv Bel (Clive Bell, 1881–1964) i Rodžer Fraj (Roger Fry, 1866–1934), prepoznali formalni revolucionarni uticaj Sezanovog dela. Bel i Fraj su verovali da mimetičko prikazivačko slikarstvo koje prikazuje književnu temu ne može samostalno da nam pruži autentično estetsko iskustvo. Umesto toga, smatrali su da ta vrsta pri-

kazivanja deluje samo na našu običnu sentimentalnost i da nema ničeg zajedničkog sa istinskim estetskim doživljajem. Bel i Fraj tvrde da su Sezanova dela najbolji primeri čistog slikarstva, jer se fokusiraju isključivo na formalne kvalitete organizacije apstrahovane od realnosti. Prema Belu, Sezanova izuzetna formalna konfiguracija je estetski značajna forma, jer:

linija i boje spojene na određen način, određene forme i njihovi odnosi, pokreću naše estetske emocije. Ovi odnosi i spojevi linija i boja, ove forme koje nas estetski pokreću, nazivam "značajnom formom"; "značajna forma" je zajednički kvalitet svih dela vizuelne umetnosti.¹

Prema tome, apstraktni pokret u modernoj umetnosti dvadesetog veka bio je pod direktnim uticajem formulacija vizuelnih formalističkih teorija koje su mogle da uhvate i izraze ovaj novi, poseban istorijski fenomen umetnosti. Sledeći Bela i Fraja, Klement Grinberg (Clement Greenberg, 1909–1994) i Majkl Frid (Michael Fried, 1939–) su snažno uticali na tumačenje eksplozije apstraktne umetnosti u Americi od četrdesetih do šezdesetih godina dvadesetog veka. Objašnjavajući značaj modernih umetničkih razvoja, Grinberg i Frid su, kao Bel i Fraj, takođe koristili rani formalistički pojam čiste umetnosti i davali prvenstveni značaj formalnim kvalitetima, usredsređujući se na jedinstvene kvalitete medija i poseban vizuelni doživljaj koji iz njih proističe. Za Grinberga i Frida, istorija modernog slikarstva od Manea (Édouard Manet, 1832–1883), impresionista, do Seraa (Georges Seurat, 1859–1891), Sezana, Pikasa (Pablo Picasso, 1881–1973), Braka (Georges Braque, 1882–1963), Ležea (Fernand Léger, 1881–1955), Mondrijana (Piet Mondrian, 1872–1944), Kandinskog (Василий Васильевич Кандинский, 1866–1944) i Miroa (Joan Miró, 1893–1983) je dosledna evolucija formalnog razvoja savremene umetničke prakse u pravcu postepenog rastakanja trodimenzionalnog iluzionističkog prostora. Za njih, istorijski razvoj moderne umetnosti prema apstrakciji direktan je rezultat toga što su umetnici prihvatili značaj esencijalnih kvaliteta slike, kao što su ravna površina i oblik, kao svoje glavne pikturalne preokupacije. Usredsređujući se na ove formalne kvalitete, Grinberg i Frid tvrde da je vizuelni doživljaj esencijalno optički.

Značaj vizuelnog formalizma dvadesetog veka, prema tome, leži u njegovoj bliskosti sa modernom umetnošću, i u teorijskom uverenju formalista u autonomiju umetnosti. Konkretnije, autonomija vizuelne umetnosti je izvedena iz pojma čiste umetnosti i posebne estetske emocije. Svi formalisti su verovali da forma u umetničkom delu može da donese autentični vizuelni doživljaj. Sada ćemo se pozabaviti poreklom, napetostima i potencijalnom ujedinjujućom teorijom, koju ovaj pristup može da ponudi.

¹ Clive Bell, *Art*, Fredrick A. Stokes Pubs., New York, 1913, str. 18.

Poreklo, protivrečnosti i moguće jedinstvo formalističke teorije

Kantova (Immanuel Kant, 1724–1804) estetička teorija *Kritika moći suđenja* (*Kritik der Urtheilskraft*) je značajni intelektualni temelj celokupne vizuelne formalističke teorije dvadesetog veka. Najčešći opšteprihvaćeni aspekt kantovske estetike je verovanje da čisti estetski sud zahteva "nezainteresovano" shvatanje dovršenja forme u objektu. Drugim rečima, zadovoljstvo koje se dobija iz čistog estetskog suda razlikuje se od zadovoljstva doživljenog samo preko procenjivanja funkcionalne efikasnosti objekta ili njegovog praktičnog značaja. Autentično estetsko ocenjivanje predmeta uključuje uživanje u njegovim čulnim, formalnim i strukturalnim odnosima (kao što su ravnoteža oblika i boja). Kant tvrdi da ako smo nezainteresovani za prikazivanje objekta, ili za njegovo uzročno delovanje na čula, naša perceptivna interakcija sa takvim objektom je bolje stimulirana, jer njegovoj formi poklanjamo nepodeljenu pažnju.

Pre nego što istražimo na koji način je svaki formalista pod uticajem Kantove teorije, značajno je da ukažemo na kritični problem prouzrokovan pogrešnim usvajanjem te teorije od strane vizuelnih formalista. Kantov čisti estetski sud se tiče prvenstveno estetskog doživljaja prirode i u ovom kontekstu bi trebalo razumeti Kantovu tvrdnju da je nezainteresovani stav prema prikazivačkom sadržaju neophodan za čisti estetski sud. Međutim, vizuelni formalisti, usvajajući Kantovu teoriju, ne uspevaju da prepoznaju suštinske razlike između prirode i umetničkog dela. Oni ovaj naglasak na nezainteresovanosti u divljenju prirodi prevode u diskvalifikaciju prikazivačkog sadržaja kao osnove estetske forme. Oni u svojoj revnosti da naglase samodovoljnost formalnog značaja umetnosti i izdvojenost estetskog doživljaja u odnosu na obične doživljaje u životu, teže da u velikoj meri potcene značaj prikazivačkog slikarstva i prikazivačkog sadržaja u estetskom doživljaju umetnosti. Nezainteresovani stav postaje negativni aspekt, kome je svrha da isključi veliki deo značenja umetničkog dela.

Bel spada u one koji pogrešno tumače nezainteresovanost. On veruje da prikazivačka forma pobuđuje samo nečisto procenjivanje umetnosti, koje je estetski nebitno, ako ne i štetno:

u procenjivanju umetničkog dela treba imati samo osećaj forme i boje i znanje o trodimenzionalnom prostoru.²

Fraj takođe naglašava značaj nezainteresovanog stava u estetskom doživljaju. On kaže:

Moramo se [...] odreći pokušaja da sudimo o umetničkom delu prema njegovoj reakciji na život i da ga smatramo izrazom emocija posmatranim kao samom sebi cilj [...]. Ako, dakle, čovek stvori objekt bilo koje vrste, ne za upotrebu, niti zbog njegovog uključivanja u aktuelni život, nego kao umetnički predmet, koji

² Clive Bell, *Art*, str. 27

su njegovi kvaliteti kao objekta koji služi životu imaginacije? On [objekat bilo koje vrste] mora pre svega da se prilagodi tom nezainteresovanom intenzitetu razmatranja, za koji smo shvatili da je efekat odbacivanja responzivnog delovanja. On mora da bude prilagođen toj pojačanoj moći percepcije za koju smo videli da odatle proizilazi.³

Prema Fraju, problem prikazivačkog slikarstva je da uvođenjem neestetskih interesa kao što su religija, moral, psihologija i književni narativ, prikazani sadržaj sprečava posmatrača da doživi istinski estetski odgovor na čistu formu. Otud Fraj tvrdi:

Niko ko poseduje pravo razumevanje umetnosti slikarstva ne pripisuje nikakvu važnost onome što nazivamo temom slike – ono me što je reprezentovano. Za onog ko oseća jezik slikovne forme, sve zavisi od načina na koji je [nešto] reprezentovano, a ništa od onoga šta je reprezentovano.⁴

Grinberg izvodi sličan zaključak o estetskoj nebitnosti prikazivanja u slikarstvu, i piše:

Niko dosad nije uspeo da pokaže da prikazivanje kao takvo nešto dodaje ili oduzima od vrednosti slike ili skulpture. Prisustvo ili odsustvo libreta je vezano za vrednost u muzici [...]. To što nam slika daje stvari koje prepoznamo, kao i složenost oblika i boja da je vidimo, ne znači da nam obavezno daje više kao umetnost.⁵

Drugi značajni aspekt Kantovog uticaja može se naći u kritikama Grinberga i Frida, konkretno u njihovom tumačenju modernističkog umetničkog pokreta. Kant je tvrdio da je modernizam okarakterisan kao evolucija samokritične tendencije umetnosti. Grinberg usvaja Kantovu koncepciju modernizma da bi izneo tvrdnju da tendencija moderne umetnosti prema apstrakciji odslikava ovu samokritičnu evoluciju. On dalje tvrdi da ova samokritična evolucija u slikarstvu ide u pravcu naglašavanja suštinskog i jedinstvenog kvaliteta slike – njene ravne površine. Kako on kaže:

Suština modernizma leži, kako je ja vidim, u upotrebi karakterističnih metoda discipline da bi se kritikovala sama disciplina – ne da bi se oborila, nego da bi se učvrstila u svojoj oblasti kompetencije. Kant je koristio logiku da bi ustanovio njene granice, pa i ako je povukao mnogo iz njene stare jurisdikcije, nad onim što joj je preostalo dobila je sigurniji posed.⁶

3 Roger Fry, "An Essay in Aesthetics", iz *Vision and Design*, Meridian, New York, 1956, str. 20–21.

4 Roger Fry, "The Artist and Psychoanalysis", iz Christopher Reed (ed.), *A Roger Fry Reader*, The University Chicago Press, Chicago, 1996, str. 361.

5 Clement Greenberg, "Abstract, Representation, and so forth" iz *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon, Boston, 1961, str. 133–134.

6 Clement Greenberg, "Modernist Painting", iz John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, University of Chicago Press, Chicago, 1986, str. 85.

Grinberg smatra da ovo konkretno uključuje da:

[se] posebna i odgovarajuća oblast kompetencije svake umetnosti podudara sa svim onim što je posebnost prirode njenog medija.⁷

U slučaju slikarstva, on veruje da je

posebnost te umetnosti samo ravna površina; zatvorena forma podloge bila je ograničavajući uslov, ili norma, koja se deli sa umetnošću teatra; boja je sredstvo koje deli sa skulpturom i teatrom. Ravna površina, dvodimenzionalnost, bila je jedini uslov koji [slikarstvo] ne deli sa drugim umetnostima, tako da se modernističko slikarstvo okrenulo ravnoj površini više nego bilo čemu drugom.⁸

Fridovo modernističko tumačenje umetnosti deli sa Grinbergovim kantovski uticaj. On piše:

istorija slikarstva od Manea, preko sintetičkog kubizma i Matisa (Matisse), može se okarakterisati izrazima postepenog povlačenja slikarstva od zadatka reprezentovanja realnosti – ili realnosti od moći slikarstva da je reprezentuje – u korist *narastajuće preokupacije problemima svojstvenih samom slikarstvu*.⁹

Frid veruje da je teleološko čitanje Grinbergovog modernizma netačno. On tvrdi da unutrašnja umetnička logika koju nalazimo u Grinbergovoj teoriji istorije modernističkog slikarstva ne treba da se razume kao teorijsko predskazanje, nego kao vrsta istorijske tendencije koja se "može percipirati samo u retrospektivi".¹⁰ Prema njegovom tumačenju, modernistička formalna evolucija postiže se "ishodima odluka koje su doneli individualni umetnici u bavljenju formalnim problemima koje je postavila umetnost nedavne prošlosti."¹¹

Važno je razumeti ove zajedničke kantovske uticaje na vizuelne formalističke teorije dvadesetog veka, jer nam to dopušta da uhvatimo njihovu zajedničku potku. Ipak, kada se usredsredimo samo na sličnosti među formalistima, javljaju se potencijalno ozbiljni problemi. Preovlađujuće shvatanje vizuelnog formalizma dvadesetog veka nažalost je u velikoj meri usredsređeno na direktne teorijske veze između četiri teorije, i otud je težilo da ih predstavi – nezaslužno – kao jednu, čvrsto ujedinjenu teoriju. Ovo pojednostavljeno viđenje zanemaruje teorijsku različitost i posebnost formalističkih teorija i može odvesti nezasluženo potpunom odbacivanju formalizma kao nečega što nema nikakvu teorijsku dubinu i inovaciju. U stvari, postoje dva tabora ove preterano pojednostavljene kritike. U jednom taboru, filozofska estetika izdvaja Bela da bi oprimerila osnove formalizma. Međutim, njegova teorija je

7 Clement Greenberg, "Modernist Painting", str. 86.

8 Clement Greenberg, "Modernist Painting", str. 87.

9 Michael Fried, "Modernist Painting and Formal Criticism", *The American Scholar* vol. 33, no. 4, New York, Autumn 1964, str. 642.

10 Michael Fried, "Modernist Painting and Formal Criticism", str. 645.

11 Michael Fried, "Modernist Painting and Formal Criticism", str. 645.

krajnje dogmatična i pojednostavljena i estetički kritičari su u pravu kada naglašavaju njenu kružnu logiku. Nisu u pravu u tome što Belove logičke greške i prostodušnost jednostavno poistovećuju sa onima u formalizmu uopšte. U drugom taboru, kritičari umetnosti izgleda da se fokusiraju prvenstveno na Grinberga. I ovde se propušta raznolikost i dubina formalističkih teorija, uzimanjem Grinbergove pozicije kao predstavnika formalizma. Strogo se usredsređujući na Grinberga, ovi kritičari s pravom ističu njegovo tumačenje umetničkog modernizma kao istorijski predeterminisanog i preskriptivnog. Međutim, ovo nije propust celokupne formalističke teorije.

Prema tome, ova dva tabora nude jedinstvene uvide u formalizam i njegove posebne probleme. Filozofski estetički pristup uviđa neka temeljna načela i otkriva duboka filozofska pitanja koja formalizam, kao teorija umetnosti, postavlja. Ipak, prvenstveno se usredsređujući na vrlo opšta načela, on previđa specifični istorijski odnos formalizma sa određenim umetničkim fenomenima. Posledično, ovi tabori ne uspevaju da procene istorijsko postignuće formalizma u donošenju kritičkog alata koji se pojavio u pravo vreme da bi se pozabavio novim umetničkim fenomenima koji su se događali oko njega. Nasuprot tome, kritički pristup umetnosti prepoznaje istorijski odnos formalizma sa određenim umetničkim pokretima i jako je osetljiv na teorijsku transformaciju formalizma u odgovoru na svaku specifičnu fazu istorije umetnosti. Međutim, on zanemaruje duboka estetička pitanja koja postavlja formalizam. Sa ovim teškoćama koje su nam date, vreme je da se detaljnije pozabavimo razlikama unutar formalističke teorije.

Primarna teorijska razlika unutar formalizma može se naći u poređenju Bela i Fraja. Belove i Frajove teorije imaju toliko zajedničkog da se često smatraju gotovo istim. Ipak, one se suštinski razlikuju u metafizičkom značaju formalnog značenja umetničkog dela. Za Fraja, formalni značaj umetničkog dela, tj. vrednost plastičnog formalnog dizajna u umetničkom delu nalazi se u njegovom izražavanju duhovne "realnosti" tamo gde je umetnikova vizija estetski organizovana na način koji nam dopušta da doživimo naglašenu perceptivnu istinu. Prema Fraju, značenje realnosti koju predstavljaju formalni kvaliteti umetničkog dela je idealizovani aspekt empirijske realnosti. Otud duhovna realnost koju predstavlja umetničko delo ima kontinualan odnos sa našim aktuelnim svetom. Nauprot tome, Bel veruje da umetničko delo ima vrednost zato što poseduje značajnu formu, koja ima metafizički značaj. Jedinstveni estetski kvalitet značajne forme odslikava večite istine idealnih formi i otud je "konačna realnost". Belova ideja "realnosti" koju nalazi u formalnim kvalitetima umetničkog dela u mnogo većoj meri je esencijalistička nego Frajova, jer Bel veruje da je duhovna, konačna realnost koju odslikava značajna forma umetničkog dela nadčulna, neempirijska realnost.

Takođe postoje značajne teorijske razlike između Fraja i Grinberga. Iako obojica dele pojam čiste umetnosti, oni se razlikuju u onome što identifikuju kao esencijalni pikturalni kvalitet čiste umetnosti. Dok Fraj trodimenzionalnu plastičnu formu smatra jedinstvenim kvalitetom slike kao umetničkog medija, Grinberg

veruje da je to dvodimenzionalna ravna površina slikarskog medija. Otud, iako obojica tvrde da je povlačenje slikarstva od prikazivanja neophodno da bi se jemčila čistota umetničkog dela, oni se ne slažu po pitanju stepena uklanjanja prikazivanja. Za Grinberga, povlačenje slikarstva od prikazivanja nije, kako Fraj misli, samo uklanjanje predstavljanja prepoznatljivih objekata unutar iluzionističkog prostora. Grinberg se, mnogo radikalnije, zalaže za uklanjanje samog iluzionističkog prostora. Na primer, za razliku od Fraja koji kod Sezana vrednuje ekspresiju trodimenzionalne arhitektonske strukturalne plastičnosti, Grinberg vrednuje Sezanovo pikturalno postignuće u naglašavanju fizičnosti same pikturalne površine. Konkretnije, Grinberg ceni Sezanove vizuelne efekte uzorkovanja površine koje donosi potpuni dekorativni element, a koji dalje naglašava ravninu slike.

U svetlu ove tri razlike, preovlađujuće gledište tesnog teorijskog odnosa između Fraja i Grinberga mora se ponovo razmotriti. Iako obojica vrednuju apstraktnu formu kao umetnički značajnu, oni imaju veoma različite poglede na ono šta čini čistu apstraktnu formu. Njihove formalne vrednosti su bile različite zato što su doživljavali umetnost u različitim istorijskim periodima. Fraj je svoju teoriju razvio u vreme kada je prikazivačka umetnost još uvek smatrana normom. Otud njegovo shvatanje apstraktne formalne vrednosti u savremenoj umetnosti ne dostiže isti nivo razumevanja kao Grinbergovo. Iako Fraj razume da puna implikacija njegove teorije logički vodi istoj apstraktnoj umetnosti, on je nesposoban da krene dalje od postimpresionista, koji su za njega predstavljali savršen primer apstraktne forme. Zapravo su Pikasove kasnije apstraktne slike to bile "isuviše" da bi se dopale Fraju. Nasuprot tome, Grinberg je nalazio da je Pikasova apstrakcija još uvek isuviše figurativna u poređenju sa nivoom apstrakcije koju su dostigli savremeni američki apstraktni ekspresionisti. Ova teorijska transformacija formalizma od Fraja do Grinberga odražava razvoj istorijskih fenomena umetnosti i još jedan je podsetnik da ne treba da posmatramo sve formalističke teorije kao samo jednu, jedinstvenu teoriju.

Treba ukazati i na razlike između Grinberga i Frida. Obojica se slažu da je razvoj umetničkog modernizma u pravcu apstraktne umetnosti zasnovan na unutrašnjoj logici samokritike. Međutim, Frid uspeva da izbegne potencijalne probleme teleološkog determinizma koji se nalazi u Grinbergovoj tvrdnji sa zdravom dozom Hegela (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831). Za razliku od Grinbergove smeje tvrdnje da je posebni i esencijalni kvalitet slikarstva kao medija samo "ravna površina ili ograničavanje ravne površine", Frid tvrdi da je ravna površina samo jedan od mnogih formalnih kvaliteta koji su identifikovani kao značajni za određene periode kolektivnim odlukama individualnih umetnika koji su se bavili određenim formalnim problemima koje je donela umetnost nedavne prošlosti. Drugim rečima, Frid tvrdi da suština slikarstva nije fiksirana (kako Grinberg veruje), nego je:

u velikoj meri određena, i otud se stalno menja, kao odgovor na vitalne radove nedavne prošlosti i u odnosu sa njima. Suština slikarstva nije nešto nesvodivo. Umesto toga, zadatak moderni-

stičkog slikara je da otkrije one konvencije koje su u datom trenutku same sposobne da uspostave identitet njegovog dela kao slike.¹²

Otud, prema Fridu, "oblik" slike – kakav na primer nalazimo kod Nolanda (Kenneth Noland, 1924–), Olickog (Jules Olitski, 1922–2007) i Stele (Frank Stella, 1936–) – postaje novo značajno estetsko razmatranje u bavljenju formalnim problemima optičkog doživljaja modernog slikarstva, koje je prethodno donela ravna površina slike.

Ove razlike između formalista jasno pokazuju da vizuelni formalizam dvadesetog veka ima mnogo različitih verzija i da svaka teorija ima svoj poseban fokus, pozitivne tačke i problematična polja. Transformacije teorija formalista su se događale kao odgovor na različite istorijske okolnosti umetnosti i na nova pitanja koja su te okolnosti postavljale. Ovaj krucijalni uvid sugerise da transformacija formalističke teorije nije završena, već da je i dalje u procesu stalnog teorijskog prilagođavanja. Sa ovom informisanom svešću, neka nam bude dopušteno da ponovo razmotrimo kritične izazove sa kojima su danas suočene vizuelne formalističke teorije dvadesetog veka.

Kritični problemi vizuelnog formalizma dvadesetog veka

Postoje tri ozbiljne kritičke optužbe protiv formalističkih teorija: (1) logički problemi, (2) kruto odvajanje forme i sadržaja i umetnosti i života i (3) problemi istorijske perspektive. Mnogi kritičari su tvrdili da su ovi problemi, uzeti zajedno, ozbiljan osnov za potpuno odbacivanje formalizma.

Prvi i najvažniji veliki logički problem je cirkularnost, od koje Belova teorija ozbiljno pati. Fraj je bio potpuno svestan ovog problema, i pisao je:

on [Bel] počinje istraživanjem čiji je cilj da se pronađe zajednički, i njima svojstven, kvalitet svih vizuelnih umetnosti. On nalazi da je to "značajna forma". Kako prepoznamo značajnu formu? Preko njene moći da izazove estetsku emociju. Čitalac će na ovom mestu verovatno pitati: "Šta je estetska emocija?" A g. Bel će odgovoriti da je to emocija koju pobuđuje značajna forma. I to, kako se čini, zatvara krug.¹³

Prema tome, Bel najvažnije termine svoje teorije ostavlja nedefinisanim, što je čini praznom teorijom.

Drugi logički problem Belove teorije je pitanje neoborivosti. Čini se da estetska osetljivost, neophodna za prepoznavanje značajne forme u umetničkim delima,

12 Michael Fried, *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago, 1998, str. 38.

13 Roger Fry, "A New Theory of Art", iz Christopher Reed (ed.), *A Roger Fry Reader*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996, str. 159.

sugerise da je teorija zasnovana na ličnom empirijskom iskustvu. Međutim, kao što ukazuje Stil (Berly Lake Steele), Bel se isto tako zalaže za definiciju umetnosti na esencijalistički način:

Ako nešto poseduje značajnu formu, onda je to umetničko delo i ako je nešto umetničko delo, ono poseduje značajnu formu. Kad se njegovo shvatanje jednom usvoji, teorijski izuzeci nisu mogući.¹⁴

Prema tome, ako jednom prihvatimo Belove neproverljive, apriorne pretpostavke značajne forme u umetničkom delu, njegovu teoriju je izgleda nemoguće oboriti na osnovu našeg empirijskog iskustva.

Treća logička slabost od koje pate formalističke teorije je njihova krajnja neodređenost u artikulisanju pojmova umetničke forme i estetskog doživljaja. Argumenti u izlaganjima su isuviše problematični, jer se zasnivaju samo na subjektivnom ukusu, što ne može da donese nikakvu supstancijalnu analizu objektivne dimenzije našeg estetskog doživljaja. Bel i Fraj ne uspevaju da daju zadovoljavajuće objašnjenje značenja značajne forme. Prema tome, oni su nesposobni da nam daju bilo kakav određujući princip između značajne i beznačajne forme, što ove teorije čini praktično neupotrebljivim. Grinbergovom argumentu o estetskom sudu takođe nedostaje logička strogost. On tvrdi: "estetski sud je nevoljan i intuitivan"¹⁵ pre nego racionalan; on se ne može dokazati, pošto je to stvar čisto subjektivnog ukusa. Grinbergov naglasak na aspektu našeg estetskog doživljaja koji se "ne može analizirati" duboko je nezadovoljavajući. Čak i ako je naš estetski doživljaj duboko ličan i jedinstven (kao što tvrdi Grinberg), ipak postoji zajednički aspekt svih estetskih doživljaja koji delimo sa estetskim doživljajima drugih i koji je zajednički sadržalac inače posebnih kvaliteta ovih subjektivnih doživljaja. Estetski doživljaj, kao forma ljudske aktivnosti, ima očiglednu intersubjektivnu dimenziju, koju treba analizirati u odnosu na temeljnu logičku strukuru doživljaja. Zaista se mora izvesti dalja analiza esencijalne prirode našeg estetskog doživljaja, da bi se odgovorilo na teška pitanja: zašto estetski doživljaj mora da bude nevoljan, intuitivan i duboko subjektivan? Koja je vrednost njegovog doživljavanja na ovakav način? Šta to za nas znači?

Još jedan veoma zamršen logički problem za formaliste je da je razlika između forme i sadržaja "nelogična pretpostavka". Tomas Mekivili (Thomas McEvilley, 1939–) tvrdi:

Razlika između forme i sadržaja je iluzija. Postavlja se pitanje šta se podrazumeva pod *razlikom*. Odnos između forme i sadržaja je univerzalna koegzistencija, to jest, jedno se ne pojavljuje bez drugog. Isti odnos postoji između mnogih sparenih termina, kao

14 Berly Lake Steel, "A Critique of Bell: From 'A Study of the Irrefutability of Two Aesthetic Theories' ", iz George Dickie and Richard Scalfani (eds.), *Aesthetics: A Critical Anthology*, St. Martins Press, New York, 1978, str. 50.

15 Clement Greenberg, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, New York, 1999, str. 7.

što su uzrok i posledica, gore i dole, levo i desno. To ni najmanje ne znači da ne možemo da ih razlikujemo, nego da postojanje jednog uvek implicira postojanje drugog. U stvari, pokušaj da se jedan apsorbuje u drugi je samoporažavajući, jer u odnosu na univerzalnu kogezienciju nijedan element ne može biti samodovoljan ili ontološki prethodeći; svaki termin takvog para zavisi od drugog. Baš kao što uzrok može da postoji samo kao uzrok posledice, i posledica kao posledica uzroka, tako forma postoji samo kao forma sadržaja i sadržaj kao sadržaj forme.¹⁶

Naglasak formalizma dvadesetog veka na čistoj formi je upravo ono čemu se kritičari formalizma najžešće suprotstavljaju. Formalisti smatraju da je odvajanje forme i sadržaja krucijalno, jer samo forma može da donese autentično vizuelno unutrašnje značenje umetničkog dela, pošto je ono suštinski izvedeno iz kvaliteta umetničkog medija. Upravo je ovo razlog zašto formalisti veruju da je apstraktno umetničko delo značajno, jer veruju da apstraktna umetnost ne sadrži nikakav "književni" ili verbalno prevodivi sadržaj. Prema tome, formalisti tvrde da prikazivačko umetničko delo (zbog njegove teme) može da donese samo obične, umesto estetski relevantnih doživljaja, i u stvari nas odvrćaaju od čistog vizuelnog optičkog doživljaja. Antiformalisti, međutim, tvrde da formalisti zanemaruju značajan sadržaj umetničkog dela odbacivanjem značenja koje se izvodi iz neformalnih, kontekstualnih aspekata kao što su tema, umetnikova biografija i drugi kontekstualni aspekti. Najproblematičnije, posledica ovih isključivanja vanformalnog sadržaja je umanjivanje opsega našeg estetskog doživljaja, jer se umetnost odvađa od životnih iskustava.

Ovde je od kritičnog značaja napomenuti da formalisti, bez obzira na to što veruju da forma umetničkog dela stvara značenja, tvrde da se formalna značenja ne vrednuju na čisto formalnoj osnovi. Izgleda da je neizbežna dilema formalista vezana za izvan-formalne elemente. Za formaliste je nemoguće da potpuno isključe izvan-formalne faktore na koje se njihova formalna značenja u stvari oslanjaju. Jedan osnov formalnog značenja se izgleda može opravdati kognitivistički. Formalni kvaliteti umetničkog dela se ne cene na neiskaziv način zbog njih samih, nego zbog njihovih kognitivnih, konceptualnih funkcija. Za Fraja, percipiranje formalnih osobina nije samo čulno iskustvo. On tvrdi da vrednost arhitektonskog strukturalnog trodimenzionalnog plastičnog dizajna leži u kognitivnom doživljaju koji nam on daje. Formalna vrednost plastičnosti leži u njenoj sposobnosti da pročisti naše perceptivne mogućnosti, jer je ona rezultat izražavanja estetske vizije umetnika koji među partikularnostima traga za opštim obrascem. Prema tome, posmatračeva procena, zauzvrat, zahteva intelektualnu aktivnost razumevanja realnosti na poboljšan način. Slično tome, Grinbergova prividno formalna vrednost – optička sveobuhvatnost površine – se isto tako ne može potpuno razumeti ako se shvata kao samo perceptivni psihološki doživljaj. Prema Grinbergu, optičnost koju nalazimo u modernom

16 Thomas McEvelley, *Art & Discontent: Theory at the Millennium*, McPherson and Co., Kingston, N. Y., 1991, str. 42.

apstraktnom slikarstvu bi trebalo vrednovati kao umetnikovo konceptualno nastojanje da iznese suštinski kvalitet medija, kao što je ravna slikarske površine.

Još jedan osnov za formalne vrednosti formalista izgleda da proizilazi iz emocionalnog ili ekspresionističkog osnova. Iako formalisti tvrde da se estetska emocija razlikuje od običnih emocija i da je potpuno autonomna, jer je samodovoljna i upućuje samo na forme, oni su izgleda nesposobni da objasne značaj ili uživanje koje donose formalni kvaliteti, a da ne upućuju na našu opštu emociju. Čak i kada prihvatimo Frajov i Belov zaključak da se estetska emocija veoma razlikuje od običnih ličnih emocija kao što je prosta sentimentalnost, čini se da u tvrdnji da se vrednost umetničkog dela nalazi u njegovoj sposobnosti da nam "uzburka duboke emocije", oni izvode argumente iz značajne emocionalne osnove (kao što ekspresionistički teoretičari raspravljaju o umetnosti). Ipak, Fraj i Bel ovu emocionalnu osnovu našeg formalnog doživljaja ne objašnjavaju drugačije osim da je razlikuju od običnih, ličnih emocija. Jedino objašnjenje te razlike koje daju je da je estetska emocija drugačija pošto se tiče formalnih kvaliteta. Koliko sam ja u stanju da razumem tu ideju, čini se da oni smatraju da je estetska emocija vrsta kontemplativnog osećanja, posebnog čulnog odgovora, ili jedinstvena forma perceptivne psihologije koju proizvodi isključivo naša percepcija određenih formalnih vrednosti. Ono što želim da kažem je da Fraj i Bel treba da se suoče sa dva kritična problema u ovoj stvari. Prvo, njihovi argumenti o estetskoj emociji su tautološki, jer različitost formalnih kvaliteta definišu na cirkularni način. Drugo i još važnije, izgleda da ne uspevaju da pokažu suštinsku razliku između njihove posebne estetske emocije i naše emocije uopšte, "na emocionalnom nivou". U stvari, izgleda da Frid ukazuje i na "osećanje" kao na kritično značenje umetničkih dela Nolanda i Olickog, a upravo su to dela koja on smatra primernim slučajevima "čisto vizuelne" prirode.

Ovi izvan-formalni aspekti (konceptualnog kao i emocionalnog značaja) umetničkog dela otkrivaju kritične nedostatke ideje formalista o čistoj umetnosti i njihovih tvrdnji o autonomiji vizuelne umetnosti. Njihovo strogo razlikovanje forme i sadržaja prekida vezu između života i umetnosti. Međutim, ova kritika formalističkog shvatanja čiste umetnosti i autonomije vizuelne umetnosti uključuje još složenije probleme.

Prvo ćemo se pozabaviti problematičnim shvatanjem umetničkog dela od strane formalista: njihovo shvatanje apstraktne umetnosti kao neprikazivačkog rada lišenog svakog prikazivačkog sadržaja nije precizno. Nemoguće je isključiti prikazivanje u bilo kom umetničkom delu. Apstraktna umetnost je, u stvari, posebna vrsta prikazivačke umetnosti. Na primer, dela Poloka (Jackson Pollock, 1912–1956) i Mondrijana bi mogla da predstavljaju slike univerzuma, poretka i nereda itd., umesto da predstavljaju samo ravnu površinu. Još važnije, kao što je Pol Krouter (Paul Crowther, 1953–) pokazao u svojoj knjizi *Jezici umetnosti dvadesetog veka* (*The Languages of Twentieth Century Art*), dela Poloka, Mondrijana i drugih predstavljaju složene strukture koje su centralne za vizuelnu percepciju. Površno shvatanje apstraktne umetnosti od strane formalista je posledica njihovog ograničenog shvatanja pojma prikazi-

vanja. Ispravno shvatanje tog pojma ne uključuje samo prikazane fizičke objekte kao što su stolovi i jabuke, nego i zastupanje razmišljanja umetnika o konceptima i psihološkim osećanjima. Ako istinsko značenje umetničke forme suštinski razumemo kao "re"-prezentaciju, postaje jasno da formalisti greše kada tvrde da je prikazivačka umetnost (figurativna umetnost) estetski nebitna pošto je samo tehnika imitacije i da njen prikazivački sadržaj nema nikakve veze sa formalnim kvalitetima. Formalisti ne uspevaju da vide da sadržaj prikazivačkih umetničkih dela može biti unutrašnja osobina dela koliko i formalni aspekt. Tema prikazivačkog umetničkog dela mora biti umetnički protumačena od strane umetnika. Prema tome, prikazivačko umetničko delo predstavlja estetski transformisanu realnost, a ne samo njenu imitaciju. U ovom procesu umetničke "re"-prezentacije ne-formalni kontekstualni aspekti, kao što su umetnikova životna iskustva (koja uključuju psihološke društveno-političke i istorijske dimenzije), uključeni su u umetničko delo. Razlika između umetničke i neumetničke forme, kao i sama jedinstvenost umetničke forme, proizilazi iz činjenice da je umetnička forma rezultat upravo umetnikovog "re"-prezentacijskog procesa. To je jedinstveni način na koji umetnica usvaja sopstveni doživljaj sveta unošenjem sopstvenog individualnog stila u proces pravljenja dela. U ovom svetlu, gledište formalista da je umetnička vrednost unutrašnja u odnosu na umetničko delo je britko. Oni, međutim, ne uspevaju da razumeju samo poreklo oblikovanja unutrašnje vrednosti, niti odakle ona dolazi. Ovde je naglasak formalista na mediju od vitalnog značaja, jer je umetnička re-prezentacija moguća samo unutar datih i jedinstvenih ograničenja i mogućnosti medija. Istinsko značenje umetničke re-prezentacije (umetničke forme) je sintetičko ostvarenje između individualnog stila oblikovanog životnim iskustvom umetnice i posebnim kvalitetima umetničkog medija koji ona koristi. Ovo je kruks izdvojenog estetskog doživljaja vizuelnog umetničkog dela i temelj vizuelne autonomije. Nažalost, vizuelni formalisti dvadesetog veka ne uspevaju da razumeju ovu poentu i umesto toga pogrešno tvrde da je čist vizuelni doživljaj moguć samo preko procenjivanja apstraktnog umetničkog dela te pogrešno odbacuju različite doživljaje koje donose ostale forme vizuelnih umetničkih dela. Posledično, autonomija vizuelne umetnosti za koju se zalažu formalisti dvadesetog veka zasnovana je na veoma uskom i problematičnom pojmu čiste umetnosti. Formalisti ne uspevaju da prepoznaju da je čista apstraktna forma samo jedna forma umetničkog prikazivanja. Štaviše, apstraktna forma ne može biti "čista" onako kako formalisti veruju, jer apstraktna forma ne može biti lišena svakog životnog iskustva ili doživljaja.

