

КУЛТУРА

2016

Култура

ЧАСОПИС ЗА ТЕОРИЈУ И СОЦИОЛОГИЈУ
КУЛТУРЕ И КУЛТУРНУ ПОЛИТИКУ

ЕТИЧКО ЧИТАЊЕ УМЕТНОСТИ

Приредили
др Александар Прњат и
др Уна Поповић

ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ
УНА ПОПОВИЋ
АНА ЕЛАКОВИЋ НЕНАДОВИЋ
НИКОЛА ТАНАСИЋ
МИЛЕНА СТЕФАНОВИЋ
МИЛОШ МИЛАДИНОВ
ПРЕДРАГ ДРАГОЈЕВИЋ
АЛЕКСАНДАР ЈОКСИМОВИЋ
ТАЊА ТОДОРОВИЋ
ДУШАН МИЛЕНКОВИЋ
МАЈА РИСТИЋ
ИРИС ВИДМАР
ЖЕЉКО СЕНКОВИЋ
СЛАВЕН ЛЕНДИЋ
МИРЈАНА РАДОЈИЧИЋ
МАШАН БОГДАНОВСКИ
РАДОМИР СТОЈАНОВИЋ
БРАНКО КРАСОЈЕВИЋ
ЂУРО ШУШЊИЋ
ДИМИТРИЈЕ БУКВИЋ
ДРАГАНА ЋОРОВИЋ
МЛАДЕН КАЛПИЋ
МАРИНА ЛУКИЋ ЦВЕТИЋ
ДРАГАНА МАРТИНОВИЋ

153

2016

КУЛТУРА

ЕТИЧКО ЧИТАЊЕ УМЕТНОСТИ

153



ISSN 0023-5164
УДК 316.7

На корици:
фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског, Београд

1997

ЧУРА

**ЧАСОПИС ЗА ТЕОРИЈУ И
СОЦИОЛОГИЈУ КУЛТУРЕ
И КУЛТУРНУ ПОЛИТИКУ**

КУЛТУРА

Редакција: др Милош Немањић

др Веселин Кљајић, др Владислава Гордић Петковић,
др Ангелина Милосављевић Аулт, др Мариела Цветић,
мр Драгана Мартиновић, др Слободан Мрђа
Секретар и извршни уредник: Пеђа Пивљанин

Главни уредник: др Александар Прњат

Лепотом часописа бавио се: Божидар Боле Милорадовић

Лектура и коректура: Завод за културу

Превод на енглески и лектура превода: Татјана Медић

Припрема за штампу и коректура: Пеђа Пивљанин

Илустрације: фотографије чији је аутор књижевник Милош
Црњански; захвалност упућујемо књижевнику Слободану
Зубановићу, аутору *Атласа о Црњанском* и
Задужбини Милоша Црњанског у Београду

Издавач: Завод за проучавање културног развоја

Одговорни уредник: Марина Лукић Цветић

Редакција часописа Култура, Београд, Риге од Фере 4,
тел. 011 2187 637, Е-mail: kultura@zaprokul.org.rs
Web site: www.zaprokul.org.rs

Часопис излази тромесечно

Сви текстови у часопису се рецензирају

КУЛТУРА – Review for the Theory and Sociology of Culture
and for the Cultural Policy (Editor in Chief dr Aleksandar Prnjat);
Published quarterly by Center for Study in Cultural
Development, Belgrade, Rige od Fere 4,
tel. (+ 381 11) 2637 565

Штампа: *Retro Print d.o.o.*,
Душана Вукасовића 74/2, Београд

Тираж: 500

Штампање завршено: децембра 2016. године

ISSN 0023-5164

УДК 316.7

Објављивање овог броја *Културе* омогућило је
Министарство културе и информисања
Републике Србије

САДРЖАЈ

ЕТИЧКО ЧИТАЊЕ УМЕТНОСТИ
Приредили др Александар Прњат и
др Уна Поповић

Александар Прњат и Уна Поповић
УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

9

Владислава Гордић Петковић
ЕТИЧКИ ИЗБОР И ГРАНИЧНЕ СИТУАЦИЈЕ У
ПРОЗИ АНТОНИЈА ИСАКОВИЋА

11

Уна Поповић
ИДЕАЛ ЛЕПОТЕ И СУБЈЕКТИВНА ОПШТОСТ:
МОРАЛНО У КАНТОВОЈ ЕСТЕТИЦИ

21

Ана Елаковић Ненадовић
ЕТИЧКА ФУНКЦИЈА ПЕСНИШТВА У
ЛИКУРГОВОЈ БЕСЕДИ ПРОТИВ ЛЕОКРАТА

36

Никола Танасић
КАЛОКАГАΘΙΑ И ЕСТЕТИЧКЕ НОРМЕ
САВРЕМЕНОГ ХОЛИВУДА

47

Милена Стефановић
ПОПУЛАРНА КУЛТУРА И ЕТИКА

64

Милош Миладинов
ПЛАТОНОВ МОРАЛНИ АРГУМЕНТ ПРОТИВ ПЕСНИШТВА

79

Предраг Драгојевић
ГРАФИТИ: КОНСТРУИСАЊЕ ТЕОРИЈЕ ИЗ
ИСКАЗА УМЕТНИКА И НЕКЕ НЕДОУМИЦЕ

88

Александар Јоксимовић
ЕТИЧКО ЧИТАЊЕ ВИЗУЕЛНИХ СИМБОЛА
АРХИТЕКТЕ БОГДАНА БОГДАНОВИЋА

101

Тања Тодоровић
МАРКУЗЕОВА КРИТИКА
САВРЕМЕНЕ КУЛТУРЕ И УМЕТНОСТИ

114

Душан Миленковић
МОРАЛНО ВАСПИТАЊЕ И МУЗИЧКА ФОРМА У
ПЛАТОНОВОЈ ДРЖАВИ И АРИСТОТЕЛОВОЈ ПОЛИТИЦИ

130

Маја Ристић
ЕТИКА У ПОЗОРИШТУ

153

САДРЖАЈ

ИСТРАЖИВАЊА

Ирис Видмар

О ВРИЈЕДНОСТИ И БЕЗВРИЈЕДНОСТИ
ХУМАНИСТИЧКИХ ЗНАНОСТИ
167

Жељко Сенковић и Славен Лендић
МЕТАМОРФОЗЕ ТУМАЧЕЊА ЈАВНОГ И
ПРИВАТНОГ ПОДРУЧЈА
183

Мирјана Радојичић
АВАНГАРДА, КИЧ И ЛЕВЕ ИДЕЈЕ
198

Машан Богдановски
БОГ, ПРИРОДА И ЈЕЗИК
211

Радомир Стојановић и Бранко Красојевић
КУЛТУРНО-ИСТОРИЈСКИ САДРЖАЈИ КАО ЕЛЕМЕНТ
ТУРИСТИЧКЕ ПОНУДЕ БЕОГРАДСКИХ ПРИГРАДСКИХ
ОПШТИНА
224

ОСВРТИ

Ђуро Шушњић
КУЛТУРА РЕДА И НЕРЕД У КУЛТУРИ
243

ПРИКАЗИ

Димитрије Буквић
КАФАНОЛОШКИ ВОДИЧ КРОЗ БОЕМСКИ БЕОГРАД
251

Драгана Ђоровић
ПОСЕБАН ПОГЛЕД НА МЕДИТЕРАНСКЕ ПРЕДЕЛЕ
АРХИТЕКТОНСКОГ МОДЕРНИЗМА
256

Младен Калпић
КИРК ДАГЛАСОВ 100-ТИ РОЂЕНДАН
260

Марина Лукић Цветић и Драгана Мартиновић
ПРИКАЗИ УМЕТНИЧКИХ ИЗЛОЖБИ У ГАЛЕРИЈИ ЗАВОДА
ЗА ПРОУЧАВАЊЕ КУЛТУРНОГ РАЗВИТКА У 2016. ГОДИНИ
263

УСПОМЕНА

УСПОМЕНА НА МИЛОША МИШУ НЕМАЊИЋА
277

УПУТСТВО
281

CONTENTS
285

ЕТИЧКО ЧИТАЊЕ УМЕТНОСТИ

Приредили
др Александар Прњат и
др Уна Поповић



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду

УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

ЕТИЧКО ЧИТАЊЕ УМЕТНОСТИ

Етичко читање уметности је формулација која назначавачи спектар проблема и тема. У свом основном смислу, она упућује на однос етике и уметности – традиционално говорећи доброг и лепог – однос који је за савремене интуиције далеко од самоочигледног, иако је кроз историју мишљења о уметности био изузетно утицајан. У ширем смислу, ова формулација предложена је као провокација за ново промишљање везе два традиционална домена филозофског прегнућа, односно да отвори простор њиховог репозиционирања у светлу савремених филозофских и других, интердисциплинарних перспектива.

Етичко читање уметности је дакле тема која отвара питање могућности и карактера разумевања уметности као такве, као и тумачења посебних уметничких дела у светлу етике и етичких питања. Иако на први поглед делује недвосмислено да је овакав приступ уметности отворен, ипак се, с обзиром на особен развој уметности почев од краја XIX века до данас, може поставити питање његове легитимности. Будући да уметност којој сведочимо у савремености, иступа изван оквира своје традиционалне улоге, те за себе захтева аутономију и независност од било каквих вануметничких оквира, могућност етичке перспективе њеног разумевања најпре би се, уколико желимо да уважимо овај захтев, морала показати као легитимна, а тек потом и као пожељна. Истовремено, када говоримо о етичком читању уметности поставља се и питање да ли такво читање потиче од саме уметности и тиме му легитимно припада или оно представља тек спољашњи и самим тим за уметност споран рефлекс.

Уколико је уметност, како је указивао Валтер Бењамин, вековима имала културну функцију, коју је у савремености сменила функција политичког и идеолошког карактера, онда је и могућност етичког читања уметности потребно разумети на нов начин. Уколико етику у савремено доба више не можемо разумевати ван контекста идеологије и политике, уколико оно етичко и морално треба диференцирати и поново поставити спрам нових оквира друштвености, онда

се и могућност *етичког* читања уметности може разумети у сасвим нестандардном смислу и посредовати ново разумевање односа уметности и (друштвене) стварности. Током XX века марксистичка естетика доминатно сведочи о овим могућностима, те преиспитује смисао уметничког обликовања, могућност стварања новог и оригиналног, те начелну доступност аутономије коју савремена уметност захтева. Истовремено, питања која настају на овим позицијама додатно су усложњена савременом глобалном културом, која је креирана масовним медијима и отворена за до сада највећи број непосредних интервенција појединаца.

Насупрот томе, традиционална европска култура познаје, па донекле и подразумева, близак однос етике и уметности. Однос лепог и доброг још од антике, а нарочито у култури средњег века, представља једно од централних естетичких питања, а разумевање уметности је, превасходно инспирисано Платоном, веома често одређено питањем њеног моралног оправдања.

Веза етике и уметности нуди бар још једно мотивско усмерење: на први поглед посредничка карика, а уистину удар уметности на стварност, проблем образовања и васпитања је вековима фон преиспитивања ове везе. Могућност да се стварност промени не само стварањем њој претходно непознатих уметничких објеката – уметничком продукцијом, већ и посматрањем таквих објеката и естетским искуством, уметности даје прилику да поставља нове вредности и креира свет.

Радови обједињени у темату *Етичко читање уметности* обрађују претходно наведене, али и друге значајне могућности сагледавања односа етике и уметности. Без обзира на конкретан тематски фокус, сваки од њих истовремено на особен начин показује и позиције које оцртавају савремени смисао естетике и савремени теоријски захват уметности. Узети заједно, ови радови творе комплексну мрежу мотива и тема којом смисао етичког читања уметности бива осветљен.

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1653011G
УДК 821.163.41.09-32 Исаковић А.

оригиналан научни рад

ЕТИЧКИ ИЗБОР И ГРАНИЧНЕ СИТУАЦИЈЕ У ПРОЗИ АНТОНИЈА ИСАКОВИЋА

Сажетак: *Тема рада је преокупација етичком одлуком и граничним ситуацијама у прози српског приповедача Антонија Исаковића, где фрагментарност сећања и жудња за целовитошћу приповедања одражавају доминантну ауторову заокупљеност питањима људског делања у кризним ситуацијама. Етичка компонента Исаковићевог приповедања указује да постоји стална заоштреност животних избора у рату и смртној опасности, рефлектована не само у рационалном одлучивању, већ неретко осветљена и темом тела које се бори да савлада све границе издржљивости. Исаковић драматизује ментална стања неподатна јасној артикулацији говора и мисли, као што ћемо видети на примеру његових најпознатијих прича.*

Кључне речи: *српска проза, етика, гранична ситуација, нарација*

Означавајући првобитно „учење о идејама”, идеологија свој простор дефинише на средокраћи између стварног и савршеног, указујући на идејне садржаје који су промењени упливом друштвених прилика, те тако представља искривљену, лажну свест која друштвене и историјске околности свог настанка не изражава адекватно: она може бити оруђе за учвршћивање ирационалних облика друштвене доминације и заблуда наметнутих манипулацијом и принудом¹. Али док је идеологија некакав ипак накнадни мит о бирању и живљењу, етика је утемељење наше стварности које подразумева одлуку о делању. Како се етички избор и утемељење

1 Gordić Petković, V. (2007) *Na ženskom kontinentu*, Novi Sad: Dnevnik, str. 166.

делања рефлектује у књижевности, показаћемо на прози Антонија Исаковића.

Приповедачки опус Антонија Исаковића (1923–2002) ефектно уводи у конвенционалну нарацију драгоцен поетски *вишак*, и на својеврсном ефекту лирског овај писац гради своју поетику: међутим, стално присуство етичке тематике издваја га као аутора чија је проза, у времену светлих идеала и некритичких идеализација након Другог светског рата, представила, кроз ликове ратника и патника, несвакидашњи карактерни склоп заснован на етичкој супериорности, неку врсту хемингвејског хероја с кодексом (*code hero*), јунака ког одликују част, храброст, достојанство и стоицизам, спремност да пати и трпи али и умеће да патњу и трпљење артикулише.