Drugo. Što se recepcije umetničkog dela tiče, formalističko gledanje na estetski doživljaj trpelo je kritike duž ovih istih linija. U napisima Grinberga i Frida čisti formalni doživljaj je dalje profinjen i sveden da znači čisto optički doživljaj, kao neka vrsta čulnog doživljaja mrežnjače. Ova formalistička teorija recepcije je problematična, jer kao što smo videli, zasnovana je na problematičnom pojmu čiste umetnosti. Istinski (prema formalistima, čist) estetski doživljaj trebalo bi da se strogo usredsredi na formalni aspekt, jer je to u suštini perceptivni doživljaj, neposredan, intuitivan, pa tako ne bi trebalo da donese ništa od životnog iskustva. Tvrdnja for-

malista o posmatračevom čisto optičkom doživljaju je odbačena, jer se *suprotstavlja našem aktuelnom doživljaju*. Prema formalistima, posmatrač je naivan, nema nikakve unapred formirane koncepcije ili osećanja u suočavanju sa umetničkim delom. Umesto toga, posmatrač odgovara na čisto optičan, čulan način. To je logično nemoguće, pošto je priroda naše percepcije takva da se koncept prepoznaje pre nego što se prepozna slika i u suočavanju sa bilo kojom slikom je nemoguće ukloniti našu lingvističku asocijaciju. Drugi razlog za odbacivanje formalističke ideje naivnog posmatrača je da se naše perceptivne aktivnosti ne događaju u vakuumu. Naše duboko kulturalno uslovljavanje i naš način uvođenja u svet — na primer naš način sudelovanja sa podsvesnim ili svesnim — neizbežno utiče na naše jedinstveno tumačenje umetničkog dela. Prema tome, formalistički idealizovan doživljaj umetničkog dela, nekontaminiran životnim iskustvima, naivan je i neodrživ.

Belovo i Frajevo verovanje da nema stapanja formalnog i prikazivačkog sadržaja proizilazi iz pogrešne teorijske pretpostavke da je čist formalni doživljaj moguć odvojiti od našeg životnog iskustva. Tvrdnja Grinberga i Frida da se apstraktna umetnost obraća samo posmatračevom vidu i da je ovaj optički doživljaj istinsko vizuelno doživljavanje umetničkog dela je još jedno veoma pogrešno shvatanje istinske prirode našeg perceptivnog doživljaja. Kad procenjujemo umetničko delo, naša percepcija deluje u dva fenomenološki različita ali isprepletana aspekta koji nisu odvojivi, niti hronološki fiksirani. Jedan je, kako formalisti s pravom prepoznaju, neposredni intuitivan aspekt, gde se čulni utisak formalne konfiguracije ceni zbog nje same, dok se prepoznaje univerzalna dimenzija umetničkog dela. Drugi je refleksivan aspekt, koji razmatra umetnikovo rukovanje medijem, poredi tehnike sa tehnikama drugih umetničkih dela i asocira na druge kontekstualne ideje naše društveno-istorijske dimenzije. Sama složena priroda i dinamika našeg perceptivnog doživljaja umetnosti prihvata oba ova aspekta i zato podvlači kritične slabosti u formalističkom shvatanju umetničke recepcije: propušta se ovaj drugi značajni deo perceptivne aktivnosti. Kad se uzme naše shvatanje umetničke forme kao "re"-prezentacije i kad se uzme istinska priroda naše višeslojne umetničke percepcije, kruta formalistička dihotomija između umetnosti i života ne opstaje. Ne opstaje, jer procenjivanje umetnosti zahteva višestruku sintezu različitih životnih iskustava koja potiču od složenog sukoba između umetnikovih perceptivnih doživljaja utisnutih u umetničko delo i posmatračevih perceptivnih očekivanja izvedenih iz njegovih životnih iskustava.

Na ovoj tački je važno zabeležiti da se čini da anti-formalističko naglašavanje samo kontekstualnog značenja, dok se značenje čulnog formalnog procenjivanja umanjuje, pravi potpuno istu grešku. Anti-formalisti su isto tako nesposobni da daju puno tumačenje našeg estetskog doživljaja, jer se i oni usredsređuju samo na jedan deo našeg estetskog iskustva, na refleksivni aspekt umetničke precepcije. Zanimarivanjem formalne dimenzije estetskog doživljaja oni se odriču najpresudnijeg osnova za autonomiju vizuelne umetnosti, jer je reflektivan aspekt nešto što imaju i druge forme verbalnih/lingvističkih umetničkih medija kao što je književnost, i nijednoj umetnosti ne daje privilegovanu poziciju.

Treće, što se umetničke produkcije tiče, formalističkim teorijama posebne teškoće zadaju problemi umetničke intencije. U osnovi, vizuelne formalističke teorije dvadesetog veka predstavljaju ontološki pristup umetničkom delu, gde se umetničkoj intenciji ne daje isti značaj kao samom umetničkom delu. Štaviše, formalisti umanjuju značaj umetničke intencije, jer se biografske informacije o umetniku i njegove izjave smatraju "književnim sadržajem" i zato estetski nebitnim za razumevanje vizuelne umetnosti. Štaviše, posebna i istaknuta estetska emocija na koju se formalisti usredsređuju ne uključuje nikakvo psihološko čitanje umetnikove intencije, jer su to samo obične životne emocije. Prema tome, u formalističkim teorijama, jedini bitan doprinos umetničke intencije je umetnikova formalna interpretacija, koja je, problematično, zasnovana na specifičnim formalnim vrednostima koje formalisti identifikuju kao značajne.

Razumevanje umetnikove intencije je neophodno da bi se razumeo poseban umetnički stil u formalnoj konfiguraciji, jer su umetnikova verovanja u njegova jedinstvena životna iskustva krucijalna u stvaranju umetnosti. Na primer, Kurbeove (Gustave Courbet, 1819–1877) istaknute formalne crte (kao njegovo postupanje sa temom i grubim površinama) nisu naslikane samo zbog formalnih efekata, već izražavaju i njegov politički motivisan ideološki stav u odnosu na društvo. Važno je uzeti u obzir umetničku intenciju kao sastavni deo umetničkog dela, ali ona ne treba da se ugradi onako kako sugerišu antiformalisti. Antiformalisti su u pravu kada se zalažu za značaj umetničke intencije, ali greše što je prosto izjednačavaju sa umetnikovim izjavama o njegovom radu ili sa njegovim biografskim podacima, kao da je umetničko delo samo direktan odraz umetnikovih ideja. Čitanje umetnikove autobiografije nije isto što i posmatranje njegove slike, jer je umetničko delo uvek više od tačnog diktata umetnikove početne intencije. U vizuelnoj umetnosti, umetnik prenosi svoje ideje preko vizuelnog medija, što od njega zahteva da izrazi svoju intenciju ili plan kroz jedinstvene kvalitete medija. Često se događa da se javlja značajan aspekt slučaja u interakciji umetnika sa mogućnostima i ograničenjima medija.

Konačno, vizuelne formalističke teorije dvadesetog veka bile su ozbiljno osuđene zbog njihovog problematičnog istorijskog shvatanja. Prvo, formalistički temeljan filozofski stav u odnosu na istoriju bio je kritikovan kao "aistorijski", zbog toga što formalističke teorije uopšte prihvataju esencijalističku poziciju, verujući u univerzalno značajnu formalnu vrednost čiste forme. Štaviše, formalistička aktuelna istorijska čitanja takođe su neprecizna i krajnje problematična. Svako formalističko razumevanje istorije umetnosti utemeljeno je na njegovom sopstvenim subjektivno zasnovanim formalnim vrednostima, koje tako proizvodi subjektivno idiosinkratično čitanje istorije umetnosti. Na primer, za Bela i Fraja, prikazivački stil visoke renesanse estetski se manje vrednuje od vizantijskog ili postimpresionističkog stila, jer je njihovo čitanje istorijskog značaja opterećeno predrasudom njihove teorije značajne forme. Ova subjektivna čitanja koja formalisti izvode su toliko uska, da su sklona da zanemare umetničke fenomene koji su izvan njihovog sopstvenog formalnog teorijskog razumevanja. Slično tome, osim za različite verzije apstraktne umetnosti,

Grinberg i Frid minimiziraju značaj većeg dela moderne umetnosti, uključujući figurativnu tradiciju kao što su pop art i nadrealizam, i druge tipove vizuelnih prezentacija kao što su *ready-mades* i konceptualna umetnost, jer ovi pokreti ne otelovljuju značajne formalne vrednosti koje oni traže. Posledično, oni su nesposobni da predstavljaju potpuni i precizan pogled na modernu istoriju umetnosti.

Najoštija kritika formalističke istorijske perspektive usredsređena je na Grinbergovo tumačenje modernizma u umetnosti, jer se mnogi kritičari žale na njegov istorijski determinizam: da pretpostavlja razvoj istorije umetnosti u pravcu izvesnog teleološkog poretka, kao u njegovom opisu postepenog procesa kretanja prema ravnoj površini slike. U ovom teleološkom poretku se volja individualnog umetnika tretira bezlično i teško je videti kako može da se izvede individualni umetnički izbor. Značajno je da se setimo da ovaj problem istorijskog determinizma pripada specifično Grinbergovom jedinstvenom modernističkom čitanju, i da ne treba da ga razumemo kao temeljni problem svih formalističkih teorija. Fridovo čitanje modernizma, na primer, pokušava da izbegne Grinbergovu klopku. Frid tvrdi da bi Grinbergova teorija mogla da se čita sa većom simpatijom ako proces modernizma shvatimo kao vrstu tropizma u istoriji, umesto kao teorijsko predskazanje istorije. Fridovo rešenje je tvdnja da je evolucija estetskih formalnih vrednosti ishod dijalektičkog procesa koji se nastavlja bez ikakvog teleološkog usmerenja. Umesto da identifikuje jednu fiksiranu formalnu estetsku vrednost (Grinbergovu ravnu površinu), Frid tvrdi da su različite formalne vrednosti formirane istorijski, kroz dijalektički proces, gde individualne umetničke odluke obrazuju konsenzus za svaku epohu. Ipak, Fridovo čitanje istorije moderne umetnosti i dalje izgleda veoma ograničeno i subjektivno, i ne pokazuje mnogo veće razumevanje različitih istorijskih fenomena moderne umetnosti. Osim što je priznao značaj Stelinih umetničkih dela za istoriju modernističke umetnosti, Frid istoriju moderne umetnosti tumači na isti način kao Grinberg. Da zaključimo, vizuelne teorije formalista dvadesetog veka imaju veoma malu eksplanatornu moć u primeni, jer su suviše subjektivne i suviše ekskluzivne.

Zaključak: izgledi vizuelnog formalizma

Kako se priroda umetničke proizvodnje drastično promenila u pravcu više konceptualne umetnosti u kojoj su formalni aspekti umanjeni, a umetnikov tekst ili sama ideja postaju umetničko delo, postavlja se neizbežno pitanje o životnosti i upotrebljivosti formalizma kao kritičkog konceptualnog alata. Da li je formalizam postao *passé*, kada umetnički fenomeni više nemaju nikakvu izuzetnost u odnosu na umetničku formu i estetski doživljaj?

Iv-Alen Boa (Yve-Alain Bois, 1952–) ne misli tako. Njegov noviji teorijski pokušaj je da dokaže da formalizam i dalje pomaže u razumevanju umetničkog dela. Veoma svestan problema koji su opterećivali prethodne formalističke teorije, a posebno Grinbergove, Boa kritikuje Grinberga zbog pogrešnog verovanja da "značenje" (sadržaj), koje je esencijalni deo forme, može da se isključi. Boa formalno značenje

umetničkog dela identifikuje kao "strukturno" značenje, koje otelovljuje i ideološko i istorijsko značenje. Prema Boau, najosnovniji problem prethodnih formalističkih teorija proističe iz njihovog usredsređivanja na samo jedan nivo formalnog značenja, koji je "morfološki". Prethodni zastupnici formalizma nisu uspevali da vide druge, "strukturne" nivoe, i tako su propuštali da razumeju interakciju ova dva nivoa u stvaranju bogatijeg i složenijeg formalnog značenja. Boa isto tako veruje da je morfološki pristup vrsta idealizma, i da je ovaj idealizam uzrok neuspeha prethodnih formalista da procene istorijsku dimenziju umetničkog dela. Prema tome, umesto da sledi grinbergovski formalizam, Boa usvaja ruske formalističke i poststrukturalističke teorijske strategije da bi unapredio formalizam. U tom nastojanju se Boaova formalistička teorija bavi istorijskom specifičnošću umetničkog dela, i posebno istorijskom specifičnošću apstraktne umetnosti. Umesto da se usredsredi na ravnu površinu apstraktne umetnosti (koja je generički formalni kvalitet apstraktne umetnosti u Grinbergovom formalizmu), Boa nastoji da uhvati konkretnija formalna značenja, koncentrišući se na savremene konceptualne kontekste koji su omogućili proizvođenje konkretnih apstraktnih umetničkih dela kao što su Pikasova, Mondrijanova, Njumanova (Barnett Newmann, 1905–1970) i Rajmanova (Robert Ryman, 1930–). Pažljivo bavljenje posebnim istorijama svakog umetničkog dela u rešavanju njihovih sopstvenih formalnih problema dopušta Boai da prihvati istorijsko kontekstualno značenje i izbegne teleološku grešku od koje pati grinbergovski formalizam.

Nažalost, Boaov teorijski uspeh je ograničen. Najozbiljniji problem je veliki jaz između njegove teorijske ambicije i njegove aktuelne kritičke prakse. Prvo, Boaovo shvatanje istoričnosti umetničkog dela isuviše je usko konstruisano. Njegovo isključivo unutrašnje čitanje istorije, u kojoj svako umetničko delo rešava sopstveni formalni problem, čini se nesposobno da shvati važnija kontekstualna značenja. Boaoov pristup ne hvata istorijski kontinuitet razvoja umetničkog dela unutar konteksta istorije umetnosti. Boaoov semiotički pristup ilustruje revolucionarni vizuelni uticaj svakog novog pikturalnog jezika ili sredstva umetničkog dela i zato može da postavi samo diskontinuitetni odnos između umetničkih dela. Tražeći samo revolucionarni uticaj i uspeh u svakom modernom apstraktnom umetničkom delu, Boaova teorija propušta značajnu kontinualnu dimenziju relacionalnog značenja umetničkog dela prema ostalim umetničkim delima u istoriji umetnosti, kontinuitet između starih i modernih majstora. Mnogo važnija posledica ovog tumačenja je da je Boaova kontekstualna analiza isuviše uska da bi bila informativna, jer može da objasni samo mikroskopska unutrašnja kontekstualna značenja (za koja on, nažalost, /pogrešno/ veruje da mogu da posluže kao istorijsko značenje umetničkog dela, i tako izbegnu prethodne probleme aistoričnosti formalizma). Njegova analiza revolucionarnog razvoja svakog strukturalnog prekida apstraktnog umetničkog dela sa prethodnim pikturalnim sredstvom ili konvencijom donosi nesupstancijalno shvatanje širih, društveno-istorijskih kontekstualnih značenja. Boaoov teorijski pokušaj da izloži strukturalno-formalno značenje umetničkog dela ne uspeva, zbog nesposobnosti da osvetli ona značenja koja su propuštali da vide prethodni formalisti.

U kritičkoj praksi Boaova formalna značenja ostaju uglavnom u domenu morfologije, ne operišu na strukturalnom nivou i nikada ne dostižu nivo značenja koje proizvodi interakcija dva značenja. Boaova kritička analiza tako ne uspeva da donese obećano ideološko značenje umetničkog dela. Boaova koncepcija "slike kao modela", njegova konačna teorijska težnja za formalizmom, ne uspeva, jer njegova teorija nije mnogo više od slabog eklektičkog prisvajanja formalizma, ruskog formalizma i poststrukturalizma. Kao što Boa s pravom prepoznaje, važno je usredsrediti se na jedinstvene konceptualne ideje koje generiše umetničko delo. Shvatanje umetničkog dela kao samostalnog teorijskog modela trebalo bi da bude najpoželjniji cilj svake formalističke teorije, jer umetničko delo samo tada može da osigura sopstveni osnov za autonomiju vizuelne umetnosti. Međutim, Boa ne uspeva da ostvari ovaj cilj. Umesto da direktno posmatra umetničko delo i iz njega crpe ideje, on na njega samo primenjuje savremene teorijske ideje. Na ovaj način se formalna značenja umetničkom delu nameću, umesto da se iz njega stvaraju. Na primer, Boaovo tumačenje Matisovog (Henri Émile Benoit Matisse, 1869–1954) rada preko Deridine (Jacques Derrida, 1930–2004) teorije o "arhi-pismu" pokazuje se kao potpuno suprotno onome za šta on prvobitno tvrdi da je generativna moć sopstvenog filozofskog i teorijskog sadržaja slike. Umesto da ideje izvodi prvo posmatranjem Matisovog dela, pa ih onda poredi sa Deridinom teorijom, Boa radi suprotno, i Deridino "arhi-pisanje" nameće Matisovom delu, da bi dekonstruisao razliku između crtanja i slikanja; "arhi-crtanje".

Boa u svom nastojanju da donese unapređenu formalističku teoriju u najboljem slučaju postiže delimičan uspeh. Njegova eklektična verzija formalizma zapravo donosi više ozbiljnih problema nego što ih rešava. Prvo, kao i prethodne formalističke teorije, njegova teorija daje nezadovoljavajući okvir za čitanje savremenih konceptualnih umetničkih radova. Boaove prvobitne analize se bave isključivo modernim apstraktnim umetničkim delima, i ne postoji primer obraćanja ne-formalno orijentisanim umetničkim delima. Ovo se u velikoj meri događa zbog Boaove sumnjive posvećenosti formalizmu. Boa usvaja formalizam, jer veruje da apstraktna umetnost više od bilo kog drugog teorijskog pristupa zahteva formalistički pristup. Ali šta se događa kada umetnička dela zahtevaju drugi pristup? Boa bira formalizam više zbog pogodnosti, nego iz nekog teorijskog ubeđenja da je to najbolji teorijski alat za razumevanje svih tipova umetničkih dela. Umesto toga, Boa veruje da su izvesna umetnička dela, kao što su Mondrijanova i Njumanova, koja su izrazito formalno orijentisana i bez prikazivačkog značenja, najpogodnija za formalistički pristup. Možemo samo da nagađamo da Boa izgleda veruje da druge forme umetničkih dela mogu da zahtevaju drugačiji teorijski okvir od formalističkog (kao kupovanje drugačijeg praška za pranje za različite tkanine). Kao i mnogi teorijski okviri koje Boa usvaja, njegov osnovni stav prema formalizmu je jednostavno stav pogodnog eklektizma. Prema Boau, ova vrsta eklektičkog formalizma se usvaja kao deo "right to store up" strategije, gde on primenjuje određene delove teorije bez usvajanja njene celokupne teorijske konstrukcije ili potpunog sistema verovanja. Posledično, Boaov eklektičan

i instrumentalni brend formalizma je nesposoban da se obrati ne-formalno orijentisanom umetničkom delu. Ova umetnička dela mogu da zahtevaju drugačiju teoriju, jer je kompetitivna teorijska oštrica formalizma uslovljena zahtevima koje postavlja orijentacija dela. Štaviše, ovaj instrumentalni pristup formalizmu je logički nedosledan u odnosu na primarnost formalnog značenja za formaliste. Boaovo uslovno prihvatanje formalizma je u osnovi nedosledno formalističkoj ideji da je formalno značenje umetničkog dela njegova unutrašnja vrednost, umesto da je privremeno nametnuta. Najproblematičnije, njegova teorija ne može da održi vrednost vizuelne autonomije izvedene iz jedinstvenog vizuelnog značenja koje je unutrašnje umetničkom delu, što je najosnovnije načelo formalizma.

Drugi Boao problem je taj što njegova formalistička teorija donosi ograničeno shvatanje vrednosti umetničke autonomije. U izvesnim slučajevima, njegova teorija se zapravo suprotstavlja ideji autonomije vizuelne umetnosti. (Ovde je značajno setiti se da /relativna/ autonomija vizuelnih umetnosti nije samo uslovno nego i logički vezana za formalističku teoriju). Uticaj ruskog formalizma u Boaovoj teoriji osigurava relativnu autonomiju umetničkog dela. Ovaj lingvistički zasnovan model, međutim, ne može da objasni jedinstvene kvalitete vizuelne umetnosti koji je razlikuju od književnih umetničkih dela. Uticaj poststrukturalističke teorije se direktno suprotstavlja vrednosti autonomije umetnosti, jer je njen osnovni napad usmeren na autonomiju disciplina i razlaganje granica svakog domena ljudskih delatnosti. Njen metod je u suprotnosti sa samim esencijalističkim načelom formalističke teorije, koja tvrdi da naše estetske aktivnosti zauzimaju sasvim posebnu i jedinstvenu oblast.

Stoga Boaova teorija, kao najnovije postavljanje formalizma dvadesetog veka, još uvek nije dala mnogo bolji odgovor na najteže probleme formalizma povodom značenja jedinstvenih vizuelnih kvaliteta i neverbalno prenosivih simbola. Međutim, uprkos mnogim nedostacima formalista dvadesetog veka, njihovo prepoznavanje jedinstvenih značajnih kvaliteta vizuelne umetnosti i naglašavanje tih kvaliteta bi trebalo razmatrati samo kao uvodna pitanja teorije, umesto kao njene završne zaključke. Utoliko što vizuelna umetnost nastavlja da istražuje i otkriva značenje ove posebne vizuelne oblasti, autonomija vizuelne umetnosti će ostati trajna vrednost. Dokle god se glavni cilj vizuelnog formalizma usredsređuje na značenje ovog jedinstvenog vizuelnog doživljaja i na njegovu istoriju, vizuelni formalizam neće biti *passé* i imaće večito nezavršen zadatak da odgovori na vitalna pitanja vizuelne umetnosti.

Literatura:

- Clive Bell, *Art*, Fredrick A. Stokes Pubs., New York, 1913.
 Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge, 1990.
 Yve-Alain Bois, "Whose Formalism?", *Art Bulletin* vol. 78, New York, March 1996, str. 9–12.
 David Carrier, "Greenberg, Fried, and Philosophy: American-Type Formalism", iz George Dickie and Richard Scalfani (eds.), *Aesthetics: A Critical Anthology*, St. Martins Press, New York, 1978, str. 461–469.

- Noël Carroll, "Formalism" iz Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London, 2001, str. 87–96.
 T. J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art" i "Arguments about Modernism: A Reply to Michael Fried", iz Francis Francina, *Pollock and After: The Critical Debate*, Harper & Row, New York, 1985, str. 47–63. i str. 78–85.
 Paul Crowther, "Greenberg's Kant and the Problem of Modernist Painting", *British Journal of Aesthetics* vol. 25, no. 4, London, Autumn 1985, str. 317–325.
 Paul Crowther, "Kant and Greenberg's Varieties of Aesthetics Formalism", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 42, Madison Wis., 1983–84, str. 442–445.
 Thierry de Duve, *Clement Greenberg Between the Lines*, Dis Voir, Paris, 1996, trans. Brian Holmes.
 R. K. Elliott, "Bell's Aesthetic Theory and the Critical Practice", *British Journal of Aesthetics* vol. 5, London, 1965, str. 111–122.
 Solomon Fishman, *The Interpretation of Art*, University of California Press, Los Angeles, 1963.
 Michael Fried, *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago, 1998.
 Roger Fry, *Vision and Design*, Meridian, New York, 1956.
 Roger Fry, *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, Doubleday, Garden City, N.Y., 1956.
 Roger Fry, *Cézanne: A Study of His Development*, The Noonday Press, New York, 1963.
 Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon, Boston, 1961.
 Clement Greenberg, "Necessity of 'Formalism' ", iz Richard Kostelanetz (ed.), *Esthetics Contemporary*, Prometheus Books, Amherst, 1978.
 Clement Greenberg, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, New York, 1999.
 Arnold Isenberg, "Formalism", iz William Callaghan, et al. (eds.), *Aesthetics and the Theory of Criticism: Selected Essays of Arnold Isenberg*, The University of Chicago Press, Chicago, 1973, str. 22–52.
 Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, Hafner Publishing Company, New York, 1951, trans. J. H. Bernard.
 H. Kramer, "A Critic on the Side of History: Notes on Clement Greenberg", *Arts Magazine* vol. 37, no. 1, Chicago, 1962, str. 60–63.
 Donald Kuspit, *Clement Greenberg: Art Critic*, Wisconsin University Press, Madison, 1979.
 Berel Lang, "Significance or Form: The Dilemma of Roger Fry's Aesthetic", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 21, Madison Wis., 1962–1963, str. 167–176.
 Thomas McEvelley, *Art & Discontent: Theory at the Millennium*, McPherson and Co., Kingston, N. Y., 1991.
 Ruby Meager, "Clive Bell and Aesthetic Emotion", *British Journal of Aesthetics* vol. 5, London, 1965, str. 123–131.
 Linda Nochlin, "Formalism and Anti-Formalism", *Hadley Lectures in Art Criticism* vol. 9, no. 1, Bennington, Fall, 1974.
 John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, 4 vols, University of Chicago Press, Chicago, 1986.
 DeWitt H. Parker, "The Problem of Aesthetic Form", iz Morris Weitz, *Problems in Aesthetics*, The Macmillan Company, London, 1959, str. 175–184.

Christopher Reed (ed.), *A Roger Fry Reader*, The University Chicago Press, Chicago, 1996.

Barbara Reise, "Greenberg and the Group: A Retrospective View, Part I and Part II", *Studio International* vol. 175, no. 900, New York, May 1968, str. 275–276. i vol. 175, no. 901, New York, June 1968, str. 315.

Jerome Stolnitz, "Formalism", iz *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: Introduction*, Houghton Mifflin, Boston, 1960, str. 134–157.

David G. Taylor, "The Aesthetic Theories of Roger Fry Reconsidered", iz *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 36, no. 1, Madison Wis., Fall 1977, str. 63–72.



<<
Rozalind Kraus

NOVA ISTORIJA UMETNOSTI

: Miško Šuvaković

Istorija i istorije umetnosti

Koncept revizije istorije umetnosti se odnosio, pre svega, na protokolarne i proceduralne pristupe istoriji¹ evropskog slikarstva modernog doba: od renesanse preko baroka i klasicizma do modernizama. Revizija se, zato, odigravala problematizacijom "zadate objektivnosti" izvođenja istorijskih činjenica u odnosu na neodređena "kadriranja" evropske subjektivnosti, individualnog i društvenog pogleda, javnih i privatnih identiteta te nerazlučivosti istorijskog "podatka", "vrednosti" i "sećanja". Francuski teoretičar kulture Mišel de Serto (Michel de Certeau, 1925–1986) je ukazao na dramatično *polje istorije* kao obaveznog isključenja i susreta sa isključenim. Razlika ili, tačnije, materijalna razmaknutost sadašnjosti i prošlosti je bitna za svaku istorizaciju, pošto, da bi se prošlost učinila saznavnim objektom, sadašnjost mora postati uslov saznavanja umetnosti u sinhronijskim i dijahronijskim perspektivama. Iz sadašnjosti se *ubija* prošlost da bi se, zatim, oživljavala posredstvom predočavanja:

Diskurs se stalno razrađuje nad smrću koju postulira, ali kojoj sama istorijska praksa protivureči. Govoriti o mrtvima, to po-djednako znači poricati smrt i u neku je ruku poraziti.²

1 Kirk Varnedoe, "Revisionism Revisited", *Art Journal* vol. 40, no. 1–2, New York, 1980, str. 348–352.

2 Michel de Certeau, "Making History: Problems of Method and Problems of Meaning", iz *The Writing of History*, Columbia University Press, New York, 1992, str. 46.

Prošlost se tada ukazuje kao *tekst sećanja* koji nije usmeren samo ka čuvanju činjenica prošlosti, tj. ka materijalnim *prošivenim bodovima* prošlosti, već ka "prošivanju" prošlosti tekstualnim praksama sadašnjosti u preobražaju sećanja ili kulturalnih tragova diskursom *prisvajanja* i *kadriranja* unutar savremene kulture. Reč je o odvajanju od zaborava koji je metaforički ekvivalent smrti. Analiza istorije je, zato, "kulturalna analiza" aktuelnih tekstova istorije i tekstova o istoriji. Diskurs nije samo još jedno prizivanje jezika u pomoć oko prikazivanja i predočavanja istorije, već je diskurs *multizastupništvo* koncepta diskursa. Teoretičarka kulture Mike Bal (Mieke Bal, 1946–) ukazuje da diskurs:

primenjuje skup semiotičkih i epistemoloških sposobnosti koje omogućavaju i predodređuju načine komuniciranja i mišljenja koje svi oni koji učestvuju u diskursu mogu koristiti. Diskurs pribavlja osnovu za intersubjektivne odnose i razumevanje. Pribavlja epistemološki stav. Takođe, diskurs uključuje neispitane/neproverene pretpostavke o značenjima i o svetu. Jezik tada može biti deo medija upotrebljenih u diskursu [...].³

Terminima "nova istorija umetnosti", "radikalna istorija umetnosti", "kri- tička istorija umetnosti" ili "materijalistička istorija umetnosti" označeni su preobra- žaji istorijski orijentisanih filozofsko-estetičkih, humanističkih i društvenih studija umetnosti u teorijske studije istorije umetnosti povezane sa poststrukturalizmom, marksizmom, psihoanalizom, studijama roda i feminizmom, odnosno, studijama kulture u rasponu od studija vizuelne kulture do studija identiteta, političke moći, odnosa popularne i visoke kulture itd. Norman Brajson (Norman Bryson, 1949–) je ukazao da se istoričari umetnosti retko upuštaju u pitanja izvan njihovih konkretnih "stručnog" istraživanja, odnosno da retko postavljaju

[...] osnovna pitanja: šta je slika? Kakav je odnos između slike i percepcije? Kakav je odnos prema moći? Prema tradiciji?⁴

U "novoj istoriji umetnosti" se zapaža bitnost kritičke metaanalize statusa same discipline „istorije umetnosti“, te, s druge strane, *kulturalne analize*. *Kulturalna analiza* se u odnosu na umetnost vidi, kako to, na primer, ističe Rajmond Vilijams (Raymond Williams, 1921–1988) na sledeći način:

Umjetnost zrcali svoje društvo i povezuje društveni karakter s njegovom iskustvenom stvarnošću. No, umjetnost uz to, kroz nove oblike percepcije i nove odgovore, stvara sastavnice koje društvo kao takvo ne može uvidjeti. Usporedimo li umjetnost s društvom u kojem nastaje, naći ćemo niz zbiljskih veza koje po- kazuju da je ona duboko i bitno povezana s ostatkom cjeline živo- ta. Naći ćemo opise, razmatranja, izlaganja kroz zaplete, te brojna

iskustva društvenog karaktera. Također ćemo, u nekim karakte- rističnim oblicima i izrazima, pronaći svjedočanstva o neprilika- ma i neriješenim problemima društva: počesto prvi put svjesno izraženim upravo na taj način. Dio tih svjedočanstava pokazat će lažnu svijest, osmišljenu da spriječi svaku istinsku spoznaju; dio, pak, duboku, do tada neviđenu žudnju za nadilaženjem lažne svijesti.⁵

Pokazuje se da se umetnost *događa u uslovima društvene borbe*, a to znači složenog uređenja i izvođenja ljudske društvenosti koju zastupa i koju poništava. *Kulturalna analiza* ukazuje da nema *nikakvog* opštehumanističkog "ljudskog postojanja", *nikakvog* "ljudskog nasleđa", koje već u jezgru ne bi bilo obeleženo rascepom koji unosi ova društvena borba, odnosno, društvene kontradikcije. Naglašavanje opšteg humanizma, u bilo kojoj varijanti, uvek je samo specifični efekat prikrivene afirmacije *određenog* stava ili pozicije unutar društvenih kontradikcija i strukturacija. *Analiza* ovde mora ići do kraja: u "najneutralnijoj" tematici, u impresionističkoj mrtvoj priro- di, u nevinoj ljubavnoj pesmi – svuda je potrebno – kao njenu "odsutnu", "negativ- nu" određenost – prepoznati istorijski specificiranu društvenu poziciju.⁶ Autonomija umetnosti, estetska bezinteresnost ili nezainteresovanost, formalistička centrira- nost samog materijala i oblika umetničkog dela, samo umetničko delo, unutrašnja estetska ili umetnička logika razvoja umetničkog dela, sveta i istorije umetnosti, te autentičnost ili univerzalnost umetničkog dela i umetnosti, jesu složeni "prividi" koje zapadna umetnost zadobija iz *društvene borbe* predočavanjem statusa umetnosti kao nečega što je posebno i izuzetno, tj. "imanentno za samu umetnost", odnosno, *izu- zeto* od društva i društvenih borbi, a to znači transcendentno u odnosu na druš- tveno i političko. Umetnost je prikazana i situirana kao *idealno* područje *neotuđene ljudskosti* izvan društvene konfliktnosti i time realizacija ideologije humanizma kao ideologije koja centrira "imanentnu ljudskost" kao najvišu – nedostižnu – vrednost društva. Ukazuje se u popularnim, ali i u profesionalnim diskusijama o umetnosti, da je umetnost nešto što je po sebi *lepo, pozitivno, etički i tehnički dobro, dostupno svim ljudima* itd. Da bi se svako konfliktno društvo usred društvene borbe predo- čilo sebi i drugima kao "društvo slobode" i *humanosti*, a ne društvo kontradikcija i konflikata, *društveni-agenti*, tj. kulturalni radnici, moraju da u umetnosti i kultu- ri dokinu pokazuju društvene borbe "iluzionistički" pokazujući umetnost i kulturu kao nešto što je izvan ili iznad svake borbe pa, u transcendentnom smislu, i iznad života kao takvog, mada u svojoj bezazlenoj bezinteresnosti služi životu. Umetnost je "fini" i veoma "posredan" instrument proizvodnje *drugog od sebe* usred života: prikazivanja ili "odražavanja" drugog od sebe u prostoru prividne neutralnosti, neu-

³ Mieke Bal, "Introduction", iz *Double Exposures – The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, London, 1996, str. 3.

⁴ Norman Bryson, "Preface", *Vision and Painting – The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, London, 1983, str. xi.

⁵ Raymond Williams, "Analiza kulture", iz Dean Duda (ed.), *Politika teorije – zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, Disput, Zagreb, 2006, str. 56.

⁶ Redakcijski uvodnik: Mladen Dolar, Danijel Levski, Jure Mikuž, Rastko Močnik i Slavoj Žižek. Videti: "Umetnost, društvo/tekst", *Razprave Problemi* sv. 3–5, Ljubljana, 1975, str. 1–10. Pre- vod: "Umetnost, društvo/tekst", *Polja* br. 230, Novi Sad, 1978, str. 2.

potrebljivosti, bezinteresnosti, tj. slobode. I to je glavna kontradikcija svake definicije umetnosti: umetnost mora biti autonomna u odnosu na svakodnevni život društva da bi bila umetnost i to što biva postavljena u *stvarni svet* kontradikcija kao autonomna umetnost čini je političkom unutar društvenih borbi za moć, oblikovanje života, posedovanje, kontrolisanje, identifikovanje, jednostavno rečeno: bivanje. Umetnosti nema bez te kontradikcije društvene borbe za dominaciju i, time: hegemoniju ovog ili onog *centra* moći. "Nova istorija umetnosti" se, zato, postavlja oko temeljnih pitanja "kapitalističke modernosti", "feminizma i roda", "subjektivnih identiteta i vizuelnih ideologija", "strukturiranja značenja umetnosti kao društvenih značenja" te svih strategija i taktika "prikazivanja", a to znači zastupanja *oblika života* u umetnosti i umetnošću.

Nova istorija umetnosti je nastala dekonstrukcijom humanističkih hijerarhijskih metajezika i, pre svega, naučno filozofskih i estetičkih platformi autonomije umetnosti: to je vodilo ka *hibridizaciji diskursa istorije umetnosti*, tj. ka posebnim i pojedinačnim kritičkim teorijama kako metodologije humanističke istorije umetnosti tako i samog objekta izučavanja koji nije postavljan kao *sam objekt umetnosti*, već kao deo složenih označiteljskih i diskurzivnih praksi istraživanih istorijskih situacija i događaja unutar, pre svega, zapadnih društava. Zapaža se da je načinjen bitan okret od usredsređenog i sistemskog tumačenja "umetničkog dela" ka *hibridizovanim interpretacijama "konteksta umetnosti"*.

Termin *hibridno*⁷ je primenjen na različite interdisciplinarne razvoje humanističkih i društvenih nauka, odnosno, teorijskih delatnosti tokom druge polovine dvadesetog veka. Zamisao *hibridnosti* je povezana sa konceptima razlike/razlikovanja (*différence*), odnosno, razluke (*différance*), kao i sa brojnim težnjama da se teorija *izdvoji* iz homogenog ili jednorodnog polja specijalizovanih strukturiranja hijerarhijskog znanja u naukama, teorijama i kulturalnim praksama.⁸ Teorija je, zato, nekakav *događaj preuzimanja i izvođenja "delatnog ovlašćenja" (agency)* za intervenciju u zatečenom, otkrivenom ili prepoznatom kontekstu: *dalekom ostrvu* koje se može otkriti i tu u sopstvenom gradu ili sopstvenom životu. Uspostavljanje teorija nije samo značilo izaći iz *matičnosti discipline*,⁹ već i *biti spolja*, kao što su na primer Mišel Fuko¹⁰ (Michel Foucault, 1926–1984) i Elizabet Gros¹¹ (Elizabeth A. Gross) pisali o "spoljašnjem prostoru". Pisati istoriju umetnosti "spolja", izvan matične kompeten-

7 Susan Stanford Friedman, "Theorizing Cultural Hybridity", iz *Mappings – Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1998, str. 82–93.

8 Jonathan Culler, "Književnost i kulturalni studiji", iz *Književna teorija – veoma kratak uvod*, AGM, Zagreb, 2001, str. 53.

9 Paul de Man, "Otpor teoriji", *Književna revija* br. 1–2, Osijek, Zagreb, 1997, str. 3–20.

10 Michael Foucault, "The Thought of the Outside", iz James Faubion (ed.), *Michel Foucault: Aesthetics, Method, and Epistemology – Essential Works of Foucault 1954–1994*, Penguin Books, London, 1994, str. 147–169.

11 Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside – Essays on Virtual and Real Space*, The MIT Press, Cambridge MA, 2001.

cije – to je *delatno ovlašćenje* koje teoretičar pridaje sebi. To znači biti u pokretu i biti između, biti spolja, te, svakako, u hibridizacijama. Hibridizacija znači: nemati jedno poreklo znanja, *jedno drvo znanja*, već nekakvu neodređenu spremnost na intervenciju suočenje sa materijalnim društvenim praksama i njihovim stvarnim ili fikcionalnim kontradikcijama.

Pikturalna semiologija

Naturalizacijom se, u ovom slučaju, naziva priprema ili postavljanje koncepta i metoda jedne discipline u takav oblik da se na njih mogu primeniti pojmovi i procedure tumačenja/interpretacije druge discipline. Na primer, naturalizacija "istorije slikarstva" semiološkim pristupima je obeležena kritičnim suočavanjima lingvističkih, semiotičkih i semioloških protokola tumačenja sa neverbalnim značenjskim i semiološkim potencijalnostima pikturalnog – slikarskog – dela, tj. slike slikarstva.

Pred-semiološki pristup slikarstvu je postavio istoričar umetnosti Iber Damiš (Hubert Damisch, 1928–) ukazujući da ga ne zanima toliko *kako slikarsko delo govori nešto*, već način na koji se delo reflektuje u govoru posmatrača.¹² Posmatrač koji želi da tumači sliku mora je, na neki način pogledom i intelektom "prisvojiti" za verbalni jezik. On to radi pre svega iscrpnim verbalnim opisom. Opis je reaktuelizovanje pikturalnih elemenata slikarskog dela u akribičnom verbalnom govoru istoričara/teoretičara slikarstva.

Pikturalna semiologija (ili *slikovna semiologija*), po francuskom semiologu i teoretičaru kulture Žan-Luju Šeferu¹³ (Jean-Louis Schefer, 1938–), posledica je razvoja lingvističke nauke i njenih primena i razvoja u smeru izučavanja *nelingvističkih objekata* u kulturi i društvu. Osnovni metodološki ili, nešto blaže, proceduralni problem koji se postavio pred *pikturalnu semiologiju* bio je orijentisan ka usklađivanju prenosa metoda ili procedura iz lingvistike na platforme izučavanja pikturalnog značenja/smisla konkretnog slikarskog dela. Za Šefera je teorija slikarstva zapravo teorija u kojoj se sa svim označiteljskim otporima susreću *oko, jezik i ruka*:

[...] semiološka operacija ima prvenstveno za zadatak karakterizaciju struktura i imenovanje strukturalnih objekata. Sa tog stanovišta metodološka strukturalna osnova je važna, jer za slikarstvo, nasuprot plesu ili arhitekturi, ne postoji tehnički (deskriptivan) jezik: postojali su *rečnici* akademija, normativni, ali oni nisu pokrenuli karakterizaciju slikovnih objekata. A tu upravo počiva glavni problem slikovne semiologije: približiti se označavajućim

12 Yve-Alain Bois, Denis Hollier, Rosalind Krauss, "A Conversation with Hubert Damisch", *October* no. 85, New York, 1998, str. 12.

13 Jean Louis Schefer, "Slikovna semiologija", iz Dragan Bulatović (ed.), "Ka načelima tumačenja slikarstva" (temat), *Gledišta* br. 3–4, Beograd, 1988, str. 52–57.

celinama koje nemaju jezik, približiti se njima koje nemaju čak ni jednostavni nivo karakterizacije, tj. svoj tehnički metajezik.¹⁴

Šefer je ukazao da slike ne ogledaju ljude tako što ogledaju njihova tela, ono što one ogledaju je "gubitak", ono što izmiče pogledu i gubi se u mrežama "fantazma" (suočenja sa vidljivim) i "fantazije" (izmišljanja ili zamišljanja vidljivog) koje je u "nedokučenom" ili "neprozirnom" središtu subjekta.

Semiološka naturalizacija diskursa istorije slikarstva ili *nauke o slikarstvu* je vodila od uspostavljanja strukturalnog "rečnika" za opisivanje slike slikarstva i, zatim, ka uspostavljanju protokola analize značenja i smisla slikarskog dela, tj. onoga što ono prikazuje, izražava ili pokazuje u tekstualnom kontekstu kulture. Bilo je bitno napraviti zaokret od tumačenja čulnog oblika kao *same vizuelnosti* ili estetički posredovanog znanja o estetskom doživljaju slike ka *strukturnom pikturalnom poretku* koji učestvuje u proizvođenju značenja i anticipiranju smisla u specifičnom istorijskom intervalu određenom tekstualnim produkcijama i intertekstualnim odnosima. Pod značenjem se razume semantička vrednost vizuelnog oblika koji referira ka vanslikarskim pojavama, odnosno, kodifikovanim ili tek intuitivno prizvanim simbolizacijama. Smislom se naziva svako metatumačenje pojedinačnog značenja slike prema umetničkim, žanrovskim, stilskim, istorijskim, kulturalnim, privatnim, javnim, društvenim, političkim, religioznim, svakodnevnim itd. značenjima, te *razlozima* za njihovo prizivanje, upotrebu, tumačenje ili skrivanje. Prilagođavanje jednog nelinearističkog sistema i prakse, kakvo je na primer slikarstvo, lingvističkim teorijskim modelima zahtevalo je dvostruki proces prilagođavanja – prilagođavanja slikarstva semiologiji i prilagođavanja lingvistike preko semiologije slikarstvu:

Prelazak te lingvističke reference iz jedne discipline u drugu ne ide bez postepenog preobražavanja ne samo tih disciplina, već i samog referencijalnog pojma.¹⁵

Ovo su složeni procesi teorijske ugradnje i razgradnje *slikarskog dela* koje se sprovodi posredstvom *veštačkih modela* koji kao da vode od čulne pojave ka značenju i smislu. Odnosno, vode ka povezivanjima značenja u lance koji obećavaju narativ u delu ili iz dela u kontekstu preobražaja¹⁶ istorije slikarstva kao humanističke nauke u smeru semiotičkog i semiološkog izučavanja. A tada je već reč o *uslovnom* tretiranju slike slikarstva kao *pikturalnog teksta* koji se odnosi sa drugim tekstovima kulture.

Konkretna istorijska slika slikarstva je kao *pikturalni figurativni tekst* upućen, po Luju Marenu (Louis Marin, 1931–1992), mogućnostima za čitanje. Mogućnosti čitanja nisu samo mogućnosti dešifrovanja simboličkog poretka slike ili "tajne u slici", već su način na koji se pikturalni tekst slike slikarstva dovodi u odnos razu-

14 Jean Louis Schefer, "Slikovna semiologija", str. 52.

15 Marcelin Pleynt, "Strukturalizam i semiologija", u "Slikarstvo i strukturalizam", iz *Ogledi o savremenoj umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985, str. 20.

16 Louis Marin, "The Dissolution of Man in the Human Sciences: The Linguistic Model and the Signifying Subject", iz *On Representation*, Stanford University Press, Stanford CA, 2001, str. 3–13.

mevanja sa drugim pikturalnim tekstovima, ali i sa drugim i drugačijim tekstovima kulture i društva:

Šta je to čitati? To je preći pogledom jednu grafičku skupinu i to je definirati jedan tekst [...].¹⁷

Jedan tekst, zato, postoji kao tekst tek u složenom čulnom i inteligibilnom odnosu sa tekstovima slične ili različite prirode u specifičnom istorijskom ili geografskom kontekstu. Značenje jedne slike ne proizlazi samo iz te same slike, već iz pikturalnih potencijalnosti slike, na primer "velikih pikturalnih celina otvorenih gledanju za čitanje" u odnosu sa drugim slikama, te drugim tekstovima umetnosti, kulture, politike, religije i svakodnevice. Luj Maren je naglasio da se za jednu sliku lociranu u istoriji umetnosti može "pronaći" lingvistički ekvivalent koji se može strukturalno interpretirati kao *govor*.¹⁸ Semiologija slikarstva je, zato, definisana kao interpikturalna i intertekstualna deskriptivna teorijska praksa kojom se rekonstruiše slikarstvo u verbalnom teorijskom jeziku koji nije na jednostavan način dat i prepoznat. Maren je govorio o analizi kao ospoljavanju "sablasti koje su od sablasti", a to znači o razlici prikazivanja vidljivog (telo, predeo) i označavanja nevidljivog (smrt, ljubav, sreća)¹⁹ te razvio kritičku semiologiju slikarstva ili, šire, teoriju interpretacija pikturalnog. Njegova semiologija slikarstva započinje na razlikovanju lingvističkog znaka i pikturalne figure kao znaka i, zatim, kao funkcije znaka. On postavlja pitanja o mogućnostima razumevanja slikarstva kao *jezika slikarstva* u doslovnom i metaforičnom smislu. Uspostavlja se i interpretativan lanac od figure pred okom ka konceptu prizora sa figurama (uprizorenje pikturalnog poretka) i, zatim, do teksta koji *kao da govori* o onome što se okom ne vidi: pikturalno značenje, simbol, metafora i alegorija. Maren se teorijskim tekstom pita da li u slici i slikarstvu postoje ekvivalenti ili analogije lingvističkoj sintagmi? Odnosno, da li se može uspostaviti analogija između slike i slikarstva koja postoji između jezika i govora? Ono što semiološka metarasprava raskola slikarstva i lingvistike pokazuje jeste *koncept efekata označavanja*. Pikturalni poredak pokreće izvesne efekte označavanja i preobražaja konfiguracije boja na plohi u *pokretna* društvena, a to znači, materijalno određena značenja i vrednosti. Zato, semiologija slikarstva jeste sistemsko i iscrpno opisivanje, objašnjavanje i interpretiranje značenjskih – mitoloških, političkih, religioznih, estetskih, seksualnih – efekata koje proizvodi pojedinačna slika i slikarstvo kao dijahroni i sinhroni obuhvatajući sistem pojedinačnih slika.

Ka uzročnoj teoriji istorije umetnosti

Marksistički način mišljenja u kritici istorijskog modernizma je demonstrativno pokazan kod engleskih umetnika i istoričara umetnosti Majkla Boldvina (Michael Baldwin, 1945–), Mela Ramsdena (1944–) i Čarlsa Herisona (Charles

17 Louis Maren, "Elementi za slikovnu semiologiju", *Domesti* br. 7–9, Rijeka, 1981, str. 39.

18 Louis Marin, *Etudes sémiologiques*, Klincksieck, Paris, 1971, str. 23.

19 Jean-François Groulier, "Reading the Visible", *Art press* no. 177, Paris, 1993, str. 17.

Harrison, 1942–) koji su, pozivajući se na materijalističku i kritičku istoriju umetnosti modernizma Klarka²⁰ (Timothy James Clark, 1943–), pokušali da izvedu *uzročnu materijalističku teoriju* unutar aktuelne istorije umetnosti:

Zadatak ovog teksta je da pokaže da praksa, istorija i kritika umetnosti moraju da budu otvorene razgovoru, da moraju da imaju diskurzivni, pre nego liturgijski, aspekt u relaciji sa drugim aspektima, i da moraju da poštuju od uma nezavisni svet, da imaju istoriju, a ne da egzistiraju kao anegdota ili kao funkcija istoricizma. Potrebno je pokazati i zašto je potrebno izreći ovakav stav, tj. pokazati normalni diskurs umetnosti kao dogmatičan, samo-verifikujući i ispražnjen od stvarnih sadržaja za objašnjenja koja treba da su data i definisana.²¹

Istorija umetnosti se pokazuje kao objekt analize unutar *realističke materijalističke teorije* o uslovima sticanja znanja o umetnosti i usmerena je na dezintegraciju²² velikih prividno neproblemskih metajezika humanističkih nauka.

Posebno područje istraživanja je postala problematika "kapitalističkog modernizma". Čarls Herison je modernističku kulturu posle Drugog svetskog rata video kao kulturu kontradiktorne dijalektike *dva glasa*:

- *prvi glas*: dominantni glas autonomnog i nekritičkog modernizma, te
- *drugi glas*: marginalizovani alternativni kritički modernizam.

Herisonova distinkcija *nekritičkog* i *kritičkog* modernizma je implicirana tumačenjem raznorodnosti samog modernizma kao umetničke, kulturalne i društvene paradigme. *Prvi glas* je glas umetnosti koja se temelji na prećutnim uverenjima, direktnim značenjima, intuicijama, diskursu o intuicijama, prepoznatljivom jakom stvaralačkom subjektu, autonomiji umetnosti u odnosu na *teoriju ideja*, politiku i ideologiju. Odnosno, *prvi glas* se zasniva na dominantnom i hegemonom kanonskom stavu da umetnički stvaralački čin stvaralački prethodi verbalnom činu kritike, istorije i teorije umetnosti. *Drugi glasom* se predočava umetnost koja se temelji na uverenjima da je prva velika i uticajna dominantna linija modernizma mistifikatorska, da proizvodi kontradikcije i u umetnosti i u društvu. Ističe se, zatim, da su uverenja u umetnosti *javne konvencije* povezane sa svetom umetnosti, kulturom i društvom, te da su značenja složeni kulturalni produkti, da je subjekt–umetnik i subjekt–gledalac deo kulture i pripadnik konteksta uređenog *javnim jezičkim pravilima* sa izdiferenciranom istorijom. Ističe se da umetnost ima svoju autonomiju, ali da ona nije apsolutna, već da je u intertekstualnim među–uzrokujućim odnosima sa *teorijom*

20 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris and Art of Manet and his Followers*, Thames and Hudson, London, 1985. i T. J. Clark, "On the Social History of Art", iz *Image of the People – Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London, 1988, str. 9–20.

21 Michael Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsden, "Art History, Art Criticism and Explanation", iz Francis Frascina (ed.), *Pollock and After – The Critical Debate*, Harper and Row, London, 1985, str. 191.

22 T. J. Clark, "On the condition of artistic creation", *Times Literary Supplement*, London, 24 May 1974, str. 562.

ideja, političkim uzrocima i ideološkim identifikacijama. Podvlači se da su diskurzivni aspekti konstitutivni elementi umetnosti i da ne *dolaze* nakon stvaralačkog čina kao naknadni verbalni opisi i tumačenje, već da su bitni aspekt produkcije umetnosti u realnim društvenim uslovima i okolnostima.²³

Zadatak kritičke analize modernizma je da objasni privilegovane diskurse sveta umetnosti i kulture unutar društvenih kontradikcija tj., borbi za dominaciju. U takvom kontekstu mišljenja je istaknuta pozicija preispitivanja *istorije zapadnog modernizma* od devetnaestog do kraja dvadesetog veka. Ova istraživanja su sproveli istoričari umetnosti Francis Frascina²⁴ (Francis Frascina, 1950–), Čarls Herison, Pol Vud²⁵ (Paul Wood, 1949–), Džil Peri (Gill Perry), Najdžel Blejk (Nigel Blake), Brajoni Fer²⁶ (Briony Fer), Tamar Garb,²⁷ Džonatan Heris (Jonathan Harris, 1921–) i Dejvid Bečelor (David Batchelor, 1955–).²⁸ Sa ovakvim ili sličnim²⁹ istraživanjima su uspostavljene istorijske kritičke studije "zapadnog modernizma". Drugim rečima, postavljena je široka platforma za raspravu političkih, društvenih, kulturalnih, ideoloških i umetničkih kontradikcija, hegemonija, obrta i konfrontacija unutar istorijskih lanaca uspostavljanja i razvoja zapadne hegemonije moderne i modernističke umetnosti. Pažnja je posvećena "velikom modernizmu" politički i kulturalno bitnih hegemonih kultura. Uspostavljene su "paradigmatske umetničke prakse" u političkom i estetsko–umetničkom smislu. Istraživani su njihovi odnosi sa konkretnom politikom i društvenom teorijom. Modernizam je predložen u epistemološkom i političkom smislu kao situacija kontradiktornih umetničkih praksi koje vode ka realizmu i umetničkih praksi koje vode ka apstraktnoj umetnosti. To je značilo, pre svega, izvođenje kritičke naturalizacije idealiteta apstraktne umetnosti kritičkim političkim teorijama. Herison,

23 Charles Harrison, "Kind of Context", u "Modernism in two Voices", iz *Essays on Art & Language*, Blackwell, Oxford, 1991, str. 2–6.

24 Francis Frascina, *Pollock and After – The Critical Debate*, Harper & Row, London, 1985; Francis Frascina, Jonathan Harris (eds.), *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, Phaidon, London, 1992.

25 Paul Wood (ed.), *The Challenge of the Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven, 1999; Paul Wood, *Conceptual Art*, Delano Greenridge Editions, New York, 2002.

26 Briony Fer, *On Abstract Art*, Yale University Press, New Haven, 1997.

27 Tamar Garb, *Bodies of Modernity. Figure and Falsh in Fin-de-Siècle France*, Thames and Hudson, London, 1998.

28 Charles Harrison, Francis Frascina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb, *Modernity and Modernism – French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, London, 1993; Charles Harrison, Francis Frascina, Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction – The Early Twentieth Century*, Yale University Press New Haven, London, 1993; David Batchelor, Briony Fer, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism – Art Between the Wars*, Yale University Press, New Haven, London, 1993; Charles Harrison, Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris (eds.), *Modernism in Dispute – Art since the Forties*, Yale University Press, New Haven, London, 1993.

29 Jason Gaiger (ed.), *Frameworks for Modern Art*, Yale University Press, New Haven, 2003; Paul Wood, Steve Edwards (eds.), *Art of the Avant-Gardes*, Yale University Press, New Haven, 2004; iz Paul Wood, (ed.), *Varieties of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2004; Paul Wood, Gill Perry (eds.), *Themes in Contemporary Art*, Yale University Press, New Haven, 2004.

za razliku od francuskih semiologa slikarstva, nije išao za tim da otkrije "jezik" ili "strukturaciju po uzoru na lingvistički jezik" u slikarstvu, već je težio da pokaže spoljašnji – društveni – odnos između slikarstva kao vizuelne prakse i lingvističkog jezika kao društvenog izvođenja *subjektivnosti* ili *objektivnog znanja* u buržoaskim društvima devetnaestog i dvadesetog veka. Modernizam nije tumačen kao "poetički vodič" u stvaranju ili gledanju umetnosti. Tumačen je, naprotiv, kao skup uverenja o praksi umetnosti, kritici i istoriji, ali i o slikama, vrednostima i tehnikama prikazivanja. Modernizam je prepoznat kao složena *ideologija* na mestu koje treba identifikovati kao topos realnosti. Modernizam kao *ideologija* služio je pojedinačnim klasnim interesima, a kao nužni aspekt te funkcije pogrešno je prikazivao aktuelne snage i odnose produkcije i društvene egzistencije. Kao dominantna ideologija produkcije umetnosti u kasnom kapitalizmu, a posebno u poslednjem stupnju imperijalizma, on je bio konstitutivni deo *ideologije* vladajuće klase.³⁰

Feministička istorija umetnosti kao materijalistička istorija umetnosti

Istoričarka umetnosti Grizelda Polok³¹ (Griselda Pollock, 1949–) pokazivala je da *društveno orijentisana istorija umetnosti* zahvata izvesna znanja o javnim društvenim i političkim moćima i da, kao takva, ispušta izvesna pitanja, na primer, o *rodnom identitetima*. Ona je, zato, napravila iskorak ka feministički orijentisanoj istoriji umetnosti opredeljujući se za kritičko istorijski materijalizam, a to znači na raspravu društvene nejednakosti. Zapravo, ona pokazuje, da koliko je društvo strukturirano odnosima nejednakosti po pitanju materijalne proizvodnje, ono je isto toliko strukturirano polnim podelama i nejednakostima. Priroda društava u kojima se umetnost stvara/proizvodi nije samo, naglašava Grizelda Polok, feudalna ili kapitalistička, već je patrijarhalna i seksistička. Nemoguće je razumeti klasnu poziciju žena, a da se ne razume kako polne/rodne podele uzrokuju njihovu klasnu svest. Nije moguće jednostavno tražiti rešenje u proširenju marksizma tako što će on priznati rodnu politiku kao svoj dodatni element, pošto rodna dominacija i eksploatacija nisu jednostavni dodatak mnogo osnovnijem sukobu između klasa. Feminizam je pokazao nova područja i oblike društvenih kontradikcija i sukoba koji zahtevaju nove načine analize srodstva, društvene konstrukcije rodne razlike, seksualnosti, reprodukcije, ljudskog rada i, naravno, kulture. Kultura se, u ovom kontekstu, može tumačiti kao mnoštvo društvenih praksi čiji je prevashodni cilj stvaranje, razmena i recepcija značenja, tj. proizvodnja smisla ili stvaranje svakodnevnog poretka *smisla* za svet u kojem živimo.

30 Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982, str. 5.

31 Griselda Pollock, *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London, 1988; Griselda Pollock (ed.), *Generations & Geographies in the Visual Art. Feminist Reading*, Routledge, London, 1996; Griselda Pollock, *Differencing the Canon – Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London, 1999.

Kultura je *nivo društva* na kojem se proizvode one *slike sveta* i *odrednice realnosti* koje se ideološki mobilisu da bi se postigao poredak odnosa dominacije i podređenosti između klasa, rasa, generacije i polova/rodova u svakodnevnom životu.

Istorija umetnosti uzima jedan aspekt ovih društvenih i kulturalnih kontradikcija, tj. uzima umetnost kao predmet proučavanja. Pri tome, ta disciplina proučavanja istorijskih perspektiva umetnosti je formirana unutar kulturalnih hegemonija koje nisu izvedene na jednostavan i ravnopravan način. Bitno je, zato, naglašava se u feminističkoj teoriji, osporiti definicije idealne realnosti našeg društva, koje se proizvode u interpretacijama kulture praksom normativne i dominantne istorije umetnosti. Time se postavlja i izvodi projekat razvijanja *materijalistički orijentisanih teorijskih praksi* istorije umetnosti kojima bi se analizirale kulturalne proizvodnje u vizuelnim umetnostima i korespondirajućim medijima. Zahteva se međusobno povezana transformacija postojeće marksističke i novije feminističke istorije umetnosti. Karakteristično bavljenje marksističkih istoričara umetnosti klasnim odnosima dovodi se u pitanje feminističkom tvrdnjom o društvenim odnosima polova/rodova organizovanim oko seksualnosti, srodstva, porodice i prisvajanja te javnog i privatnog oblikovanja rodnog identiteta. Konstituisanje feminističke istorije umetnosti vodilo je ka decentiranju *kanona* zapadne istorije umetnosti i estetike.

U kulturi, obrazovanju i umetnosti *kanonom* se nazivaju referentna i uzorna literatura ili *panteon* izuzetno vrednih dela te identifikacionih potencijalnosti koje se ukazuju u interakciji "subjekta" i "dela". Kanon označava ono što određena obrazovna, kulturalna ili umetnička institucija smatra najvrednijim i najvažnijim tekstovima ili delima u istoriji umetnosti. Kanonom se, uspostavljanjem transistorijskih i transgeografskih estetskih vrednosti, bira i postavlja iz različitih kulturalnih praksi *ono* što je neupitno izuzetno i vredno. Kanon nastaje vođenjem, usmeravanjem i podučavanjem opšte i masovne kulture u ime obrazovanih elita i njihovih ideala.³² Pri tome, nikada nije postojao samo jedan jedini kanon. Istorija umetnosti, i to istorija bilo koje umetnosti, nastajala je iz konkurentne borbe različitih kanona i interesa koji su zastupani "kanonizacijom". Kanon nije bio tvorevina samo akademskih krugova ili autoriteta koji kontrolišu znanja i vrednosti "o" i "u" umetnosti, već i brojnih praktičara, umetnika, pisaca, kritičara, ljubitelja umetnosti, trgovaca, izdavača, producenata, činovnika, koji su prepoznavali, odnosno, nametali i zastupali prepreke uticajima i nesigurnostima individualnog stvaranja, prepoznavanja, prosuđivanja i identifikovanja. Grizelda Polok kanon definiše na sledeći način:

Kanon ne definišem kao zbirku vrednih objekata/tekstova ili listu poštovanih majstora, već kao diskurzivnu formaciju koja konstituiše objekte/tekstove tako što ih izabira kao produkte umetničkog majstorstva i, zbog toga, kao priloge kojima se potvrđuje i identifikuje izuzetnost belog muškarca kao nosioca stvaralaštva i kulture. Spoznati umetnost posredstvom kanonskog diskursa,

32 Dominick Lacapra, "Canons, Texts and Contexts", iz *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca, 1994, str. 19.

znači razumeti muškost kao moć i značenje i zatim je identifikovati sa istinom i lepotom.³³

Kanoni zapadne umetnosti se zasnivaju na *autonomnoj umetnosti* koju su stvarali, najčešće, muškarci, belci i pripadnici određenih uticajnih kulturalnih tradicija kao što su antička grčka, helenska, renesansna ili moderna francuska, moderna nemačka, moderna ruska i moderna američka. Zamisao kanona, uobičajeno, određuju tri društvena mehanizma:

- tradicija,
- hegemonija i
- opšti smisao (*doxa*).

Na primer, engleski teoretičar kulture Rajmond Vilijams tradiciju interpretira kao:

namerno oblikovanu verziju prošlosti i preoblikovane sadašnjosti, koja je moćno operativna u procesima društvenih i kulturalnih određenja i identifikacija.³⁴

Tradicija pokazuje sopstvenu neizbežnost poništavajući ili skrivajući da je izvedena kao izbor iz različitih praksi, značenja, rodni, klasni i rasni identifikacija. Vilijams,³⁵ zato, podvlači da ono što se može reći o bilo kojoj tradiciji jeste da je ona aspekt savremene društvene i kulturalne organizacije izveden iz interesa dominacije jedne specifične klase. Na primer, karakteristični su rodno determinisani kanoni istorije umetnosti iz doba moderne i modernizma u kojima nije bilo *velikih umetnika* žena. Moglo se navesti nekoliko žena slikarki do devetnaestog veka. Sa pojavom *feminističkog diskursa* od sedamdesetih godina dvadesetog veka i prvim problematizacijama³⁶ zapadnog kanona počinju da se postavljaju pitanja o mestu žena u svetu i istorijama različitih umetnosti. Ali šta se promenilo? Promenio se odnos diskursa prema važećem kanonu identifikovanja aktivnog i produktivnog *subjekta* umetnosti. Propitivanje kanona je političko pošto je reč o "testiranju" materijalnih društvenih praksi kojim jedno društvo izvodi identifikaciju i interpelaciju individualno ili kolektivno situiranog subjekta. Pitanje o kanonu nije neutralno pitanje normativno orijentisane estetike ili pozitivne istorije umetnosti, već kritičke kulturalne teorije koja se pita o *ideološkim aparatusima*³⁷ i njihovim brojnim i višeznačnim efektima u konkretnim društvenim istorijskim i geografskim praksama postavljanja horizonta društvene vrednosti.

Uvođenje *rodnog protokola* i *platforme* u istoriju umetnosti je izmena *statusa subjekta* umetnosti, ali i subjekta istorije umetnosti kao naučne i teorijske dis-

33 Griselda Pollock, "What is the Canon – Structurally?", iz *Differencing The Canon – Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London, 1999, str. 9.

34 Raymond Williams, "Traditions, Institutions, and Formations", iz *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977, str. 115.

35 Raymond Williams, "Traditions, Institutions, and Formations", str. 116.

36 Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", iz *Woman, Art, and Power and Other Essays*, Harper & Row, New York, 1989, str. 145–175.

37 Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", iz Slavoj Žižek, *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995, str. 100–140.

cipline. Feministička istorija umetnosti ne nudi idilične priče o ljubavi jednog i drugog ili dvoje. Ona ukazuje na dramatične političke borbe unutar složenih mnoštvenih istorijskih umetničkih uloga koje treba preispitati u njihovim asimetričnim izvođenjima prema istorijskim i aktuelnim kanonima. Nije reč samo o binarnoj opoziciji muškarca i žene, već i o asimetričnom širenju protokola roda na protokole muške homoseksualnosti, lezbejstva, biseksualnosti ili na one neodređene artificijelnosti koje danas pokriva termin *queer*.³⁸

Projekt časopisa October

Karakterističan i razrađen primer *radikalne istorije umetnosti* je projekt³⁹ američkog časopisa *October* (osnovan 1976. godine) koji su vodili autorke i autori kao što su Rosalind Kraus (Rosalind Krauss, 1940–), Anet Majklson⁴⁰ (Annette Michelson), Daglas Krimp⁴¹ (Douglas Crimp, 1944–), Kreig Ovens⁴² (Craig Owens, 1950–1990), Džoan Kopdžejk⁴³ (Joan Copjec, 1946–), Iv-Alen Boa (Yve-Alain Bois, 1952–), Benjamin Buhloh⁴⁴ (Benjamin H. D. Buchloh, 1941–), Hal Foster (Hal Foster, 1955–), Denis Holie (Denis Hollier), Silvia Kolbovski (Silvia Kolbowski, 1953–) i dr. Časopis *October* nastao je u kontekstu američkih poznomodernističkih akademskih studija istorije i teorije umetnosti, pre svega, kritičkom recepcijom i radom *platformi* neomarksizma, te francuskog strukturalizma i poststrukturalizma.⁴⁵ Autori okupljeni oko časopisa *October* istraživanja su postavili kao interdisciplinarne rasprave savremenosti i istorije modernizma u odnosu na područja vizuelnih umetnosti, odnosno, teorije, umetničke kritike i politike. Koncept "umetnosti" je shvaćen široko suočenjem konteksta vizuelnih umetnosti i vizuelne kulture od slikarstva i skulpture preko fotografije i filma do performansa, instalacija, eksperimentalne muzike, postmoderne književnosti i novih medija.

38 Diana Fas, *Unutra / Izvan – Gej i lezbejska hrestomatija*, Centar za ženske studije, Beograd, 2003.

39 Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec (eds.), *October – The First Decade, 1976–1986*, The MIT Press, Cambridge MA, 1987; Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds.), *October. The Second Decade, 1986–1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge MA, 1997.

40 Annette Michelson, *Filozofska igračka*, Samizdat B92, Beograd, 2004.

41 Douglas Crimp, *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, The MIT Press, Cambridge MA, 1988; Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge MA, 1993.

42 Craig Owens, *Beyond Recognition – Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992.

43 Joan Copjec, *Read My Desire: Lacan against the Historicists*, The MIT Press, Cambridge MA, 1994; Joan Copjec, *Imagine There's No Woman. Ethics and Sublimation*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

44 Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge MA, 2000.

45 Rosalind Kraus, "Poststructuralism and the Paraliterary", iz *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1985, str. 291–295.

U kontekstu njihovog rada su pokrenuta pitanja o teoretizaciji "pogleda" i "spektakla/spektakularizacije" sa posebnim osvrtom na tretiranje pogleda u umetnosti nadrealizma i psihoanalizi, zatim, o teoretizaciji "tela" i "institucionalnog karaktera umetnosti".

Na primer, kada su Rosalind Kraus, Hal Foster, Iv-Alen Boa i Benjamin Buhloh pisali jednu od bitnih istorija zapadne moderne, postmoderne i antimoderne umetnosti dvadesetog veka⁴⁶ nisu ostvarili "linearan", tj. istoricistički orijentisan model tumačenja istorije umetnosti. Oni su, naprotiv, ukazali da će umetnost dvadesetog veka interpretirati sa četiri različite, polemički konfrontirane, platforme:

- kritičke teorije (Buhloh),
- formalizma sa strukturalizmom (Boa),
- psihoanalize (Foster) i
- poststrukturalizma (Kraus).

Time je dobijena, metaforično govoreći, *kubistički izlomljena*, tj. sa više strana istovremeno vidljiva, "hibridna slika" pojava i tumačenja umetnosti prošlog veka. "Teorija" u istoriji umetnosti nije shvaćena kao *teorija o umetnosti* ili *teorija o kulturi*, odnosno, kao sistemska ili fragmentarna filozofija umetnosti, već kao otvoreno polje polemičkog suočavanja i problematizacija perspektiva tumačenja modernizma, konceptualnih umetničkih praksi, popularne kulture, filmskog prikazivanja, tela, roda itd. Umesto teorije kao sistemskog mišljenja o umetnosti, zasnovana je "teoretizacija" umetničkih praksi i za njih konstitutivnih diskursa kulture i društva. Teoretizacija je postala sasvim bliska "politizaciji" umetnosti. Na primer, "politika" – kao društvena politika i kao kulturalna politika – postavljena je u polje *kritičke diskusije* aktuelnih konteksta i istorijskih kontekstualnih funkcija moderne umetnosti. Politika je postala spoljašnji referentni odnos konstituisanja savremenosti, kao utopijska projekcija novog sveta i, svakako, kao kritični i kritički uslov analize kontradikcija i konfrontacija teorijske i umetničke prakse u izučavanom istorijskom momentu. Politika je, pri tome, uzeta u obzir na način marksističkog, tačnije, neomarksističkog kritičkog čitanja društvenih kontraverzi:

Istorijska i politička analiza zahteva angažovan pristup psihoanalizi, postajući time sve urgentnije okrenuta definisanju psihičkih procesa, materijala, na kome društvene sile rade, zbog kojih društveni diskursi imaju retoričko dejstvo, pri čemu, nije jednostavno moguće reći da oni privlače nas kao subjekte, već pre, kao što to psihoanalitička i lingvistička teorija uči, da oni deluju na nas.⁴⁷

Rosalind Kraus je bila vodeća autorka časopisa *October*. Njen rad je prošao dugi evolutivni put od američkog grinbergovskog (Klement Grinberg /Clement Greenberg, 1909–1994/) i fridovskog (Majkl Frid /Michael Fried, 1939–/) visokomodernističkog formalizma do poststrukturalističke dekonstrukcije modernističkog

46 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London, 2005.