Антоније Исаковић се већ дебитантском збирком прича *Велика деца*, први пут објављеној давне 1953, представља као аутор у чијем делу нема лажног заноса ни парадног идеализма, али има врхунске поезије, лирске интроспекције, упечатљивих слика и приповедног експеримента; ова књига наговештава да ће се у Исаковићевој прози увек изнова на пробу стављати фрагментарност сећања и жудња за целовитошћу приповедања, порозност границе сна и јаве, искушења и трпљења. Етичка компонента Исаковићевог приповедања, стална заостреност животних избора у рату и смртној опасности, праћена је истрајно и темом телесних искушења, мотивима тела које се бори да победи границе, да елиминира (или барем поднесе) умор, бол, тескобу и страх, да надвлада нелагоду хладноће, влаге, језе и тромости, несанице и исцрпљености.

За кратку причу као дефинисани прозни жанр везују се ауторске тенденције експеримента и иновације, а њена је свесна интенција да инкорпорира гласове с маргине, оних немоћних, *различитих*, у социјалној стратификацији невидљивих и анонимизованих. Многи писци ову форму доживљавају као највећи уметнички изазов, а сама њена дефиниција и даље је широко поље несагласја: док кратку причу с једне стране карактерише „бескрајна флексибилност”², и води идеја да она може бити „статична скица без заплета”, репортажа, али исто тако и „песма у прози, више насликана но написана”³ ова прозна форма може да се објасни и као савршенство реторике без заплета, или пак посредовање

2 Lohafer, S. (1983) *Coming to Terms with the Short Story*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, p. 7.

3 Исто, стр. 7.

аутентичног људског искуства које језички израз ставља у други план.

Рат је у Исаковићевој прози често оклевање, надмудривање, одгонетање, тактизирање, завођење и збуњивање противника; рат је, исто тако, економска и телесна чињеница: у рату се гладни, смрзава, болује и пати, потрага за храном не престаје као што не престаје ни глад; физичка nelaгода услед хладноће, подеране одеће, влаге безмало је опипљива. Рат је искуство које се мора не само спознати него и освојити, покорити, савладати, да би се могло стегнути у причу. И поред тога што слика сву многострукоост ратних патњи, Исаковић ипак највише пажње посвећује етичким дилемама и спорењима.

Етички конфликти Исаковићевих јунака представљају се дисконтинуираним сликама, неповезаним метафорама и упечатљивим лирским изразом. Кохезија лирских елемената исказа мења наратију у правцу строго селектованог бележења мисли, расположења и реакција које оставља утисак (нарочито у раним причама) да су јунаци у стању полусвести, омамљени, уснули или хипнотисани. Поетички аскетизам Исаковићев, његов особен вид веризма и минимализма, уочљив је на више планова: у кратким, сведеним али не и огољеним, хипнотички успореним реченицама, у фрагментираним дијалозима у којима се исказ бори са полифонијом неидентификованог вишегласја, у недвосмисленом одређивању за експозицију тамо где многе приповедачке поетике радије посегну за дескрипцијом. Приповедач бележи догађаје не процењујући њихове узроке и исходе, делује као да говори из прикрајка, а читаоцу је јасно да он, чак и ако нема одређења, имена и идентитета, постоји као свест која догађаје прати или постхумно, или са позиције која искључује појединачан интерес и емотивни ангажман. Исаковићев приповедач се етички не одређује, али јасно указује на етички конфликт, на идејни сукоб: колико год био неподатан дефиницијама, тог приповедача ипак одређује једно – стално присуство у кризној ситуацији, у тренутку кад се на проверу стављају и врлине и догме, и част и конвенције.

Служећи се епистоларном техником, рефлексјом, сказом и унутрашњим монологом, Исаковић драматизује ментална стања неподатна јасној артикулацији говора и мисли. Исаковићу је природно управо ово селективно свезналаштво и он зналачки користи бројне поетске потенцијале ове визууре, па у његовој прози стално изнова учавамо, поред артикулисаног напора да се тематизује искушење, идеолошко колико и етичко, тенденције изласка из поуздано формираног оквира приповетке у мање селективно и растреситије поетичко

окружење кратке приче. Промена приповедачевог фокуса, брзо смењивање различитих просторних и временских планова и елементи поетског, драмског и прозног дискурса уједињени у несличности сигурни су показатељи таквог *жанровског престројавања*.

Што се пак *идејног устројавања* тиче, нуди нам се не тако неочекивана разјасница. У раду „Граничне ситуације” у приповедању Антонија Исаковића“ Светозар Кољевић сажелава својства Исаковићеве поетике из перспективе појма који је Карл Јасперс (Karl Jaspers) објаснио⁴ као именуатељ за ситуације не само животне угрожености, већ и тренутака кад етичко деловање човека бива стављено на пробу. Према Јасперсу, граничне ситуације су смрт, патња, борба, кривица и непоузданост, несигурност света⁵ а искушавање граничних ситуација друго је име егзистенције. Рат ће бити она гранична ситуација која проверава хуманост и честитост, али и носи реалну, опипљиву опасност да се у страху и близини смрти у трену може постати лош човек, ускогруд и суров, зао и деструктиван. Исаковићеви јунаци су борци и рањеници, старци на самрти, болничарке, цивили, јунаци и кукавице, голооточки затвореници, четници и тајанствене сензуалне жене, увек суочени с тренутком етичког избора између правде и огрешења, верности себи и верности отуђеном систему вредновања. Светозар Кољевић ће препознати и „зраку моралног оптимизма”⁶ у том континуитету трагичног искушавања.

Код Исаковића се „човек – партизански борац, голооточки затвореник, самртник у болници или у свом древном завијачју – суочава с (...) тренуцима у којима се јасно види да није пао снег да помори свет...”⁷ Као истраживаче граничних ситуација Кољевић помиње британског романијера пољског порекла Џозефа Конрада (Joseph Conrad), потом Хемингвеја (Hemingway), Фокнера (Faulkner), Сартра (Sartre) и Камија (Camus), указујући на различитост тематских нити и стилских конституената њихових поетика. Различите политичке и историјске околности постају полазна тачка нечега што Кољевић назива етичком и метафизичком пустиловином.

4 Кољевић, С. 'Граничне ситуације' у приповедању Антонија Исаковића, у: *Тема: Академик Антоније Исаковић*, приредио Стојановић, М. (2007) Рача: Центар за митолошке студије Србије, стр. 80.

5 Jaspers, K. (1956) *Philosophie II*, Berlin, Göttingen Heidelberg: Springer-Verlag, p. 203.

6 Кољевић, С. нав. дело, стр. 74.

7 Исто, стр. 66.

Један цитат из саме завршнице приче „Црвени шал” код читаоца изазива чуђење и језу, осећаје које кратки прозни жанрови – приповетка, новела и кратка прича – тако ретко успешно посредују.

„Шта сам? Жена? Нисам.” Овај апсурдни и готово гротескни филозофско-рефлексивни тренутак припада једној епизодној јунакињи. Кољевић се у свом читању приче усредређује на њу, с идејом да истакне њене оптужбе, молбе и запомагање као траг светлости и тоpline у свету идеолошког догматизма. Њен завршни исказ представља ефектан сажетак помешаних осећања бола, самооптуживања, страха и шока које искуси појединац суочен са чудовишном ефикасношћу идеолошког система санкција у ком је и сам имао некаквог, макар и нехотичног или неопрезног удела. У питању су речи жене којој је млади партизан украо шал у који је, по сопственим речима, уплела две овце, и због чије је притужбе стрелан. Сетићемо се да главни јунак ове приче, партизан Мирко, одлази у смрт зато што је само подигао са тла шал којим је могао да угреје промрзли врат. Елементе лирског, рефлексивног и асоцијативног Антоније Исаковић у овој причи употребљава да би предочио искушење (намученог и измрцвареног) тела, гранично стање свести, халуцинацију, бунило и дезоријентисаност који релативизују моралне норме и уплив разума на људске поступке. Физиолошки осећај хладноће који доводи до стања неурачунљивости (Миркова глава је „пијана од зиме”, а по његовом шињелу хватају се „маље мрза”) меша се са сећањима на детињство, па тако снег под руком јунаку почиње да личи на слатко славско жито, ситуација у којој се Миркове психофизичке снаге стављају на пробу подсвесно се претаче у славски, празнични тренутак весеља и безбрижности. Стање ума у ком се неселективно мешају реминисценције и халуцинације Исаковић зналачки представља и анализира како би објаснио и оправдао етички избор свог јунака, узрок и последице тренутка одлучивања, тренутка етичког избора који је тесно уоквирен околностима јунаковог делања. Чин бесправног присвајања шала тако се одиграва у неком међупростору између реалности и сновиђења, између актуелног тренутка и фантазије, почињени преступ је само исход чулне фантазије о топлоти и спокоју, фантазије коју репресивни идеолошки апарат не може да разуме ни да прихвати као одбрану и оправдање.

Као што сам чин крађе не опажамо, као што нам је мотивација преступа разумљива и блиска (хладноћа, исцрпљеност и бунило нису сасвим неуспешни у сламању херојског духа), као што нам се страхотним чини тај одговор силе и идеолошка казна смрћу по кратком поступку (пресуда сročена

безлично, језгровито и телеграфски, сва у апстрактним разматрањима моралне доктрине уместо анализе конкретних околности), као што нам се казна чини несразмерном и одвећ суровом за нешто што је више рефлекс самоодржања него чин бесправног одузимања туђе имовине, исто тако нисмо сасвим сигурни ни да ли су женине речи („Шта сам? Жена? Нисам“) одиста изговорене, а нисмо сасвим сигурни ни у њихово значење. Да ли ова жена нариче и јадикuje раздирана осећањем кривице, или размишља о природи свог сагрешења – о томе како се из казне за грех изродио нови грех и нова казна? И откуд толики стид и гађење над собом, откуд толика спремност да се себи одрекне женскост онако како је то чинила Шекспирова леди Магбет те, ваљда, самим тим и људскост?

Стид који резултира кризом идентитета, шајлоковски вапај за дељењем правде које се окончава самокажњавањем и негацијом бића, проширује жанровске границе Исаковићеве кратке прозе и своје консеквенце пребацује са филозофско-идеолошког на формални план: не само да се мотиви универзализују тако што се тема послушности идеологији проширује на простор библијске параболe о потказивању, издаји и страдању, већ се приповедач развлашћује, тачка гледања неконтролисано проширује а јунаци дезинтегришу.

Жена која приговара, буну се, љути на војске које су све исте и све траже исто понавља речи које се, а да тог магијског обрата нисмо ни свесни, из бесплодног гунђања промећу у смртну пресуду. У завршетку „Црвеног шала“ изводи се тај неочекиван заокрет, тај маневар и жанровски и онтолошки: нарицање се претвара у порицање, приповест у исповест. У порицање апсурдне смрти која се, апсурду упркос, догодила; у порицање сопственог бића и себе као кривца за ту смрт – јер, ако једна реч може да прекине живот тако лако, онда ни сам живот тог бића није ништа, онда ни свет у коме се тај живот одвијао нема значења ни смисла. За крај приче резервисани су женски гласови отпора, неразумевања, неприхватања, непристајања на такав свет и такву смрт; крај приче остављен је гласовима жена, поседници шала и партизанској болничарки Бранки, које не разумеју то што се догодило, али и одбијају да рационализују апсурд идеолошке казне.

Непристајање на тако сурову и непојмљиву реалност потиче и из утиска о нереалности приповеданог догађаја: и читаоцу приче и актерима описане ситуације све време се чини да Мирков преступ припада фантастичкој димензији кошмара и халуцинације где нема узрочно-последичних веза, ни пропорционалности узрока и последица. Утиску

да се партизанов грех, казна и смрт стрељањем дешавају у паралелној реалности сновиђења доприноси и чудновата жалопојка сељанке, жалопојка којом себи одриче постојање и идентитет, жалопојка која звучи као поезија, бунцање и говор лудила у исти мах. Но етички догматизам са којим се неименована жена суочава представља превелик шок: с једне стране, смртна казна за крађу може бити апсурдно задовољење те цивилне тихе већине која и у рату очекује мирнодопски легализам; с друге је, пак, кошмар идеолошког застрањења које упозорава да се оваква етичка репресија може врло брзо претворити у тиранију.

На плану реалног, неименована власница црвеног шала представља „тиху већину”: све оне огорчене ратом и отимачином која га прати, испуњене тескобом и егзистенцијалном стрепњом али чврсто решене да преживе и сачувају минимум иметка. Материјални интереси нису слика себичности или суровости, већ знамен самоодржања. Жена је слика тихог пркоса, отпора рату и смрти, као што су код Исаковића жене често номиноване за политику помирења, нехеројских али егзистенцијално једино могућих компромиса с поретком рата и разарања. У причи *Жена, дете, коза и одред* сељанка одлучно одбија да једину преосталу имовину препусти изнуреним партизанима, чак и под претњом смрти: козу која јој храни дете види као могућност новог живота на ратном згаришту („с козом морам поново да почнем”), и у име животворног импулса води се један од најнеобичнијих дијалога у Исаковићевој прози:

– Жено, морамо ти узети козу.

– Не дам, то ми је све.

– Не можеш да нас спречиш. Ми ћемо је узети – рече ушати.

Жена се окрете према војнику, загледа се: широке тамне пеге по челу, образима – као да је лице рошаво. Она одмерено рече:

– Прво нас мораш побити.

– Ала си ти сурова.

– Нисам, ја сам тачна.

Реч *тачна* заокружује и егзистенцијалну и етичку поруку приче: у њој се сабирају сва значења, сва оправдања, женина спремност на смрт уколико остане без онога што види као свој (једини могући будући) живот. Колико год у мноштву прича жене биле сведене на нејасно, неименовано, али

интензивно присутно *топло тело*, неретко су управо оне онај *хладни ум*, материјалистички и емпиријски рацио.

Прича „Кашика”, прва у Исаковићевој првој књизи, развија симболику на чија нам је неочекивана тумачења указао сам писац: „кашика је безазлена женскаста, виљушком и ножем човека можеш озледити убити, а кашиком нахранити.”⁸ Она је представила Исаковића као виртуозног приповедача са снажним осећајем за симбол и детаљ, као аутора који је из своје омиљене лектире – Чехова (*Чехов*), Мопасана (*Maupassant*) и Лазе Лазаревића – црпео наук о томе да у краткој прози мора да се појави извесна раздешеност, чудна и тешко објашњива изузетност, услед чега његове приче престају да буду стереотипне партизанске приче о безгрешној етици неумрљаној искушењем или жељом. Ова прича је открила колико је од почетка био брижљив и промишљен у компоновању приче, и како препознаје могућности које му језик нуди – и не само језик, већ и све оне лакуне које га ремете, онај необични *staccato*, испрекидан ритам брзих, нервозних делова исказа који нам се чине истргнути из дугог сновиђења. Дисконтинуираност приповедања и готово бизарна снага слика („срце упропашћено”, „зејтињава мрља кајмака” која расте, прекривајући шумски предео око двојице ратних другова, раздвојених бакрачем кајмака) нису последица немара или брзине. Исаковић је инсистирао на брисању, на преписивању једне приче у више верзија, и на тај начин покушавао да допре до савршенства форме.⁹ Исаковић није епски приповедач, већ предано ради на микроформама. У књизи *Говори и разговори* написао је:

„Ја, у ствари, водим изванредан рат са епском нарацијом, епском ситуацијом нашег језика. Тежим да тај језик учиним краћим, прегнантијим, да га учиним сажетијим, да му изломим кичмицу, да га сабијем и да у том сабијању постигнем његово друго значење, да не мора да се увек пружа широко, епски – мрзим разливену бару; не волим сувишну накинђуреност, заобилазне путеве, петоспратне фигуре да би се пробило до слике или појма. Истина, никада један пут није довољан, па је развијање и модернизација нашег језика ишла и другим током, у проширену реченицу, барокну, бујну. Само, ја припадам писцима који теже ка скраћењу, употреби што мање речи, а да се добије опет, тако да кажем: у скраћеном облику – дуг садржај.”¹⁰

8 Цитирано према: Стојановић, М. Како се калио писац на поривима завицаја, у: *Тема: Академик Антоније Исаковић*, стр. 119.

9 „Немилосрдно треба брисати своје реченице. И све се своди на штап са два краја: преписивање и брисање”. Нав. дело, стр. 121.

10 Стојановић, М. нав. дело, стр. 125.

Минималистички елементи у приповедању (елиптични израз, оскудни а сугестивни описи, језгровити и слојевити симболи), дефицит речи и појмова, релативизовање сваке временске и просторне равни нису део само Исаковићевог арсенала књижевних конвенција, али припадају традицији која је у српској књижевности тек ретко присутна; међутим, етичка проблематика на овакав начин стегнута у минималистички наративни чвор је уникатна. Исаковићеви јунаци једва имају своју *предричу*, и сваки од њих у себи дуго и споро ресорбује своју карактерологију, онемогућавајући јасно психолошко или психопатолошко дефинисање: њихови животи од пре граничне ситуације, од пре смрти, муке, опасности и болести, остају скривени у језику који је замисљан (дуги унутрашњи монолози, сновиђења, флешбекови, слутње) а не изговаран. Када се истражују феномени попут тишине, понављања, изостављања, сажимања и сведености, често ће у исти мах као примери ових пракси бити призивани књижевник Семјуел Бекет (Samuel Beckett), композитори Филип Глас (Philip Glass) и Џон Кејџ (John Cage), теоретичар књижевности Ихаб Хасан (Ihab Hassan). Минимализам ће у визуелној уметности бити описан као статичан и редукционистички, док се у музици своди на систематско понављање и одбијање да се поштују устаљени принципи компоновања; кад је у питању књижевно стваралаштво, постоји консензус да је у питању реалистичка техника која обухвата и визуелизацију приповедања и афирмацију ефекта недостајања, и у оквиру само ове две технике (експозиције која замењује опис, и фокусирања на празнину) развија се низ стратегија које добро представљају управо граничне ситуације, мучне тренутке самоодређења између добра и зла, тренутке кризе, очаја, страха, тренутке кад ћутање наткриљује све.

Књижевност не престаје да се бави темом функционисања у заједници, а прилагођавање заједници подразумева препознавање граница и у оним најизазовнијим, егзистенцијално и етички најтежим тренуцима. То се препознавање односи на поштовање других, али и на успостављање разлика – између стварности и маште, прошлости и садашњости, тренутка и вечности, етичког избора између живота и смрти, добра и зла.

ЛИТЕРАТУРА:

Gordić Petković, V. (2007) *Na ženskom kontinentu*, Novi Sad: Dnevnik.

Jaspers, K. (1956) *Philosophie II*, Berlin, Göttingen Heidelberg: Springer-Verlag.

Кољевић, С. 'Граничне ситуације' у приповедању Антонија Исаковића, у: *Тема: Академик Антоније Исаковић*, приредио Стојановић, М. (2007), Рача: Центар за митолошке студије Србије, стр. 65-77.

Lohafer, S. (1983) *Coming to Terms with the Short Story*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Стојановић, М. Како се калио писац на поривима завичаја, у: *Тема: Академик Антоније Исаковић*, приредио Стојановић, М. (2007), Рача: Центар за митолошке студије Србије, стр. 115-129.

Vladislava Gordić Petković
University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Novi Sad

ETHICAL CHOICES AND LIMIT SITUATIONS
IN THE STORIES BY ANTONIJE ISAKOVIĆ

Abstract

The paper focuses on the achievements of Antonije Isaković, who is often seen as the Serbian successor of such renowned storytellers as Maupassant, Chekhov and Hemingway, owing to his terse, hardboiled style which imposes strict rules of reticence and emphasizes reliance on indeterminacy. The prose style of plain but powerful words and simple but artfully structured syntax tackles many delicate moral and ethical issues. The language which is carefully stripped of any misleading ornaments, replete with symbolism and functioning referentially to describe an event or object with symbolic implications fits into Karl Jaspers' concept of a limit situation (*Grenzsituation*) – a situation in which events and moments test the characters' moral strength and ethical priorities. Choosing to achieve small-scale, concentrated effects rather than construct majestic sentences, Isaković depicts a hero who is frail, alienated and confused, whose undaunted masculinity is larger than life, but also a hero who is prone to errors and falls into a world impossible to handle and control. The prevailing mood of danger and disenchantment seems to go along perfectly with the artistic form of a short story that requires a focus on the turning point in the character's life and chooses to dwell on a particular moment of crisis, climax or change.

Key words: *Serbian fiction, ethics, limit situation, narrative*

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет –
Одсек за филозофију, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1653021P

УДК 111.852 Кант И.

оригиналан научни рад

ИДЕАЛ ЛЕПОТЕ И СУБЈЕКТИВНА ОПШТОСТ: МОРАЛНО У КАНТОВОЈ ЕСТЕТИЦИ

Сажетак: Аутор у раду настоји да прикаже место односа моралног, доброг, лепог и уметности у Кантовој естетици. Основна теза рада је да ова веза, која је веома важна за Канта, није и саморазумљива за субјективистичко разумевање естетских феномена и проблема, те да њено тврђење подразумева својеврсно реконцептуализовање традиционалног разумевања односа доброг и лепог. Анализа понуђена у раду има за циљ да проблем субјективне општости у Кантовом разумевању представи као хоризонт на позадини ког се одвија таква реконцептуализација.

Кључне речи: Кант, лепо, добро, идеја, уметност

Кантова (Immanuel Kant) мисао о лепом и уметности, коју налазимо у оквирима студије *Критика моћи суђења*, изричито је постављена у дистинкцији спрам проблема моралности. Кант на више места говори о томе како естетски суд није исто што и суд о добром, односно он више пута наглашава да оно што специфично одликује естетско суђење мора бити строго раздвојено како од начина на који разумемо просуђивање у контексту сазнања, тако и од начина на који разумемо просуђивање у моралном контексту. Тако, на пример, у оквирима анализе првог момента суда укуса Кант каже: „да бих сматрао да је нешто добро, ја у свако доба морам знати каква ствар треба да је тај предмет, то јест морам имати

неки појам о њему. Међутим, то ми није потребно да бих у нечему нашао лепоту”.¹ Овај пример, који се непосредно тиче непојмовног карактера естетског суђења, само је један од многих: анализе естетског суђења унутар треће Критике више него јасно показују да се оно мора строго разликовати од контекста моралности, ком је у оквиру Кантовог критичког опуса непосредно посвећена Критика практичног ума.

Ипак, на неколико места у *Критици моћи суђења* Кант ипак доводи у везу лепо и добро, а посредно у истом контексту сагледава и уметност. Веза лепог и доброг, иако веома важна за Канта, не представља, међутим, главну окосницу његових естетичких истраживања: она се појављује тек када је већ понуђена анализа естетског суђења, те самим тим и подразумева њом зацртане оквире. Како смо већ нагласили, Кант особеност лепог изводи не полазећи од доброг, не полазећи од *Критике практичног ума*, већ у истакнутој разлици спрам њих.

Другим речима, Кант најпре одређује оно специфично естетско и његове конститутивне одлике, а тек потом, с обзиром на такво одређење, настоји да још једном сагледа да ли је оно естетско могуће повезати са добрим и моралним.² Отуда веза лепог и доброг код Канта бива условљена оним естетским и сагледана управо из естетске перспективе: управо таква перспектива значиће и могућност да се ова веза постави другачије него што је то био случај у традицији естетике. Сходно томе, места где Кант говори о вези лепог и доброг биће предмет наших разматрања у овом раду: наш циљ је да мотиве који повезују добро, лепо и уметност у Кантовој естетици истакнемо и сагледамо управо на позадини његовог експлицитног одбацавања могућности да се естетско суђење одреди с обзиром на проблем морала и доброг.

Идеал лепоте и лепо као симбол доброг

Кантов подухват одређивања особености естетског суђења, како смо напоменули, као једну од својих битних одлика подразумева строго разликовање лепог и доброг. Ова мисаона стратегија у одређивању лепог, иако добро позната и очигледна у случају Канта, ипак није тако природна као што то можда на први поглед делује. Мислимо, наиме, на

1 Kant, I. (1991) *Kritika moći suđenja*, Beograd: BIGZ, str. 99.

2 Упоредити: Baxley, A. M. (2005) The Practical Significance of Taste in Kant's Critique of Judgment: Love of Natural Beauty as a Mark of Moral Character, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 1, Willey-Blackwell, p. 35.

целокупну традицију филозофског промишљања лепоте, која вековима лепо управо доводи у везу са добрим, не ретко такође подређујући смисао уметности моралном усавршавању човека и тежњи ка добру. Од Платонове критике уметности из перспективе образовања и васпитања чувара из *Државе* и његовог става да „уметност може да поквари и најбоље људе”,³ све до ренесансних напада на поезију због морално проблематичног утицаја на публику и покушаја да се она одбрани – од Платоновог рангирања лепоте и добра у домен идеја, све до средњовековног схватања ових појмова као трансценденталија – чини се да теорија лепоте са једне, а теорија уметности са друге, иако међусобно раздвојене, подразумевају неку врсту блиске везе лепоте и доброг.

Овакво традиционално повезивање лепог и доброг још увек се може затећи и у естетичким промишљањима модерног доба, пре свега оним на Острву: нововековна традиција британске естетике изнедрила је, између осталог, чак и концепцију особеног морално/естетског чула.⁴ Ово чуло представљало је покушај британских теоретичара да се изборе са проблемом који су пред њих поставили естетско искуство и естетски доживљај са једне, те искуство моралног са друге стране: у оба случаја реч је о искуству које се не може једнозначно редуковати на чулно опажање као свој извор, а опет се не може ни потпуно одвојити од њега. Концепт естетског чула тако је требало да обезбеди теоријско објашњење оног вишка важења коме сведочимо како у случају доживљаја лепоте, тако и у случају менталних стања која имамо када неку ситуацију опажамо као морално исправну или погрешну. Исти проблем, међутим, Кант ће накнадно покушати да реши својом концепцијом субјективне општости, карактеристичне управо за естетско суђење.

Ипак, нововековна мисао о естетским феноменима тек постепено изграђује онај манир њиховог промишљања који ће свој врхунац добити са Кантом: реч је о субјективистичком окрету у естетици. Уместо да оно лепо супстанцијализује и веже за објекат опажања, тражећи њему припадне одлике које су узрок нашем доживљају лепог, Кант ће, како је познато, извор овог доживљаја тражити у душевним, а посебно у сазнајним моћима самог субјекта, те ће тврдити да доживљај лепог почива на слободној игри разума и уобразиље провоцираној одређеном представом.⁵ Субјективистички

3 Platon, *Država* 605 c.

4 За детаљније информације о проблему естетског чула видети: Драшкић-Вићановић, И. (2002) *Естетско чуло*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

5 Упоредити: Kant, I. нав. дело, стр. 109-110.

окрет овде је од кључног значаја, будући да управо он битно ремети традиционално разумевање лепог и захтева његово реконцептуализовање. Оно што је овде на делу заправо је онемогућавање промишљања лепог у метафизичком контексту, карактеристичном за традицију естетике: уколико лепо није ствар објекта, онда оно није ни ствар његовог онтолошког устројства, нити се може поставити на ранг некаквог метафизичког принципа.⁶ Међутим, управо метафизичка традиција промишљања лепог обезбеђивала је и блиску везу лепог и доброг о којој смо претходно говорили; отуда Кантова субјективистичка естетика ове појмове строго раздваја.