47 "Introduction", iz Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec, *October – The First Decade, 1976–1986*, The MIT Press, Cambridge MA, 1987, str. xi.

kanona zasnovanog na autonomiji umetničkog dela kao estetskog idealiteta, na rod-nim i rasnim prevlastima belca muškarca umetnika, na autentičnom izrazu i na pojmu remek-dela.⁴⁸

Primer mišljenja karakterističnog za autore okupljene oko časopisa *October* može biti kritička analiza "optičkog nesvesnog" u modernizmu.⁴⁹ Rosalind Kraus je izvela zamisao *optičkog nesvesnog* analogno Džejmsonovom (Fredric Jameson, 1934–) pojmu *političkog nesvesnog*.⁵⁰ *Optičko nesvesno* je naziv za interpretacijama izvedene sličnosti između strukturiranja optičkog/vizuelnog i strukturiranja nesvesnog u psihoanalizi. Krausova polazi od teza o nesvesnom Žaka Lakana (Jacques Lacan, 1901–1981) iz teorijske psihoanalize i teza o političkom Fredrika Džejmsona iz neomarksističke teorije kulture i društva. Po Lakanu *nesvesno je strukturirano kao jezik* i postoji pre nego što je subjekt prešao njegov prag.⁵¹ Po Džejmsonu "političko nesvesno" je određeno dinamikom čina interpretacije kojim se uzima za polaznu pretpostavku da čitalac, slušalac ili gledalac nikada nema tekst neposredno pred sobom u svoj njegovoj svežini, kao stvar po sebi. Tekstovi gotovo uvek izlaze pred čitaoca, gledaoca ili slušaoca kao nešto već pročitano, kao *tragovi tragova* i lanci brisanih, potiskivanih ili cenzurisanih tragova čitanja i epistema. Ovi tragovi se primaju posredstvom nataloženih slojeva ranijih interpretacija i posredstvom nataloženih čitalačkih navika i kategorija koje su razvijene iz tih nasleđenih interpretativnih tradicija. Rosalind Kraus je sprovedla kritiku visokomodernističkog i formalističkog grinbergovskog i fridovskog pristupa koji je u vizuelnim oblicima, pre svega, slikarstva otkrivao iskustveno-čulne i estetski idealizovane univerzalne i bezinteresne kvalitete.⁵² Po njoj modernizam jeste *ideologija*, tj. *diskurzivno polje* zastupanja slika, čiji "pripadnici" veruju da umetnost može da stoji *samo–autonomno* i da bude *samo–verifikujuća* u odnosu na društvo i politiku. To *polje* je strukturirano i organizovano da omogući istovremeno i samoidentifikacije pripadnika modernizma i napade na takve identifikacije, na primer, konfrontacije između kubista (modernista slikara u domenu kritičnog estetskog koje postaje novo estetsko /lepo/) i dadaista (ekscen-snih autora antiestetskog i antiumentničkog u okvirima modernizma). U uobičajenom smislu reči dominantna modernistička vizuelnost ne može ništa drugo do da ispolji razum, racionalizaciju, kôdifikaciju, apstraktnost i ozakonjenost. Nasuprot tome, *optičko nesvesno* je dimenzija neprozirnosti, ponavljanja i vremena. Ono će na jasnoj

48 David Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism*, Praeger, Westport, 2002.

49 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1993, str. 22, 24, 27, 53, 142, 206, 217, 225, 320.

50 Frederik Džejmson, *Političko nesvesno – Pripovedanje kao društveno–simbolički čin*, Rad, Beograd, 1984, str. 7.

51 Žak Lakan, "Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo", iz *Spisi* (izbor), Prosveta, Beograd, 1983, str. 151.

52 Klement Grinberg, "Modernističko slikarstvo", 3+4, br. a, Beograd, 1978, str. 32–35; ili Michael Fried "From Three American Painters" (1965) ili "From Shape as Form: Frank Stella's New Paintings" (1966), iz Charles Harrison, Paul Wood (ed.), *Art in Theory 1900–2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA, 2003, str. 787–793, 793–795.

i prividno prozirnoj modernističkoj racionalistički orijentisanoj logici postaviti pitanja o "zamućenim" ili "skrivenim" detaljima. *Optičko nesvesno* će raskopčati celovitost i homogenost modernizma i refigurisati ga na potencijalno drugačije načine. Krausova pokazuje da su modernističke koncepcije i idealizacije *neposrednog čisto optičkog* podložene dejstvu fikcionalizacije i značenjskog posredovanja, pošto telesno ulazi u vizuelno, a vizuelno time postaje neka vrsta narativa o telesnom događaju: prodoru tela u vidljivo. Povezanost telesnog i vizuelnog, u njenoj interpretaciji, otkriva značenja koja se mogu pokazati kao učinci strukturalizacije nesvesnog. Odnosi vidljivog i nevidljivog, vidljivog ali neviđenog i nevidljivog koje se oblikuje u vizuelnom, postavljaju "vidljivo" kao uzorak u kojem se može prepoznati *nesvesno*, tj. *optičko nesvesno*. Time se ukazuje na složenost *nesvesnog* kao interpretacije koja se suprotstavlja dominantnoj *ideologiji modernizma*. Idealizovano i formalno *celo* modernizma u istorijskom i teorijskom smislu pokazuje neravnine, naprsline, protivurečnosti i isključuća koja nisu samo stvar umetnosti, već i složenih *mehanizama* izvođenja i postavljanja subjekta između indeksiranja individuuma i kolektiva, tj. *jastva i identiteta*.

Rosalind Kraus i Iv-Alen Boa su blisko konceptu *optičkog nesvesnog* razradili *fenomenologiju* "besformnog"⁵³ (*informe*) koju je postavio Žorž Bataj (Georges Bataille, 1897–1962) u svom *Rečniku*⁵⁴ tridesetih godina dvadesetog veka. Postavivši pojam "besformnog" kao para-metafizički konstrukt izvan *zvanične* i *legitimne* disciplinarne filozofije i *legitimne* istorije umetnosti, oni su konstruisali platformu za teoretizaciju jedne drugačije linije moderne i postmoderne zapadne umetnosti od očigledno formalističkih narativa o razvijenom modernističkom istoricizmu. Zamislimo kanonskih "tipičnih uzoraka" ili "bitnih paradigmatskih remek dela" ponuđene su neodređene i netransparentne potencijalnosti i anomalije modernizma. Te anomalije modernizma su zasnovane na relativnim odnosima bitnog i nebitnog, odnosno, iskazivanja potisnutog i cenzurisanog u samoj umetničkoj praksi. Krausova i Boa su se služili različitim "poststrukturalističkim" interpretacijama da bi rekonstruisali i izveli jednu "besformnu istoriju umetnosti" u kojoj kao da se radikalizuju diskursi nadrealizma, enformela, procesualne umetnosti i postmodernih "zazornih" (*abject*) taktika predočavanja anomalija neoblikovanog ili antiformalističkog. Izveden je "akt" naturalizacije diskursa istorije umetnosti radikalizovanim batajevskim nadrealističkim govorom u različitim istorijskim intervalima. Pokazano je da je istorija umetnosti postala neka vrsta prakse testiranja sredstvima koja potiču od marginalnih *parazitskih diskursa* nekih netipičnih modernističkih umetničkih i filozofskih/teorijskih praksi. Teorija istorije moderne umetnosti je, zato, postavljena kao specifična "praksa pisanja i čitanja"⁵⁵ različita od naučnog i filozofskog izvođenja "metapisma".

53 Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless – A User's Guide*, Zoone Books, New York, 1997.

54 George Bataille, "Formless" (1929), iz "Critical Dictionary", *October* no. 60, New York, 1992, str. 27.

55 Rosalind Krauss, "Poststructuralism and the Paraliterary", iz *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1985, str. 294–295.

Horizontalna istorija umetnosti ili prestrukturiranje odnosa margine i centra

Istorije moderne umetnosti, čak i u radikalnim-emancipatorskim varijantama, kao što su projekti engleskih (Herison, Frascina, Vud) ili američkih (Kraus, Boa, Foster, Buhloh) istoričara i teoretičara umetnosti postavljaju bitnu hijerarhijsku perspektivu i naglašeno kadriranje isključivo zapadne umetnosti, tj. velikih "političkih", "kulturalnih" i "umetničkih" centara kao što su Pariz i Njujork, te Berlin, Moskva i London. Izvan ovih velikih paradigmatskih "modela" modernosti i postmodernosti ostale su brojne evropske, azijske, afričke i južnoameričke umetničke prakse sa svojim asimetričnim, i često, sasvim različitim narativima o modernizmima, antimodernizmima, postmodernizmima i, danas, globalnim ili tranzicijskim produkcijama. Reč je o nepostojećim ili odsutnim "kadriranjima" lokalnih, regionalnih ili, čak, dekontekstualizovanih eklektičnih produkcija koje su gotovo *nevidljive* sa "eurameričke platforme" (*Euramerica*)⁵⁶ istorizacije umetnosti dvadesetog veka. Čak i ako su neki primeri umetnosti "drugog" ili "trećeg" sveta uključeni – spomenuti – u velikom narativu istorije zapadne umetnosti, oni kao da nemaju prepoznatljivu perspektivu. Oni se pokazuju kao autentične ili manje autentične recepcije zapadne umetnosti ili kao pokušaji "priključenja" (*plug-in*) u već formulisane velike i naddeterminisane umetničke prakse internacionalnog ili globalnog sveta umetnosti. Reči za produkcije izvan "eurameričke" istorije da nisu identifikovane kao, barem, prepoznatljiva umetnost, uobičajeno znači:

- da takvi *produkti lokalnih kultura* imaju specifične neuniverzalne kulturalne, društvene i životne funkcije koje ne dele sa, sinhronim, evropskim uzorcima,
- da takvi *produkti kulture* nisu nastali u evropskoj tradiciji/istoriji moderne i postmoderne umetnosti, a to znači, da ne potiču sa izvora evropskog prosvetiteljstva i daljih razvoja zapadnog diskursa umetnosti, i
- da ti *produkti kulture* bivaju tumačeni ili inetrpretirani kao *umetnička dela* u polju uticaja hegemonih kultura.

Ukazuje se bitnim to kako izvesti "perspektive" ili "platforme" umetnosti *drugog* – marginalnog, lokalnog ili ne-eurameričkog – u internacionalne ili, danas, globalne rasprave i polemike o statusu aktuelne ili istorijske umetnosti.⁵⁷

Tokom poslednje decenije je u kontekstu naznačenih *problema* ukazano na različita rešenja koja su, pre svega, *težila* naturalizaciji diskursa istorije umetnosti kulturalnim studijama, postkolonijalnim studijama te razvojem specifičnih i privremenih "teorijsko-istoriografskih" platformi o studijama istočno evropske

56 John Clark, *Modern Asian Art*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1998.

57 *Documenta 11, Platform 5: Exhibition – Catalogue*, Cantz Publishers, Ostfildern–Ruit, 2002; ili Hans Belting, *Art History After Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

umetnosti⁵⁸, balkanske⁵⁹ umetnosti, centralno ili srednje⁶⁰ evropskih umetnosti, umetnosti Centralne Azije⁶¹ ili Dalekog Istoka.⁶²

Kustos i teoretičar umetnosti Okwui Enwezor (Okwui Enwezor, 1963–), na primer, tumači dramatičnu, ubranu i *hyper*-haotičnu situaciju postkolonijalizma na sledeći način:

Od trenutka kada postkolonijalizam ulazi u prostor/vreme globalnih proračuna i efekata koje ovi nameću savremenoj subjektivnosti, suočeni smo ne samo sa asimetrijom i ograničenjima materijalističkih pretpostavki globalizma, nego i sa užasnom blizinom dalekih mesta koju globalna logika želi da ukine i uvede u jedinstvenu oblast neteritorijalne vladavine. Umesto velikih razdaljina i nepoznatih mesta, umesto stranih naroda i kultura, postkolonijalizam otelotvorava spektakularno posredovanje i predstavljanje blizine kao dominantni način razumevanja trenutnog stanja globalizacije. Postkolonijalizam, zahtevajući puno uključenje u globalni sistem i izazivajući postojeće epistemološke strukture, protresa uzani fokus zapadnjačkog globalnog pogleda na svet i usmerava njegov pogled na širu sferu novih političkih, društvenih i kulturalnih odnosa koji su nastali posle Drugog svetskog rata. Postkolonijalizam je danas svet bliskosti. To je svet blizine, a ne svet tamo negde drugde.⁶³

Geografske *kognitivne mape*⁶⁴ i istorijske *kognitivne mape* se ne podudaraju. Vektor razlike pokazuje prostor i vreme u regulacionom i deregulacionom odnosu preobražaja društvenih i kulturalnih reprezentacija. Umetnost postaje nestabilni i transformacioni znak za kulturu i od kulture. Umetnost ne prikazuje *ono umetničko*, već *onim*

58 Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003; Irwin (ed.), *East Art Map – Contemporary Art and Eastern Europe*, Afterall Books, London, 2006; Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta – Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books, London, 2009.

59 Roger Conover, Eda Čufer, Peter Weibel (eds.), *In Search of Balkania*, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2002; Harald Szeemann (ed.), *Blut und Honig / Zukunft ist am Balkan (Blood and Honey / Future's in the Balkans)*, Klosterneuburg, 2003; René Block (ed.), *In den Schluchten des Balkan – Eine Reportage (In the Gorges of the Balkans – A Report)*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2003.

60 Lorian Hegyi (ed.), *Aspects/Positions – 50 Jahre Kunst Aus Mitteleuropa 1949–1999*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, 2000.

61 Valeria Ibraeva, Enrico Mascelloni Sarenco (eds.), *The Tamerlane Syndrome. Art and Conflicts in Central Asia*, Skira, Milano, 2005.

62 Wonil Rhee, Peter Weibel, Georg Jansen (eds.), *Thermocline of Art, New Asian Waves*, Center for Art and Media, Karlsruhe i Hatje Cantz, Ostfildern, 2007.

63 Okwui Enwezor, "The Black Box", iz *Documenta 11_Plattform 5: Exhibition – Catalogue*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern–Ruit, 2002, str. 44–45.

64 Fredric Jameson, „Beyond Landscape”, iz *The Geopolitical Aesthetics – Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington i BFI Publishing, London, 1995, str. 3.

umetničkim indeksno ukazuje na identitete prikazivanja u kulturi (rasa, rod, nacija, klasa, generacija, te moć, individualnost, masovnost, medijsko, političko, individualizovano).

Konceptualni i, svakako, diskurzivni odnosi geografije i istorije su postali bitni za savremene teoretizacije *istorije umetnosti*, pošto ni geografija ni istorija nisu jednostavni "toposi" ili "dijahronijske situiranosti". Pre bi se moglo reći da je reč o složenim *situacijama* i *događajima* diskurzivnog indeksiranja i mapiranja različitih uporedivih ili neuporedivih predočavanja umetničkih praksi izvan "zapadnog ključa", ali svakako u kritičnom i kritičkom odnosu sa *zapadnim paradigmatiskim* modelima modernosti i postmodernosti. Poljski istoričar umetnosti Pjotr Pjotrowski (Piotr Piotrowski, 1952–) postavio je koncept "prostornog obrta" u istoriji umetnosti, te predložio zamisao "horizontalne istorije umetnosti".⁶⁵ Njegova teorijska interpretacija je bila zasnovana na uočavanju karakterističnih razlika između, na primer, francuskog i poljskog ili jugoslovenskog enformela pedesetih godina dvadesetog veka, odnosno, američkog op arta i op arta u istočno-evropskim društvima. Ta razlika nije samo jednostavna i samorazumljiva razlika između različitih nacionalnih istorija umetnosti prema univerzalnoj internacionalnoj umetnosti, već i promena perspektive gledanja koja, metaforično govoreći, podrazumeva vertikalne uticaje velikih nacionalnih i time datih kao internacionalne kulture na male nacionalne kulture u komparativističku zamisao horizontalne uporedivosti hibridizovanog pojma "enformela" ili "op arta". Pokazuje se da nema jedinstvenog pojma *enformela* ili *op arta*, odnosno, *modernizma*, već da je reč o različitim uporednim umetničkim praksama. Obrt od "velikog sveta" u mnogostrukost uporedivih "lokalnih svetova" na neki način pokazuje da je perspektiva nacionalne i inetnacionalne umetnosti "binarni diskurs" čijom dekonstrukcijom se otkriva drugačiji pogled na istorijske situacije i događaje. Na primer, veliki narativ o "transatlanskom dijalogu"⁶⁶ koji utvrđuje stabilan istorijsko-estetički odnos i dijalektičku opoziciju Pariza i Njujorka kao internacionalnih hegemonih centara umetnosti, postaje suštinski politički problematizovan kada se suoči sa zamislama "hladnog rata" kao političko-geografskih opozicija "Istoka" (komunizma) i "Zapada" (kapitalističkog liberalizma). Time se ukazuje da između prividno simetrične estetsko-umetničke konkurencije Pariza i Njujorka postoje i druge/drugačije simetrije između Njujorka i Moskve, odnosno produktivne asimetrije različitih lokalnih centara i njihovih razlika u odnosu na Pariz, Njujork, Moskvu. Naturalizacija dikursa istorije umetnosti horizontalnim diskursima je zapravo „politizacija” koja decentrira hegemonu ose identifikacije uvođenjem političkih asimetrija identiteta umetničkih praksi u veoma složenim kulturalnim, nacionalnim i političkim uslovima modernosti.⁶⁷

Na primer, bavljenje kritičkom estetikom, filozofijom, istorijom i teorijom umetnosti u nekadašnjoj Istočnoj Evropi, Srednjoj Evropi i Jugoistočnoj Evropi je danas podložno bitnim revizionističkim interperetacijama. Reč je o revizijama i reinterpretacijama

65 Piotr Piotrowski, "On the Spatial Turn, or Horizontal Art History", *Uměni LVI*, Praha, 2008, str. 378–383.

66 Charles Harrison, "Modernism and the Transatlantic Dialogue", iz Francis Frascina, *Pollock and After – The Critical Debate*, Harper & Row, London, 1985, str. 217–232.

67 Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books, Chicago, 2009.

ma "komunističkog estetičkog, filozofskog, istoriografskog i teorijskog nasleđa" koje postaje intrigantni marginalni diskurs koji treba analitički rekonstruisati i evokativno uvesti u aktuelna razumevanja tranzicijskog društva, kulture i prividne autonomije umetnosti. U tom smislu su nastale kritičke revizije estetičkog dela Đerđa Lukača (Györg Lukacs, 1875–1971) i njegovog evropskog uticaja, kao i i političko-estetičkog dela Josipa Vidmara (1895–1992) i Borisa Zihlerla (1910–1976) u Sloveniji.⁶⁸ Aleš Erjavec (1951–) je postavio, takođe, kritičku korespondenciju između liotarovskog "postmodernog uslova"⁶⁹ i "postmodernog uslova" postsocijalističkih kultura.⁷⁰ Zatim, izuzetno interesovanje za delo češkog levičarskog umetnika i teoretičara avangardne umetnosti i arhitekture Karela Tajgea (Karel Teige, 1900–1951) je otvorilo polje istraživanja "drugog" i "asimetričnog" u modernizmu, te mogućnosti istraživanja "radikalne modernizacije" u složenim poljima srednjoevropskih nacionalnih buržoaskih modernizama.⁷¹ S druge strane, istoričar umetnosti Ješa Denegri je razradio pojam "socijalističkog modernizma"⁷² ukazujući na suštinske razlike *jugoslovenskog modernizma* u samoupravnom društvu u odnosu na zapadni modernizam i, svakako, u odnosu na *umetničke kulture* realnog socijalizma kakve su konstituisane i razvijane u sovjetskom političkom bloku. Razlike unutar hibridne modernosti je razrađivao u brojnim diskusijama teorijskih tumačenja modernosti kod estetičara Svete Lukića⁷³ koji je uveo pojam „socijalističkog estetizma" naspram *socijalističkog realizma*. Zatim je na primeru leve modernističke teorije umetnosti Ota Bihalji-Merina⁷⁴ (1904–1993) ukazao na funkcije otvaranja prema svetu unutar socijalističke modernosti, dok je u raspravama dela hrvatskog ekonomiste i teoretičara novih tendencija Matka Meštrovića (1933–) ukazao na specifičnosti i radikalnosti jugoslovenske i hrvatske levičarske *kulturalne politike* šezdesetih godina dvadesetog veka naspram zapadne levičarske reformatorske i istočnoevropske birokratske *kulturalne politike*.⁷⁵ Ono što predstoji je detaljno istraživanje kritičke potencijalnosti filozofije i estetike (Ernst Bloh /Ernst Bloch, 1885–1977/, Đerđ Lukač, Agneš Heler /Ágnes Heller, 1929–/, Boris

68 Aleš Erjavec, "Današnji pomen Lukáčesevega realizma" i "Opolemika Vidmar – Zihler: o modernizmu", iz *Ideologija in umetnost modernizma*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1988, str. 120–127 i 128–135.

69 Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1988.

70 Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.

71 Karel Tajge, *Vašar umetnosti*, Mala edicija ideja, Beograd, 1977; Lev Kreft, Karel Teige – *Na drugi obali – z dvema esejima K. Teigea u prevodu Franeta Jermana*, ZPS, Ljubljana, 1996; Eric Dluhosch, Rostislav Švacha (eds.), Karel Teige – 1900–1951 – *L'enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.

72 Ješa Denegri, "Inside or Outside Socialist Modernism? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970" iz Miško Šuvaković, Dubravka Đurić (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-gardes, and Post-Avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003, str. 170–208.

73 Ješa Denegri, "Socijalistički estetizam", iz *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993, str. 104–110.

74 Ješa Denegri, "Oto Bihalji-Merin /1904–1993/ – Oto Bihalji-Merin kao pisac o modernoj umetnosti i likovni kritičar", *Projeka(r)t* no. 3, Novi Sad, 1994, str. 2–8.

75 Ješa Denegri, *Umjetnost konstruktivnog pristupa. Exat 51 Nove Tenedencije*, Horetzky, Zagreb, 2000.

Zihlerl, Josip Vidmar, Dušan Pirjevec (1921–1977), Sveta Lukić, Milan Damjanović (1924–1994), Oto Bihalji-Merin, Darko Kolibaš (1946–1998), Danko Grlić (1923–1984), Vanja Sutlić (1925–1989), Stefan Moravaski (Stefan Morawski, 1921–2004), Lešek Kolakovski /Leszek Kolakowski, 1927–/) razvijane u socijalističkim društvima na reviziji metodologije savremene antiformalističke istorije umetnosti i njenih potencijalnih kritičkih razvoja.

Prakse "horizontalne istorije umetnosti", u filozofskom smislu, označavaju obrt od "sigurnog univerzalnog diskursa umetnosti" u *singularne diskurse*. Ovi brojni/bezbrojni *singularni diskursi* nemaju stabilan odnos prema "univerzalnosti istorijskih uvida o umetnosti", a to znači: da singularni diskursi proizvode potencijalnost ili transcendentnost univerzalnosti – ne obratno, odnosno, da subvertiraju mogućnost univerzalnosti antiuniverzalizmom ili, nasuprot antiuniverzalizmu, indeksnim strategijama mapiranja uporednih singularnosti u različitom istorijskom i geografskom, a to znači društvenom i kulturalnom odnosu prema potencijalnim univerzalnim istorijama o umetničkim praksama tu i tamo.

Literatura:

Mieke Bal, *Double Exposures – The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, London, 1996.

Mike Bal, Norman Brajson, "Semiotika i istorija umetnosti I", *Prelom* br. 1, Beograd, 2001, str. 161–192.

Mike Bal, Norman Brajson, "Semiotika i istorija umetnosti II", *Prelom* br. 2/3, Beograd, 2002, str. 139–158.

Mieke Bal, *A Mieke Bal Reader*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006.

Hans Belting, *Art History After Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Tomaž Brejc, "Revizije u savremenoj istoriji umetnosti", *Moment* br. 23–24, Beograd, 1994, str. 92–96.

Tomaž Brejc, "Umetnostna zgodovina ob koncu modernizma", iz Barbara Murovec (ed.), *Slovenska umetnosna zgodovina*, Založba ZRC, Ljubljana, 2004, str. 107–114.

Norman Bryson, *Vision and Painting – The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, London, 1983.

Norman Bryson (ed.), *Calligram – Essays in New Art History From France*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds.), *Visual Theory – Painting and Interpretation*, Polity Press, Oxford, 1991.

David Carrier, Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism, Praeger, Westport, 2002.

David Carroll, *The States of Theory / History, Art, and Critical Discourse*, Stanford University Press, Stanford, 1990.

Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds.), *The Subjects of Art History – Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris and Art of Manet and his Followers*, Thames and Hudson, London, 1985.

T. J. Clark, *Image of the People – Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London, 1988.

Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.

Eric Fernie (ed.), *Art History and Its Methods. A Critical Anthology*, Phaidon, Oxford, 1996.

Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Bay Press, Seattle, 1987.

Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988.

Hal Foster, *The Return of The Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge MA, 1996.

Francis Francina (ed.), *Pollock and After – The Critical Debate*, Harper and Row, London, 1985.

Tamar Garb, *Bodies of Modernity. Figure and Falsh in Fin-de-Siècle France*, Thames and Hudson, London, 1998.

Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside – Essays on Virtual and Real Space*, The MIT Press, Cambridge MA, 2001.

Jonathan Harris, *The New Art History – A Critical Introduction*, Routledge, London, 2001.

Charles Harrison, Fred Orton (eds.), *Modernism, Criticism, Realism – Alternative Contexts For Art*, Harper and Row, London, 1984.

Charles Harrison, Francis Francina (eds.), *Modern Art and Modernism – A Critical Anthology*, Harper & Row, London, 1986.

Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Blackwell, Oxford, 1991.

Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000, An Anthology of Changing Ideas*, Basil Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA, 2003.

Journal of Aesthetics and Art Criticism. Philosophy and the Histories of the Arts, special issue, vol. 51 no. 3, Madison Wis., 1993.

Salim Kemal, Ivan Gaskell (eds.), *The Language of Art History*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1991.

Ljiljana Kolečnik, *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti – izabrani tekstovi*, Centar za ženske studije, Zagreb, 1999.

Ljiljana Kolečnik (ed.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica – perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2005.

Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1985.

Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1993.

Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless – A User's Guide*, Zoone Books, New York, 1997.

Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds.), *October. The Second Decade, 1986–1996, An October Book*, The MIT Press, Cambridge MA, 1997.

Elizabeth Mansfield, *Art History and Its Institutions – Foundation of a discipline*, Routledge, London, 2002.

Louis Marin, *Etudes sémiologiques*, Klincksieck, Paris, 1971.

Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec (eds.), *October – The First Decade, 1976–1986*, The MIT Press, Cambridge MA, 1987.

Keith Moxey, Michael Ann Holly (eds.), *Art History – Aesthetics – Visual Studies*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown MA, 2002.

Robert S. Nelson, Richard Siff (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Linda Nochlin, *Woman, Art, and Power and Other Essays*, Harper & Row, New York, 1989.

„Philosophy and the histories of the Arts” (Special Issue), *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 51, no. 3, Madison Wis., Summer 1993, str. 299–510.

Piotr Piotrowski, „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History”, *Umění* 56, Praha, 2008, str. 378–383.

Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta – Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books, London, 2009.

Marcelin Pleynet, *Ogledi o savremenoj umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985.

Griselda Pollock, *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London, 1988.

Griselda Pollock (ed.), *Generations & Geographies in the Visual Art. Feminist Reading*, Routledge, London, 1996.

Griselda Pollock, *Differencing the Canon – Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London, 1999.

Braco Rotar (ed.), *Problemi Razprave, temat, št. 98–99*, Ljubljana, 1971, str. 1–135.

Kirk Varnedoe, „Revisionism Revisited”, *Art Journal* vol. 40 (1–2), New York, 1980, str. 348–352.



«
Stjuart Hol

VIZUELNA KULTURA, UMETNOST I VIZUELNE STUDIJE

: Aleš Erjavec

VIZUELNA KULTURA, UMETNOST I VIZUELNE STUDIJE

ALEŠ ERJAVEC

Godine 1996. u časopisu *October*, reviji za "umetnost, teoriju, kritiku i politiku", objavljen je upitnik namenjen istoričarima umetnosti i arhitekture, teoretičarima filma, književnim kritičarima i umetnicima, u kome su urednici izneli sledeće stavove:

- 1) Interdisciplinarni projekat "vizuelne kulture" više nije organizovan po modelu istorije (poput disciplina kao što su istorija umetnosti, istorija arhitekture, istorija filma itd.), već prema modelu antropologije.
- 2) Vizuelna kultura obuhvata istu širinu prakse koja je podsticala mišljenje rane generacije istoričara umetnosti – kao što su Rigi i Varburg, a za obnavljanje različitih istorijskih disciplina vezanih za vizuelne medije od bitne je važnosti povratak na ranije modele razmišljanja.
- 3) Nanovo osmišljena koncepcija vizuelnog kao *slike* (*image*) koja je odvojena od tela medija, re-kreirana u virtuelnim prostorima razmene znakova i fantazmatске projekcije, egzistira kao preduslov za vizuelne studije. Ako se ova nova paradigma slike prvobitno razvila na raskršću psihoanalitičkih i medijskih diskursa, ona je sada preuzela ulogu nezavisnu od specifičnih medija. Posledično se nagoveštava da vizuelne studije na svoj skroman,

FIGURE U POKRETU

akademski način, pomažu proizvodnju subjekata za sledeći stadijum globalizovanog kapitala.

4) Težnja ka interdisciplinarno orijentisanoj vizuelnoj kulturi unutar akademskih studija, naročito u njenoj antropološkoj dimenziji, paralelna je pomaku slične prirode koji se odigrao unutar umetničkih, arhitektonskih i filmskih praksi.¹

Niz istoričara umetnosti, filozofa i teoretičara vizuelne kulture odgovorilo je na ovaj upitnik – na primer Svetlana Alpers (Svetlana Leontief Alpers, 1936–), Džonatan Kreri (Jonathan Crary), Mišel En Holi (Michael Ann Holly), Martin Džej (Martin Jay, 1944–), Stiven Melvil (Stephen Melville) i Kit Moksi (Keith Moxey, 1943–). U njihovim odgovorima mogla je da se primeti "nelagoda" u odnosu na vizuelnu kulturu, slična onoj koja je prisutna u tvrdnjama urednika časopisa *October*. U jednoj od najvažnijih "čitanki" ("readers") o vizuelnoj kulturi objavljenoj nekoliko godina kasnije, ovu "nelagodu" je, donekle ironično (iako, kao što ćemo videti, i sama u "nelagodi"), prokomentarisala Irit Rogov (Irit Rogoff):

Možda je jedan od najboljih pokazatelja koliko ovaj oblik "radoznalosti" za još-uvek-nepoznatim može da remeti i uznemirava akademsko polje. Institucionalne formacije novog polja izučavanja "vizuelne kulture" su izazvale polemičko uznemirenje. U časopisu *October* objavljen je upitnik na temu ovog novog polja istraživanja. Sve ponuđene redakcijske tvrdnje na koje su se očekivali odgovori nagoveštavale su dubok osećaj gubitka – gubitka istorijskih specifičnosti i materijalnih utemeljenosti i, konačno, utvrđenih ideja o kvalitetu itd. Urednici koji su postavili ove teze, čini se, kao da su njima iskazivali nelagodnost zbog gubitka čvrstih orijentira za njihove akademske aktivnosti. Izgleda da je prodiranje nečega što se nazivalo "antropološkim modelom" u polje istorije umetnosti bilo ono što je najviše uznemiravalo.²

Autorka je nastavila sličnim tonom, tvrdeći da su urednici časopisa *October* izrazili "nespokoj zbog narušavanja dobre stare istorije umetnosti".³ A onda se dogodio neočekivan obrt: Irit Rogov je otkrila da su urednici časopisa i krug njihovih saradnika bile iste osobe koje su *nju* upoznale sa kontinentalnim evropskim teorijama koje su bile presudne za njen intelektualan razvoj i na osnovu kojih je *ona* došla do svog ironičnog stava u odnosu na sadržaj upitnika.

Koje su to *kontinentalne teorije*? Strukturalizam, kritička teorija i poststrukturalizam (sa dekonstrukcijom) i naravno, "zapadni marksizam", koji je naročito od sedamdesetih godina novim teorijskim i filozofskim modelima prožimao američko i britansko kulturalno i akademsko okruženje, najpre u studijama književnosti.

1 "Visual Culture Questionnaire", *October* no. 77, New York, Summer 1996, str. 25.

2 Irit Rogoff, "Studying Visual Culture", iz Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, Routledge, London, 1998, str. 18–19.

3 Irit Rogoff, "Studying Visual Culture", str. 19.

Sve ove teorije su kasnije poslužile kao teorijska podloga za vizuelne studije i njihov predmet, vizuelnu kulturu. Pogotovo se od kraja sedamdesetih teorijska "kontaminacija" proširila na razmatranja umetnosti i kulture u Sjedinjenim Državama i Velikoj Britaniji. Na osnovu ovih polaznih tačaka osnovan je i časopis *October* koji je preko tri decenije predstavljao intelektualno i kritičko jezgro američke modernističke i postmodernističke avangardne i neoavangardne umetnosti. Autori kao što su Rozalind Kraus (Rosalind Krauss, 1942–), Hal Foster (1955–) ili Benjamin H. D. Buhloh (Benjamin H. D. Buchloch, 1941–) su kritički izrazili preokret i prelazak od američkog apstraktnog modernizma, neodadaizma ili *land art-a*, do postmodernih radova Šeri Levajn (Sherrie Levine, 1947–), Sindi Šerman (Cindy Sherman, 1954–) ili Meri Keli (Mary Kelly, 1941–). Ovi autori su u novije vreme pokušali da izvedu ponovno prevrednovanje nadrealizma, koje su kritikovali "modernistički filozofi" kao što su Teodor V. Adorno (Theodor W. Adorno, 1903–1969) i Jirgen Habermas (Jürgen Habermas, 1929–). U skladu sa tim oni su izveli i kritiku koncepcija modernističkih kritičara kao što su Klement Grinberg (Clement Greenberg, 1909–1994) i Majkl Frid (Michael Fried, 1939–). Njihov cilj je bio da otkriju elemente otpora unutar američke neoavangarde.

Koje su bile polazne tačke teoretičara avangardne umetnosti, bilo američke ili evropske? Odgovor se može naći već u spisima Teodora Adorna koji datiraju iz perioda između dva rata. Prema njegovom gledištu, avangardna umetnost je bila ona vrsta umetnosti koja je izbegla tržišno situiranje, to jest svođenje umetničkog čina ili dela na robu i pravila tržišta. Avangardna umetnost je predstavljala ili izražavala otpor koji se ispoljavao u otporu prema potrošnji i u izbegavanju iskušenja industrije zabave. Posle svog "američkog" iskustva, Adorno je osvetlio kulturalnu industriju: kulturalna industrija je proizvodila robe koje su stvarale lažne potrebe; ako je kultura nekada bila polje protesta, onda je kulturalna industrija podsticala svoje potrošače da opažaju društvo kao pozitivan i prirodni entitet, sa proizvodima koji nisu bili *takođe* robe, nego *samo* robe. Nije bila važna proizvodnja nego potrošnja. Adorno je film smatrao najočiglednijim sektorom u kome se na delu očituje mehanizam kulturalne industrije.⁴

Pod filmom se u Adornovom vremenu uglavnom podrazumevao holivudski film. Adorno je 1963. godine, kada je upućivao na kulturalnu industriju, govorio o džepnim romanima, konfekcijskim filmovima, porodičnim televizijskim emisijama koje su se odvijale kao serijali, hit paradama, savetima za ljubavne jade i horoskopskim rubrikama⁵ – što je donekle ograničen spisak u poređenju sa izvanrednom raznolikošću savremenih kulturalnih proizvoda.

Adornove teorije avangarde su decenijama bile uticajne u Evropi, kao i u Sjedinjenim Američkim Državama, gde su bile dopunjene sličnom (iako sa tim nepovezanim) teorijom uticajnog američkog kritičara umetnosti Klementa Grinberga.

4 Videti: Theodor Adorno, "Culture Industry Reconsidered", iz Brian O'Connor (ed.), *The Adorno Reader*, Blackwell, Oxford, str. 230–238.

5 Theodor Adorno, "Culture Industry Reconsidered", str. 235.

Grinberg je u eseju *Avangarda i kič* iz 1939. godine izveo distinkciju onoga što bismo mogli da nazovemo ekskluzivnom i elitnom avangardnom umetnošću, s jedne strane i masovnom i popularnom kulturom, sa druge strane.⁶ Grinberg je, međutim, smatrao da se kič koristi napretkom koji je ostvarila avangarda, i tako, nasuprot Adornu, implicitno dozvolio neku vrstu osmoze između njih.

Linija razgraničenja unutar umetnosti i kulture se prema mišljenju Pjera Burdijea (Pierre Bourdieu, 1930–2002) pojavila u devetnaestom veku⁷ i odvojila masovnu kulturalnu proizvodnju namenjenu širokoj potrošnji i onima koji sami nisu proizvodili kulturalna ili "simbolička" dobra, od ograničene proizvodnje namenjene proceni individua koje su same proizvodile simboličke proizvode.⁸

Ova linija razgraničenja je bila ono što je odvajalo gledišta urednika časopisa *October* od gorepomenutog gledišta Irit Rogov, ili, braniocima visoke umetnosti, koji su istovremeno bili kritičari masovne kulture i proizvoda industrije kulture, od branilaca ove druge – kojoj uglavnom pripada i vizuelna kultura.