Ипак, када говори о идеалу лепоте и када закључује да се такав идеал може наћи једино у људском лику, Кант тврди следеће: „На томе пак људскоме лику идеал се састоји у изразу онога што је морално, без којег се предмет не би допадао опште и уз то позитивно”.⁷ Другим речима, у случају представе људског лика о доживљају лепог можемо говорити само уколико је он на неки начин повезан са доменом моралности тог човека и лика – у супротном, како тврди Кант, наше допадање не би имало општи карактер.

Ствар је утолико занимљивија уколико имамо у виду да је овај Кантов став један од оних који непосредно доводе у везу уметност и лепо: Кант ову везу континуирано подразумева, те, као што је познато, природно лепом даје предност у односу на лепо у уметности: детаљнија анализа уметнички лепог у *Критици моћи суђења* понуђена је тек с обзиром на анализе лепог као предмета естетског суђења, а у оквиру њих посебно је истакнуто природно лепо. Другим речима, оно уметнички лепо требало би да у овим оквирима буде унапред објашњено анализама које су посвећене естетском суђењу, односно лепом као таквом, те у њиховим оквирима спецификовано; отуда је јасно да Кант фаворизује рецепцију оног естетског, а не његову продукцију, карактеристичну за уметност. Па иако Кант говори о генију и продукцији, анализе посвећене тој страни естетског феномена уметности остају у другом плану.

Кант иначе избегава да непосредно и детаљно говори о уметничкој продукцији, будући да сматра да оно што је за њу особено није могуће појмовно разјаснити: уметник дела као да дела природа, а његова оригиналност не може се поучити.⁸ Ипак, када говори о идеалу лепоте и људском лику,

6 Упоредити: Zurovac, M. (2005) *Tri lica lepote*, Beograd: Službeni glasnik, стр. 240-241.

7 Kant, I. нав. дело, стр. 126.

8 Исто, стр. 196-197.

Кант заправо експлицитно говори о продукцији уметности. Назнаку тога имамо већ у наставку претходно цитиране реченице, где Кант каже да се без израза оног што је морално предмет не би допадао позитивно, а „не само негативно у неком приказу који одговара школским правилима”.⁹ Приказ који одговара школским правилима очигледно може бити само нека врста уметничке праксе, и то оне која није ствар генија, већ подражавања насталог опонашањем његових дела – тек ту може бити речи о неким правилима у продукцији уметничких дела, сматра Кант.¹⁰

Како видимо, када је реч о појмовној експликацији продукције уметности, у мери у којој се она може појмовима захватити, Кант се враћа употреби појмовности карактеристичној за традицију естетике – пре свега појму *подражавања*; он *као да* на трен напушта свој став о немогућности да се продукција уметничког дела појмовно објасни и експлицира. Наведено, наравно, није посве тачно: позивањем на подражавање Кант ће заправо понудити трансформацију традиционалног појма и импликација које он са собом носи. Уместо да појам подражавања – било као подражавање неког бића или ствари (Платон), било као подражавање процеса у природи (Аристотел) – постави у метафизички и објективистички контекст, он ће га реинтерпретирати у субјективистичком духу и везати за подражавање уметничких дела, које смера на опонашање уметничког деловања на основу ког су она настала.

Тако настала дела, иако можда претендују на уметнички статус, ипак нису дела генија, те стога чак ни овако субјективизиран појам подражавања не објашњава феномен уметничког у целиности.¹¹ У најбољем случају, ова традиционална перспектива може послужити да се објасни техничка страна продукције уметничких дела: Кант тврди да једино геније може да понуди *материјал* лепих уметности, који, пак, тек школски образован таленат може да преради и обликује.¹²

У том контексту Кант разматра и естетску идеју, односно естетски идеал: овим појмовима настоји се објаснити уметничка продукција (али и рецепција лепог) у уже субјективистичком смислу. Наиме, појмове естетске идеје, односно

9 Упоредити: Исто.

10 Упоредити: Исто, стр. 199.

11 Упоредити: Zurovac, M. (2005) *Tri lica lepote*, Beograd: Službeni glasnik, стр. 316-317.

12 Упоредити: Kant, I. (1991) *Kritika moći suđenja*, Beograd: BIGZ, стр. 199, 206-207. То подразумева да и геније мора, бар у погледу техничке стране произвођења, имати неку врсту образовања и учења.

идеала лепоте, Кант користи како би оцртао оне субјективне, душевне моћи које су одговорне за могућност генија да понуди онај непојмљиви материјал уметности, упркос немогућности да појмовима прецизно покаже шта се са стваралаштвом генија заправо дешава. Ово је, дакле, оцртавање услова могућности деловања генија, а оно је изведено субјективистички, у контексту позивања на његове субјективне душевне моћи. Прецизирање односа естетске идеје и идеала лепоте је, међутим, изведено управо у претходно наглашеном контексту проблема представљања људског лика и везе са моралношћу.

Наиме, на наведеном месту Кант заправо говори да уметничко приказивање људског лика, уколико рачуна на позитивну оцену и изазивање естетског доживљаја, мора некако да укључи приказивање оног моралног: оно мора да понуди „видљиви израз моралних идеја које владају човековим унутрашњим животом”.¹³ Штавише, Кант на истом месту укратко дискутује и услове могућности такве продукције идеала лепоте, но такође и његове рецепције. Кант најпре тврди да овакав идеал лепоте мора бити представљен као телесни израз оног унутрашњег – као његова последица, а потом и да он, будући телесни и видљиви израз оног што по себи није чулно опажљиво, мора бити последица неког већ стеченог искуства.¹⁴ Другим речима, Кант тврди да искуство комуницирања са другим људима и њиховог опажања може и мора послужити уметнику да би у конкретном случају представљања неког људског лика као идеала лепоте одабрао чулну форму његовог приказа, адекватну потреби да се изрази морални и унутрашњи његов живот. Међутим, само искуство овде није довољно. Како каже Кант, „за то је потребно да су чисте идеје ума и велика снага уобразиље удружене код онога ко ту везу жели само да просуди, а много више код онога ко уз то хоће да ту везу прикаже”.¹⁵

Наведену везу уметности, лепог и морала треба прецизирати конкретнијом анализом саме концепције идеала лепоте. Кант, наиме, ову концепцију уводи када расправља о немогућности да се лепо одреди путем појмова и да се понуди неко објективно мерило, критеријум и правило просуђивања лепог, укуса. Уместо тога, Кант сматра, у особено естетском субјективном контексту може постојати само *праузор укуса*: „праузор укуса јесте једна чиста идеја коју сваки мора да произведе у самом себи и према којој мора да просуђује

13 Исто, стр. 126.

14 Исто.

15 Исто.

све што је објекат укуса”.¹⁶ Такав праузор укуса Кант назива *идеалом лепоте*.¹⁷

Идеал лепоте, дакле, уведен је у контексту покушаја да се одреди субјективно општи критеријум просуђивања лепог, критеријум који би се односио на све могуће предмете таквог просуђивања укуса. Међутим, у случају конкретног просуђивања суда укуса Кант сматра да није могуће имати идеју ума као регулативни принцип за усмерење таквог просуђивања, већ је неопходно изнедрити њен *идеал*.¹⁸ Идеал, заправо, представља идеју ума која је повезана са неком представом, односно реч је о представи неког конкретног и појединачног бића која се захвата као адекватна тој идеји.¹⁹ Будући да критеријум укуса и естетског просуђивања не може бити појмовно захваћен, он по Канту мора бити дат као овакав идеал – идеал лепоте, односно идеал уобразиље.

Отуда се може прецизније разумети и зашто је управо човек, људски лик, једини погодан за идеал лепоте. Кант каже: „Само оно што у самом себи поседује сврху своје егзистенције, то јест онај *човек* који мора умом да одређује сам себи своје сврхе [...] такав *човек*, дакле, једино је способан за идеал *лепоте* исто онако као што је човечанство у његовој личности, као интелигенцији, једино способан за идеал *савршености* за разлику од свих осталих предмета у свету”.²⁰ Сходно наведеном, оно морално које се мора приказати на људском лику, уколико то приказивање треба да задовољи идеал лепоте, односи се на то да човек једини сам одређује сопствене сврхе, односно на то да је питање моралности за Канта питање слободе. Другим речима, уколико леп приказ човека подразумева приказивање његових моралних идеја, то заправо, слободније речено, значи да је у таквом приказу на делу приказивање њему припадне слободе. Напокон, чињеница да се такво приказивање слободе одвија у медијуму чулности, који, строго речено, припада „царству нужности”, потврђује системско место треће *Критике* као оне која би требало да омогући повезивање теоријског и практичног ума, нужности и слободе.²¹

16 Исто, стр. 123.

17 Исто.

18 Упоредити: Žurovac, M. нав. дело, стр. 316.

19 Kant, I. нав. дело, стр. 123.

20 Исто, стр. 124.

21 Упоредити: Guyer, P. and Allison, H. E. Dialogue: Paul Guyer and Henry Allison on Allison's Kant's Theory of Taste, in: *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*, ed. Kukla, R. (2006), Cambridge: Cambridge University Press, p. 118.

У сличном духу Кант тврди и да је лепо симбол морално-доброг.²² Наиме, објашњавајући на шта заправо овде мисли под симболом, Кант каже да је симболично приказивање оно „када се једноме појму који се може замислити само умом и коме не може да одговара ниједан чулни опажај подмеће очигледна представа“; симболи су, тако, „индиректне приказе појма“.²³ С обзиром на претходне анализе, можемо сада потврдити да је објашњење естетске идеје, идеала лепоте и симболичког у овом контексту понуђено на скоро идентичан начин: у сва три случаја ради се о вези неког појма (идеје), који није такав да би могао бити непосредно везан за било коју конкретну представу, али коме се ипак нека представа директно придружује. Или, другачије речено, ради се о представи (уобразиље) која је „исувише богата“ да би могла бити одређена било којим појмом, те се стога њено појмовно одређење не може сматрати сазнањем, већ она „подстиче на многа размишљања“.²⁴ Када је ово на делу, имамо прилику за доживљај лепог. Међутим, тако схваћено лепо иманентно је, према сопственим одликама и одређењима, везано за оно морално-добро, чини се, управо због тога што такав однос представе и појма, односно субјективних моћи које им стоје у основу, оставља отворен простор за слободу. Напокон, слично као Шилер (Friedrich Schiller) након њега, Кант ће у том духу тврдити: „Укус омогућује тако рећи прелаз од чулне дражи на уобичајени морални интерес без неког сувише насилног скока“.²⁵

*Лепо, морално-добро и
субјективна опитност*

Претходно оцртану везу између лепог, доброг и уметности у Кантовој естетици, како смо видели, Кант поставља из субјективистичке перспективе, анализом субјективних душевних моћи, начина њиховог функционисања и, коначно, могућности њиховог повезивања. Другим речима, веза лепог и доброг у овом контексту није постављена на објективистичком и метафизичком хоризонту, не с обзиром на устројство стварности и објекта који се појављује као леп, већ с обзиром на устројство субјекта који ту лепоту констатује и просуђује. Управо, дакле, имајући у виду да се начин на који субјективне моћи оперишу показује таквим да оно лепо

22 Kant. I. нав. дело, стр. 240.

23 Исто, стр. 239.

24 Исто, стр. 202.

25 Исто, стр. 242.

имплицира оно добро, можемо код Канта говорити о вези лепог и морално-доброг.

Међутим, наглашена веза лепог и доброг код Канта није подробније развијена на позадини њиховог засебног и фокусираног тематизовања, већ пре у домену анализе онога што се испоставља као субјективни домен на ком се таква веза затиче. Реч је о проблему субјективне општости, односно улоге општег чула, *sensus communis* у Кантовој естетици.

Кант, наиме, уводи концепцију субјективне општости како би објаснио услове могућности под којима неки естетски суд остварује своје важење. Реч је о покушају да се објасни онај утисак који по претпоставци има сваки човек када просуђује укусом, утисак да мој суд о лепом није само констатација да се нешто појављује као лепо за мене, већ да на неки начин мој суд тврди и више од тога: да такво приписивање лепог предмету превазилази границе моје личне субјективне процене и да некако треба да важи начелно.²⁶ Такав утисак би могао бити схваћен као извор идеје да лепота представља објективно својство предмета, будући да поводом објективних својстава слично резонујемо – очекујемо да, уколико је наш суд тачан, он врлином свог објективног карактера мора да буде прихваћен од стране свих других људи и да важи за све њих. Кант се, међутим, изричито противи оваквом разумевању, будући да лепоту не сматра објективним својством: отуда ће он системски разликовати судове сазнања од естетских судова, при чему ће само судови сазнања – опет, из субјективистичких разлога – имати право претензије на општост какву смо описали у претходном примеру.

Ово, међутим, не значи да естетско суђење по Канту нема опште важење, напротив. Реч је о томе да се начин на који оно такво важење остварује разликује од начина на који разумемо опште важење судова сазнања. Особеност општег важења естетских судова тако је схваћена као субјективна општост: општост у смислу да естетски суд мора да важи за сваког субјекта естетског просуђивања (поводом истог предмета), али која се не заснива на појму и раду разума. Услов могућности и разлог оправдања оваквом општем важењу естетских судова Кант, дакле, не налази у појмовима и разуму као таквима, већ на нивоу међусобне сарадње више сазнајних моћи, разума и уобразиље, у нешто начелнијем, трансценденталном контексту.

Међутим, када говори о лепом као симболу за морално добро, Кант управо везу лепог и морално-доброг истиче као

26 Zurovac, M. (2005) *Tri lica lepote*, Beograd: Službeni glasnik, str. 259.

основ за субјективну општост. Кант каже: „само у том смислу (...) лепо изазива допадање које полаже право на одобравање сваког другог човека”.²⁷ Тиме се веза лепог и доброг у Кантовој субјективистичкој естетици показује, заправо, као експлицирана управо оним утиском општег важења судова о лепом о ком смо претходно говорили. Истовремено, она је и теоријски развијена управо анализом услова на којима тај утисак почива.

Претходно поменути Кантов захтев да идеал лепоте мора бити остварен приказивањем (људског лика) које у телесном и чулно-опажљивом виду представља моралне идеје, односно слободу, овде долази до пуног изражаја. Наиме, Кант везу лепог, морално-доброг и субјективне општости објашњава управо позивањем на особену „слободу” естетског суђења: реч, наравно, није о слободи у практичком смислу, већ се ради о томе да „у способности укуса, моћ суђења није потчињена некој хетерономији искуствених закона, као иначе у емпиријском просуђивању”.²⁸ Кант потом додаје: „у погледу предмета таквог чистог допадања она поставља закон сама себи онако као што то чини ум у погледу моћи хтења”.²⁹

Другим речима, овде се ради о својеврсној аналогiji естетског и моралног, трансценденталног објашњења моћи суђења у вези са осећањем задовољства и незадовољства и трансценденталног објашњења моћи хтења. Да нагласимо, слобода коју затичемо у оном естетском није практички схваћена слобода – заправо је и употреба појма слободе у овом контексту крајње проблематична. Ипак, оно што је на делу у оквиру естетског суђења носи са собом елементе слободног просуђивања, чије је пуно место у домену практичког, утолико што естетско суђење није унапред условљено никаквим правилима, већ своје правило такорећи мора из себе самог да изнедри.

Међутим, управо овакав карактер естетског чини га у неком смислу блиским оном добром и моралном, и тек с обзиром на такву везу можемо уопште говорити о могућности да се неки естетски приказ или представа разумеју и као носиоци моралних идеја. Другим речима, приказивање моралних идеја у неком уметничком делу, у неком њиховом приказивању, не треба да буде грубо и банално: уметничко дело не треба да прокламује неке моралне вредности, критеријуме и стандарде, јер таквом прокламацијом оно ништа неће постићи с обзиром на моралитет. Слично тврде и савремени

27 Kant, I. (1991) *Kritika moći suđenja*, Beograd: BIGZ, str. 240.

28 Исто, стр. 241.

29 Исто.

естетичари заинтересовани за проблем ангажоване уметности: уколико се уметност жели учинити ангажованом, могућност тога никако не лежи у њеној политизацији и памфлетизацији. Насупрот томе, у мери у којој је уметност код Канта у стању да сведочи о моралним идејама, она то чини с обзиром на субјективност – како смо видели у случају идеала лепоте, оно што се може представити су моралне идеје које руководе унутрашњим животом човека чији лик приказујемо.

И не само то: у мери у којој уметност уопште може да пренесе некакав морални садржај, она то може само с обзиром на већ описане услове могућности сопственог постојања, тако рећи – с обзиром на сопствени конститутивни карактер. Другим речима, онај моралитет који би уметност могла да захвати и представи, колико год сам био ствар практичног ума, за уметност не долази од тог практичног ума, њој споља, већ потиче из ње саме – из оне естетске „слободе” о којој је већ било речи. Наравно, то за последицу има и чињеницу да таква уметност сама по себи не може у строгом смислу да буде морална – нити, у складу са тим, неморална, већ може само да буде уметност. Или, другачије речено, уметност нема себи особен приступ моралитету човека, који би био нешто засебно у односу на практички ум, или који би се из практичног ума изводио. Уметност као таква није морална, нити је лепо за Канта исто што и добро: веза лепог и морално-доброг овде је утврђена у изричитом постављању њихове разлике, али то разликовање не умањује чињеницу да су они у веома блиској вези.

Решење овог проблема код Канта изнова затичемо у контексту повезивања лепог, морално-доброг и субјективне општости. Наиме, Кант каже да је у случају сведочења субјективној општости, односно у случају када постоји осећање задовољства поводом лепог, с обзиром на које тврдимо да наш естетски суд мора да важи за сваког субјекта естетског просуђивања, „душевност у исто време свесна извесног оплемењивања и уздизања изнад прости пријемчивости за задовољство које добија преко чулних утисака”.³⁰ Другим речима, оно што је на делу када се естетски просуђује није само осећање задовољства и претензија на субјективно опште важење тог суђења, већ такође и својеврсна повратна свест о нама самима као субјектима таквог просуђивања. Таква повратна свест заправо је свест о самом том просуђивању, а самим тим и о њему припадним одликама, на основу чега Кант каже да се моћ суђења: „односи на нешто у самом

30 Исто, стр. 240-241.

субјекту и ван њега што није природа, па ни слобода, но што је ипак спојено са основом слободе, наиме са оним што је натчулно, а у чему се теоријска моћ повезује са практичном моћи на заједнички и непознат начин”.³¹

У складу с тим, управо субјективна општост, која не потиче од практичног ума, већ од трансценденталног устројства естетског суђења, представља полигон за место повезивања морално-доброг и лепог.³² Ово можемо сагледати и с обзиром на Кантово објашњење уметничке продукције, како у смислу стварања које припада генију, тако и у погледу на технички аспект стварања, који се може поучити.

Наиме, када говори о могућности да се уметничка дела генија некако схвате као подстицај или узор за даље уметничко стварање, Кант каже да је дело генија „угледни пример за неког другог генија код кога та творевина буди осећање његове властите оригиналности и нагони га да се у уметности ослободи принуде која потиче од правила, да тиме сама уметност добије једно ново правило, у којем се дотични таленат показује као узоран”.³³ Сходно наведеном, дело генија може бити узорито за другог генија не тако што ће бити директно подражавано, већ тако што ће рецепцијом тог дела душевне моћи другог генија бити на нарочит начин подстакнуте: тако да он постане свестан себе и из себе, а не из рада претходног генија, изроди ново уметничко дело.

Слично томе, у случају објашњења техничке стране продукције Кант о односу мајстора и ученика каже следеће: „Мајстор мора да покаже оно што ученик треба да уради и како треба да уради; а она општа правила под која мајстор најзад подводи свој рад могу пре да послуже да ученика каткад подсети на главне моменте тог рада, а не да му их прописује”.³⁴ Другим речима, иако процес учења у овом случају подразумева да ученик усвоји нека правила, те да се таква правила уопште могу објаснити, у конкретном раду ипак ученик треба из сопствене субјективности да приступа наученом, тако да га по потреби може и сасвим изменити. Стога је и овде реч не о узоритости правила као таквих, већ о некој врсти њихове регулативне улоге, која би за свој циљ требало да има подстицање душевних моћи ученика на такав начин

31 Исто, стр. 241.

32 Упоредити: Guyer, P. Kant's Principles of Reflecting Judgment, in: *Kant's Critique of the Power of Judgment*, ed. Guyer, P. (2003), Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, p. 32-33.

33 Kant, I. (1991) *Kritika moći suđenja*, Beograd: BIGZ, стр. 206.

34 Исто, стр. 242.

да он може и сам да створи уметничко дело. Стога и овде Кант говори о подстицању уобразиље (ученика).³⁵

Када је реч о односу лепог и морално-доброг, наведене примере можемо схватити као модел путем ког бисмо могли понудити прецизније образложење начина на који се оно морално реализује у уметности. Насупрот претходно поманутом грубом схватању, које би захтевало инфузију моралног у оно естетско, уметничко и лепо, овде морамо говорити о томе да једном сачињено уметничко дело у својој даљој рецепцији управо подстиче субјективност свог реципијента, те да тек на такав начин може да оствари и неку врсту саопштавања моралних идеја.³⁶ Оно, дакле, не саопштава моралне идеје непосредно, већ код реципијента изазива доживљај задовољства, а овај доживљај посредује свест о оној особено естетској „слободи” – у коначном, ту је реч о слободној игри разума и уобразиље. Такав подстицај би, онда, требало да буде усклађен, хармонизован са оном слободом која је начелно припадна човеку.

Само с обзиром на то Кант, коначно, може да тврди да „укус представља моћ просуђивања очулотворења моралних идеја”.³⁷ Штавише, Кант тврди и да се задовољство које „укус оглашава за задовољство које важи за човечанство уопште” изводи из „пријемчивости за осећање које се заснива на тим [моралним – прим. У. П.] идејама”.³⁸ Другим речима, тек веза лепог и морално-доброг овде се, у коначном, испоставља као веза која је иманентно на делу у просуђивању лепог.³⁹ Чињеница да је Кант претходно представљање људског лика истакао као једини адекватни пример идеала лепоте не мења на ствари, јер су случајеви које познајемо из свакодневне употребе појма лепог, где се лепим предметима често приписују „имена, која, како изгледа, имају за основ неко морално просуђивање”⁴⁰ – попут величанственог, скромног, безазленог, ведрога (што су Кантови примери), изгледа само непрецизне екстраполације претходно оцртаних одлика естетског суђења као таквог.

35 Упоредити: Исто.

36 Упоредити: Guyer, P. and Allison, H. E. Dialogue: Paul Guyer and Henry Allison on Allison's *Kant's Theory of Taste*, in: *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*, ed. Kukla, R. (2006), Cambridge: Cambridge University Press, p. 125.

37 Kant, I. (1991) *Kritika moći sudjenja*, Beograd: BIGZ, стр. 243.

38 Исто.

39 Упоредити: Guyer, P. Kant's Principles of Reflecting Judgment, in: *Kant's Critique of the Power of Judgment*, ed. Guyer, P. (2003), Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, p. 36.

40 Исто, стр. 241.

Напокон, Кант ће тврдити и то да је култивисање укуса и његово утврђивање непосредно везано за „развијање моралних идеја и култивисање моралног осећања”,⁴¹ што претходно такође помиње и у контексту обуке за уметничку продукцију, где би реч била о култивисању душевних моћи путем знања која припадају домену *humaniora*.⁴² Стога можемо закључити: веза лепог и морално-доброг у Кантовој естетици сагледана је из перспективе уже анализе оног естетског, лепог и укуса као таквих, али када је једном тако обезбеђено, разумевање лепог и укуса ипак их испоставља као битно везане за оне аспекте наше душевности који обезбеђују моралност.⁴³ Посредник који омогућава ту везу је, како је већ наглашено, субјективна општост припадна естетском суду, односно са њом повезана могућност општег саопштавања нашег (естетског) душевног стања.⁴⁴

ЛИТЕРАТУРА:

Baxley, A. M. (2005) The Practical Significance of Taste in Kant's *Critique of Judgment: Love of Natural Beauty as a Mark of Moral Character*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 1, Willey-Blackwell, pp. 33-45.

Драшкић-Вићановић, И. (2002) *Естетско чуло*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Guyer, P. Kant's Principles of Reflecting Judgment, in: *Kant's Critique of the Power of Judgment*, ed. Guyer, P. (2003), Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, p. 1-62.

Guyer, P. and Allison, H. E. Dialogue: Paul Guyer and Henry Allison on Allison's *Kant's Theory of Taste*, in: *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*, ed. Kukla, R. (2006), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 111-136.

Kant, I. (1991) *Kritika moći suđenja*, Београд: BIGZ.

Platon (2002) *Država*, Београд: BIGZ.

Zurovac, M. (2005) *Tri lica lepote*, Београд: Službeni glasnik.

41 Исто, стр. 243

42 Упоредити: Исто.

43 Упоредити: Baxley, A. M. (2005) The Practical Significance of Taste in Kant's "Critique of Judgment: Love of Natural Beauty as a Mark of Moral Character", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 1, Willey-Blackwell, p. 37-38

44 Упоредити: Kant, I. (1991) *Kritika moći suđenja*, Београд: BIGZ, стр. 129.

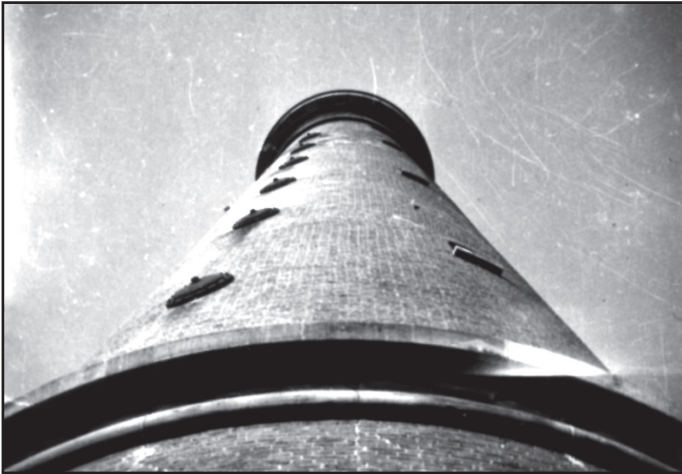
Una Popović
University in Novi Sad, Faculty of Philosophy –
Department of Philosophy, Novi Sad

THE IDEAL OF BEAUTY AND THE SUBJECTIVE
UNIVERSALITY: MORALITY IN KANT'S AESTHETICS

Abstract

This paper considers the position of the relationship between the moral, the good, the beautiful and the arts in Kant's aesthetics. Its main assumption is that this relationship, which is very important for Kant, is not self-evident for a subjectivist understanding of the aesthetics phenomena and problems, and that its assertion implies a sort of re-conceptualizing of the traditional understanding of the relationship between the good and the beautiful. The analysis offered in this paper aims to investigate the problem of subjective universality and *sensus communis* in Kant's understanding as a horizon which provides a backdrop for such re-conceptualization.