Ili, kako je sličnu podelu na visoku i popularnu kulturu kritički razmatrao američki pragmatistički filozof Ričard Šusterman (Richard Shusterman, 1949–):

Tako različiti filozofi kao što su Adorno i Ortega i Gaset (Ortega y Gasset) ne ustežu se od objašnjenja da moderna umetnost mora biti "suštinski nepopularna" i zaista "antipopularna", jer se suštinski poistovećuje sa avangardom umetničkog progressa [...]. Rezultat je da je nova umetnost pristupačna samo "posebno nadarenoj manjini", "privilegovanoj aristokratiji finijih čula"; njeno iskustvo se opravdano ne smatra pristupačnijim za "ne-specijaliste" nego što su to "najnovija dostignuća u nuklearnoj fizici".⁹

Vredno je pomenuti da je umetnost uglavnom evropski pronalazak, iako se u prošlosti pojavljivala i na drugim mestima (od Persije do Koreje), gde je, baš kao i u Evropi, bila podeljena na elitnu i popularnu umetnost i kulturu. Dobar primer je klasična kineska umetnost. I u Kini bi mase verovatno prihvatile umetnost koja bi predstavljala svakodnevni život, ali

sličnost sa životom više nije bila glavna preokupacija slikara. Iako su pripadnici celokupne populacije želeli ovu vrstu slike, obrazovani slikari, koji su preovladavali u ukusu za ovu vrstu umetnosti, udaljavali su društvo od takvog nastojanja.¹⁰

6 Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", iz *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961, str. 3–21.

7 Drugi poreklo "intelektualnog šovinizma" prema ne-intelektualcima smeštaju u početke romantizma. Videti: John Storey, *Inventing Popular Culture From Folklore to Globalization*, Blackwell, Oxford, 2003.

8 Videti: Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Cambridge, 1993.

9 Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Oxford, 1992, str. 50–51.

10 Gao Jianping, *The Expressive Act in Chinese Art. From Calligraphy to Painting*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 1996, str. 137.

Kao što Gao Dianping (Gao Jianping, 1955–) nastavlja, klasično kinesko slikarstvo je težilo da nam pomogne da uz pomoć slike "posmatramo":

ono što se događa i tako opazimo proces, događaj ili napredovanje priče. Ovo se može objasniti i kao "gledanje unaokolo" dok posmatrač hoda i tako opaža objekt iz različitih uglova.¹¹

Suprotno tome, paradigma zapadnog slikarstva bila je kartezijanska perspektivnost, nepomičan pogled *camerae obscurae*. Ono što je bilo tipično za zapadno slikarstvo i vizuelnu reprezentaciju (i čemu će se naročito suprotstavljati kubizam), Ernest Gombrich (Ernst Gombrich, 1909–2001) definisao je kao "princip svedoka":

Postoji najmanje jedan potpuno racionalan standard istine koji se može primeniti na zaustavljenu monokularnu sliku i taj standard su prvi otkrili i primenili stari Grci [...]. Ono što je Grke navelo da istraže ovaj standard bila je funkcija vizuelne slike koja je zahtevala ono što ću predložiti da se nazove "principom svedoka". To je princip koji se najčešće opisivao u svetlu antičke estetike kao princip mimezisa, podražavanja prirode. Ali prema mom gledištu, ova formulacija odvraća pažnju od najvažnijeg ishoda principa svedoka koji se tako često zanemaruje; mislim na negativno pravilo da umetnik u svoju sliku ne sme da unese ništa što ne bi mogao da vidi svedok iz određene tačke u određenom trenutku.¹²

"Princip svedoka" dobro ilustruje osnovni princip zapadne reprezentacije i pomaže da se objasni razlika između "zapadnog" i, na primer, kineskog slikarstva, kako ga je opisao Dianping. Pri tome, ne bi trebalo zaboraviti da su posebno evropski i američki modernizam započeli spajanje ova dva principa, iako se ono odvijalo nezavisno od kineskog iskustva. U isto vreme bi trebalo primetiti da je sa nastupom modernizma zapadna umetnost u mnogim drugim aspektima korenito počela da se razlikuje od istočne umetnosti.

Kao i većina novih oblasti teorijskih studija, i vizuelne studije se u početku nisu pojavile pod tim imenom, nego u registrima istorije umetnosti, studija kulture, ikonologije, vizuelne teorije, kritike kulture, semiologije, kritičke teorije, psihologije, fenomenologije percepcije, egzistencijalne fenomenologije itd.

Osamdesetih godina, kada su se formirale, vizuelne studije su bile povezane sa studijama kulture – koje su takođe predstavljale kontekst njihovog teorijskog porekla, te za vizuelnu kulturu i za semiologiju. Studije kulture su uglavnom identifikovane sa britanskim studijama kulture, dok je teorijska analiza vizuelne kulture i semiologije bila zasnovana u nizu publikacija koje su nastajale od sredine sedamdesetih godina. Na primer, časopis *Critical Inquiry* bio je važan izvor za formiranje vizuelnih studija i semiologije. Napad Normana Brajsona (Norman Bryson, 1949–)

11 Gao Jianping, *The Expressive Act in Chinese Art. From Calligraphy to Painting*, str. 137.

12 Ernst H. Gombrich, "Standards of Truth", iz William J. Thomas Mitchell (ed.), *The Language of Images*, University of Chicago Press, Chicago, 1974, str. 190.

na Ernesta Gombricha i kritika onoga što je Brajson nazvao "suštinskom kopijom" u Gombrichevom diskursu¹³ predstavljali su korake u pravcu razvijanja alternativne ("nove") istorije umetnosti, za koju je Brajson našao oslonac u semiologiji.

Analiza vizuelne kulture je potekla naročito iz istorije umetnosti, jer je istorija umetnosti, pod uticajem zapadnog marksizma, Frankfurtske škole, semiotike – kako je ona razvijena u Sovjetskom Savezu – i poststrukturalizma, pokušala da prevaziđe svoje formalističke okvire delovanja i da posveti pažnju društvenom kontekstu umetničkih dela. Pošto je u tom vremenu – ovde govorim o kasnim sedamdesetim i ranim osamdesetim godinama prošlog veka – politička ideologija prestala da bude jedna od "velikih priča" i bila pretvorena u niz lokalizovanih ideoloških manifestacija i primera (naročito društvenog, seksualnog i etničkog karaktera), postalo je moguće povezati analizu umetničkog dela sa ideologijom (ideološkim aspektom određenog umetničkog dela), gde ideologija ili ideološki aspekti nisu bili tumačeni kao "manifestovani u" delu, već kao njegov sastavni deo:

Tvrdim da ove [kulturalne i istorijske] okolnosti jesu umetnost u pravom smislu. U opštim uslovima kojima se bavim, umetnost ne "izražava" ništa; nema "sadržaja". Umesto toga, umetnost je uvek konkretna i istorijska oblast konstrukcije društvenog značenja, koja je u skladu i u kontinuitetu sa drugim modalitetima značenja, ali nesvodiva na njih.¹⁴

Slike su realizacije moći, a ne njeni izrazi. Takvo tumačenje umetničkih dela – koje prati semiologiju Rolana Barta (Roland Barthes, 1915–1980), epistemologiju Luja Altisera (Louis Althusser, 1918–1990) i njegovo tumačenje ideologije i polja znanja, kao i koncepte moći i nadzora Mišela Fukoa (Michel Foucault, 1926–1984) – prevazilazi "ortodoksno marksističko" tumačenje odnosa između umetničkog dela i ideologije koje se uglavnom završavalo u ćorsokaku nametanja ideologije umetnosti i odražavalo "formalističko" nastojanje za izbegavanjem "politizacije" i "ideologizacije". Međutim, i politizacija i ideologizacija nevoljno postaju bitne za suštinski deo modernističke umetnosti dvadesetog veka.¹⁵ Ispostavilo se da pod totalitarnim uslovima – uslovima krajnje politizacije i ideologizacije društva – samo nadidentifikacija sa ideologijom i mimikrija dozvoljavaju kritiku istih.¹⁶

"Filozofija" vizuelnog je bila uspostavljena tek kasnih osamdesetih i ranih devedesetih godina, kada je pre svega nekoliko američkih filozofa i istoričara umetnosti objavilo niz međusobno uticajnih dela posvećenih pogledu, viđenju, vizuelnom

13 Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, 1983.

14 David Summers, "Real Metaphor", iz Norman Bryson et al (eds.), *Visual Theory*, Polity Press, Cambridge, 1991, str. 255.

15 O ovom pitanju sam raspravljao u: Aleš Erjavec, *Ideologija i umetnost modernizma*, Svjetlost, Sarajevo, 1991; *Ideologija in umetnost modernizma*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1988.

16 Videti: Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism*, University of California Press, Berkeley, 2003.

zaokretu, hegemoniji viđenja, okularnom centrizmu itd. Čini se da je u pomenutoj Brajsonovoj knjizi *Viđenje i slikarstvo* (*Vision and Painting*, 1983) implicitno odati priznanje Morisu Merlo-Pontiju (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961). Merlo-Pontijeva egzistencijalna fenomenologija i fenomenologija percepcije ostale su malo poznate američkim i britanskim akademskim krugovima posle njegove iznenadne smrti 1961. godine. Zanimanje za Merlo-Pontija bilo je vezano za obnavljanje kritike kartezijanskog gledišta (čiji su fenomenološki kritičari bili Huserl /Edmund Husserl, 1859–1938/, Hajdeger /Martin Heidegger, 1889–1976/ i Merlo-Ponti), te posebno za kritike kartezijanskog "perspektivizma" – shvatanja koje je preovladavalo do Merlo-Pontija a koje je podrazumevalo da je paradigma naše percepcije upravo "naučni" monokularni nepomičan pogled koji svoj analogon ima u fotografskoj kameri i *cameri obscuri*. Pažnjom koja je posvećena Merlo-Pontiju u Americi i Velikoj Britaniji su "izbegnute" posledice francuske – na primer Lakanove (Jacques Lacan, 1901–1981) i Fukoove – kritike fenomenološkog traganja za poreklom.

Filozofska kritika pogleda, vizuelnosti i metafore ogledala, te različitih usredsređivanja na viđenje kao na metaforični organ i na svetlost kao na *pomoćnicu* znanja, bila je razvijena deceniju ranije.¹⁷ Martin Džej¹⁸ je pokazao kako su skoro svi francuski mislioci dvadesetog veka, sa retkim izuzetkom Merlo-Pontija i ranog Žan-Fransoaa Liotara (Jean-François Lyotard, 1924–1998), počevši od Sartra (Jean-Paul Sartre, 1905–1980) preko Lakana i Deride (Jacques Derrida, 1930–2004) do Mišela Fukoa, odbacivali *okulocentrizam*. Oni su ga odbacivali bilo da su ga tumačili kao "imaginarno" koje treba prevazići da bi se dostigao nivo "simboličkog", to jest jezika (Žak Lakan), bilo kao instrument iskazivanja moći (Mišel Fuko).

Naročito se početkom devedesetih godina dvadesetog veka pojavio niz istorijskih i filozofskih studija i zbirki u kojima je analizirana usmerenost zapadne kulture na "oko" i "pogled" – na ono što je Martin Džej nazvao "okulocentrizmom". Ove studije usredsređivale su se na autoritet viđenja u zapadnoj kulturi,¹⁹ na "sko-pičke režime"²⁰ i na uzroke takozvanog "pikturalnog zaokreta".²¹ Slični teorijski radovi su se pojavljivali i kasnije.²²

17 Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, Princeton, 1979.

18 Videti: Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993. Stiven Melvil nalazi koren velikog dela novijeg okularnog centrizma i kod Sartra. Videti: Stephen Melville, "Division of the Gaze, or, Remarks on the Color and the Tenor of Contemporary 'Theory' ", iz Martin Jay and Teresa Brennan (eds.), *Vision in Context*, Routledge, New York, 1996, str. 101–116.

19 David Michael Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley, 1993.

20 Džej je pozajmio izraz od Kristijana Meca (Christian Metz, 1931–1993). Videti: Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", iz *Force Fields*, Routledge, London, 1993, str. 114.

21 William J. Thomas Mitchell, *The Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.

22 Videti David Michael Levin, *The Philosopher's Gaze. Modernity in the Shadows of Enlightenment*, University of California Press, Berkeley, 1999.

Ključni razlozi za postavljanje pitanja o vizuelnom bili su (a) kritička istraživanja postmodernizma kao pre svega vizuelnog kulturalnog fenomena,²³ (b) pokušaji – vezani za postmodernu poziciju – ponovnog procenjivanja modernizma²⁴ i (c) izuzetan porast interesovanja (barem u SAD i Velikoj Britaniji) za delo Valtera Benjamina (Walter Benjamin, 1892–1940).²⁵

Filozofska pitanja o analizi pogleda i vizuelnosti treba tražiti prvenstveno kod američkih autora. Oni su bili autori "velike sinteze" kojom su utemeljene "vizuelne studije" i "teorija vizuelne kulture". Njihove analize i rasprave su se odnosile na najapstraktnija filozofska pitanja, zatim na psihoanalizu, te na pitanja o nadziranju i kažnjavanju, feminizmu itd. U kontinentalnoj Evropi ova pitanja su, naprotiv, često shvatana kao deo "američke" teorije za koju se podrazumevalo da predstavlja teorijski oslonac za sve prisutniju globalnu, vizuelnu, masovnu i popularnu kulturu.

Medijske studije, semiotika, nova teorija medija itd., su neki od srodnih termina koji se mogu sresti u nemačkom kulturalnom i akademskom diskursu.

U Francuskoj se razvila značajna analiza vizuelnog i vizuelnosti od šezdesetih godina dvadesetog veka. Ne mislim samo na semiologiju Rolana Barta, nego i na Gi Deborovo (Guy Debord, 1931–1994) programsko delo *Društvo spektakla* (*Society of the Spectacle*, 1967), Liotarovo rano delo *Diskurs, figura* (*Discours, figure*, 1971), na brojne publikacije Žana Bodrijara (Jean Baudrillard, 1929–2007) u kojima je analizirao teme kao što su potrošačko društvo, simbolička razmena, simulacija i simulakrum, virtuelnost, kao i na dela Žila Deleza (Gilles Deleuze, 1925–1995). Poslednjih godina su gorepomenuta pitanja vizuelnog i vizuelnosti ušla u francuski kulturalni prostor preko njihovih američkih izvora i delimično pod uticajem nemačkog istoričara umetnosti Hansa Beltinga (1935–), koji je uticao i na rasprave o "kraju umetnosti" u Sjedinjenim Američkim Državama. Takođe, poslednjih godina izvesni francuski filozofi bavili su se pitanjima slika (*images*).²⁶ Vizuelnost i slika bili su i predmet opštijih teorijskih rasprava u Francuskoj.²⁷

Francuski teoretičari nisu bili skloni masovnoj i komercijalnoj kulturi. Na primer, još je Rolan Bart uposlio semiološku analizu da bi razotkrio "mitsko", to jest "ideološko", "komercijalizovano" i "politički motivisano" značenje reklama, drugih slika i tekstova. Francuski teoretičari nisu pokazali posebna interesovanja za vizuelnu kulturu *per se*, kao jedinstveni holistički pojam koji je trebalo da obeleži posebnu

23 Videti Aleš Erjavec, "Das fällt ins Auge ...", iz Gianni Vattimo & Wolfgang Iser (ed.), *Medien – Welten Wirklichkeiten*, Fink Verlag, München, 1998.

24 Videti, na primer, Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1994.

25 Videti, na primer, Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1991.

26 Videti: Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Galilée, Paris, 2003; Jacques Rancière, *Le destin des images*, La Fabrique éditions, Paris, 2003.

27 Videti: Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1995; Alain Besançon, *The Forbidden Image. An Intellectual History of Iconoclasm*, Chicago University Press, Chicago, 2000, prevela Jane Marie Todd.

društvenu praksu te fenomen koji poseduje ne samo negativne nego i pozitivne konotacije. U Francuskoj se krajnje kritički stav prema ulogama slika (*images*) mogao sresti već šezdesetih godina (krug *Tel Quel*-a), u Deborovoj oštroj kritici društva spektakla, kod Bodrijara, te, zatim, kod niza drugih francuskih autora.²⁸

Suprotno tome, američki autori su ponudili odmereniji sud, tražeći i pozitivne strane vizuelne kulture. Kao što je Mičel (William J. Thomas Mitchell, 1962–) ukazao, nama je potrebna:

kritika vizuelne kulture koja prati moć slika u odnosu na dobro i zlo, te koja je kadra da razlikuje raznovrsnost i istorijsku specifičnost njihovih upotreba.²⁹

Međutim, malo je autora pristupalo tumačenju slike sa isključivo pozitivnim stavom u odnosu na vizuelnu kulturu ili popularnu kulturu. Takvi stavovi su ponekad u studijama kulture i u vizuelnim studijama delovali kao neočekivani zaokreti. Kao što je to pokazao Nikolas Mirzoev (Nicholas Mirzoeff, 1962–) studije kulture pa tako i vizuelne studije mogle su da odvedu u

bizaru situaciju u kojoj je svaki gledalac *Zvezdanih staza* mogao da se definiše kao "pripadnik opozicije", dok je svaki posmatrač umetnosti bio naivna žrtva "vladajućih klasa".³⁰

Tako smo se vratili umetnosti.

Možda je središnji savremeni teorijski problem opšteg shvatanja umetnosti u odnosu na kulturu, bilo da su u pitanju visoke elitne umetnosti bilo ostali žanrovi, taj da, sa jedne strane, postoje elitistička kultura i umetnost koje se zasnivaju na nedefinisanim umetničkim vrednostima, a da, sa druge strane, proizvodi kulture koji su simboličke robe, te u ovom smislu ne-kultura i ne-umetnost. Drugačije rečeno, što se teorijskog polja tiče, često smo još uvek u situaciji u kojoj je bio Adorno 1963. godine kada je raspravljao o "kulturalnoj industriji".³¹ Postoje slučajevi opozicionalne umetnosti, kao što je *hip hop muzika*, kako ju je istakao Ričard Šusterman u svojoj knjizi *Pragmatička estetika* (*Pragmatist Aesthetics*). Ovaj autor je nastojao da prevaziđe modernističku podelu između elitne i masovne kulture koje se utapaju u vladajuću struju kulturalne industrije. Kao što je Hal Foster oštroumno primetio:

pomak od istorije do kulture nagoveštava, nenameravan ili name-ravan, pomak prema antropologiji kao odbrambenom diskursu.³²

"Antropologija", na koju ukazuje Foster, odgovor je na pitanje koje je postavila Irit Rogov o prirodi "antropološkog" modela. Prema tom modelu, kulturalni

28 Videti: Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993.

29 William J. Thomas Mitchell, *The Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago, 1994, str. 3.

30 Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London, 1999, str. 11.

31 Theodor Adorno, "Culture Industry Reconsidered", iz Brian O'Connor (ed.), *The Adorno Reader*, Blackwell, Oxford, str. 230–238.

32 Hal Foster, "Antinomies of Visual Culture," *October* no. 77, New York, Summer 1996, str. 104.

artefakti nisu posmatrani u toku istorije, tj. istorija nije ono što određuje njihov značaj. Kulturalni artefakti su posmatrani unutar polimorfne sinhronije beskonačnog domena ljudskih artefakta i aktivnosti pri čemu je antropološki pogled lišen kritičkog i vrednosnog stava.

Činjenica je da su tokom istorije elementi profane kulture prenošeni u sferu umetnosti, ali ovo samo po sebi nije značilo ništa više od toga da je granica između ove dve kulturalne formacije propusna, promenljiva, nepostojana – da je kanon, čak i u kratkim vremenskim odeljcima, bio nepouzdan i promenljiv. Kao što su teoretičari popularne kulture primetili, produkti popularne kulture postajali su dragoceni samo u trenucima svog nestajanja³³ i tada im se prvenstveno pripisivala estetska, a ne umetnička vrednost.

Čini se da se u odnosu na ovo pitanje gledišta autora kao što su Adorno i Grinberg, sa jedne strane, i istoričara umetnosti kao što je Ernest Gombrich, sa druge strane, na prvi pogled razlikuju. Međutim, ovo je samo prvi utisak. Svi pomenuti autori polaze od zahteva za istorijski utemeljenom procenom proizvoda kulture, ali njihove argumentativne i evaluativne strategije se razlikuju. Tradicionalna istorija umetnosti, koja je danas izuzetno važna zbog presudne uloge lepih umetnosti,³⁴ "vrednost" smešta u održivost određenog umetničkog dela u toku istorije i u njegovo mesto (koje proističe iz ovog održavanja) u riznici istorije kulture i umetnosti. U ovom smislu se čak ni stavovi Normana Brajsona ne udaljavaju od ove pozicije, uprkos njegovim problematizacijama tradicionalnih polaznih pozicija istorije umetnosti u knjizi *Viđenje i slikarstvo. Logika pogleda* (*Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, 1983), gde je zahtevao "materijalističku perspektivu" – ali onu za koju je smatrao da je "suprotstavljena istorijskom materijalizmu".³⁵ Ono što je Brajson 1983. godine podrazumevao pod "materijalističkom perspektivom" možda je najočiglednije u njegovom zahtevu za shvatanjem dela kao znaka:

Slika kao znak mora biti temeljna pretpostavka materijalističke istorije umetnosti; [...] mesto gde se pojavljuje znak je *interindividualna* teritorija prepoznavanja; [...] koncept značenja znaka se ne može odvojiti od njegove otelovljenosti u kontekstu.³⁶

Takođe, "viđenje" se mora "sapostaviti sa interpretacijom, a ne sa percepcijom",³⁷ zahtevao je Brajson. Ono što je Brajson imao na umu, i problemi koji su sa tim bili u vezi, razlikovali su se od tvrdnji istoričarke umetnosti Svetlane Alpers. Ona je u eseju o Velaskezovoj (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1599–1660)

33 Videti: John Storey, *Inventing Popular Culture From Folklore to Globalization*, Blackwell, Oxford, 2003.

34 Istina je da danas češće govorimo o vizuelnim umetnostima nego o lepim umetnostima, što je promena koja je potekla ne samo iz opravdane tvrdnje da su takva dela sve više multi-medijalne prirode, nego i iz želje da se zaobiđu pitanja procene.

35 Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, 1983, str. 12.

36 Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, str. 131.

37 Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, str. xiv.

slici *Mlade plemkinje* (koja je bila predmet brojnih protivrečnih tumačenja) i o Fukoo-voj interpretaciji te slike, napisala:

Tu je [...] strukturalno objašnjenje ugrađeno u interpretativne procedure same discipline koja je sliku *Mlade plemkinje* učinila doslovno nezamislivom u kontekstu istorije umetnosti.³⁸

Svetlana Alpers je dalje, u istom eseju, zabeležila potrebu da se predlože načini pomoću kojih bi pikturalna reprezentacija, kao estetski poredak, uključila i društveni.³⁹

Brajsonovo proširenje granica istorije umetnosti i njegov zahtev za društveno kontekstualizovanim pristupom umetničkim delima, gde se oba podudaraju sa tvrdnjama koje je iznela Svetlana Alpers, praćeno je nizom studija grupe različitih autora. Oni su bili usmereni na društveno posredovanje vizuelnosti i različite aspekte pogleda (*gaze*), gledanja (*look*), viđenja (*vision*), otelovljenja pogleda, kritike karte-zijanizma, okulocentrizma, vizuelnog i pikturalnog zaokreta itd.,⁴⁰ ili su pristupali problemima toga kako su se političke, seksualne, etničke i društvene moći materijalizovale u pikturalnim reprezentacijama.⁴¹

U ovako izvedenoj analizi i kritici, angloamerički pristupi – posebno istorije umetnosti – vizuelnim temama bili su bez presedana, sa izuzetkom semiologije koju je već pedesetih godina razvio Rolan Bart. U nizu eseja sakupljenim u *Mitologijama* (*Mythologies*)⁴² i u teorijskom eseju *Retorika slike* (*Rhétorique de l'image*)⁴³ Bart je pokazao da slika deluje na način koji je nazvao "mitskim". Ako uporedimo esej Rolana Barta sa esejom Linde Nochlin (Lynda Nochlin, 1931–) *Žene, umetnost i moć* (*Women, Art, and Power*, 1988), u kome je ova teoretičarka istraživala

odnose između žena, umetnosti i moći u vizuelnim slikama od kasnog osamnaestog do dvadesetog veka⁴⁴

zapažamo da je ona verno pratila Bartove stope stare dve decenije. Bart je u eseju *Retorika slike* izveo semiološku analizu reklame preduzeća Pancani (Panzani) koja je reklamirala testenine i parmezan. On je razvio podužu semiološku analizu

38 Svetlana Alpers, "Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas*", *Representations* vol. 1, no. 1, Berkeley Calif., February 1983, str. 31.

39 Svetlana Alpers, "Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas*", str. 40.

40 Videti: Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1990; Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", iz *Force Fields*, Routledge, London, 1993; Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993; William J. Thomas Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago, 1986; Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1994; Aleš Erjavec, *K podobi (Toward the Image)*, ZKOS, Ljubljana, 1996; Aleš Erjavec, *Túxiàng shídài*, Jilin People's Press, Changchun, Jilin, 2003. itd.

41 Videti, na primer, Linda Nochlin, *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Thames & Hudson, London, 1991.

42 Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957.

43 Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", *Communications* no. 4, 1964, str. 40–51.

44 Linda Nochlin, "Women, Art, and Power", iz Norman Bryson et al (eds.), *Visual Theory*, Polity Press, Cambridge, 1991, str. 13.

različitih denotativnih značenja ovih proizvoda, gde je pokazao kako slike mogu da se čitaju kao tekstovi. Brajson je ovaj metod opisao sledećim rečima:

Značaj posmatranja vizuelne slike kao znaka je u tome što se premeštanjem slike slikarstvo [...] može misliti kao diskurzivni rad kojim se slika vraća u društvo.⁴⁵

"Semiološki pristup"⁴⁶ tako prati tragove koje je ostavio Bart. Međutim, Brajson je ubrzo naišao na teškoću koja se pokazala u tome da pri uzimanju u obzir društvene moći i načina na koji se ona ispoljava i materijalizuje slikama on nije artikulisao, niti postavio, kriterijume istorije umetnosti. Ovi kriterijumi bi omogućili argumentaciju vrednovanja putem koje bi se takva dela smatrala umetničkim. Drugačije rečeno, preduslov semiološke analize koja se odnosi na *lepe umetnosti* bio je taj da analizirana dela *već pripadaju* riznici istorije umetnosti. Odnosno, njihov karakter "umetničkog dela" nije predstavljao problem, već je uzet kao ona pretpostavljena "datost" koja je i bila uzrok početnog zanimanja za saznajni čin analize slike. Nasuprot Bartu, u analizama kasnijih autora, činjenica da je izvesno delo bilo prihvaćeno kao umetničko bila je preduslov da se njemu priđe kao delu vrednom semiološke analize, osim, naravno, ako određeno delo nije zahtevalo takvo pristupanje zbog njegovih ideoloških (ili, u Bartovom slučaju, "mitskih") značenja.

Tako postavljene stvari izazivaju niz pitanja od kojih za autora mnoga ostaju skrivena u raspravi. To je naročito posledica činjenice da je u oblasti istorije umetnosti kanon izuzetno strog. Kao što je Stiven Melvil tvrdio, ni Brajson nije uspeo da odgovori na pitanje koje se ticalo postavljanja modernizma unutar tradicionalno i semiološki shvaćene istorije umetnosti⁴⁷ – što je nedostatak koji prati istoriju umetnosti od njenog začetaka. Semiologija je izbegla ovaj problem tako što je zaobišla (umetničku i estetsku) procenu predmeta svog posmatranja (Bart) i što je kasnije umetničku vrednost smatrala već legitimizovanom početnom tačkom (Brajson).

Kada je Bart analizirao denotativna i konotativna značenja Pancanijeve reklame za testeninu i sir, njega je zanimalo mit, ono što nam reklama "kaže" – ona je zato i postala predmet "retorike slike".

Drugi poznati primer koji je ponudio Rolan Bart bila je fotografija iz časopisa *Paris Match* mladog crnca u francuskoj vojnoj uniformi, koji pozdravlja francusku zastavu.⁴⁸ Fotografija nam "govori" da je crni vojnik francuski rodoljub koji se identifikuje sa Francuskom. Preko ove denotacije on je preobražen od individue koja zaista jeste – tvrdi Bart – u simbol vernosti kolonijalnih podanika francuskoj imperijalnoj državi. Mit koji je ovde uposlen za Barta je metajezik i mit u antropološkom smislu, to jest, riznica vrednosti. Upotrebom mita neminovno smo se vratili "antropološkom

45 Norman Bryson, "Semiology and Visual Interpretation", iz Norman Bryson et al (eds.), *Visual Theory*, Polity Press, Cambridge, 1991, str. 70.

46 Norman Bryson, "Semiology and Visual Interpretation", str. 73.

47 Stephen Melville, "Reflections on Bryson", iz Norman Bryson et al (eds.), *Visual Theory*, Polity Press, Cambridge, 1991, str. 74–78.

48 Videti Barthes, "Myth Today", iz Susan Sontag (ed.), *A Roland Barthes Reader*, Vintage, London, 2007, str. 93–149.

modelu" o kome su govorili urednici časopisa *October*, pošto antropologija zanemaruje problem ustanovljavanja vrednosti.

Pitanje koje su postavili urednici časopisa *October* 1996. godine bilo je izraz izvesne "nelagode". Njeno poreklo se može tražiti u zaokupljenosti ovog časopisa avangardnom ("visokom") umetnošću, sa jedne strane i neprekidnim širenjem i umnožavanjem vizuelne kulture sa druge strane. Ili, kao što su Hal Foster i Rozalind Kraus pisali u uvodnim stranicama časopisa u ime uredničkog odbora:

"Vizuelna kultura" služi dvostrukoj svrsi: ona je i delimični opis društvenog sveta posredovanog robnim slikama i vizuelnim tehnologijama, ali i akademska rubrika za interdisciplinarno prožimanje istorije umetnosti, medijske analize i studija kulture.⁴⁹

U društvenim naukama i u humanistici pedesetih i šezdesetih godina postojao je raspon teorija koje su, često na osnovu spisa ranog Marksa (Karl Marx, 1818–1883) i psihologije, promovisale "antropološke" (kao univerzalno ljudske u smislu filozofske antropologije) osnove ljudskog stvaralaštva i percepcije. Sa uspehom konstruktivističke teorije društva i na osnovu ranije postavljene kritike humanizma Luja Altisera i Mišela Fukoa, ove teorije su mnogo izgubile na ubedljivosti. Ipak se čini da je za razumevanje slike i njenog delovanja još uvek potrebno antropološko utemeljenje njenih funkcija. U prošlosti se istraživanje Morisa Merlo-Pontija⁵⁰ odvijalo u tom pravcu, s obzirom na to da je on na osnovu fiziološkog funkcionisanja ljudskog stvorenja uveo pojam "telesnosti" percepcije.

Dozvolite mi da ukažem na jedan od savremenih pokušaja da se "antropološki", u filozofskom smislu, objasni ne samo poseban odnos prema slikama, nego i da se ustanovi procena takvih slika (*images and pictures*). Ovde mislim na filozofska razmišljanja britanskog filozofa Pola Kroutera (Paul Crowther).

Prema Krouteru, značenje slika u našem životu je suštinski povezano sa našim moćima imaginacije, jer slike omogućavaju razvoj naših kognitivnih sposobnosti. Slike su sastavni deo naše imaginativne sposobnosti i aktivnosti, one su deo sposobnosti aktivne imaginacije, gde neprekidno prelazimo od mišljenja u percepciju i od imaginacije u "spoljašnju" perceptualnu realnost. Već je Dekart (René Descartes, 1596–1650) naglasio potrebu za višom sposobnošću koja organizuje vizuelne perceptualne slike, slično Lajbnicu (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646–1716), koji je govorio o dva nivoa jasnog saznanja.

Da bi ilustrovao prirodu naše vizuelne percepcije, Rudolf Arnhajm (Rudolf Arnheim, 1904–2007) ponudio je problem zamišljene kocke koji se može rešiti u našoj imaginaciji, bez vraćanja na reči i jezik, ili bez potrebe za razdvajanjem percepcije i imaginacije, sa jedne strane, i mišljenja, sa druge strane, jer su i jedno i drugo nerazdvojno povezani.⁵¹

49 *October* no. 77, New York, Summer 1996, str. 3.

50 Naročito videti: Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London, 1995.

51 Rudolf Arnheim, "A Plea for Visual Thinking", William J. Thomas Mitchell (ed.), *The Language of Images*, University of Chicago Press, Chicago, 1974, str. 171–179.

Krouter je napravio razliku između umetnosti i neumetnosti tvrdeći da umetnost uvodi inovaciju:

Umesto jednostavnog prepoznavanja onog što smo videli, počinju da nas zanimaju pikturalna sredstva i estetski sklad. Pikturalna reprezentacija tako postaje pikturalna umetnost. [...]. To što pikturalna reprezentacija postaje umetnost potvrđuje da neki stvaraoči ne reprodukuju jednostavno *status quo* tradicije ili svog vremena. Oni ukazuju na nove pravce koje drugi mogu usvojiti za sopstvene potrebe kao proizvođači, posmatrači, ili i jedno i drugo. Neki umetnici ovo postižu do izvanrednog stupnja, drugi do manjeg. Zato se može govoriti o kanonu pikturalne umetnosti.⁵²

Krouter se na svoj način bavio početnom tezom istorije umetnosti, naime, da je novina ta koja deluje i utiče na delokrug umetnosti i koja od dela stvara umetničko delo.

Ova oblast može biti veoma široka, te ne sadrži obavezno samo ono što se u savremenosti smatra lepim umetnostima. Još su urednici časopisa *October* u drugoj tački svog upitnika tvrdili:

2. Vizuelna kultura obuhvata istu širinu prakse koja je podsticala mišljenje rane generacije istoričara umetnosti – kao što su Rigl i Warburg, a za obnavljanje različitih istorijskih disciplina vezanih za vizuelne medije od bitne je važnosti povratak na ranije modele razmišljanja.⁵³

Rigl (Alois Riegl, 1858–1905) i Warburg (Aby Warburg, 1866–1929), kao i niz pristalica njihovog usmerenja u istoriji umetnosti, istraživali su klasičnu umetnost, pri čemu su uzeli u razmatranje i arhitekturu, a takođe – što se posebno odnosi na Warburga – i etnografsko istraživanje. Urednici američkog časopisa su u povratku na pomenutu početnu širinu istorije umetnosti videli mogućnost da u teorijska razmatranja vizuelne kulture uključe različite i, u tom trenutku, nesaglasne oblasti.

Na prvi pogled se čini da bi ovo bilo moguće. Postoje nove discipline ili teorijske oblasti (film i studije medija, novi mediji, dizajn itd.) koje su povezane za oblast zvanu "vizuelna kultura". Međutim, ono što je sprečavalo ovakav tok događaja u istoriji umetnosti je pojava modernističke i avangardne umetnosti i njihovih teoretizacija – čiji je sastavni deo bilo modernističko odbacivanje masovne kulture.

Krouterova teorija je takođe potvrdila da se pojava moderne i većeg dela postmoderne umetnosti može uključiti u šemu istorije umetnosti. Da se ovo može učiniti i sa avangardnom umetnošću i njenim teorijskim razmatranjima, dokazala je, na primer, praksa časopisa *October*, kao i celokupan razvoj neoavangardne umetnosti, koja je – bilo moderna ili postmoderna, figurativna ili apstraktna – takođe

52 Paul Crowther, *The Transhistorical Image. Philosophizing Art and its History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, str. 129, 135.

53 *October* no. 77, New York, Summer 1996, str. 25.

pratila kriterijum novine i prema tome avangarde. Širenje masovne kulture koja je sve više postajala vizuelna, predstavljalo je negiranje temeljnih principa klasične istorije umetnosti, ali i principa avangardne umetnosti dvadesetog veka.