Key words: *Kant, beautiful, good, idea, art*



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду

Универзитет у Београду, Филолошки факултет –
Катедра за неохеленске студије, Београд

DOI 10.5937/kultura1653036E

УДК 821.14'02.09-5 Ликург

821.14'02.09-1

оригиналан научни рад

ЕТИЧКА ФУНКЦИЈА ПЕСНИШТВА У ЛИКУРГОВОЈ БЕСЕДИ ПРОТИВ ЛЕОКРАТА

Сажетак: У својој јединој сачуваној беседи Против Леократа, Ликург на више места цитира стихове Хомера, Тиртаја, Симонида, Еурипида, као и фрагменте стихова непознатих лирских песника у којима проналази своју основну поетску и говорничку инспирацију. Поменути стихови представљају за овог беседника основу за креирање властитог беседничког стила, система аргументације и моралних погледа на актуелну друштвено-политичку ситуацију. Наша основна намера је да прикажемо до које мере су цитати из античке грчке поезије били у функцији изражавања Ликургових етичких начела и патриотских осећања према угроженом атинском полису.

Кључне речи: Ликург, Против Леократа, античко грчко песништво, судско беседништво, морал, патриотизам, аргументација

Језик и стил у античкој беседи често су коришћени у сврху доказивања и навођења аргумената у одбрану одређених тврдњи. Према Горгији, реч, тј. *logos* је велики моћник који сасвим сићушним и невидљивим телом извршава најбожанственија дела: може и страх зауставити, и бол уклонити, и радост изазвати и саучешће појачати.¹ Дакле, овде можемо посматрати језик као главно оруђе којим утичемо на

1 Diels (1983), стр. 271.

људску психу и на моћ њеног расуђивања, а све у функцији обезбеђивања успешног исхода судске парнице.² Стога, је основна интенција нашег рада да мало поближе осветлимо функцију хеленског литерарног наслеђа у креирању беседничког језика и стила античких ретора, али и његове улоге у формирању уверљиве аргументације у оквиру неког судског процеса. Ово питање ћемо разрадити и подробније анализирати на примеру атинског ретора Ликурга и његове једине сачуване беседе *Против Леократа*.³

Као посебно реторско средство, Ликург у својој беседи *Против Леократа* наводи одломке из дела појединих античких аутора: Хомера⁴, Еурипида⁵, Тиргаја⁶, Симонида⁷, као и фрагменте непознатих грчких лиричара⁸. Поставља се питање, зашто је Ликург цитирао баш ове грчке песнике? Чини се да је основна нит која повезује поменуте одломке однос појединца према отаџбини, тачније његов снажно испољени патриотизам. Читајући Ликургову беседу стиче се утисак да је она на изванредан начин представљала „манифест“ патриотизма⁹, оличен у безусловној љубави према отаџбини, поштовању култа и традиције предака, где се Ликургова беседа на моменте претварала у моралну проповед и служила као моћно средство изражавања његових мисли, идеја и ставова у погледу тадашње друштвено-политичке ситуације.

Ликургова заокупљеност гномским и етичким елементима хеленског културног наслеђа нас упућује на беседничково дидактичко поимање поезије, али и књижевне прозе тог времена. Кроз његово дело стално провејава дух старе и чувене

2 Свака од ових беседа, поред судског спора, попримала је истовремено и сукоб различитих политичких опција. У класичној Грчкој добијање парнице је истовремено значило и моћно средство постизања политичког успеха и моћи, док је губитак парнице скупо стајао оног ко би је изгубио.

3 Поред наведене беседе, до нас су дошла сведочанства о још петнаест Ликургових беседа, које су сачуване само фрагментарно (Vit. X orat., 843 c; Bibl., cod. 268). Оне нам пружају вредне податке о тадашњим обичајима и ритуалима, као и о појединим сегментима из Ликурговог јавног живота. Поменути фрагменти нам истовремено нуде и вредна етимолошка објашњења за поједине грчке речи или одређене стилске фигуре и изразе (видети: Conomis, N. C. (1961) *Notes on the fragments of Lycurgos*, Clío, No. 39, p. 72-152).

4 Исто, стр. 100.

5 Исто, стр. 128, 151, 152.

6 Исто, стр. 107.

7 Исто, стр. 109.

8 Исто, стр. 92, 132.

9 Albini, U. (1985) Euripide e le pretese della retorica, *La parola del Passato*, No. 15, p. 354-360.

хеленске традиције и врлине (*ἀρετή*), док се Ликургова приврженост сопственом народу и култури огледа такође и у његовој усмерености ка проучавању хеленског песничког наслеђа. У делима Хомера, Есхила, Софокла, Еурипида и Тиртаја, Ликург проналази своју, пре свега, поетску инспирацију, која му служи за изналажење и формирање сопственог беседничког израза. Велики утицај у погледу језика и стила Ликург је попримио од стране знаменитих беседника, такође, припадника чувеног атичког беседничког канона, Лисије, Исократа и Демостена. Будући да је четврти век пре Христа у грчкој култури и књижевности сматран веком беседништва, Ликург је као њихов савременик имао прилику да свој језик и стил стално надограђује беседничким умећем тадашњих грчких ретора. Као Платонов ученик, попримио је од овог великог филозофа знатан утицај у погледу лексике и идеја, посебно у домену Платонове политичке филозофије, која је захваљујући Ликурговом беседништву своје отеловљење пронашла управо у атинској судници. Правда (*δίκαια*) и побожност (*εὐσέβεια*) представљали су његово главно опредељење, не само као беседника у судници, већ и као грађанина и политичара у тадашњем јавном животу Атине¹⁰.

Ако се мало шире осврнемо на употребу стихова античких аутора од стране осталих беседника, пре свега, Есхина и Демостена, може се закључити да су их оба ретора обично користила у недостатку валидних доказа за своје тврдње, али и са намером да својој беседи дају један емотиван тон, дакле да на неки начин гану душе слушаца. Ово је било веома важно, будући да судски аудиторјум обично није био довољно правнички образован, па се неретко дешавало да буде више заслепљен лепотом и изражајношћу говора на суду, него да обраћа пажњу на чињенице и веродостојне доказе. Оваква патетичност судског говора је увелико могла да утиче на њихову одлуку, па самим тим и на исход саме парнице.¹¹ Поменути цитати служили су и као одлично средство

10 О Ликурговом јавном животу најпотпуније сведочанство нам пружа Псеудоплутарх (Vit. X orat., 841 a – 844 a). Ликург је иначе важио за веома успешног управника државних финансија и то у периоду од 338. до 326. године пре Христа (видети: Markianos, S. S. (1969) A Note on the administration of Lycurgus, *Roman Greek and Byzantine Studies*, No. 10, p. 325-333; Burke, E. M. (1985) Lycurgian finances, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, No. 39, p. 251-264; Atkinson, J. E. (1981) Macedon and Athenian politics in the period 338 to 323 BC, *Acta Classica*, No. 24, p. 37-48.

11 Ако узмемо у обзир да је судски процес трајао свега један дан и да су судије након изнесених исказа тужитеља и оптуженог морали донети одлуку, тј. пресуду, поставља се питање до које мере је та њихова одлука била веродостојна, будући да тадашња Атина није познавала бележење судских процеса. У вези са тим, поставља се питање шта су судије на

за придобијање наклоности аудиторијума (*captatio benevolentiae*), истовремено оцртавајући однос према поезији, не само од стране говорника, већ и од стране саме публике.¹² Претпоставља се да су беседници пажљиво бирали цитате, наменивши им, пре свега, улогу да утичу на емоције слуша-лаца и подстакну их на размишљање, као и да у недостатку материјалних доказа и сведока, поменуће недостатке у својој аргументацији надоместе управо путем поменутих цита-та. Они су, притом, морали имати строго у виду афинитете и образовну структуру судског аудиторијума.¹³ Квинтилијан такође истиче оправданост цитирања дела лирских песника и трагичара, наводећи да је њихова функција двојака и да подразумева улепшавање властитог говорничког стила и обезбеђивање правних доказа. Тако, он наглашава да употреба стихова не треба да покаже беседникову ученост, већ, пре свега, треба да пружи „угодно освежење ушима навикнутим на озбиљно и сувопарно говорништво форума”.¹⁴

Како бисмо боље схватили функцију античке поезије у беседама античких беседника, укратко ћемо се осврнути на основне претпоставке које су довеле до њеног интегрисања у беседнички опус античких ретора. Дела старих грчких песника била су, пре свега, део њиховог образовања, где су се будући беседници превасходно упознавали са стиховима Хомера, Хесода, Пиндара, Еурипида и Менандра.¹⁵ Песничка дела су служила, пре свега, за проучавање стила, аргументације и композиције беседе, тако да су учитељи беседништва били такође и једна врста књижевних критичара тог времена. Говорници су зато у својим беседама истицали важност изучавања песничког умећа за нечији одгој, али и за културу неког народа уопште. Овде се можемо надовезати и на Јегеров став који сматра да је формативни калуп ране грчке паидеје био Хомер и да се временом та улога проширила на грчку поезију, а потом и на грчку књижевност уопште, где је грчка књижевност у ствари имала друштвену функцију, тј. ангажман. Образовање, по овом аутору, представља процес обликовања или формирања, док сам циљ

крају могле уопште да запамте од понуђених чињеница и изнесених доказа? Стога, се сматра да је њихова одлука више била ствар тренутка и емоција, него на чињеницама, заснованих и аргументованих доказа.

12 Perlman, S. (1964) Quotations from poetry in Attic orators of the fourth century BC, *American Journal of Philology*, No. 85, p. 156.

13 Roemer, A. (1905) *Über den literarisch-aesthetischen Bildungsstand des attischen Publicums*, *Abh. Bayer. Ak.*, No. 12, p. 48-49.

14 Квинтилијан, *Образовање говорника*, 1. 8. 10.

15 North, H. (1952) The use of poetry in the training of the ancient orator, *Traditio*, Vol. 8, p. 7; Perlman, S. (1964) Quotations of poetry and attic orators, *American Journal of Philology*, No.135, p. 155-172.

учења има улогу калуца помоћу којег се субјект обликује.¹⁶ Ово становиште нам потврђује и Ликург наводећи притом Хомера као пример (*παράδειγμα*) вредан хвале. Упоређујући законе и песништво, Ликург сматра да „закони због своје краткоће не поучавају већ прописују шта треба радити, док песници подражавају људски живот и одабирају најлепша дела, саветују људе кроз поучавање и доказивање”.¹⁷ Перелман¹⁸ и Норт¹⁹, на пример, функцију поезије у беседништву у великој мери виде као солидну основу за развој речитости и убеђивачке вештине када су у питању ствари од јавног значаја. Ово се поклапа и са Страбоновим ставом да је поезија *πῆρὴ καὶ ἀρχὴ* беседничког израза.²⁰ Ликург овде, баш као и Платон чији је он био ученик, полази од претпоставке да су законске и формалне норме произашле из норми и обичаја којима се регулисао живот у социјалној заједници. По њима су два грчка термина *νόμος* и *ἔθος* чинили основу постојања грчког полиса. Овим појмовима можемо додати и појам античке *συνουσία*-е, која нам такође у великој мери осветљава саму онтологију грчког полиса.

Иначе, централна тема једине сачуване Ликургове беседе *Против Леократа* јесте осуда овог имућног атинског грађанина због издаје и недостатка патриотизма. Будући да казна за издају још није била законски санкционисана, сама законска норма је била изведена из обичајног понашања у заједници. Овде се налази и део објашњења зашто је цитирање поједних песника било у функцији одређене аргументације као супституције за адекватну законску норму.²¹ Ликург образлаже ову чињеницу на једном месту у својој беседи следећим речима: *А то, што се десило, судије, да за такав преступ није утврђена казна, није због немарности тадашњих законодаваца, већ ураво због тога што се у протеклим временима није десио такав преступ, нити се очекује да ће се десити у будућности...*²² Осим на непотпуност и недостатност закона у погледу кажњавања одређених преступа, Ликург ставља акценат и на нужност његовог

16 Jeger, V. (2007) *Rano hrišćanstvo i grčka paideja*, Beograd: Službeni glasnik, str. 57.

17 Лус, нав. дело, стр. 102.

18 Perlman, S. нав. дело, стр. 158.

19 North, H. нав. дело, стр. 2-4.

20 Strabo, 1. 2. 6.

21 А. Прњат иначе сматра да је Ликургов учитељ Платон предложио аргументовано знање као супституцију религијско обредних техника очишћења душе. Упоредити: Prnjat, A. (1995) *Religija i filozofija kao sredstva očišćenja duše*, Religija i razvoj, str. 128-130.

22 Лус., 9, прев. А. Елаковић-Ненадовић.

постојања као опомене (*παράδειγμα*) за оне који се буду усудили да направе сличан преступ²³. Ово нас упућује и на чињеницу да је беседништво осим персуазивне, имало и своју саветодавну функцију. Овде ћемо се кратко задржати на појму *παράδειγμα* код Ликурга који би у његовој семантичкој интерпретацији значио пре свега „пример” али у смислу „узора”, из чега можемо закључити да овај појам код Ликурга има, између осталог, и етичко значење: *А ја овде желим да Вам изнесем неколико примера из прошлости, који Вам могу послужити као узор, како бисте могли боље да расуђујете и о овом и о другим случајевима...*²⁴

На једном месту у својој беседи, Ликург, да би истакао Леократов кукавичлук, наводи пример птица које упркос својој брзини којом их је природа обдарила, ипак не беже у опасности, већ се могу видети како су спремне да настрадају за своје гнездо.²⁵ Том приликом, Ликург наводи јамбе једног непознатог песника који каже, да дивља птица када савије своје гнездо, остаје у њему и не преноси своје младе на неко друго место.²⁶ На слично поређење наилазмо и код Платона: *За државу би заиста била нечувена срамота када би жене биле тако лоше васпитане да не би биле спремне да, као птице које се боре против сваке животиње макар како она јака била, погину за своје младе...*²⁷ Подударност у изношењу ставова о људској храбрости и спремности на одбрану отаџбине, Ликург и Платон изражавају на готово једнак начин. По њима, спасење не треба тражити у бедемима, већ напротив, у људству (*ἄνδρες*) и њиховој храбрости (*ἀνδρεία*).²⁸

Ликург на једном месту у својој беседи цитира Тиртаја, наводећи једну од његових елегија у којој се јасно читује Тиртајево поимање врлине. По Тиртају, највећу врлину представља ратничка храброст. И управо из те ратничке етике се развија етос родољубља, чиме је у великој мери прожета и Ликургова беседа. Значај овог цитата лежи и у томе што је ова елегија сачувана управо захваљујући Ликургу. Она је припадала тзв. *Опоменама* (*Ἰποθηκαὶ δι' ἐλεγίας*). Ликург каже за Тиртаја да је он *певао елегије и оставио их њима да,*

23 Овај термин у значењу опомене Платон користи у својим *Законима* (862 e).