Na prvi pogled bismo očekivali da se i u studijama kulture sretne sa problemima vezanim za vizuelnu kulturu i njen status u popularnoj i masovnoj kulturi. Studije kulture, kako su razvijene u Velikoj Britaniji, pojavile su se kao odgovor na narastajuću potrebu za teorijskim i naročito vrednosnim i obrazovnim, tumačenjem popularne kulture u proleterskoj i poluproleterskoj emigrantskoj populaciji Velike Britanije. Ta populacija je često posedovala samo ograničen engleski rečnik, ali su njeni članovi bili među potrošačima popularne kulture, muzičke, vizuelne itd. Zbog društvenih pitanja artikulisanih unutar ove kulture i često marginalnog položaja ovih društvenih grupa, nije bilo neobično što su one postale glavne reference studija kulture u radovima Stjuarta Hla (Stuart Hall, 1932–), Rejmonda Vilijamsa (Raymond Williams, 1921–1988) i Antonia Gramšija (Antonio Gramsci, 1891–1937). Studije kulture su tako neizbežno bile definisane kao političke studije. Štaviše,

Reč "kultura" u studijama kulture definiše se više politički nego estetički.⁵⁴

Šta se onda dogodilo u vizuelnim studijama i teoriji? Kao što je Svetlana Alpers u svojoj knjizi *Umetnost opisivanja* (*The Art of Describing*, 1983) napisala, njen cilj nije bio da proučava

istoriju holandske umetnosti, nego holandsku vizuelnu kulturu – da upotrebim izraz koji dugujem Majklu Baksandalu.⁵⁵

Možda je bilo simptomatično što su i naslov i podnaslov ove knjige, uprkos upravo pomenutoj programskoj izjavi koja se tiče "vizuelne kulture", sadržavali izraz "umetnost" (a ne "vizuelna kultura"), što je nagoveštavalo da je diskurzivni i epistemološki kontekst ove studije ostao istorija umetnosti. U isto vreme, izbor teme – holandska umetnost – i njeno tumačenje, preokrenuli su ciljeve istorije umetnosti i otkrili njenu unutrašnju prazninu. Ovo je prizvalo neobičan *horror vacui*, jer se, kako tvrdi autorka, ispostavilo da su holandska umetnost (koja je bila "umetnost opisivanja", nasuprot italijanskoj umetnosti tog vremena, koja je bila "narrativna umetnost"⁵⁶) kao i celokupna "severna" umetnička tradicija, posedovale dve osobine. Prva je sažeta u izjavi koju je citirala Svetlana Alpers:

"Kakav je motiv holandski slikar imao da slika? Nikakav."⁵⁷

Druga osobina ovog slikarstva ticala se njegovog potrošačkog karaktera:

Gledano iz ugla potrošnje, umetnost, kako o njoj mislimo u našem vremenu, umnogome je počela sa holandskom umetnošću.

54 John Storey, *Cultural Studies & the Study of Popular Culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996, str. 2.

55 Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Penguin, London, 1989, str. xxv.

56 Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, str. xix.

57 Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, str. xviii.

Njena društvena uloga nije bila daleko od uloge umetnosti danas: investicija lako pretvorljiva u gotovinu. Kao i srebro, tapiserije, ili druge dragocenosti, slike su kupovane iz umetničkih radnji ili na otvorenom tržištu kao imovina i kačene, kako se pretpostavlja, da popune prostor i ukrase zidove doma.⁵⁸

Artefaktima koje je stvaralac proizvodio bez dublje svrhe, koji su kupovani i prodavani na tržištima kao svaka druga roba koja nije imala posebnu transcendentnu ili egzistencijalnu vrednost i čija je svrha bila poboljšavanje kućnog ambijenta, teško se može pripisati poseban značaj i status koji je od strane teoretičara modernizma (Adorna, Grinberga, i nikako ne naposljetku, Marina Hajdegera) pripisivan umetnosti renesanse, klasicizma, i posebno romantizma i avangarde.

Vizuelna kultura je postala predmet detaljnijeg istraživanja tek u poslednje dve decenije, za razliku od popularne kulture i studija kulture, čija je politička priroda (proistekla iz njihovih često subkulturalnih pozicija u određenom društvu) bila pogodna protivteža modernističkoj kritici masovne i popularne kulture, kako su je videli glavni modernistički teoretičari i kritičari (sa istaknutim izuzetkom Valtera Benjamina). Značenje "teorije vizuelne kulture" bilo je

blisko projektu analize vizuelnih slika koja je započela kao (francuska) "semiologija", i gledištu "kulture" definisane u okviru (britanskih) "studija kulture".⁵⁹

Vizuelna kultura je imala donekle sličnu poziciju kao masovna i popularna kultura i preklapala se sa njima. Svejedno, kako savremena kultura i umetnost nisu samo pretežno vizuelne nego su i globalne, njihova osmoza je mnogo lakša nego što je bila u slučaju modernističke umetnosti i kulture.

Ono što je Viktor Burgin (Victor Burgin, 1941–) tvrdio za studije kulture, delimično važi i za vizuelne studije:

Studije kulture ne mogu biti jedna disciplina, ne mogu imati jedan predmet, ne mogu imati jedan oblik analize. Samo im njihov cilj dopušta da budu imenovane kao takve: "studije kulture" proučavaju odnos između kulture i politike (između kulture, koja nije jedna stvar, i politike, koja takođe nije jedna stvar).⁶⁰

Razlika između vizuelne kulture i njenih studija, te drugih savremenih formi kulture i njihovih studija, može se locirati i u posebnim odlikama medija vizuelne kulture. Iako izgleda da je razlika tehnička, ona poseduje crte koje unutar vizuelne kulture proizvode manje izraženu hijerarhiju od hijerarhije koja postoji između široke oblasti masovne i popularne kulture, sa jedne strane, i visoke kulture ili umetnosti, sa druge strane. Jednostavan razlog za ovu razliku leži i u kasnijoj pojavi vizuelne kulture koja se podudara sa opadanjem modernizma.

58 Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, str. xxii.

59 Victor Burgin, *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, Berkeley, 1996, str. 1.

60 Victor Burgin, *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*, str. 21.

Kao što je već rečeno, razlika je uspostavljena i na nivou teorijskog razmatranja. Zbog približavanja teorijskih istraživanja vizuelne kulture i filozofskih zanimanja za pitanja koja se tiču viđenja i pogleda, vizuelna kultura je neočekivano stekla filozofsku podršku koju popularna kultura, osim *per negationem* oblika kritike i odbacivanja, nikad nije dobila.

Društvena i politička legitimnost popularne kulture u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Državama, kao i u mnogim delovima Azije, proistekla je iz činjenice da veliki deo populacije nikada nije bio potrošač elitne, nego masovne ili popularne kulture. Ovo je danas u Evropi sve više slučaj, naročito u bivšim socijalističkim zemljama. Pojavili su se zahtevi za ponovnom procenom popularne kulture i kritikom krutih i strogih zahteva koji su doveli do potpunog osuđivanja masovne kulture. Zbog prihvatanja ovih zahteva ovaj odeljak kulture nikada nije postao predmet teorijskog razmatranja, iako nudi potencijal za političku ili društvenu kritiku. Nije sigurno da li je popularna kultura, kako je tvrdio Stjuart Hol, ostala

jedno od mesta gde bi mogao da se uspostavi socijalizam,⁶¹

ali je istina da u takvim marginalnim formama kulture postoji mogućnost društvene kritike i otpora.

Naravno, odmah se postavlja pitanje toga da li bi u tom slučaju bilo ispravno govoriti o umetnosti (koja uvodi estetsku novinu i/ili politički otpor), a ne o kulturi, vizuelnoj ili nekoj drugoj, odnosno o nečemu što nema ove težnje. Oduvek su postojale simboličke forme i forme umetnosti koje nisu bile ni zastupnici politike, ni estetski provokativno nove produkcije. Naročito se u novijim modernizmima razvilo gledište da su političnost i inovativnost osobine suštinske za umetnost – i svi smo naslednici tog uverenja.⁶² Posledica modernizma je još uvek rašireno savremeno gledište da je umetnost koja je vredna svog imena društveno kritička, da pruža otpor, da je provokativna, ili da je egzistencijalno značajna.

U najvećem delu savremene evropske kontinentalne teorije još uvek prevlađuje adornovski stav prema vizuelnoj kulturi. Razlozi za to se mogu naći u obeležjima evropskog modernizma i njegovom elitizmu. Evropa između ostalog zato i nije uspela da

stvari sopstvene oblike masovne kulturalne proizvodnje.⁶³

Međutim, ovo gledište možda potiče od priliva proizvoda američke masovne vizuelne kulture koja deluje globalno. Naime, u Evropi

pojava masovne kulture u kasnom devetnaestom i ranom dvadesetom veku izgleda kao razvoj *nacionalnih* kulturalnih tržišta.⁶⁴

61 Citirano u: John Storey, *Inventing Popular Culture From Folklore to Globalization*, Blackwell, Oxford, 2003, str. 3.

62 Videti: Aleš Erjavec, *Ljubezen na zadnji pogled. Avantgarda, estetika in konec umetnosti* (*Love at Last Sight. Avant-Garde, Aesthetics, and the End of Art*), ZRC SAZU, Ljubljana, 2004.

63 Fredric Jameson, "Notes on Globalization as a Philosophical Issue", iz Fredric Jameson and Masao Miyoshi (eds.), *The Cultures of Globalization*, Duke University Press, Durham, 1998, str. 67.

64 Michael Denning, *Culture in the Age of Three Worlds*, Verso, London, 2004, str. 29.

Vizuelna kultura, naravno, nije samo predmet defanzivnog nego i afirmativnog teoretizovanja, iako su čak i među braniocima i pobornicima društveno i politički pozitivne uloge vizuelne kulture ove pozicije često izmešane. Zato Mirzojev, na primer, tvrdi da neke televizijske serije navodno

razlažu realnost da bi svojim gledaocima prenele osećaj iskustva svakodnevnog života⁶⁵

i očekuje:

studije kulture će morati da preinače svoju tradicionalnu sklonost ka prepoznavanju i veličanju mesta otpora u svakodnevnom životu, pri čemu se drugi aspekti svakodnevnog otpisuju kao banalni ili čak reakcionarni.⁶⁶

Uprkos vrednosti ovakvog zahteva, ubrzo se pokazuje da je i kod Mirzojeva ulog kulture, pa tako i vizuelnih studija, veći od jednostavnog pribavljanja osećaja "doživljaja svakodnevnog života" i prevazilaženja granice između otpora i banalnosti:

Nekada se na vizuelnu kulturu gledalo kao na odvratanje od ozbiljnih zadataka teksta i istorije. Ona je sada mesto kulturalne i istorijske promene.⁶⁷

Da li će teorija i studije vizuelne kulture uspeti da povedu u one široke oblasti znanja kojima su se nadali urednici časopisa *October* 1996. godine, pitanje je na koje je još uvek rano davati odgovor. Ono što je danas očigledno je da je vizuelna kultura veoma heterogen korpus pojava prolaznog karaktera. Veliki deo ovog prolaznog karaktera podržava slika (*image*) koja je

u osnovi bestelesna i fantazmatska.⁶⁸

U ovom pogledu, vizuelna kultura je vezana za čitav niz pitanja koja se odnose na globalne istorijske promene, kao što je novi odnos prema istini i njenom tumačenju. Ako je istina događaj, kao što tvrdi Alen Badiju (Alain Badiou, 1937–), onda ona ostaje lična stvar, a ne stvar subjekta istorije, kao što je bio slučaj u modernističkim istorijskim pretpostavkama.

U odnosu na pitanja velikog dela vizuelne kulture, sa jedne strane smo još uvek u situaciji o kojoj je govorio Adorno u svojoj studiji *Dijalektika prosvetiteljstva* (*Dialektik der aufklärung: philosophische fragmente*), i koju je tako dobro objasnio Fredrik Džejmson još 1963. godine, te nedavno ponovo prokomentarisao:

Adekvatno misliti o komercijalnoj televiziji može da bude i zanamariti je i misliti o nečem drugom.⁶⁹

65 Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, Routledge, London, 1998, str. 18.

66 Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, str. 29.

67 Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, str. 31.

68 Rosalind Krauss, "Welcome to the Cultural Revolution", *October* no. 77, New York, Summer 1996, str. 96.

69 Citirano u: Victor Burgin, *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, Berkeley, 1996, str. v.

Sa druge strane, slično popularnoj i masovnoj kulturi, vizelna kultura je predmet semiološkog i drugih teorijskih i kritičkih istraživanja. U ovom slučaju, prišlo joj se iz "antropološke" tačke gledišta. Obe ove strane obeležene su "nelagodom" odnosa između umetnosti i kulture, a tako i između istorije umetnosti i teorije vizuelnog i vizuelne kulture.

Literatura:

- Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Dijalektika prosvetiteljstva – filozofijski fragmenti*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1989.
- Theodor Adorno, "Culture Industry Reconsidered", iz Brian O'Connor (ed.), *The Adorno Reader*, Blackwell, Oxford, 2000.
- Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Penguin, London, 1989.
- Rudolf Arnheim, *Umetnost i vizuelno opažanje – psihologija stvaralačkog gledanja*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1981.
- Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957.
- Roland Barthes, *The Responsibility of Forms – Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1991.
- Alain Besançon, *The Forbidden Image. An Intellectual History of Iconoclasm*, Chicago University Press, Chicago, 2000.
- Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Cambridge, 1993.
- Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, 1983.
- Norman Bryson et al (eds.), *Visual Theory*, Polity Press, Cambridge, 1991.
- Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge, Mass, 1991.
- Victor Burgin, *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, Berkeley, 1996.
- Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1990.
- Paul Crowther, *The Transhistorical Image. Philosophizing Art and its History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- Hubert Damisch, *Porijeklo perspektive*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006.
- Michael Denning, *Culture in the Age of Three Worlds*, Verso, London, 2004.
- Aleš Erjavec, *Ideologija i umetnost modernizma*, Svjetlost, Sarajevo, 1991; *odnosno, Ideologija in umetnost modernizma*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1988.
- Aleš Erjavec, *K podobi*, ZKOS, Ljubljana, 1996.
- Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism*, University of California Press, Berkeley, 2003.
- Aleš Erjavec, *Ljubezen na zadnji pogled. Avantgarda, estetika in konec umetnosti*, ZRC SAZU, Ljubljana, 2004.
- Jessica Eveans, Stuart Hall (eds.), *Visual Culture: Reader*, Sage Publications, London, 1999.
- Clement Greenberg, *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961.

- Fredric Jameson, Masao Miyoshi (eds.), *The Cultures of Globalization*, Duke University Press, Durham, 1998.
- Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Martin Jay, Teresa Brennan (eds.), *Vision in Context*, Routledge, New York, 1996.
- Chris Jenks (ed.), *Vizualna kultura*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2002.
- Gao Jianping, *The Expressive Act in Chinese Art. From Calligraphy to Painting*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 1996.
- Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* MIT Press, Cambridge Mass., 1994.
- Moris Merlo Ponti, *Oko i duh*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1968.
- Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
- David Michael Levin, *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- David Michael Levin, *The Philosopher's Gaze. Modernity in the Shadows of Enlightenment*, University of California Press, Berkeley, 1999.
- Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, Routledge, London, 1998.
- Nenad Mišević, Milan Zinaić (eds.), *Plastički znak – zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981.
- W. J. T. Mitchell (ed.), *The Language of Images*, University of Chicago Press, Chicago, 1974.
- W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- W. J. T. Mitchell, *The Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image*, Fordham University Press, New York, 2005.
- Linda Nochlin, *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Thames & Hudson, London, 1991.
- Jacques Rancière, *The Future of the Image*, Verso, London, 2009.
- Ričard Rorti, *Filozofija i ogledalo prirode*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1990.
- Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Oxford, 1992.
- Susan Sontag (ed.), *A Roland Barthes Reader*, Vintage, London, 2007.
- John Storey, *Cultural Studies & the Study of Popular Culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996.
- John Storey, *Inventing Popular Culture From Folklore to Globalization*, Blackwell, Oxford, 2003.
- Gianni Vattimo, Wolfgang Iser (eds.), *Medien – Welten Wirklichkeiten*, Fink Verlag, München, 1998.
- "Visual Culture Questionnaire", *October* no. 77, New York, Summer 1996, str. 25-70.

UVOD Miško Šuvaković i Aleš Erjavec: **Kratak tehnički uvod u knjigu *Figure u pokretu – savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*****_7** Aleš Erjavec: **Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe****_11** Miško Šuvaković: **Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesetog veka****_21** **KONTRADIKCIJE MODERNIZMA** Jos de Mul: **Sigmund Frojd****_41** Ketrin Livr: **Anri Bergson****_55** Lev Kreft: **Benedeto Kroče****_65** Grejem Mekfi: **Robin Džordž Kolingvud****_87** Miško Šuvaković: **Martin Hajdeger****_100** Miško Šuvaković: **Ludvig Vitgenštajn****_123** **KRITIČKI/KRITIČNI MODERNIZAM** Entoni Dž. Kaskardi: **Hoze Ortega i Gaset****_145** Aleš Erjavec i Miško Šuvaković: **Đerđ Lukač****_159** Tajrus Miler: **Valter Benjamin****_174** Lev Kreft: **Herbert Markuze****_193** Tajrus Miler: **Teodor V. Adorno****_205** Gabriela Švitek: **Stefan Moravski****_236** **UMETNOST U POLJU TEORIJE** Ivana Miladinović: **Džon Kejdž****_255** Miško Šuvaković: **Situacionizam****_270** Miško Šuvaković: **Tel Quel****_282** Sanela Radisavljević: **Pjer Bulez****_296** Sanela Radisavljević: **Glen Guld****_309** Nika Radić: **Art&Language****_319** Dubravka Đurić: **Čarls Bernstin****_336** **PITANJA O GRANICAMA FILOZOFIJE I ESTETIKE** Biljana Srećković: **Vladimir Jankelevič****_357** Rašida B. Triki: **Žan-Pol Sartr****_373** Aleš Erjavec: **Moris**

Merlo-Ponti**_384** Marivon Sezon: **Mikel Difren****_395** Lidija Prišing: **Žak Lakan****_414** Jelena Novak: **Rolan Bart****_431** Rašida B. Triki: **Žil Delez****_446** Rašida B. Triki: **Mišel Fuko****_458** Rašida B. Triki: **Žak Derida****_469** **FEMINISTIČKE PLATFORME** Paula Zupanc: **Lus Irigaraj****_482** Paula Zupanc: **Julija Kristeva****_496** Ana Vujanović: **Džudit Batler****_511** **POSLE MODERNE: POSTMODERNA I KRITIKA POSTMODERNE** Polona Tratnik: **Artur Danto****_531** Ernest Ženko: **Fredrik Džejmson****_549** Nevena Daković: **Edvard V. Said****_564** Ernest Ženko: **Volfgang Velš****_585** Klif MakMahon: **Teri Iglton****_601** Ivana Ilić: **Rodžer Skruton****_614** **IZVOĐENJE FILOZOFIJE I NOVA KRITIČKA TEORIJA** Dejvin Zane Šou: **Alen Badiju****_645** Katja Kolšek: **Žak Ransijer****_658** Katja Kolšek: **Đorđo Agamben****_678** Nikola Dedić: **Boris Grojs****_690** Bojana Cvejić: **Brajan Masumi****_704** Oleg Jeknić: **Mark B. Hansen****_721** Jelena Arnautović: **Nikola Burio****_740** **PRILOG: FILOZOFIJA VIZUELNOSTI** Radovan Popović: **Bečka škola istorije umetnosti****_759** Radovan Popović: **Alojz Rigl****_769** Đinhi Čoi: **Vizuelni formalizam****_795** Miško Šuvaković: **Nova istorija umetnosti****_815** Aleš Erjavec: **Vizuelna kultura, umetnost i vizuelne studije****_838** **APENDIKS** **Biografije autorki/autora tekstova i prevoditeljki****_861** **Indeks imena****_869**

BIOGRAFIJE AUTORKI/AUTORA TEKSTOVA

Jelena ARNAUTOVIĆ (r. 1981, Sremska Mitrovica) asistentkinja je na predmetu istorija muzike na Fakultetu umetnosti u Prištini (Kosovskoj Mitrovici). Radi kao muzički saradnik na Radio televiziji Srbije. Studentkinja je doktorskih studija muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Bavi se istraživanjima popularne i medijske kulture.

dr Entoni Dž. KASKARDI (Anthony J. Cascardi; r. 1953, Njujork) je profesor (Sidney and Margaret Ancker Chair in Comparative Literature, Rhetoric, and Spanish) za komparativnu književnost i direktor Taunsend centra za humanistiku (Townsend Center for the Humanities) u Berkliju. Objavio je knjige: *The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón* (Cambridge, 1984, 2006); *The Bounds of Reason: Cervantes, Dostoevsky, Flaubert* (New York, 1986); *Literature and the Question of Philosophy* (urednik, Baltimore, 1987, 1989, 1999); *The Subject of Modernity* (Cambridge, 1992, 1994, 1995); *Subjectivité et modernité* (Paris, 1995); *Ideologies of History in the Spanish Golden Age* (University Park, 1997); *Consequences of Enlightenment: Aesthetics as Critique* (Cambridge, 1999, 2007); *The Cambridge Companion to Cervantes* (Cambridge, 2003).

Đinhi ČOI (Jinhee Choi; r. 1967, Seul) student je doktorskih studija na Katedri za istoriju umetnosti Oksfordskog univerziteta (Oxford University, UK).

mr Bojana CVEJIĆ (r. 1975, Beograd) teoretičarka je izvođačkih umetnosti i nastavnik na školi savremenog plesa P.A.R.T.S. u Briselu. Magistrirala je na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, doktorsku tezu radi u *Centru za istraživanje moderne kontinentalne filozofije* (CRMEP, Middlesex University) u Londonu.

Bavi se studijama savremenog plesa, teatra i filozofije, a autorka je i saradnica na plesnim i teatarskim projektima, rediteljka je opera (režija: *Don Đovani*, Beograd, 2008). Objavila je knjige: *Otvoreno delo u muzici: Boulez, Stockhausen, Cage* (Beograd, 2004) i *Izvan muzičkog dela: performativna praksa* (Sremski Karlovi, 2007).

dr Nevena DAKOVIĆ (r. 1964, Beograd) je redovna profesorka Teorije filma na Katedri za teoriju i istoriju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, kao i profesorka na doktorskim studijama Fakulteta dramskih umetnosti i Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Autorka je studija *Melodrama nije žanr* (Novi Sad, Beograd, 1995), *Leksikon filmskih teoretičara* (koautorka sa Dušanom Stojanovićem, Beograd, 2001) i *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija* (Beograd, 2008). Učestvovala je i kordinirala u domaćim i međunarodnim projektima: *Reprezentacija srpskog kulturnog i nacionalnog identiteta*, *Women Film Pioneers*, *Umetnost i mediji u funkciji evropskih integracija*. Gost predavač je na evropskim i američkim univerzitetima (Oksford, Ankara, LSE, Pariz VII). Bavi se reprezentacijama identiteta u umetničkim i medijskim tekstovima i diskursima kao interdisciplinarnom oblašću studija kulture.

dr Nikola DEDIĆ (r. 1980, Niš) diplomirao je na Odseku za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu, doktorsku disertaciju je odbranio na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Radi kao predavač na Filozofskom fakultetu u Nišu na predmetima *Estetika komunikacije* i *Vizuelna komunikacija*, te kao saradnik na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu na predmetu *Politike recepcije*. Bavi se ideologijom socijalizma i postsocijalizma, altiserovsko-lakanovskom kritikom ideologije, istorijom i teorijom konceptualne i postkonceptualne umetnosti, interdisciplinarnom teorijom medija. Autor je knjiga *Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu* (Novi Sad, Beograd, 2009) i *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960* (Beograd, 2009).

dr Jos de MUL (r. 1956, Terneuzen) studirao je filozofiju, istoriju umetnosti i prava na Univerzitetima u Utrehtu i Amsterdamu. Profesor je na Filozofskom fakultetu Erazmus univerziteta u Roterdamu (Erasmus University Rotterdam) i direktor Istraživačkog instituta za filozofiju informacijskih i komunikacijskih tehnologija (Research Institute Philosophy of Information and Communication Technology – ICT). Predsednik je Međunarodne asocijacije za estetiku (International Association for Aesthetics, od 2007) i potpredsednik Društva Helmut Plesner (Helmuth Plessner Gesellschaft, od 2005). Novije objavljene knjige su: *Romantic Desire in (Post)Modern Art and Philosophy* (Kampen, Albany N.Y, 1999, 2007), *The Tragedy of Finitude. Dilthey's Hermeneutics of Life* (New Haven, 2004), *Cyberspace Odyssey* (Kampen, Gaungxi, 2006, 2007, 2008) i *De domesticatie van het noodlot (Destiny Domesticated)* (Kampen, 2008).

dr Dubravka ĐURIĆ (r. 1961, Dubrovnik) docentkinja je za teoriju književnosti na Fakultetu za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum u Beogradu. Bavi se pisanjem poezije i prevodjenjem poezije i teorije sa engleskog jezika. Bavi se teorijom eksperimentalnih književnih praksi, feminističkom teorijom, teorijom

popularne kulture i studijama mode. Novije objavljene knjige su: *Impossible Histories* (urednica, Cambridge Ma, 2003, 2006), *Jezik poezija postmodernizam* (Beograd, 2002) i *Govor Druge* (Beograd, 2006).

dr Aleš ERJAVEC (r. 1951, Ljubljana) je naučni savetnik Filozofskog instituta Naučno-istraživačkog centra Slovenačke akademije nauke i umetnosti (ZRC SAZU) u Ljubljani i profesor estetike na Univerzitetu u Ljubljani i na Fakultetu za humanističke studije Primorskog univerziteta (Fakulteta za humanistične studije, Univerza na Primorskem) u Kopru. Predsednik je Slovenskega društva za estetiku (1984–1999. i od 2005). Bio je predsednik *Međunarodne asocijacije za estetiku* (International Association for Aesthetics, 1998–2001). Novije objavljene knjige su: *Postmodernism and the Postsocialist Condition* (urednik, Berkeley Ca, 2003, Taipei, 2009), *Ljubezen na zadnji pogled. Avantgarda, estetika in konec umetnost* (Ljubljana, 2004), *Postmodernism, Postsocialism and Beyond* (Newcastle, 2008, Kaifeng 2009) i *Estetika in politika modernizma* (Ljubljana, 2009).

mr Ivana ILIĆ (r. 1975, Beograd) asistentkinja je na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu i na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Radi doktorsku tezu iz muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Bavi se problemima muzičke teorije i analize, studijama opere i savremenom srpskom muzikom. Objavila je knjigu *Fatalna žena. Reprezentacije roda na operskoj sceni* (Beograd, 2007).

Oleg JEKNIĆ (r. 1970, Sarajevo) diplomirani filmski i televizijski reditelj. Režirao je dokumentarne i kratke igrane filmove, muzičke i reklamne video spotove, a *web autor* je od 1996. godine. Radio je kao asistent na predmetima *Istorija filma* i *Teorija filma* na fakultetu Akademija umetnosti u Beogradu 2003–2008. Napisao je doktorski rad *Opšta teorija medija zasnovana na teoriji funkcija interfejsa u interaktivnoj komunikaciji* na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu 2009.

dr Katja KOLŠEK (r 1977, Ljubljana) studirala je filozofiju i sinologiju. Docent je na predmetima iz filozofije i teorije ideologije na Fakultetu za humanističke studije Primorskog univerziteta (Fakulteta za humanistične studije, Univerza na Primorskem) u Kopru. Bavi se istraživanjima biopolitike, savremene teorije demokratije, marksizma, teorije politike Luja Altsiera, političke filozofije i estetike Đorđa Agambena i Žaka Ransijera, kao i teorijama kineske umetnosti i estetike. Pevodi modernu i savremenu kinesku prozu i estetiku.

dr Lev KREFT (r. 1951, Ljubljana) profesor je estetike na Filozofskom fakultetu i Odeljenju za dizajn Akademije likovnih umetnosti Univerziteta u Ljubljani. Bavi se estetikom, posebno estetikom avangarde, postmodernizma i savremene umetnosti, kao i kulturalnim studijama i filozofijom sporta. Zajedno sa Valentinom Hribar Sorčan objavio je *Ulaz u estetiku* (Ljubljana, 2005), njegova studija "Days of Youth" ("Dan mladosti") objavljena je u knjizi *Sporting Reflections* 2007. godine. U Istanbulu je 2008. godine na turskom jeziku izašla knjiga *Umetnost i estetika* za koju je napisao uvodnu studiju i jedno od poglavlja.

Grejem MEKFI (Graham McFee) profesor filozofije na Čelzi školi (The Chelsea School, University of Brighton, UK) i Kaliforniskom državnom univerzitetu Falerton (California State University Fullerton). Bio je potpredsednik Britanskog estetičkog društva (British Society of Aesthetics) od 1999. do 2004. godine. Bavi se filozofijom, estetikom i filozofijom i estetikom tela, sporta i kulture. Novije objavljene knjige su *Understanding Dance* (London, 1992), *Free Will* (Montreal, 2001), *The Concept of Dance Education* (Eastbourne UK, 2004), *Sport, Rules and Values* (London, 2004).

Klif MAKMAHON (Cliff McMahon) bio je docent iz istorije umetnosti na Univerzitetu Teksas (University of Texas of the Permian Basin, Odessa TX). Radi na razvoju doktorskih studija na Vanderbilt univerzitetu (Vanderbilt University).

Ivana MILADINOVIĆ (r. 1979, Prijepolje) studentkinja je prve godine doktorskih studija na Odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Saradnica je Trećeg programa Radio Beograda. Bavi se istraživanjem problematike savremenih muzičkih praksi i interdisciplinarnih odnosa muzike, estetike i teorije umetnosti.

dr Tajrus MILER (Tyus Miller, 1963) profesor je komparativne književnosti i dekan na Kavel koledžu na Kalifornijskom univerzitetu u Santa Kruzu (Provost of Cowell College at the University of California at Santa Cruz). Bavi se istorijom i teorijom modernizma i avangardnim tendencijama u književnosti i umetnosti, te savremenom društvenom teorijom i estetikom. Objavio je knjige: *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars* (Berkeley Ca, 1999), *Given World and Time. Temporalities in Context* (Budapest, New York, 2008) i *Singular Examples. Artistic Politics and the Neo-Avant-Garde* (Evanston, Ill, 2009).

mr Jelena NOVAK (r. 1974, Beograd) doktorantkinja je na Amsterdamskoj školi kulturalne analize (ASCA) Univerziteta u Amsterdamu. Bavi se savremenim izvođačkim umetnostima i njihovim teorijskim kontekstualizacijama. Istražuje teorije glasa, teorije tela i nove medije u postoperi. Zaposlena je kao muzička urednica u Trećem programu Radio Beograda. Autorka je dve knjige: *Divlja analiza: formalistička, strukturalistička i poststrukturalistička razmatranja muzike* (Beograd, 2004) i *Opera u doba medija* (Sremski Karlovci, 2007).

dr Radovan POPOVIĆ (r. 1975, Sremska Mitrovica) bavi se teorijsko-umetničkim istraživanjima vezanim za genezu, teorijsko-metodološke koncepcije i uticaje teorije umetnosti u germanskom kulturalnom krugu u periodu od osamnaestog veka pa do savremenosti. Bavi se prevodilačkim radom. Odbranio je doktorsku disertaciju *Hermeneutička i strukturalistička teorija vizuelnog teksta* 2009. godine na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Objavio je prevod knjige Toma Akvinski, *Problem kauzaliteta* (Sremska Mitrovica, 2006).

Lidija PRIŠING (r. 1980, Sombor) studentkinja je doktorskih studija na Grupi za teoriju umetnosti i medija na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Bavi se teorijom lakanovske prihoanalize i teorijom filma. Objavljeni radovi: "Analiza ideoloških reprezentacija u romanu *Srce tame* i u filmu *Apokalipsa danas*", u *Fascinacije teorijom: ka novoj teoriji vizuelnih umetnosti i kulture* (Beograd, 2008).

Nika RADIĆ (r. 1968, Zagreb) je vizualna umetnica koja se pretežno kroz medije videa, fotografije, instalacije i teksta bavi granicama mogućnosti razumevanja, kako umetničkog dela, tako i svakodnevnih komunikacije. Studirala je skulpturu na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu i istoriju umetnosti na Univerzitetu u Beču gdje je diplomirala s temom *Art&Language u kontekstu konceptualne umetnosti* (Beč, 2008).

Sanela RADISAVLJEVIĆ (r. 1983, Beograd) studentkinja je druge godine doktorskih studija Teorije umetnosti i medija na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Angažovana je u izvođenju nastave na kursovima Primenjena estetika 1 i 2 na osnovnim studijama Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. U okviru doktorske teze bavi se međudodnosom umetničkih i teorijskih praksi avangardi.

dr Marivon SEZON (Maryvonne Saison, r. 1945) je profesor emeritus filozofije i estetike na Univerzitetu Pariz X (l'Université de Paris-X-Nanterre, 1990–2008) i osnivač i direktorka Centra za istraživanje umetnosti (Centre de Recherches sur l'Art, CREART-Phi) na Univerzitetu Pariz X. Predsednica je Francuskog društva za estetiku (Société française d'Esthétique). Bavi se estetikom, fenomenologijom, filozofijom teatra, filozofijom tela i, posebno, delom Mišela Fouca. Objavila je knjige: *Imaginaire/imaginable; parcours philosophique à travers le théâtre et la médecine mentale* (Paris, 1981), *Les Théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain* (Paris, 1998) i dr.

Biljana SREČKOVIĆ (r. 1982, Beograd) pohađa prvu godinu doktorskih studija na Odseku za muzikologiju na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Radi i kao saradnica Trećeg programa Radio Beograda. Bavi se interdisciplinarnim istraživanjima savremenih muzičkih praksi, posebno razvojem elektroakustičke muzike i poetikom Pjera Šefera, a u njenom fokusu interesovanja su takođe i savremeni umetnički, filozofski, estetički i teorijski pravci.

dr Gabriela ŠVITEK (Gabriela Świtek; r. 1969, Varšava) istraživač je u Institutu za istoriju umetnosti Varšavskog univerziteta (Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego) i predaje na posleddiplomskim studijama muzeologije na Institutu za istoriju umetnosti (Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego). Radi kao kustos na dokumentaciji u Narodnoj galeriji Zaheta (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki) u Varšavi. Bavi se istorijom i filozofijom arhitekture, istorijom umetničkih teorija i savremenom vizuelnom kulturom. Objavila je publikacije: *Jarosław Kozakiewicz: Transfer, Polish Pavilion at the 10. International Exhibition of Architecture, Venice* (Venecija, 2006), *Writing on Fragments: Philosophy, Architecture, and the Horizons of Modernity* (Varšava, 2009).

dr Miško ŠUVAKOVIĆ (r. 1954, Beograd) profesor je primenjene estetike i teorije umetnosti na Fakultetu muzičke umetnosti i Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Kao gost predaje na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu i Fakultetu za humanističke studije Primorskog univerziteta (Fakulteta za humanistične študije, Univerza na Primorskom) u Kopru. Bavi se studijama interdisciplinarnih odnosa filozofije, estetike, teorije umetnosti,

teorije kulture, teorija medija i savremenih umetničkih praksi. Objavio je više knjiga: *Prolegomena za analitičku estetiku* (Novi Sad, 1995), *Estetika apstraktnog slikarstva* (Beograd, 1996), *Paragrami tela/figure* (2001), *Impossible Histories* (urednik, Cambridge Ma, 2003, 2006), *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb, Ghent, 2005), *Diskurzivna analiza* (Beograd, 2006), *Konceptualna umetnost* (Novi Sad, 2007), *Epistemology of Art* (Beograd, Beč, Sv. Erm, Antwerpen, 2008) i dr.

dr Polona TRATNIK (r. 1976, Slovenj Gradec) je docentkinja za filozofiju kulture na Fakultetu za humanističke studije Primorskog univerziteta (Fakulteta za humanističke študije, Univerza na Primorskem) u Kopru, istraživač u Naučnom i istraživačkom centru (Znanstvenoraziskovalno središće - UP SRC) u Kopru, slobodna kulturalna radnica i bio-umetnica. Bavi se filozofijom kulture, eksperimentalnim umetničkim praksama, odnosom umetnosti i nauke. Autorka je knjiga: *Konec umetnosti – genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu* (Kopar, 2009) i ko-autorka zbornika *Art: Critical Resistance, Subversion, Madness* (Kopar, 2009).

dr Rašida B. TRIKI (Rachida B. Triki) profesor je estetike i filozofije umetnosti na Tunizanskom univerzitetu (l'Université de Tunis). Predsednica je Tunizanske asocijacije za estetiku i poietiku (ATEP) i potpredsednica Internacionalne asocijacije za poietiku (L'association internationale de la poétique). Organizuje izložbe savremene umetnosti u Tunisu, Briselu, Bamaku i Parizu. Radila je na dokumentarnim filmovima o tunižanskim slikarima. Aktivna je u akademskom životu Tunisa, Alžira i Francuske. Autorka je knjiga: *L'esthétique et la question du sens* (Paris, 2000), *L'esthétique du temps pictural* (Tunis, 2001), *Paintings in Hasdrubal* (Tunis, 2002), *Les femmes peintres en Tunisie* (Tunis, 2001) i *L'image, ce que l'on voit, ce que l'on crée* (Paris, 2008).

dr Ana VUJANOVIĆ (r. 1975, Beograd) *freelance* radnica (teoretičarka, predavač, dramaturškinja, organizatorka, urednica) u oblasti izvođačkih umetnosti i kulture. Doktorirala teatrologiju na Fakultetu dramskih umetnosti, Beograd. Urednica *TkH*, časopisa za teoriju izvođačkih umetnosti i saradnica platforme *Teorija koja Hoda* (www.tkh-generator.net). Predaje na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti, Beograd. Angažovana u kulturnoj politici nezavisnih scena u Beogradu (Druga scena), regiji (Clubture) i internacionalnom kontekstu (PAF). Redovno objavljuje teorijske tekstove i autorka je tri knjige: *Razarajući označitelji/e performansa* (Beograd, 2004); *Uvod u studije performansa* (koautor, Beograd, 2006), i *Doksid s-TIU/4* (Sremski Karlovci, Novi Sad, 2007).

Dejvin Zane ŠOU (Devin Zane Shaw) studira na Univerzitetu u Otavi (University of Ottawa). Bavi se odnosima estetike i politike, pre svega filozofijom Alena Badijua, lakanovskom teorijom i marksizmom. Njegova disertacija je fokusirana na Šelingovu filozofiju umetnosti.

dr Paula ZUPANC (r. 1943, Celje) docent je na sociologiji kulture i roda na Odeljenju za studije kulture na Fakultetu za humanističke studije Primorskog univerziteta (Fakulteta za humanističke študije, Univerza na Primorskem) u Kopru.

Njena područja interesovanja su predstavljanje roda u kulturi, feminističke teorije, estetika, mediji i književna kritika. Bavi se savremenom i aktuelnom francuskom teorijom, seksualnim i nacionalnim identitetima te seksualnom razlikom.

dr Ernest ŽENKO (r. 1968, Postojna) docent je za estetiku i filozofiju kulture na Fakultetu za humanističke studije Primorskog univerziteta (Fakulteta za humanističke študije, Univerza na Primorskem) u Kopru. Područja njegovih interesovanja su savremena filozofija, estetika, filozofija kulture, vizuelna kultura, kritička teorija i teorijska psihoanaliza. Objavio je knjige: *Prostor in umetnost. Prostor med filozofijo, umetnostjo in znanostjo – Leonardo da Vinci, László Moholy-Nagy in Andy Warhol* (Ljubljana, 2000) i *Totaliteta in umetnost. Lyotard, Jameson in Welsch* (Ljubljana, 2003).

BIOGRAFIJE PREVODITELJKI

Margarita PETROVIĆ (r. 1960, Beograd) diplomirala je na Medicinskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Pohađa master studije na Grupi za teoriju umetnosti i medija na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Bavi se prevodilaštvom. Objavljeni prevodi: tekstovi iz knjige u rukopisu *Teorija u doba kulture, Kultura u doba medija* (*Reader izabranih tekstova od situacionizma do biopolitike*), ur. Miško Šuvaković, Treći program Radio Beograda, ciklus emisija *Teorija, kultura i mediji*, 2008.

Biserka RAJČIĆ (r. 1940, Jelašnica kod Zaječara), pisac i prevodilac, završila je studije slavistike na beogradskom Filološkom fakultetu i radila trideset godina kao bibliotekar u naučnim bibliotekama. Bavila se slovenskim zemljama, najviše Poljskom, njenom kulturom, književnošću, umetnošću, filozofijom, teatrologijom, istoriografijom, politikologijom i sl. Objavila je sledeće knjige: *Poljska civilizacija, Pisma iz Praga, Moj Krakov*, radio dramu *Šopen, Žorž Sand i njena deca*. Uskoro će objaviti *Pisma iz Poljske* i knjigu intervjuva vođenih od 1980. godine sa poznatim piscima, teoretičarima književnosti i pozorišta, estetičarima, kulturolozima, političarima, istoričarima i dr. pod naslovom *Poetika razgovora*. Objavila je 75 knjiga prevoda iz svih oblasti humanistike i književnosti, kao i oko 1550 priloga u časopisima Srbije i bivše Jugoslavije. Od 1967. stalni je saradnik Drugog i Trećeg programa Radio Beograda. Dobitnik je niza srpskih i poljskih nagrada.

Maja SOLAR (r. 1980, Zagreb) završila je diplomatske akademske studije – master u Novom Sadu, smer filozofija i radi kao asistentkinja na predmetima logika i filozofija prirode. Članica je uredništva časopisa za književnost i teoriju *Polja*. Učestvuje na domaćim i međunarodnim simpozijumima, tribinama i seminarima. Objavila je knjigu poezije *Makulalalalatura*.

Dragana STARČEVIĆ (r. 1957, Beograd) profesor je engleskog jezika u Centru za strane jezike Kolarčeve zadužbine u Beogradu. Bavi se književnim prevodjenjem i član je Udruženja književnih prevodilaca Srbije od 1997. Prevodi sa engleskog,

francuskog i španskog jezika. Objavljene knjige prevoda su: *Imaginarni Balkan*, Marija Todorova (1999), *Sirena i Minotaur*, Doroti Dinerstin (2000), *Balkan 1804–1999*, Miša Gleni (2001), *Tri gvineje*, Virdžinija Vulf (2001), *Sestra aut-sajderka*, Odri Lord (2002).

A

Kerolin ABATE (1955–),
358, 358fn, 360fn, 361, 362fn
Teodor ADORNO (1903–1969),
8, 12, 14, 17, 19, 20, 25, 41, 119, 175, 199,
205–235, 242, 300, 362fn, 389, 514,
515, 550, 552, 553, 556fn, 587, 611, 634,
637, 840, 841, 846, 847, 855
Đorđo AGAMBEN (1942–),
8, 35, 36, 116, 674, 678–689
Aijaz AHMAD,
562
Leri AJGNER (1927–1996),
351
Albert AJNŠTAJN (1879–1955),
346, 611
Rudolf AJTELBERG (1817–1885),
759, 761, 767, 776
Hans AJZLER (1898–1962),
208, 216
Franc AKERMAN (1963–),
751fn

sv. Toma AKVINSKI (1225–1274),
262
ALEKSANDAR III Veliki (356–323 p. n. e.),
572
Žan-Edern ALIE (1936–1997),
283
Erik ALIEZ (1957–),
708, 708fn
Dante ALIGIERI (1265–1321),
147, 284
Daren ALMOND (1971–),
751fn
Olivje d’ALON (1923–2009),
396
Ernst van ALPEN,
743fn
Svetlana ALPERS (1936–),
839, 847, 848, 852
Luj ALTISER (1918–1990),
284, 291, 416, 515, 516, 521, 522,
554, 557, 559, 611, 645, 658, 661,
742, 742fn, 743, 843, 850
Peri ANDERSON (1938–),
549

INDEKS
IMENA

Karl ANDRE (1935–),
320
Alfred ANDERŠ (1914–1980),
167
Bernard ANRI-LEVI (1949–),
295
Arđun APADURAI (1949–),
580fn
Lui ARAGON (1897–1982),
508
Hana ARENT (1906–1975),
101, 508, 509, 660, 676, 680, 686,
687
ARISTOTEL (384–322 p. n. e.),
52, 101, 230, 360, 486, 489, 587, 590,
592, 611, 648, 662fn, 669, 681, 684,
736fn, 737fn, 738fn, 786
Roj ARMS,
577, 577fn
Rudolf ARNHAJM (1904–2007),
850
Remon ARON (1905–1983),
373
Art&Language (osnovana 1968),
8, 124, 248, 274, 319–335
Antoanen ARTO (1896–1948),
248, 283, 284, 298, 471, 474
Boris ARVATOV (1896–1940),
693
Monik AS (1909–1987),
363fn
Džon AŠBERI (1927–),
284, 351
Erih AUERBAH (1892–1957),
568
Aurelije AUGUSTIN (353–430),
128
Hoze Martinez AZOREN (1873–1967),
147

B

Homi K. BABA (1949–),
565, 566, 569fn, 573, 576, 576fn, 578fn
Malkolm BAD (1941–),
624

Alen BADIJU (1937–),
8, 20, 35, 116, 387, 414, 645–657, 666,
667, 679, 683, 855
Johan Sebastijan BAH (1685–1750),
147, 214, 309, 311, 311fn, 313, 313fn, 314,
316, 407
Mihail BAHTIN (1895–1975),
289, 344, 497, 609, 611
Džordž Gordon BAJRON (1788–1824),
572
Milica BAKIĆ-HAJDEN,
581
Majkl BAKSANDAL (1933–2008),
852
Mike BAL (Mieke Bal, 1946–),
27, 816
Bela BALAŠ (1884–1949),
159
Džon BALDESARI (1931–),
329
Onore de BALZAK (1799–1850),
163, 168
Žan BARAKE (1928–1973),
298
Daniel BARENBOIM (1942–),
566, 567
Rolan BART (1915–1980),
8, 26, 30, 41, 264, 265, 283, 284, 292,
300, 302, 303, 305, 306, 321, 343, 344,
345, 428, 431–443, 459, 497, 497fn,
508, 554, 744, 843, 845, 848, 849
Bela BARTOK (1881–1945),
159, 210
Sir Ričard BARTON (1918–1998),
572
Vilijam S. BAROUZ (1914–1997),
348
Silvija BATAJ (1908–1993),
415fn
Žorž BATAJ (1897–1962),
283, 284, 293, 294, 461fn, 471, 679, 830
Džudit BATLER (1956–),
8, 31, 511–526
Gaston BAŠLAR (1884–1962),
409, 483
Aleksandar Gotlib BAUMGARTEN
(1714–1762), 13, 22, 69, 71, 77, 78,
80, 242

Kevin BAZANA,
310, 310fn
Dejvid BEČELOR (1955–),
823
Bečka škola istorije umetnosti
(od 1852), 8, 759–768, 769
Dejvid BEINBRIDŽ (1941–),
319, 324
Frensis BEJKON (1561–1626), filozof,
49, 229, 230
Frensis BEJKON (1909–1992),
irski slikar engleskog porekla,
447, 450, 450fn, 452, 454, 455, 456
Elizabet BEK-GERNŠEIM (1946–),
516
Samjuel BEKET (1906–1989),
231, 232, 248, 448, 449, 558
Maks BEKMAN (1884–1950),
767
Danijel BEL (1919–),
541, 661
Klajv BEL (1881–1964),
23, 134, 795–814
Hans BELTING (1935–),
532fn, 542, 845
Gotfrid BEM (1920–),
767
Endrju BENDŽAMIN (1952–),
743fn
Toni BENET (1926–),
171
Šejla BENHABIB,
516
Valter BENJAMIN (1892–1940),
8, 17, 18, 20, 25, 120, 174–192, 203,
208, 218, 219, 220, 221, 224, 246, 317,
552, 553, 602, 609, 611, 663, 678, 680,
684, 685, 691, 700, 700fn, 701, 744,
845, 853
Žan-Mari BENOVA (1942–1990),
295
Maks BENSE (1910–1990),
26
Stiv BENSON (1949–),
337
Džeremi BENTAM (1748–1832),
683

Emil BENVENIST (1902–1976),
475, 476, 483
Šulamit BER,
61fn
Nikolaj BERDJAJEV (1874–1948),
360
Monro BERDSLI (1915–1985),
131
Alban BERG (1885–1935),
205, 206, 207, 209, 210, 297fn, 311, 624
Anri BERGSON (1859–1941),
8, 23, 55–64, 146, 148, 149, 223, 236,
359, 359fn, 360, 366fn, 367, 367fn,
369fn, 378, 409, 446, 708, 709, 721,
722, 722fn, 723, 724, 724fn, 725, 725fn,
726fn, 727, 728, 728fn, 729, 730, 731,
731fn, 732, 732fn, 734fn
Lučano BERIO (1925–2003),
257, 302
Edmund BERK (1729–1797),
236, 243, 607, 614
Tomas BERNHARD (1931–1989),
123
Čarls BERNSTIN (1950–),
8, 336–353
Metju BERNSTIN,
580
Mišel BERNSTIN (1932–),
270
Leonard BERNŠTAJN (1918–1990),
312
Ludvig van BETOVEN (1770–1827),
147, 209, 210, 212, 217, 310, 311, 407,
440
Ištvan BIBO (1911–1979),
160
Vanesa BIKROFT (1969–),
742fn
Danijel BIREN (1938–),
280
Peter BIRGER (1936–),
19, 246, 347, 348, 541
Harison BIRTVISTL (1934–),
257
Kler BIŠOP (1979–),
744
Dušan BJELIĆ (1951–),
582

Moris BLANŠO (1907–2003),
459, 471
Najdžel BLEJK,
823
Ernst BLOH (1885–1977),
159, 161, 163, 238, 362fn, 553, 611, 834
Iv-Alen BOA (1952–),
809, 810, 811, 812, 827, 828, 830, 831
Lui BODIK (1923–1980),
359fn
Šarl BODLER (1821–1867),
18, 175, 178, 185, 186, 187, 188, 203,
503, 504, 506
Žan-Lui BODRI (1930–),
283, 291
Žan BODRIJAR (1929–2007),
30, 280, 558, 559, 661, 696, 845, 846
Mel BOHNER (1940–),
124
Jozef BOJS (1921–1986),
248, 668
Ludvig BOLCMAN (1844–1906),
124
Majkl BOLDVIN (1945–),
319, 322, 324, 327, 328, 821
Kristijan BOLTANSKI (1944–),
674
Akile BONITO OLIVA (1939–),
28, 328
Dejvid BORDVEL (1947–),
573fn
Simon de BOVOAR (1908–1986),
373, 384, 508, 509
Jolanta BRAH-ČAJNA,
237
Karl BRAIG (1852–1923),
102
Rosi BRAJDOTI (1954–),
514, 515, 517, 518
Norman BRAJSON (1949–),
27, 816, 842, 843, 844, 847, 848, 849
Žorž BRAK (1882–1963),
796
Erl BRAUN (1926–2002),
256
Norman O. BRAUN (1913–2002), 258fn,
558

Triša BRAUN (1936–),
294
Bertolt BREHT (1898–1956),
174, 180, 181, 182, 183, 203, 216, 231,
449, 550, 611, 648, 654, 672
Džordž BREHT (1926–2008),
255fn
Franc BRENTANO (1838–1917),
102, 103, 146
Andre BRETON (1896–1966),
283, 284, 414
Žan-Pjer BRISE (1837–1919),
461fn
Dejvid BROMIDŽ (1933–),
342
Leon BRUNŠVIG (1869–1944),
384
Benjamin BUHLOH (1941–),
827, 828, 831, 840
Nađa BULANŽE (1887–1979),
297
Pjer BULEZ (1925–),
8, 210, 217, 257, 283, 291, 296–308
Kris BURDEN (1946–),
674
Pjer BURDIJE (1930–2002),
841
Viktor BURGİN (1941–),
249, 280, 329, 853
Nikola BURIO (1965–),
8, 35, 740–754
Džordž H. V. BUŠ (1924–),
704, 716
Džordž V. BUŠ (1946–),
581, 704, 716
Silvano BUZOTI (1931–),
257

Č
Nadežda ČAČINOVIĆ (1947–),
9, 103
Petar Ilić ČAJKOVSKI (1840–1893),
360fn
Benvenuto ČELINI (1500–1571),
776

Noam ČOMSKI (1928–),
288

D
Nevena DAKOVIĆ (1964–),
10, 582
Karl DALHAUS (1928–1989),
367fn, 621fn
Salvador DALI (1904–1989),
42, 414
Milan DAMNJANOVIĆ (1924–1974),
15, 103, 835
Iber DAMIŠ (1928–),
291, 819
Serž DANE (1944–1992),
742, 743
Artur K. DANTO (1924–),
8, 16, 17, 18, 20, 25, 138, 139, 531–548,
753fn
Žorž Žak DANTON (1759–1794),
684
Tina DARAH (1950–),
342
Čarls DARVIN (1809–1882),
777
Šejzad DAVUD (1974–),
751fn
Nikolas DE STEL (1914–1955),
298fn
Klod DEBISI (1862–1918),
147, 297, 310, 360fn, 362fn, 363, 368fn,
625
Gi DEBOR (1931–1994),
270, 271, 272, 274, 276, 277, 558, 742,
746, 845, 846
Mišel DEGI (1930–),
283
Arnold DEJVIDSON (1936–),
361, 362
Donald DEJVIDSON (1917–2003),
130
Majkl DEJVIDSON (1944–),
337
Alen DEJVIS (1951–),
337

Stiven DEJVIS (1950–),
26
Rene DEKART (1596–1650),
145, 151, 157, 229, 375, 376, 376fn, 377,
471, 486, 489, 544, 850
Žil DELEZ (1925–1995),
8, 30, 393, 414, 446–457, 470, 515,
559, 580, 649, 678, 706, 707, 708,
709, 713, 715, 718, 722, 722fn, 728,
731fn, 734fn, 742, 745, 845
Ješa DENEGRİ (1936–),
834
Žak DERIDA (1930–2004),
8, 29, 30, 35, 41, 115, 283, 284, 285,
286, 287, 288, 291, 300, 336, 345, 346,
357, 357fn, 388, 428, 469–478, 497fn,
509, 515, 519, 521, 544, 554, 568, 586,
611, 811, 844
Maks DESOAR (1867–1947),
23
Branko DESPOT (1942–),
103
Mark DEVAD (1943–1983),
283, 289, 291
Deni DIDRO (1713–1784),
229
Mikel DIFREN (1910–1995),
8, 24, 103, 104, 105, 242, 395–413
Čarls DIKENS (1812–1870),
577
Džordž DIKI (1926–),
18, 25, 138, 532, 534, 753fn
Vilhelm DILTAJ (1833–1911),
149, 241, 568, 780
Žorž DIMEZIL (1898–1986),
459
Tacita DIN (1965–),
751fn
Margerit DIRA (1914–1996),
450
Emil DIRKEM (1858–1917),
685
Ditrih Fišer DISKAU (1925–),
438
Marsel DIŠAN (1887–1968),
17, 136, 137, 137fn, 138, 248, 256, 258,
262, 265, 266, 267, 321, 324, 324fn,
325, 532fn, 742fn, 750fn

Lorenc DITMAN (1928–),
770
Džon DJUI (1859–1952),
15, 151
Jolanta DOBKOVSKA-ZIDRONJ,
237
Edgar Lorens DOKTOROV (1931–),
560,
Mladen DOLAR (1951–),
414, 428
Alen DONAGAN (1925–1991),
93, 96
Džon DOS PASOS (1896–1970),
136
Fjodor Mihajlovič DOSTOJEVSKI
(1821–1881), 124, 360
Žan DOVINJO (1921–2007),
166
Teodor DRAJZER (1871–1945),
556
Džon DUNS SKOTUS (1266–1308),
100, 509
Rašel Blau DUPLEZI (1941–),
337
Maks DVORŽAK (1874–1921),
23, 759, 762, 763, 764, 766, 767, 768

DŽ

Derek DŽARMAN (1942–1994),
123
Martin DŽEJ (1944–),
387, 513, 839, 844, 844fn
Vilijam DŽEJMS (1842–1910),
149, 151, 382, 706, 708, 709, 714,
715, 717
Fredrik DŽEJMSON (1934–),
8, 18, 162, 163, 164, 165, 249, 541, 549–
563, 566, 576fn, 593, 696,
829, 855
Rej DŽEKENDOF (1945–),
629fn, 630
Lora (Rajding) DŽEKSON (1901–1991),
337
Čarls DŽENKS (1939–),
18

Sir Hamilton DŽIB (1895–1971),
572
Lajm DŽILK (1964–),
742fn
Džejms DŽOJS (1882–1941),
136, 267, 297, 302, 425fn, 604
Džasper DŽONS (1930–),
124, 267, 348
Filip DŽONSON (1906–2005),
560

Đ

Sergej ĐAGILJEV (1872–1929),
574fn
Alberto ĐAKOMETI (1901–1966),
393
Gžegorž ĐAMSKI (1955–),
237, 248
Bohdan ĐEMIDOK (1933–),
237
Đovani ĐENTILE (1875–1944),
66, 67, 74
Gao ĐIANPING (1955–),
14fn, 842
Zoran ĐINĐIĆ (1952–2003),
103
ĐORDONE (1478?–1510),
761fn
ĐOTO (1267?–1337),
147

E

Kreg EJREJ,
358fn, 362, 364, 365
Čarls EJVERI (1973–),
751fn
Majstor EKHART (1260?–1328?),
486
Umberto EKO (1932–),
26, 250, 302, 303, 304fn, 306,
483, 744
EL GREKO (1541–1614),
147
Tomas Sterns ELIOT (1888–1965),
92, 351, 603, 606, 607, 611

Džon ELIS (1956–),
344
Brus ENDRUS (1948–),
337
Fridrih ENGELS (1820–1895),
160, 163fn, 164fn, 165fn, 239
Paul ENGLEMAN (1891–1965),
125
Dominik ENGR (1780–1867),
581
Okvui ENVEZOR (1963–),
832
EPIKUR (341–270 p. n. e.),
375
Mihail EPŠTEJN (1950–),
696, 697
Bartelemi d'ERBELO (1625–1695),
572
Aleš ERJAVEC (1951–),
10, 696, 834
Maks ERNST (1891–1976),
586
ESHIL (525–456 p. n. e.),
571
Teri ETKINSON (1939–),
319, 322, 324, 325
EURIPID (480–405 p. n. e.),
571

F

Franc FANON (1925–1961),
565, 566, 577
Hauard FAST (1914–2003),
166
Gustav FEHNER (1801–1887),
398
Herbert FEIGL (1902–1988),
125
Paul FEJERABEND (1924–1994),
589
Morton FELDMAN (1926–1987),
256
Šošana FELMAN,
521, 522, 708
Brajoni FER (Briony Fer),
823

Konrad FIDLER (1841–1895),
240, 242
Johan Gotlib FIHTE (1762–1814),
604
An FILIP (1917–),
362
Vladimir FILIPOVIĆ (1906–1984),
103
Eugen FINK (1905–1975),
24, 103
Stenli FIŠ (1938–),
609
Fridrih FIŠER (1807–1887),
760
Den FLAVIN (1933–1996),
322
Viktor FLEMING (1889–1949),
579
Gistav FLOBER (1821–1880),
162, 374, 572, 579fn
Džeri FODOR (1935–),
535, 536
Ivan FOHT (1927–1992),
15, 103, 361, 366, 367
Ludvig FOJERBAH (1804–1872),
226, 489fn,
Eli FOR (1873–1937),
572
Gabrijel FORE (1845–1924),
360fn, 362fn, 363, 365, 367
Sesil Skot FORESTER (1899–1966),
579
Anri FOSIJON (1881–1943),
245
Hal FOSTER (1955–),
249, 697, 827, 828, 831, 840, 846, 850
Dagobert FRAJ (1883–1962),
763
Rodžer FRAJ (1866–1934),
23, 134, 795–814
Abraham Halevi FRANKEL (1891–1965),
645, 646
FRANSOA I (1494–1547),
776
Fransis FRASCINA (1950–),
823, 831
Fridrih FREGE (1848–1925),
124, 129, 611

Nensi FREIZER,
516
Majkl FRID (1939–),
24, 795–814, 828, 829, 840
Beata FRIDRIČAK (1963–),
237
Sigmund FROJD (1856–1939),
8, 33, 41–54, 124, 165, 198, 200, 210,
223, 285, 286, 288, 291, 293, 346, 359,
382, 415, 415fn, 416, 418, 419, 420, 422,
424, 428, 441, 484, 484fn, 485, 486,
488, 498, 500fn, 501, 502, 503, 504,
505, 505fn, 515, 557, 685
Žerar FROMANŽE (1939–),
461, 466, 467
Mišel FUKO (1926–1984),
8, 29, 30, 283, 290, 299fn, 307, 339,
388, 390, 414, 416, 447, 458–468,
470, 496, 497fn, 515, 520, 545, 568,
571, 578fn, 653, 663, 670, 671, 680,
682, 683, 686, 687, 688, 818, 843,
844, 848, 850
Bakminster FULER (1895–1983),
248

G

Hans Georg GADAMER (1900–2002),
24, 101, 242, 512, 536, 537, 542, 544,
545, 546, 568, 765
Moric GAJGER (1880–1937),
103, 146, 146fn
Galileo GALILEJ (1564–1642),
585
Tamar GARB,
823
Rože GARODI (1913–),
166
Feliks GATARI (1930–1992),
30, 414, 446, 447, 451, 451fn, 453, 559,
580, 707, 708, 709, 715, 742, 745, 746
Arman GATI (1924–),
298
Kurt GEDEL (1906–1978),
651
Ernest A. GELNER (1925–1995),
574

Stefan GEORG (1868–1933),
159
Lidija GER,
621fn
Alberto GERERO (1886–1959),
310
Johan Volfgang fon GETE (1749–1832),
84, 146, 147, 163, 175, 179, 180, 566,
568
Orlando GIBONS (1583–1625),
311
Katarin E. GILBERT,
15, 18
Džonatan GILMOR,
545
Pol GILROJ (1956–),
579
Andre GINGIRČ,
581
Džordž GISING (1857–1903),
556
Alen GINZBERG (1926–1997),
348
Filip GLAS (1937–),
560
Žan-Kristof GODAR (1959–),
361
Žan-Lik GODAR (1930–),
558, 559, 586
Pol GOGEN (1848–1903),
113, 279, 455, 599
Francisko GOJA (1746–1828),
147
Marija GOLASŠEVSKA (1926–),
248
Lisjen GOLDMAN (1913–1970),
167, 497
Antoan GOLEA (1906–1980),
298
Vesna GOLSVORDI (1961–),
582
Ernest GOMBRIČ (1909–2001),
842, 843, 847
Luis de GONGORA (1561–1627),
147
Dominik GONZALES-FORSTER (1965–),
742fn

Feliks GONZALES-TORES (1957–1996),
742fn
Daglas GORDON (1966–),
742fn
Žan-Žozef GOU (1943–),
291
Elžbjeta GRABSKA,
243
Pjotr GRAF,
237
Antonio GRAMŠI (1891–1937),
67, 160, 238, 852
Den GREAM (1945–),
320
Majkl GREJVS (1934–),
560
Algirdas GREMAS (1917–1992),
483
Dejvid GRIFIT (1875–1948),
579
Klement GRINBERG (1909–1994),
24, 60, 61, 246, 320, 539, 540, 541,
541fn, 741, 795–814, 828, 829, 840,
841, 847, 853
Piter GRINEVEJ (1942–),
250
Majkl GRIR,
338, 339
Danko GRLIĆ,
15, 103, 835
Boris GROJS (1947–),
8, 690–703
Elizabet GROS,
818
Marina GRŽINIĆ (1958–),
9, 696
Nelzon GUDMEN (1906–1998),
25, 132, 132fn, 134, 138, 139, 400, 625fn
Glen GULD (1932–1982),
8, 309–318
Ara GUZELIMIAN (1954–),
566, 567

H

Jirgen HABERMAS (1929–),
41, 206, 587, 590, 592, 840

Henri HAGARD (1856–1925),
577
Martin HAJDEGER (1889–1976),
8, 16, 18, 19, 24, 33, 100–122, 146, 149,
208, 215, 223, 224, 225, 226, 242, 244,
360, 382, 384, 386, 387, 388, 388fn,
389, 393, 409, 470, 471, 472, 474, 475,
476, 486, 487, 489fn, 546fn, 586, 587,
589, 646, 648, 678, 844, 853
Jozef HAJDN (1732–1809),
209
Hilde HAJN (1932–),
19
Andreas HAJSEN (1942–),
249, 347, 348
Bela HAMVAŠ (1897–1968),
160
Hans HAN (1879–1934),
125
Al HANSEN (1927–1995),
255fn
Mark B. N. HANSEN (1965–),
8, 721–739
Eduard HANSLIK (1825–1904),
627
Dona HARAVEJ (1944–),
31
Henri Silton HARIS (1926–),
74fn
Majkl HART (1960–),
35, 688
Nikolaj HARTMAN (1882–1950),
14, 22, 100, 103, 104, 105
Ihab HASAN,
558
Suzan HAU (1937–),
337
Gerhard HAUPTMAN (1862–1946),
159
Arnold HAUSER (1892–1978),
160
Lin HEDŽINIEN (1941–),
337
Georg Fridrih HEGEL (1770–1831),
13, 14, 15, 16, 18, 20, 66, 70, 70fn, 71,
72, 74, 75, 78, 79, 81, 82, 101, 109, 113,
115, 120, 162, 163, 164, 196, 199, 210,

- 223, 224, 225, 226, 231, 359, 385, 397,
415, 435, 447, 474, 486, 489, 490,
498, 499, 512, 512fn, 515, 516, 538, 539,
539fn, 543, 544, 546fn, 549, 552, 553,
554, 555, 557, 559, 587, 679, 761, 769,
777fn, 790, 801
- Ernst Hajnrih HEKEL (1834–1919),
585
- Johan Kristijan HELDERLIN (1770–1843),
101, 108, 109, 114, 175, 648, 650, 651,
652
- Agneš HELER (1929–),
171, 834
- Stujart HEMPŠIR (1914–2004),
134
- HERAKLIT
(540/535 p. n. e. – 483/475 p. n. e.),
108
- Johan Fridrih HERBART (1776–1841),
79, 85
- Johan fon HERDER (1744–1803),
243, 568, 596, 596fn, 597, 598
- Karla HERIMEN (1952–),
337
- Džonatan HERIS (1921–),
823
- Čarls HERISON (1942–),
28, 280, 322, 328, 334, 821, 822, 823,
831
- HERODOT (c. 484 – c. 425 p. n. e.),
572
- Dik HIGINS (1938–1998),
255
- Ketlin M. HIGINS (1954–),
543
- Endrju HIGSON (1958–),
580fn
- Adolf fon HILDEBRAND (1847–1921),
240, 777
- Paul HINDEMIT (1895–1963),
210, 624
- Adolf HITLER (1889–1945),
117, 119, 206, 223, 231, 244
- Dejvid HJUM (1711–1776),
376, 377, 446, 544
- Velimir HLEBNIKOV (1885–1922),
342
- En HOBART,
357fn
- Stjuart HOL (1932–),
565, 852, 854
- Hans HOLBAJN (1497?–1543),
428
- Dženi HOLCER (1950–),
250, 280
- Mišel En HOLI,
839
- Denis HOLIE,
827
- Šon HOMER,
555
- Artur HONEGER (1892–1955),
296, 297
- HORACIJE (65 p. n. e. – 8 n. e.),
156
- Maks HORKHAJMER (1895–1973),
202, 206, 207, 209, 210, 218, 220, 221,
222, 228, 229, 230, 556fn
- Johan H. HOTINGER (1620–1667),
572
- Tine HRIBAR (1941–),
103
- Vilhelm fon HUMBOLT (1767–1835),
568
- Harold HUREL (1940–),
320
- Edmund HUSERL (1859–1938),
100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108,
146, 149, 150, 208, 223, 224, 360, 373,
378, 379, 380, 382, 384, 385, 386, 387,
397, 407, 410, 469, 471, 472, 498fn,
586, 611, 627, 732fn, 735, 844
- HUSEIN, kralj (1935–1999),
566fn
- I
- Henrik IBZEN (1828–1906),
159, 224
- Žan-Rene IGENEN (1936–1962),
283
- Teri IGLTON (1943–),
8, 35, 343, 345, 553, 555, 566, 576fn,
601–613

- Viktor IGO (1802–1885),
428
- Maks IMDAL (1925–1988),
767
- Roman INGARDEN (1893–1970),
14, 24, 25, 103, 104, 237, 238, 240,
369fn, 397, 621
- Žan IPOLIT (1907–1968),
243, 415, 512
- Lus IRIGARAJ (1932–),
8, 31, 283, 482–495, 496, 515
- Arnold ISENBERG,
133
- J
- Roman JAKOBSON (1896–1982),
343, 483
- Dejvid JANG,
312fn
- Robert JANG (1935–),
562, 563
- Vladimir JANKELEVIČ (1903–1985),
8, 25, 357–372
- Karl JASPERS (1883–1969),
244, 395
- Robert JAUS (1921–1997),
19
- Vilijam JEJTS (1856–1939),
576fn, 610
- Johanes JENSEN (1873–1950),
43
- Adolf JOF (1883–1927),
160
- Hans JONAS (1903–1993),
101
- Dina JORDANOVA (1960–),
582
- Asger JORN (1914–1973),
270, 278, 279
- Karl Gustav JUNG (1875–1961),
611
- K
- Ilja KABAKOV (1933–),
691, 696
- Franc KAFKA (1883–1924),
17, 168, 175, 185, 186, 229, 231, 247,
297, 447, 448, 449, 450, 471, 684, 685
- Mauricio KAGEL (1931–2008),
257
- Italo KALVINO (1923–1985),
250
- Alber KAMI (1913–1960),
24, 244
- Vasilij KANDINSKI (1866–1944),
248, 297, 796
- Milan KANGRGA (1923–2008),
103
- Mers KANINGAM (1919–),
294
- Immanuel KANT (1724–1804),
13, 18, 20, 22, 70, 70fn, 75, 77, 78, 79,
84, 101, 115, 116, 146, 148, 149, 150, 151,
153, 154, 164, 199, 200, 201, 209, 210,
223, 225, 229, 231, 242, 360fn, 373,
377, 398, 401, 406, 407, 471, 472, 747,
745, 486, 544, 585, 587, 590, 592, 627,
635, 636, 662, 663, 670, 675, 769, 770,
771, 772, 774, 780, 784, 791, 797, 798,
799
- Alan KAPROU (1927–2006),
255fn
- Grejem KAR,
312
- Rudolf KARNAP (1891–1970),
125, 129
- Robert KASILO,
349
- Ernst KASIRER (1874–1945),
19, 101, 146
- Donald KASPIT (1925–),
28
- Kornelijus KASTORIADIS (1922–1997),
486fn
- Mauricio KATELAN (1960–),
742
- Rosalind KAUARD,
344
- Pjotr KAVJECKI (1951–),
237
- Džon KEJDŽ (1912–1992),
8, 124, 210, 217, 248, 255–269, 284,
298, 302, 303, 348, 558

Edvard S. KEJSI (1939–),
393
Endru KELI,
357fn, 358, 358fn
Majk KELI (1954–),
742
Meri KELI (1941–),
840
Daglas KELNER (1943–),
551, 552, 553, 557, 560
Vilijam KENIK (1923–),
133, 135
Karolji KERENJI (1897–1973),
160
Dejvid KERIER (1944–),
543, 544
Dejvid KEROL (1944–),
29
Noel KEROL (1947–),
255fn, 534fn, 535, 535fn, 536, 539,
543, 544
Džek KERUAK (1922–1969),
348
Džo KINHELOU (1950–2008),
516
Aleksandar KIOSEV,
582
Raduar KIPLING (1865–1936),
577
Ernst KIRHNER (1880–1938),
61
Fridrih KITLER (1943–),
728fn, 730fn
Piter KIVI,
26, 624, 776fn
Seren KJERKEGOR (1813–1855),
223, 224, 226, 360, 368fn
Šon KJUBIT (1953–),
743fn
Stenli KJUBRIK (1928–1999),
560
Melani KLAJN (1982–1960),
508, 509
Petula KLARK (1932–),
314
Timoti Džejs KLARK (1943–),
280, 822

Pol KLE (1879–1940),
190, 248, 297, 386, 390, 391
Ron KLEMENTS (1953–),
581
Pjer KLOSOVSKI (1905–2001),
471, 475, 476
Aleksandar KLUGE (1932–),
206
Marsel KOBASEN (1962–),
264
Zoltan KODALJ (1882–1967),
160
Kristofer KODVEL (1907–1937),
166
Herman KOEN (1842–1918), 146,
150
Piter KOFIN (1972–),
751fn
Lešek KOLAKOVSKI (1927–),
169, 244, 835
Silvia KOLBOVSKI (1953–),
827
Sidoni-Gabriel KOLET (1873–1954),
508, 509
Darko KOLIBAŠ (1946–1998),
103, 835
Robin Džordž KOLINGVUD
(1880–1943), 8, 23, 84, 87–99
Dean KOMEL (1960–),
103
Džozef KONRAD (1857–1924),
556, 574, 577, 579
Valdemar KONRAD (1878–1915),
104
Hedvig KONRAD-MARTIUS (1888–1966),
103, 397
Anton KONSTANT (1920–2005),
270, 273, 274,
Zoran KONSTANTINOVIĆ (1920–2007),
570
Ogist KONT (1798–1857),
760
Džoan KOPDŽEJK (1946–),
827
Nikola KOPERNIK (1473–1543),
49
KOREDO (1489?–1534),
761fn