24 Лус. нав. дело, стр. 83, превела А. Елаковић-Ненадовић.

25 Лус. нав. дело, стр. 131-132.

26 Лус. нав. дело, стр. 132

27 Platon, *Zakoni*, 814 b.

28 Упоредити: Renehan, R. F. (1970) *The Platonism of Lycurgus, Greek, Roman and Byzantine Studies*, No.11, p. 219-231.

слушајући их, буду подстакнути на врлину.²⁹ Ова тврдња је поткрепљена Тиртајевим ставом да заједничко добро за државу и цео народ представља мерило за сваку врлину, што се јасно види из његових стихова које цитира Ликург у својој беседи³⁰:

*Живот жртвовати свој и међу ратницима пасти
за свој борећи се дом – дика јунаку је то.*

*Оставит завичај свој и своје оранице плодне,
туђ обијати праг, беда највећа је то...*³¹

Може се рећи да се иза Ликургових беседа и Тиртајевих елегија крије подударност у поимању значаја књижевности и уметности као дидактичког средства у образовању грађана, па самим тим и у формирању државе као њихове заједнице. Вернер Јегер у својој *Паидеји* тврди да васпитни етос у поезији представља, у ствари, „произлажење песничког стварања из живота стварне људске заједнице”.³² У својим елегијама Тиртај се управо обраћа свим грађанима, истичући притом важност васпитног карактера свог песничког стваралаштва за све будуће нараштаје. Идеализму и митологији Хомеровог епа, Тиртај супротставља јуначку храброст и пожртвованост за заједницу. Овде јасно запажамо подударност у ставовима између ова два грчка аутора, која произлази управо из подударности датог историјског тренутка, а то је борба за опстанак отаџбине, који је могућ једино удруживањем заједничких снага грађана. Тиртај се у својим елегијама позива на старо предање и традицију, истичући да је Хераклидима Спарту доделио сам Див, а да им је устав прокламовао Аполон и да ни једно ни друго не треба мењати. На сличан став наилазимо и код Ликурга који такође истиче важност поштовања одређених законских норми и заклетви које цитира у својој беседи, а који му служе као средство аргументације.

Као што је цитирао Тиртаја и његове стихове који су послужили као подстицај онима који су се храбро борили код Термопила, тако Ликург готово у истом контексту, цитира Хомера и истиче значај његових стихова који су инспирисали борце у бици код Маратона. Наиме, Ликург наводи сцену из петнаестог певања Хомерове Илијаде³³ у којем Хектор и

29 Лус. нав. дело, стр. 107.

30 Исто.

31 Превео Милош Ђурић.

32 Jeger, V. (1991) *Paideia*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, str. 58.

33 Хомер, Илијада, XV, стр. 494-499.

Ајант соколе своје борце: *Хектор је позивајући Тројанце у борбу за отаџбину рекао ово*³⁴:

*Него се заједно бијте код бродова; који год буде
ударен или срушен, те смрт га стигне и удес,
нека умре, јер није срамота кад погине бранећ
завичај свој, ал' жена и дечица остаће за њим
читава, здрави и цело имање, ако Ахејци
оду у лађама својим у очинску вољену земљу.*³⁵

У својој беседи *Против Леократа*, Ликург наводи такође и стихове који припадају Еурипидовој изгубљеној трагедији *Ерехтеј*, у којој Пракситеја жртвује своју најстарију кћерку за добробит и спас отаџбине. Ликург се као и Еурипид, у свом беседништву бавио, између осталог, и питањима морала и религије. За разлику од Еурипида, Ликург не улази у суштинска питања теодикеје и теномије, већ узима богове као нешто што је само по себи дато. Овде се његов став поклапа са Еурипидовим који сматра да богови морају бити мудри, морално чисти и праведни.³⁶ Оно што је такође било заједничко и Ликургу и Еурипиду јесте управо интересовање за старију књижевност, пре свега за хеленско песништво. Ликург наводи Еурипидове стихове као пример (*παράδειγμα*) тј. узор за понашање грађана према отаџбини у моменту њене угрожености:

*Због тога је и праведно, грађани, да неко похвали Еурипида, будући да је он, осим што је добар песник, изабрао овај мит за тему своје драме, верујући да дела оних представљају најлепши пример грађанима, на која треба да се угледају, како би у своје душе усадили љубав према отаџбини.*³⁷

Овај цитат нам потврђује веома важну улогу мита у аргументацији једне беседе, који је често навођен тј. преузимањем управо из дела античких песника.³⁸ Читајући Ликургову беседу не можемо се отети утиску да је цела његова беседа искључиво у служби угроженог полиса и да за овог беседника

34 Лус. нав. дело, стр. 103.

35 Превео Милош Ђурић.

36 Упоредити: Ђурић, М. (1989) *Историја хеленске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 311.

37 Лус. нав. дело, стр. 100.

38 Perlman, S. нав. дело, стр. 158.

реторска стилизација³⁹ не представља естетску самосврху. Еурипид је најчешће цитиран трагички песник и разлози су углавном заједнички. О овоме нам сведочи и Квинтилијан⁴⁰:

*Сигурно и непобитно је једино то да ће много више користи имати од Еурипида они који се спремају за адвокатски позив...Својим стилем он се углавном приближава говорничком стилу, исто тако он је пун дивних сентенција....у говорима и одговорима може стати уз бок свакоме који је на форуму у својству говорника наступио. Најзад у представљању свих врста осећања он заслужује дивљење а нарочито је јак кад изазива сажаљење.*⁴¹

Као одговор на питање, зашто је Ликург одабрао баш ове стихове код Еурипида, можемо навести Квинтилијанову тврдњу да је Еурипидов речник узвишен и достојанствен. Иако би овај цитирани одломак из Еурипидовог *Ерехтеја* могао подразумевати и Ликургов позив на борбу уз својеврсну милитанту ноту, Тандој (V. Tandoi) сматра да Ликург овде у ствари жели да укаже на опасност која лебди над градом и да им овим стиховима жели у ствари усадити страх (*φόβος*) од непријатеља и чежњу за миром која управо произлази из етоса родољубља, односно појма врлине.⁴² Иначе, Ликург грчку реч *φόβος* преводи као „страх“ или у слободнијем преводу као „опасност“, што нас наводи на закључак да је Ликург поред цитираних одломака, велику пажњу посветио и одабиру одређене лексике, која је такође била у функцији етосне компоненте беседе. Када смо већ код Ликурговог језичко-стилског израза морамо напоменути да његов израз карактеришу примереност и озбиљност, чему је умногоне допринело богатство и рафинираност тадашњег атичког језика. Посебну пажњу Ликург поклања нијансирању значења речи, али и употреби стилских фигура које су такође у функцији смисленог и сериозног говора, говора који је у служби хеленске *ἀρετή*. Тако Ликург овој речи додаје још једно ново значење, а то је „слава“ која је произашла из ратничке храбрости. У том погледу је Ликургов стил многоструко инструктиван и у данашње време.

39 Античка и савремена критика се умногоне разликују у интерпретацији Ликурговог беседничког језика и стила. Тако Дионисије Халикарнашанин наводи да је Ликургова беседничка вештина узвишена и озбиљна, лишена отмености и елеганције стила, али корисна (Dio Chrysost. XVIII, p. 11).

40 Квинтилијан, *Образовање говорника*, 10. 1. 69.

41 Предео П. Пејчиновић.

42 Tandoi, V. (1970) Le donne ateniesi che non devono piangere, *Studi italiani di Filologia*, No. 42, p. 175.

Иначе, већина цитата грчких песника налази се у судским парницама: код Ликурга у поменутој беседи *Против Леократа*, потом, код Есхина у његовим трима беседама *Против Тимарха*, *О непоштено извршеном посланству* и *Против Ктесифонта*, као и у Демостеновим двама беседама: *О Венцу* и *О непоштено извршеном посланству*. Постоји и знатна разлика у употреби ових цитата. Код Ликурга су наведени цитати служили као аргументација, али и као моћно средство изражавања личних ставова и моралних начела. Код Есхина је њихова функција била разнородна. Цитирана места су овом беседнику углавном послужила као замена за сведоке и материјалне доказе, или, пак, као једна врста истицања стеченог образовања и говорничких квалитета, тим пре што се Есхин у једном периоду свог живота посветио глуми.⁴³ Са друге стране, Демостен је много опрезнији у употреби цитата. Он их у својим беседама није користио као неко посебно беседничко оруђе, већ, пре свега, као средство изругивања Есхиновим личним ставовима и понашању у судници.

По нашем мишљењу, употреба цитираних одломака у беседама грчких ретора захтева један интердисциплинаран приступ, који подразумева, пре свега, једно дубоко понирање у суштину њиховог беседничког и друштвеног ангажмана. Можемо, стога, закључити да је одабир цитата на неки начин представљао и одабир њиховог заједничког пута којим креће сваки од поменутих беседника у својој намери да што снажније и веродостојније изрази своја лична и морална осећања. Дакле, овде се ради о осмотичком прожимању етичких и естетичких захтева које пред себе постављају антички беседници, а све у сврху истицања њихове ерудиције и формирања властитог система аргументације, као и личног става по питању друштвено-политичке ситуације свога времена.

ЛИТЕРАТУРА:

- Albini, U. (1985) Euripide e le pretese della retorica, *La parola del Passato*, No. 15, p. 354-360.
- Atkinson, J. E. (1981) Macedon and Athenian politics in the period 338 to 323 BC, *Acta Classica*, No. 24, p. 37-48.
- Burke, E. M. (1985) Lycurgian finances, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, No. 39, p. 251-264.
- Ђурић, М. (2003) *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета.

⁴³ Есхин је као тритагониста био у служби најпознатијих трагеда тог времена, Аристодема и Теодора (упоредити: Ђурић, М. нав. дело, стр. 659).

- Jeger, V. (1991) *Paideia*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Jeger, V. (2007) *Rano hrišćanstvo i grčka paideja*, Beograd: Službeni glasnik.
- Kvintilijan (1985) *Obrazovanje govornika* (prev. P. Pejčinović), Sarajevo: Veselin Masleša.
- Licurgo (1966) *Orazione contro Leocrate e frammenti* (trad. Enrica Malcovati), Roma: Tumminelli.
- Markianos, S. S. (1969) A Note on the administration of Lycurgus, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, No. 10, p. 325-333.
- North, H. (1952) The use of poetry in the training of the ancient orator, *Traditio*, Vol. 8, p. 1-33.
- Perlman, S. (1964) Quotations from poetry in Attic orators of the fourth century BC *American Journal of Philology*, No. 85, p. 155-172
- Platon (1990) *Zakoni. Epinomis*, (preveo A. Vilhar), Beograd: BIGZ.
- Prnjat, A. (1995) Religija i filozofija kao sredstva očišćenja duše, *Religija i razvoj*, str. 128-130.
- Rehman, R. F. (1970) The Platonism of Lycurgus, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, No.11, p. 219-231.
- Roemer, A. (1905) Über den literarisch-aesthetischen Bildungstand des attischen Publicums, *Abh.Bayer.Ak.*, No.12, p. 48-49.
- Хомер (2007) *Илијада* (прев. М. Ђурић), Београд: Дерета.
- Conomis, N. C. (1961) Notes on the fragments of Lycurgus, *Klio*, No. 39, p. 72-152.

Ana S. Elaković-Nenadović
University in Belgrade, Faculty of Philology –
Department for Neohellenic Studies, Belgrade

Abstract

THE ETHICAL FUNCTION OF POETRY IN LYCURGUS' SPEECH AGAINST LEOCRATES

In this paper, on the example of Lycurgus' speech Against Leocrates, we shall discuss the role and the function of quotations from Greek poetry in his forensic oratory. According to some contemporary critics of Lycurgus' work, his rhetoric is a kind of anthology of patriotic attitudes, in which a large part of his defense is based on emphasizing his moral principles rather than presenting precise and formed legal arguments. The basic hypothesis of this research is that Lycurgus' selection of passages chosen from Greek poets were mostly reflection of his own patriotic zeal and true moral beliefs. The aim of our paper is also to inquire into the use of poetry in the orator's education and training but also into his knowledge and appreciation of the rhetoricians and their audience in the polis of Athens.