Drusila KORNEL,
516
Karolajn KORSMAJER,
19
Karl KORŠ (1886–1961),
161, 163fn
Jerži KOSAK,
244
Karl KOSIK (1926–2003),
15
Mark KOSTABI (1960–),
250
Teresa KOSTIRKO,
237, 248
Džozef KOŠUT (1945–),
124, 248, 320, 324, 327, 328
Tadeuš KOTARBINJSKI (1886–1981),
238
Božena KOVALSKA (1930–),
248
Aleksandar KOŽEV (1902–1968),
14, 385, 415, 512, 679
Zigfrid KRAKAUER (1889–1966),
231
Rozalind KRAUS (1942–),
325, 815, 827, 828, 829, 830, 831, 840,
850
Džonatan KRERI,
277, 839
Gerhard KRIGER (1902–1972),
101
Robert KRILI (1926–2005),
284, 351
Daglas KRIMP (1944–),
827
Soul KRIPKE (1940–),
130
Julija KRISTEVA (1941–),
8, 12, 26, 30, 31, 41, 283, 284, 288, 289,
290, 291, 292, 293, 294, 300, 321, 344,
414, 438, 496–510, 515, 571
Benedeto KROČE (1866–1952),
8, 11, 14, 23, 65–86, 93, 240, 359,
506fn, 623, 625
Stiven KROFT,
580fn
Pol KROUTER (1953–),
805, 850, 851

Barbara KRUGER (1945–),
250, 280
Stiven KRUUK (1950–),
228
Lusijan KRUKOVSKI (1929–),
540
Janis KSENAKIS (1922–2001),
257
Lu KSIN (1881–1936),
562
Roman KUBICKI (1957–),
237
Klark KULIDŽ (1939–),
337
Ananda KUMARASVAMI (1877–1947),
261, 261fn, 262
Bela KUN (1886–1939),
160
Helmud KUN,
15, 18
Tomas KUN (1922–1996),
322
Džef KUNS (1955–),
250
Gistav KURBE (1819–1877),
246, 332, 808
Ernst KURCIJUS (1886–1956),
568
Vilijard KVAJN (1908–2000),
130

L

Antonio LABRIOLA (1843–1904),
66, 82fn,
Aleksandra LABUNJSKA,
238
Maurico LACARATO (1955–),
688
Gotfrid Vilhelm LAJBNIK (1646–1716),
69, 80, 146, 376, 447, 850
Rene LAJBOVIC (1913–1972),
297
Žak LAKAN (1901–1981),
8, 17, 30, 34, 124, 284, 290, 291, 293,
294, 385, 388, 390, 414–430, 437,

- 459, 483, 484, 485fn, 486, 488, 496, 499, 501, 502, 505, 509, 515, 516, 517, 521, 522, 559, 571, 609, 645, 650fn, 673, 829, 844
- Ernst LAKLAU (1935–),
35, 516
- Alfons LAMARTIN (1790–1869),
572
- Johan Hajnrih LAMBERT (1728–1777),
102
- Klod LANCMAN (1925–),
675
- Ludvig LANDGREBE (1902–1991),
103
- Vanda LANDOVSKA (1879–1959),
311
- Sjuzan LANGER (1895–1985),
624
- Baz LARMAN (1962–),
579
- Emil LASK (1875–1915),
164, 239
- Skot LAŠ,
661
- LAV X, papa (1475–1520),
785
- Žan-Mari Gustav LE KLEZIO (1940–),
449
- LE KORBIZIJE (1887–1965),
611
- Anri LEFEVR (1901–1991),
16, 238, 272, 273, 275, 552
- Klod LEFOR (1924–),
385, 386
- Vladimir Ilič LENJIN (1870–1924),
15, 160, 164fn, 168, 169, 245, 292, 328, 329, 330, 609
- Fred LERDAL (1943–),
629fn, 630, 635
- Gothold LESING (1729–1781),
585, 675, 771, 772, 773
- Nikolaj LESKOV (1831–1895),
175, 185
- Šeri LEVAJN (1947–),
250, 840
- Emanuel LEVINAS (1906–1995),
101, 103, 357, 358fn, 360fn, 393, 476, 486, 490, 515, 523, 524
- Džerold LEVINSON,
627
- Klod LEVI-STROS (1908–),
304, 304fn, 306, 415, 416, 459, 483, 699
- So LEVIT (1928–2007),
320
- Fernand LEŽE (1881–1955),
796
- Đerđ LIGETI (1923–2006),
217
- Roj LIHTENŠTAJN (1923–1997),
535
- Greg LIN (1964–),
704fn
- Žan-Fransoa LIOTAR (1924–1998),
16, 18, 28, 29, 30, 124, 249, 267, 388, 541, 559, 568, 587, 588, 591, 592, 593, 604, 673, 674, 675, 708, 834, 844, 845
- Lusi LIPARD (1937–),
322
- Ričard LIPOLD (1915–2002),
265
- Teodor LIPS (1851–1914),
762, 781, 782, 791, 792
- Frank Rejmond LIVIS (1895–1978),
560
- Herman LOCE (1817–1881),
782
- Čezare LOMBROZO (1835–1909),
761fn
- Tomislav LONGINOVIĆ (1955–),
582
- Klod LORAN (1600–1682),
535fn
- Jurij LOTMAN (1922–1993),
26, 290fn
- Grof d'LOTREMON (1846–1870),
284, 506
- Karl LOUT (1897–1973),
101
- Rafaelo LOZANO-HEMER (1967–),
704fn
- Niklas LUHMAN (1927–1998),
326, 333
- Reina LUIS (1963–),
582

- Vindam LUIS (1882–1957),
550, 556
- Đerđ LUKAČ (1885–1971),
8, 14, 15, 25, 156, 159–173, 223, 238, 239, 240, 242, 244, 340, 552, 553, 556, 611, 834
- M**
- Robert MADERVEL (1915–1991),
294
- Rene MAGRIT (1898–1967),
42, 460, 462, 463
- Vladimir MAJAKOVSKI (1893–1930),
693
- Anet MAJKLSON,
827
- Džozef MAKARTI (1908–1957),
267, 552
- Donald MAKEJ (1922–1987),
725, 725fn, 727
- Maršal MAKLUAN (1911–1980),
248, 726
- Stefan MALARME (1842–1898),
59, 147, 155, 284, 471, 503, 506, 647, 650, 651, 652, 653, 656
- Anri MALDINE (1912–),
403fn
- Gustav MALER (1860–1911),
207, 210, 214, 299
- Bronislav MALINOVSKI (1884–1942),
399
- Andre MALRO (1901–1976),
244, 245, 247
- Lora MALVI (1941–),
428
- Kazimir MALJEVIČ (1878–1935),
248, 671, 675, 693, 699
- Hajnrih MAN (1871–1950),
160, 168
- Tomas MAN (1875–1955),
160
- Pol de MAN (1919–1983),
29
- Ernest MANDEL (1923–1995),
559, 560
- Osip MANDELJŠTAM (1891–1938),
651
- Eduard MANE (1832–1883),
460, 464, 465, 465fn, 466, 796, 799
- Karl MANHAJM (1893–1947),
159, 160
- Ajris MARDOK (1919–1999),
155
- Lui MAREN (1931–1992),
26, 820, 821
- Džozef MARGOLIS (1924–),
25, 132, 138, 139, 545
- Karl MARKS (1818–1883) i marksizam,
14, 15, 16, 17, 24, 33, 35, 66, 72, 73, 74, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 178, 180, 182, 183, 184, 193, 194, 195, 197, 200, 201, 202, 203, 207, 210, 220, 226, 236, 237, 238, 239, 242, 244, 274, 276, 277, 280, 285, 285, 288, 290, 292, 293, 339, 340, 361, 374, 384, 385, 420, 432, 441, 458, 459, 470, 498, 549–563, 601–612, 648, 658, 660, 668, 673, 688, 694, 696, 742, 746, 752fn, 816, 821, 824, 825, 827, 828, 829, 839, 843, 850
- Herbert MARKUZE (1898–1979),
8, 25, 41, 101, 193–204, 242, 514, 553
- Gvido MORPURGO-TALJABUE (1907–1997), 15, 18
- Lui MASINJON (1855–1922),
572
- Džon MASKER (1953–),
581
- Brajan MASUMI (1956–),
8, 35, 704–720, 733fn
- Anri MATIS (1869–1954),
386, 799, 811
- Žorž MATJE (1921–),
298fn
- Humberto MATURANA (1928–),
731fn
- Marsel MAUS (1872–1950),
483, 685
- Gustav MECGER (1926–),
248
- Jan MECINGER (1883–1956),
62fn

Leonard B. MEJER (1918–2007),
632, 764
Džekson MEK LOU (1922–2004),
255fn, 351
Stiv MEKA FER I (1947–),
341
Margaret MEK DONALD,
135
Kolin MEKEJB,
549fn
Tomas MEKIVILI (1939–),
803
Dejvid MELNIK (1938–),
337
Stiven MELVIL,
839, 844fn, 849
Erin MENING,
704fn
Moris MERLO-PONTI (1908–1961),
8, 16, 17, 20, 24, 103, 149, 152fn, 154fn,
357, 373, 384–394, 397, 400, 402,
403, 410, 415, 483, 486, 489, 586, 587,
721, 722fn, 727, 727fn, 728, 728fn, 729,
729fn, 732, 732fn, 733, 734, 735, 736,
736fn, 844, 850
Daglas MESERLI (1947–),
337, 338
Olivije MESIJAN (1908–1992),
297, 301, 368fn
Erik METJUJ (1969–),
55
Ljubomir MICIĆ (1895–1971),
573fn
Vilijam Dž. MIČEL (1962–),
846
Zagorka MIČIĆ (1903–1982),
103
Marsel MIHALOVICI (1898–1985),
362fn
Darius MIJO (1892–1974),
296, 297, 368fn
MIKELANDELO (1475–1564),
88, 94, 96
Džon P. MILER (1940–),
428
Maks MILER (1906–1994),
586

Žak-Alen MILER (1944–),
414, 416, 423fn,
Novica MILIĆ (1956–),
10, 734fn
Česlav MILOŠ (1911–2004),
652
Huan MIRO (1893–1983),
796
Nikolas MIRZOJEV (1962–),
846, 855
Anri MIŠO (1899–1984),
298
Iv MIŠO (1930–),
741, 750, 753
Franso MITERAN (1916–1996),
432
Volfgang Amadeus MOCART (1756–1791),
209, 217, 504
Toril MOI (1953–),
496
Kit MOKSI (1943–),
839
Abraham MOL (1920–1992),
26, 273
MOLIJE (1622–1673),
504
Pit MONDRIJAN (1872–1944),
706, 805, 810, 811
Šarl MONTESKIJE (1689–1755),
574fn
Stefan MORAVSKI (1921–2004),
8, 25, 236–251
Đovani MORELI (1816–1891),
761, 761fn
Čarls V. MORIS (1903–1979),
15, 26,
DJ Miksmaster MORIS (1965–),
751fn
Robert MORIS (1931–),
255fn
Sara MORIS (1967–),
742fn
Vilijem MORIS (1834–1896),
246
Karen MOS,
752fn
Šantal MUF (1943–),
35

Jan MUKARŽOVSKI (1891–1975),
19, 26, 340
Jos de MUL (1956–),
664
Džon MULARKI,
55fn
Džordž MUR (1873–1958),
124, 125
Majkl MUR (1954–),
718fn
Modest MUSORGSKI (1839–1881),
360fn, 368fn
Robert fon MUZIL (1880–1942),
248

N

Imre NAĐ (1896–1958),
160
Hamid NAFISI (1948–),
566
Majkl NAJMAN (1944–),
256, 257
Vidiadar S. NAJPOL (1932–),
575fn
Žan-Lik NANSI (1940–),
685, 688
Judžin NARMUR (1939–),
632
Paul NATORP (1854–1924),
146, 150
Antonio NEGRI (1933–),
35, 688, 718
Oskar NEG (1934–),
206
Žerar d'NERVAL (1808–1885),
506, 572, 579fn
Fridrih NIČE (1844–1900),
29, 33, 41, 46, 81fn, 101, 109, 110, 115,
120, 165, 210, 223, 230, 283, 284, 288,
346, 360, 360fn, 446, 448, 449, 471,
486, 487, 492, 508, 508fn, 509, 515,
546fn, 556, 585, 587, 610, 653, 762,
781, 786, 788, 789, 790, 792
Vaclav NIŽINSKI (1890–1950),
147

Linda NOHLIN (1931–),
848
Džon fon NOJMAN (1903–1957),
732
Kenet NOLAND (1924–),
802, 805
Ernst NOLTE (1923–),
101
Pjer NORA (1931–),
577
Dejvid NORIS,
582
Ciprijan Kamil NORVID (1821–1883),
243
Marta NUSBAUM (1947–),
514

NJ

Barnet NJUMAN (1905–1970),
17, 611, 810, 811

O

Žak OFENBAH (1819–1880),
296
Sajmon OKLI (1678–1720),
572
Žil OLICKI (1922–2007),
802, 805
Keli OLIVER (1958–),
505, 506fn
Čarls OLSON (1910–1970),
284
Filip Mišel ONDATJE (1943–),
575
Didije ONZJE (1923–1999),
19
Džordž OPEN (1908–1984),
348
Žorž ORIK (1899–1983),
296, 297
Gabrijel OROSKO (1962–),
742fn
Hoze ORTEGA I GASET (1883–1955),
8, 25, 145–158, 841

Piter OSBORN (1958–),
329
Stanislav OSOVSKI (1897–1963),
240, 241
Džejn OSTIN (1775–1817),
577
Džon Langšou OSTIN (1911–1960),
130, 511, 515, 517, 521
Kreig OVENS (1950–1990),
827
OVIDIJE (43 p. n. e. – 17 n. e.),
504

P

Enco PAĆI (1911–1976),
103
Rej di PALMA (1943–),
337
Majkl PALMER (1943–),
337
Ervin PANOFSKI (1892–1968),
463fn, 762, 767, 792, 792fn
Šarl PANZERA (1896–1976),
439
Filip PARENO (1964–),
742fn, 749, 749fn
Blez PASKAL (1623–1662),
552
Roj PASKAL (1904–),
166
Jan PASLER,
258
Džon PASMOR (1914–),
93, 96
Ezra PAUND (1885–1972),
348, 349, 350, 351, 551
Pjer Paolo PAZOLINI (1922–1975),
678
Stanislav PAZURA,
237
Ante PAŽANIN (1930–),
103
Ron PAŽET (1942–),
341
Daniel-Anri PAŽO (1939–),
570

Maks PEHŠTAJN (1881–1955),
61fn
Oto PEHT (1902–1988),
766, 767, 768
Majkl PEJN (1941–),
607
Danilo PEJOVIĆ (1928–2007),
103
Žoan PEJSE,
298
Džefri PEJZAN (1926–),
309
Teresa PEKALA,
237
Bob PERELMAN (1947–),
337, 350
Džil PERI,
823
Mardžori PERLOF (1931–),
337, 347
Fernando PESOA (1888–1935),
651
Dejvid PETERSON,
260fn
Gajo PETROVIĆ (1927–1993),
103
Oskar PFISTER (1873–1956),
52
Lidija PIGVERT,
516
Pablo PIKASO (1881–1973),
232, 323, 462, 599, 801, 810
Nik PIOMBINO (1942–),
337
Dušan PIRJEVEC (1921–1977),
103, 835
Čarl Sanders PIRS (1839–1914),
325, 435, 621fn, 707, 710, 711
Kazimjež PJOTROVSKI (1964–),
238
Pjotr PJOTROVSKI (1952–),
248, 633
PLATON (428/427–348/347 p. n. e.),
35, 50, 101, 116, 118, 304, 213, 346, 360,
365, 365fn, 447, 471, 484, 484fn, 486,
487, 489, 498, 498fn, 503, 504, 537,
538, 544, 586, 590, 604, 606, 607,

648, 651, 654, 655, 661, 668, 671, 681,
722fn, 737fn, 786
Marselin PLEJNE (1933–),
28, 283, 294, 292, 300, 497fn
Olivia PLENDER (1977–),
751fn
PLOTIN (205–270),
359, 384, 504, 504fn
Edgar Alan PO (1809–1849),
428, 606
Pol POARE (1879–1944),
574fn
Renato POĐOLI (1907–1963),
246
Mišel POLANI (1891–1976),
160
Džekson POLOK (1912–1956),
262fn, 328, 805
Grizelda POLOK (1949–),
824, 825
Fransis PONŽ (1899–1988),
283
Karl POPER (1902–1994),
208
Tijana POPOVIĆ-MLADENOVIĆ (1962–),
305
Mječislav POREMBSKI (1921–),
248
Aleksander POUP (1688–1744),
88
Kristina PRIS (1961–),
588
Elvis PRISLI (1935–1977),
312
Lajoš PROHASKA (1897–1963),
160
Kasim PROHIĆ (1937–1984),
103
Sergej PROKOFJEV (1891–1953),
210, 368fn
Marsel PRUST (1871–1922),
147, 185, 447, 448, 450, 734fn
Pjotr J. PŠIBIŠ,
248
Đakomo PUČINI (1858–1924),
599
Samuel fon PUFENDORF (1632–1694),
596

Fransis PULANK (1899–1963),
296, 297
Lorens PUNS (1937–),
255fn
Anri PUSER (1929–2009),
298, 302

R

Labid ben RABIJA (560–661),
651
RAFAELO (1484–1520),
157, 785
Dajana RAFMAN,
628fn, 629fn
Vilhelm RAJH (1897–1957),
205
Džilbert RAJLI (1900–1976),
130
Teri RAJLI (1935–),
314
Ivon RAJNER (1934–),
255fn
Ralf RAMNI (1934–2002),
270
Mel RAMSDEN (1944–),
319, 322, 328, 821
Žak RANSIJER (1940–),
8, 20, 35, 36, 658–677, 678
Bertrand RASEL (1872–1970),
124, 125, 126, 129, 236, 681
Džon RASKIN (1819–1900),
15
Robert RAUŠENBERG (1925–2008),
267, 284
Navin RAVANČAIKUL (1971–),
751fn
Moris RAVEL (1875–1937),
357fn, 360fn, 363, 368fn
Vajard RAVELING,
359fn
Ronald REGAN (1911–2004),
706
Artur REMBO (1854–1891),
203, 389
REMBRANT (1606–1669),
789

Ernest RENAN (1823–1892),
572
Alen RESNE (1922–),
450
Rudolf RETI (1885–1957),
620
Čarls REZNIKOV (1894–1976),
351
Teodul-Arman RIBO (1839–1916),
377, 378
Aron RIDLI,
93
Vilijam E. RIČARDSON (1937–),
428
Leni RIFENŠTAL (1902–2003),
119
Stiven RIGAN (1957–),
604
Alojz RIGL (1858–1905),
8, 23, 240, 242, 245, 761, 762, 763, 766,
767, 769–794, 838, 851
Rejmon RIJE (1902–1987),
725
Žan RIKARDU (1932–),
283, 291, 497fn
Pol RIKER (1913–2005),
24, 41, 103, 241, 242, 393, 395
Hajnrh RIKERT (1863–1936),
100, 774, 780, 788
Hugo RIMAN (1849–1919),
631
Alan ROB-GRIJE (1922–2008),
459
Maksimilijan ROBESPIER (1758–1794),
684
Dženifer ROBINSON,
266, 266fn
Kit ROBINSON (1949–),
341
Aleksandr RODČENKO (1891–1956),
248, 693
Ogist RODEN (1840–1917),
386
Mis van der ROE (1886–1969),
265, 266
Miroslav ROGALA (1954–),
730fn

Irit ROGOV,
839, 841, 846
Gabrijel ROKHIL,
670
Hajnrh ROMBAH (1923–2004),
586
Ričard RORTI (1931–2007),
28, 609
Roberto ROSELINI (1906–1977),
665
Zofja ROSINJSKA (1940–),
237, 238
Deni ROŠ (1937–),
283, 300
Eleanor ROŠ (1938–),
731fn
Moris ROŠ (1925–),
300
Moir ROT,
267
Džerom ROTENBERG (1931–),
342
Mark ROTKO (1903–1970),
611
Čarls ROZEN (1927–2002),
620
Artur ROZENAUER (1940–),
767
Katažina ROZNER,
237
Anton RUBINŠTAJN (1929–1984),
314
Elizabet RUDINESKO (1944–),
470
Remon RUSEL (1877–1933),
449, 458, 459, 461, 463
Luidi RUSOLO (1885–1947),
256, 258

S

Markiz de SAD (1740–1814),
209, 284, 293
Edvard V. SAID (1935–2003),
8, 316, 564–584, 621fn
Frančesko De SANKTIS (1817–1883),
66, 74, 85

Izabel SANTAOLALA,
582
Gita SARABHAI,
260
Žan-Pol SARTR (1905–1980),
8, 14, 16, 24, 41, 103, 244, 274, 291, 357,
373–383, 384, 385, 386, 397, 404,
409, 459, 508, 512, 550, 551, 552, 553,
585, 604, 611, 844, 844fn
Meden SARUP,
345, 346
Antoan-Isak SASI (1758–1838),
572
Đovani da SASOFERATO (1609–1685),
761fn
Erik SATI (1866–1925),
258, 360fn, 386fn
Obrad SAVIČ (1948–),
582
Dejvid SEJL (1952–),
250
Džordž SEJL (1697–1736),
572
Pol SELAN (1920–1970),
647, 650, 651, 652
Sara SELI,
516
Lui-Ferdinand SELIN (1894–1961),
503
Usman SEMBENE (1923–2007),
562
Ričard SERA (1939–),
393
Žorž SERA (1859–1891),
796
Džon SERL (1932–),
130
Mišel de SERTO (1925–1986),
708, 748, 815
Miguel de SERVANTES (1547–1616),
146, 147, 151, 152, 153
Viktor SERŽ (1890–1947),
160, 742, 743
Pol SEZAN (1839–1906),
147, 323, 386, 387, 389, 391, 392, 452,
454, 455, 795, 796, 801
Filip SIDNEJ (1554–1586),
609fn

Elen SIKSU (1937–),
31, 496
Ron SILIMEN (1946–),
337
Žilijet SIMON,
377
Zilber SIMONDON (1924–1989),
718
Situacionistička internacionala
(1957–1972), 8, 270–281, 668, 742
Barbara SKARGA (1919–),
249
Gi SKARPETA (1946–),
283, 294
Ričard SKLAFANI,
93
Džoana SKOT,
516
Duns SKOTUS (1266–1308),
100, 509
Rodžer SKRUTON (1944–),
8, 26, 259, 259fn, 365fn, 369fn,
614–639,
Svetlana SLAPŠAK (1941–),
582
Peter SLOTERDAJK (1947–),
28
Robert SMITSON (1938–1973),
320
Majkl SNOU (1929–),
294
SOFOKLE (496?–406? p. n. e.),
428
SOKRAT (470–399 p. n. e.),
346
Filip SOLERS (1936–),
283, 284, 285, 286, 288, 289, 291, 292,
293, 294, 295, 300, 414, 496, 497fn
Karl Vilhelm SOLGER (1780–1819),
70
Robert SOLOMON (1942–2007),
543
Vladimir SOLOVJEV (1853–1900),
692
Ferdinand de SOSIR (1857–1913),
289, 304fn, 321, 388fn, 419, 421fn, 431,
432, 435, 472, 554

Anri SOŽE (1901–1989),
296, 297
Džek SPAJSER (1925–1965),
351
Stiven SPILBERG (1946–),
580
Baruh de SPINOZA (1632–1677),
360, 376, 377, 408, 409, 446, 486,
489, 512, 514, 515, 706, 713, 715
Britni SPIRS (1981–),
222
Gajatri Čakravorti SPIVAK (1942–),
501
Sesil SPRIGE (1896–1959),
67
Gertruda STAJN (1874–1946),
337, 346, 347, 248, 351, 352
Jozef STALJIN (1879–1953),
162, 163, 164, 164fn, 166, 168, 169, 172,
220, 227, 386, 648, 654, 691, 692, 693,
694, 695, 697, 702
Robert STAM (1941–),
565, 566, 575, 580
Ričard STEFANI,
93
Frank STELA (1936–),
802
STENDAL (1783–1842),
503, 504
Izabel STENGERS (1949–),
707fn
Berli Lejk STIL,
823
Valas STIVENS (1879–1955),
610
Dragan STOJANOVIĆ (1945–),
103
Džerom STOLNIC,
240, 241
Igor STRAVINSKI (1882–1971),
215, 248
Johan Avgust STRINDBERG (1849–1912),
159
Pietr F. STROSON (1919–2006),
127, 128, 130
Jozef STRŽIGOVSKI (1862–1941),
763, 765, 767

Vladislav STŠEMINJSKI (1893–1952),
248
Gejlin STUDLAR,
580
Andre SURI (1899–1970),
298
Etjen SURIO (1892–1979),
14, 23, 68, 389, 396
Vanja SUTLIĆ (1925–1989),
103, 119, 835
Pjotr SUVČINSKI (1892–1979),
298
D. T. SUZUKI (1870–1966),
258, 263
Jan Piterson SVELINK (1562–1621),
311

Š

Ervin ŠABO (1877–1918),
159
Adam ŠAF (1913–2006),
244
Andžej ŠAHAJ (1958–),
238, 248
Mejer ŠAPIRO (1904–1996),
112, 113, 764
Rene ŠAR (1907–1988),
298, 459, 471
Abdulah ŠARČEVIĆ (1929–),
103
Pjer Tejar de ŠARDEN (1881–1955),
726, 726fn
Omar ŠARIF (1932–),
566fn
Fransoa ŠATLE (1925–1985),
469
Rene de ŠATOBRIJAN (1768–1848),
572
Pjer ŠEFER (1910–1995),
298
Žan-Lui ŠEFER (1938–),
27, 291, 300, 819, 820
Vilijam ŠEKSPIR (1564–1616),
428, 504,
Maks ŠELER (1874–1928),
146, 407, 410

Fridrih Vilhelm fon ŠELING (1775–1854),
19, 41, 70, 70fn, 78, 242, 359, 388fn,
408
Arnold ŠENBERG (1874–1951),
61fn, 205, 208, 209, 210, 213, 214, 215,
216, 217, 222, 223, 231, 232, 248, 297,
310, 311fn, 312fn, 314, 611, 634, 635fn
Hajnrih ŠENKER (1868–1935),
620, 620fn, 631, 631fn, 632, 634fn
Klod ŠENON (1916–2001),
723fn, 725, 725fn
Džulija ŠER (1954–),
749fn
Džejms ŠERI (1946–),
337
Ričard ŠERIDEN (1751–1816),
331
Sindi ŠERMAN (1954–),
250, 280, 840
Lev ŠESTOV (1866–1938),
360
Johan Fridrih fon ŠILER (1759–1805),
70, 199, 200, 226, 594
Viktor ŠKLOVSKI (1893–1984),
341, 342
Tadeuš ŠKOLUT,
238
Fridrih ŠLAJERMAHER (1768–1834),
536
Boris de ŠLEZER (1881–1969),
298
Filip ŠLEZINGER (1948–),
580fn
Moric ŠLIK (1882–1936),
125
Julijus fon ŠLOSER (1866–1936),
763, 764, 766, 768
Alfred ŠMIT (1931–),
206
Karl ŠMIT (1888–1985),
683
Karl ŠMIT-ROTLUF (1884–1976),
61
Džulijan ŠNABEL (1951–),
250
Artur ŠNAJDER (1876–1945),
100

Džefri ŠO (1944–),
724
Ela ŠOA (1959–),
580
Geršom ŠOLEM (1897–1982),
174, 185, 685
Frederik ŠOPEN (1810–1849),
360fn
Artur ŠOPENHAUER (1788–1860),
360fn, 762, 769
Dmitrij ŠOSTAKOVIČ (1906–1975),
210
Alber ŠPER (1905–1981),
120
Leo ŠPICER (1887–1960),
568
Kristian ŠPIT-VAJSENBAHER,
362, 364
Gžegož ŠTABINJSKI (1948–),
237, 248
Širli ŠTAJNBERG,
516
Ginter ŠTERN (Anders) (1902–1992),
101
Karlhajnc ŠTOKHAUZEN (1928–2007),
217, 257, 298, 302
Leo ŠTRAUS (1899–1973),
101
Rihard ŠTRAUS (1864–1949),
210, 367
Robert ŠUMAN (1810–1856),
439
Ričard ŠUSTERMAN (1949–),
15fn, 534fn, 841, 846
Miško ŠUVAKOVIĆ (1954–),
9, 10, 697

T

Aleksandr TANSMAN (1897–1986),
362fn
Ričard TARUSKIN (1945–),
361
Vladislav TATARKJEVIČ (1886–1980),
11, 236, 237, 238, 241, 242, 243
Moric TAUZINK (1838–1884),
761, 767

Džejn TEJLOR (1956–),
743fn
Tel Quel (1960–1983),
8, 12, 15, 274, 282–295, 298, 299, 496,
497, 497fn, 498, 846
Ipolit TEN (1828–1893),
243
Nikola TERTULIAN (1929–),
162
Žan TIBODO (1935–),
283
TITUS Lukrecije Kara (99–55 p. n. e.),
84
Dejvid TJUDOR (1926–1996),
257fn
Mark TOBI (1890–1976),
258fn
Cvetan TODOROV (1939–),
283, 300, 496
Maria TODOROVA (1949–),
566, 570, 570fn, 581
Lav TOLSTOJ (1828–1910),
124, 360
Henri Dejvid TORO (1817–1862),
258, 258fn
Donald Fransis TOUVI (1875–1940),
620
Lars fon TRIR (1956–),
672, 673
Aleksandar TROHI (1925–1984),
270
Andžej TUROVSKI (1941–),
248
Marian TUTUI,
582

U

Tomas Ernest ULM (1883–1917),
55, 60
Migel de UNAMUNO (1864–1936),
145
Ivan URBANČIĆ (1930–),
103, 116, 117
Žil URE,
59fn

Milan UZELAC (1950–),
103

V
Rihard VAGNER (1813–1883),
147, 207, 210, 211, 212, 213, 297, 299,
311fn, 624
Moris VAJC (1916–1981),
25, 131, 132, 134, 136, 533, 533fn, 534
Gvido fon VAJNBERG (1890–1958),
765, 766
Lorens VAJNER (1942–),
320, 327, 329
Oto VAJNINGER (1880–1903),
124
Fridrih VAJSMAN (1896–1959),
125
Hajden V. VAJT (1928–),
84fn
Alfred VAJTHED (1861–1947),
706, 708
Fransoa VAL,
292
Rudolf VALENTINO (1895–1926),
580
Pol VALERI (1871–1945),
14, 283, 389, 408, 412, 599
Tamas VALICKI (1959–),
730fn
Vinsent VAN GOG (1853–1890),
111, 112, 113, 279, 323, 455, 471, 474
Raul VANEIGEM (1934–),
270, 274
Ebi VARBURG (1866–1929),
838, 851,
Dajana VARD (1956–),
337
Francisko VARELA (1946–2001),
731, 731fn, 732, 732fn
Regis VARNIE (1948–),
577fn
Zbignjev VARPEHOVSKI (1938–),
246
Krejš VARSON,
338

Denis VAS,
437
Đani VATIMO (1936–),
28, 542, 546, 546fn
Đorđo VAZARI (1511–1574),
539
France VEBER (1890–1975),
103
Maks VEBER (1864–1920),
159, 164, 210, 556, 592
Anton VEBERN (1883–1945),
203, 217, 297, 299fn, 311
Žaskelin VEIDA,
516
Dijego VELASKEZ (1599–1660),
147, 157, 461, 462, 463, 847
Hajnrh VELFLIN (1864–1945),
23, 240, 242, 245
Albreht VELMER (1933–),
28, 206
Orson VELS (1915–1985),
450
Volfgang VELŠ (1946–),
8, 28, 249, 542, 585–600
Helen VENDLER (1933–),
347
Lionel VENTURI (1885–1961),
23
Armando VERDILJONE (1944–),
293
Marion VERO (1966–),
749
Đovani Batista VIKO (1668–1744),
77, 568
Franc VIKOF (1853–1909),
761, 767
Hose Moreno VILA (1887–1955),
153
Pol VILEMEN,
577
Rajmond VILIJAMS (1921–1988),
607, 816, 826, 852
Vilijam VILIJAMS (1883–1963),
348, 351, 352
Robert VILSON (1941–),
294
Teri VINČ,
341

Leonardo da VINČI (1452–1519),
42, 43, 48, 49, 50
Vilhelm VINDELBAND (1848–1915),
762, 772, 773, 774, 778, 780
Rene VINE (1944–),
273
Robert VINE (1881–1938),
61fn
Hana VINER (1928–1997),
337
Norbert VINER (1894–1964),
723
Johan VINKELMAN (1717–1768),
771, 772
Rišard VINJARSKI (1936–),
246
Paul VIOLI (1944–),
341
Paolo VIRNO (1952–),
35, 688
Ludvig VITGENŠTAJN (1889–1951),
8, 25, 33, 34, 36, 123–141, 241, 326,
346, 533fn, 535, 356, 544, 587, 611
Monika VITIG (1935–2003),
515
Stanislav VITKJEVIČ (1885–1939),
245
Leh VITKOVSKI,
237
Voren VIVIER (1894–1978),
725
Piter VOLEN (1938–),
574fn
Kristijan VOLF (1934–), kompozitor,
256
Kristijan fon VOLF (1679–1754),
filozof i matematičar, 69, 568
Lari VOLF,
581
Ričard VOLHAJM (1923–2003),
25, 95, 138, 139
VOLTER (1694–1778),
229, 585
Endi VORHOL (1928–1987),
17, 248, 348, 532, 533, 538, 539, 453,
558
Vilhelm VORINGER (1881–1965),
240, 245, 782

Beret VOTEN (1948–),
337, 338
Pol VUD (1949–),
823
Divna VUKSANOVIĆ (1965–),
10, 727fn
Virdžinija VULF (1882–1941),
136, 448, 665

Z

Pol ZADJERMAN,
516
Ana ZAJDLER-JANJIŠEVSKA,
237, 248
Hans ZEDLMAJR (1896–1984),
23, 763, 764, 765, 766, 768, 770, 779fn
Gotfrid ZEMPER (1803–1879),
775, 776, 777, 777fn, 778, 779, 781
ZENON (oko 490–430 p. n. e.),
56
Ernest ZERMELO (1871–1953),
645, 646
Džon ZERZAN (1943–),
742fn
Georg ZIMEL (1858–1918),
159, 359, 360
Grigorij ZINOVJEV (1883–1936),
160, 163fn
Emil ZOLA (1840–1902),
665
Suzan ZONTAG (1933–2004),
155, 255fn, 554, 558
Luis ZUKOFSKI (1904–1978),
337, 348, 351, 352
Alenka ZUPANČIČ (1966–),
414, 428

Ž

Edmon ŽABES (1912–1991),
471
Pjer ŽANE (1859–1947),
382
Žerar ŽENET (1930–),
300

Teodor ŽERIKO (1791–1824),
391
Andre ŽID (1869–1951),
248
Slavoj ŽIŽEK (1949–),
118, 414, 420, 428, 516, 659
Pjer ŽOZE, F,
742fn, 749fn
Lui ŽUVE (1887–1951),
298fn

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.852(082)
7.01(082)

FIGURE u pokretu : savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti / Jelena Arnautović . . . [et al.] ; Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.) ; [prevodi tekstova Margarita Petrović . . . et al.]. – 1. izdanje. – Beograd – Atoča, 2009 (Beograd : Standard 2). – 897 str. : ilustr. ; 21 cm. – (Edicija Teorija / [Atoča] ; 2)

Na nasl. str. : Vujičić kolekcija. – Tiraž 500. – Biografije autora/autorki tekstova : str. 861–867. Biografije prevoditeljki : str. 867–868. – Napomene i bibliografske reference uz svaki rad. – Registar.

ISBN 978-86-87869-01-1

1) Шуваковић, Мишко, 1954- [уредник] [аутор]
2) Ерјавец, Алеш, 1951- [уредник] [аутор]
а) Естетика - Зборници б) Уметност - Филозофија - Зборници

COBISS.SR-ID 168904204