Key words: *Lycurgus, Against Leocrates, ancient Greek poetry, forensic oratory, morality, patriotism, argumentation*

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Београд

DOI 10.5937/kultura1653047T

УДК 791.3"19/20"

7.097"20"

111.852

17

оригиналан научни рад

КАЛОКАГАΘΙΑ И ЕСТЕТИЧКЕ НОРМЕ САВРЕМЕНОГ ХОЛИВУДА

Сажетак: *Аутор настоји да испита преплитање појмова лепог и доброг кроз анализу естетичких и моралних стандарда савремене популарне културе, захваћене кроз културолошку парадигму Холивуда, схваћеног не само као филмска школа, већ истовремено као симбол глобалних комерцијалних вредности и естетике. Холивуд се посматра као конзервативан у погледу модерног (и савременог) тренда раздвајања естетике и морала, инсистирајући на снажном паралелизму и корелацији између физичке лепоте протагонисте и моралности његових поступака. Овај однос и његове примене активно се користе у политичкој и идеолошкој пропаганди, најчешће служећи империјалистичким интересима америчке економске и политичке олигархије, али истовремено – поготово у случају уметнички најбољих и критички најхваљенијих филмова – често отворено субвертирају вредности и политичку идеологију америчког и западног друштва уопште. Аутор разматра неколики примера моралних контроверзи које произилазе из холивудских парадигми лепоте, у облику у коме се појављују у ТВ серији Игра престола, истовремено указујући да је холивудска естетика наизглед трајнија и мање подложна променама од холивудске етике, у складу са античким филозофским идеалом калокаγαθία.*

Кључне речи: *лепо, добро, Холивуд, естетика, филм*

*Изједначавање лепог и доброг – Холивуд као
бастион предмодерне естетизације етичког*

Историја уметности савременог доба са лакоћом се може реконструисати као низ релативизација античког идеала, према коме оно што је лепо (*καλόν*) нужно иде руку под руку са оним што је добро (*ἀγαθόν*), а заједно они опет спадају у исти појмовни пакет са низом појмова који означавају различите видове савршенства, као што су „узвишено“, „божанско“, „вечно“ и сл. Било да је у питању висока или народна уметност, оно што је у етичком смислу зло, неморално или демонско традиционално се у визуалном смислу приказивало као ружно, изопачено и искривљено, док се узвишеност духа и честитост јунака, витезова и њихових верних љуба по правилу одражавала у њиховој физичкој лепоти и стасу.¹ Када је Виктор Иго за протагонисту свога „Звонара Богородичине цркве“ узео човека који је био физички (и психички) деформисан, али и даље „златног срца пуног љубави“, без обзира на снажан ослонац у средњевековној поезији и гротескној уметности, то је представљало узбудљив отклон од традиције и путоказ за многобројне уметнике каснијих векова.

Проблемом раздвајања естетски лепог и етички доброг бавиће се касније, свако на свој начин, низ великих уметника и филозофа – од Балзака и Гетеа, преко Бодлера и Поа, до Пастернака и Камија. Ниче и Кјеркегор ће, свако на свој начин, претварати естетско у својеврсни иморализам, док ће Достојевски поновном успостављању моралног идеала лепоте посветити највећи део својих позних дела.² Поготово узбудљиву студију овог феномена, и својеврсно директно оповргавање теза Достојевског представља Манов „Доктор Фаустус“, где се традиционална слика учењака који је спреман да се одрекне властите моралности за рачун радозналости и научног напретка мења за једну модернистичку слику уметника који је исту жртву спреман да поднесе на олтар лепоте. И мада остаје отворено питање да ли су композиције Адријана Леверкина, каквим их је описао Ман, у истинском смислу „лепе“, нема никакве сумње да овај немачки великан

1 Cf. Whittier, C. (2013) On the Use of Negative Representations of Deformities in Literature, *Burning Yggdrasil*, 26. April 2013, <http://cwhittie.blogspot.rs/2013/04/on-use-of-negative-representations-of.html>.

2 Славан је цитат Лава Мишкина „лепота ће спасити свет“ („красота спасет мир“) из романа *Идиот* Достојевског, а аутор питање лепоте ставља у центар свог идеолошког погледа на свет, оличеног у његовој знаменитој „Пушкинској беседи“. Достоевский, Ф. Пушкин (очерк), *Дневник писателя 1880 г.*, 19 октябрия 2016. г., [https://ru.wikisource.org/wiki/Дневник_писателя._1880_год_\(Достоевский\)/ГЛАВА_ВТОРАЯ](https://ru.wikisource.org/wiki/Дневник_писателя._1880_год_(Достоевский)/ГЛАВА_ВТОРАЯ).

пише у времену у коме лепота, не само да не иде руку под руку са добротом, већ је често директно искључује.³

Ову врсту тренда можемо пратити на целој високој уметности XX века, и то на два различита колосека. Први подразумева да унутрашња лепота садржаја дела не мора (или чак не треба) да произилази из моралности и доброте ликова и радње; други да лепота уметничког израза аутора не мора ни на који начин бити повезана са његовом личном узвишеношћу и моралношћу. На тај начин добијамо уметничку сцену преплављену приказима патње, несреће, рата, нискости и неморала, којом доминирају цинични и отуђени уметници, који своју делатност све чешће посматрају као занат и професију која никакве везе нема са њиховим личним осећајем за добро и зло. Колико ово одудара од парадигми, рецимо, средњевековне уметности најбоље се види на традицији источног иконописа, где се од живописца очекује не само да својим делима отварају директан „прозор према Богу”, већ се инсистира на томе да је такво стваралаштво уопште могуће само уколико се њему приступа уз посвећеност молитви и посту, односно из контекста највеће хришћанске врлине.⁴

Ако је, међутим, висока уметност XX века добрано „застранила” у односу на естетичке и етичке парадигме европске традиције, то никако није случај са комерцијалном и популарном уметношћу, која је у највећој мери оличена у савременом појму „Холивуда”. При томе под Холивудом (и „холивудизацијом”) не подразумевамо искључиво класичну америчку школу филма (овом појму у свету анимираног филма одговара још једном пренесени појам „Дизнија“, односно „дизнификације”), већ заправо један глобални концепт естетике у популарној уметности који провејава, како кроз играни и анимирани филм других народа и језика, тако и кроз друге и сродне уметности – попут стрипа, видео-игре, музике или књижевности. Овај појам поседује у себи дубоку вредносну амбиваленцију – снимајући филмове који зарађују десетине и стотине милиона долара, а све чешће чак и милијарде долара, холивудска филмска продукција представља синоним за „успешан културни образац” у условима „слободног тржишта културе”, што представља највеће могуће уметничко достигнуће у западном капиталистичком друштву у коме се уметничка вредност по правилу изражава

3 Grothus, U. (2013) Sixty Years of Thomas Mann's Doctor Faustus, *Logos* 7. 1, winter 2008, New York.

4 Трубецкой, Е. Н. (2006) Умозрение в красках – Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи, *Русская иконопись*, Москва: Белый город.

и мери у доларима.⁵ Истовремено, у круговима (још једном глобалне) образоване елите, укључујући ту и саме САД, гаји се једна специфична врста презира према Холивуду као метонимији за популарну и комерцијалну уметност уопште.⁶ Ако овај презир и проистиче примарно из друштвене улоге коју Холивуд и „холивудизована” уметност (наизглед) играју у промовисању америчког империјализма, он се најчешће представља као чисто уметничка критика једног модела који је у естетском смислу инфериоран у односу на *art-house* кинематографију, па самим тим и у односу на „високу уметност” као такву.

Занимљиво је, међутим, да је најчешћи предмет критике холивудске школе филма њен симплификовани, „црно-бели” морал, у коме се повлачи јасна дистинкција између „добрих” и „лоших момака”, или, језиком вестерна, између „белих” и „црних шешира”, што пре свега знатно вулгаризује и упрошћава реалне историјске односе и догађаје (који су често тема или инспирација холивудских филмова), а затим и служи као повод за политичке манипулације.⁷ На страну што је ова оцена сама по себи веома груба симплификација холивудске школе филма, чији класици (попут „Казабланке”, „Трећег човека”, серијала „Кум”, „Апокалипсе данас” итд.) представљају изванредне студије комплексности људског морала, чињеница коју критичари Холивуда често игноришу, ако је већ не узимају за још једну ману ове школе уметности, јесте задржавање чврстог и непоколебљивог паралелизма између лепоте и доброте.

Савремени одјеци античког καλὸν καὶ αἰθρόν

У традиционалном Холивуду ово се најлакше уочава преко императива „лепих глумаца”, убедљиво исмејаног у монолозима Зорана Радмиловића у Ковачевићевом позоришном комаду „Радован III”. У класично доба Холивуда ово је подразумевало да, пре свега протагонисте и хероје, по правилу играју леписи и наочити глумци, што је традиционалну филмску звезду – попут Џејмса Дина, Одри Хепберн, Кирка Дагласа или Мерилин Монро лансирало у модне иконе и секс-симболе, што у овом свету представља основни облик

5 Bratu Hansen, M. (2009) The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism, *Disciplining Modernism*, ed. Pamela, L. Caughie, New York: Palgrave Macmillan, pp. 242-258.

6 Rauschenberger, E. (2003) It's Only a Movie – Right? – Deconstructing Cultural Imperialism, 19. October 2016, http://politics.as.nyu.edu/admin/staging/IO/4600/rauschenberger_thesis.pdf.

7 Agnew, J. (2012) *The Old West in Fact and Film: History Versus Hollywood*, Jefferson NC: McFarland, p. 131.

естетичке рецепције глумачке лепоте. У модерном Холивуду овај тренд је попримио једну тоталитарну црту, намећући у лику нових звезда и звездица извештачене (и често неоствариве) стандарде лепоте, истовремено инсистирајући на стандардним облицима „модификације лепоте” као што су избелјени зуби, фарбана коса или мршава фигура. Ове парадигме су подједнако критиковане због свог погубног утицаја на аутоперцепцију читавих генерација глобалне омладине (за који се испоставило да веома zgodно иде руку под руку са низом агенди глобалних корпорација које својим потрошачима за новац продају „лепоту и здравље”), као и због свог суштинског естетичког медиокритетства, ако не и потпуне неестетичности.⁸

Али без обзира на критике, механизам је опстајао, а сваки облик девијације од „естетских норми” које је прокламовао овај холивудски светозназор – то може бити вишак килограма (најчешћи и „најлењи” начин да се нека особа на филму прикаже ружном), пушење (некада основни холивудски модни детаљ, сада одбачен управо као естетски одбојан), или нека врста физичког деформитета (грбавост, тик, или просто ружна фризура) стандардно се користио као визуални показатељ моралног отпадништва, односно улоге негативца. Ово повезивање ружноће или неестетичности са неморалом нигде није толико уочљиво колико у жанру фантастике, где се конституисање негативца по правилу пратило неким обликом деформације, било да је у питању трансформација као последица коришћења црне магије или „пакта с ђаволом” (Зла Краљица из „Снежане и седам папуљака”, Император из „Звезданих ратова”, трансформација Могваја у Гремлине у истоименом филму), физичко унакажавање или сакаћење као конститутивна особина иконичних негативца (Џокер и Дволични из стрипова о Бетмену, Оркови и Урук-хаи из Толкиновог „Господара прстенова”, или Дарт Вејдер из „Звезданих ратова”), или банално означавање зла преко неке врсте одударања од стандарда лепоте – при чему су жанровски стандарди црвене очи (Терминатор), ожилјак (пуковник Кварич из „Аватара”), незаобилазна „козја брадица” (Цафар из Дизнијевог „Аладина”, односно Немилосрдни Минг из стрипова о Флешу Гордону) или

8 Frings, V. (2014) Hollywood's hidden sexism: How casting notices keep beauty standards alive, Salon, 25. January 2014, http://www.salon.com/2014/01/25/hollywoods_hidden_sexism_how_casting_notices_keep_beauty_standards_alive/.

просто ћелавост (као у случају Лекса Лутора из серијала о „Супермену“).⁹

Треба имати у виду да је, уз незнатне изузетке, овај паралелизам лепо/добро и ружно/зло у Холивуду до те мере отеран у крајност, да се степен моралне корумпираности неког лика може са лакоћом одредити на основу степена његове физичке деформације, односно одступања од холивудских стандарда лепоте. У жанровима комедије, где публика не треба да инвестира нарочит страх и мржњу у негативца и даље су могући „лепи негативци“ (мада се њихова рђавост опет пажљиво илуструје преко одређених модела понашања који нису толико „неморални“, колико су „неукусни“ са становишта бонтона и „лепог васпитања“, које опет у већој мери почива на естетичким, него на етичким темељима). Истовремено, како црно-бели наративи традиционалног Холивуда губе на популарности, а нови трендови у кинематографији захтевају комплексније ликове који су морално амбивалентнији, овај отклон од „упегланих“ и „стерилних“ моралних образаца још једном се најочигледније уочава на естетском плану. Остварења ове нове генерације најчешће се називају „упрљаним“ („прашњавим“, „блатњавим“, енг. *gritty*), а та „прљавштина“ се манифестује преко одступања глумца од стандардних холивудских норми лепоте.¹⁰

Тако су нови јунаци и антихероји по правилу необријани и зарасли, не воде рачуна о личној хигијени и одећи, уз присуство још неких „ружних“ особина (попут пушења, алкохолизма, псовања и сл.), што прецизно одговара степену њихове амбиваленције на моралном плану. Ова разлика нигде није толико очигледна колико у визуалном идентитету класичног и тзв. „шпагети-вестерна“. Док су протагонисти првог (сада већ изумрлог) жанра по правилу чисти, обријани и опеглани једнако колико су правични, непоколебљиви и храбри, протагонисти другог жанра (који је сада већ постао жанровски стандард у Холивуду) су необријани, прљави и офуцани, што представља одраз њихове пољуљане моралности, оптерећене равнодушношћу према неправди, цинизмом, а неретко и кукавичлуком.

Овај апсолутни паралелизам лепог и доброг у Холивуду представља веран одраз и директног настављача античког

9 Упореди чланак „Evil Makes you Ugly“ на интернет енциклопедији филмских жанровских клишеа TVtropes.org, интернет адреса <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/EvilMakesYouUgly>, приступљено 19. октобра 2016. године.

10 Упоредити: чланак „Darker and Edgier“ на енциклопедији TVtropes.org, интернет адреса <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DarkerAndEdgier>, приступљено 19. октобра 2016. г.

идеала *καλὸν ἀγαθόν*, који је касније именован филозофском кованицом „леподоброте“ (*καλοκαγαθία*), и која подразумева да се домени естетског и етичког међусобно преклапају, и не могу један од другог раздвојити. Хомерови хероји, баш као и јунаци холивудских филмова, односно Дизнијевих анимираних филмова, истовремено представљају идеале физичке лепоте и моралне доброте, њихова морална изванредност одржава се у њиховом стасу и гласу, а њихова аристократска природа у физичком смислу их обавезује да се понашају у складу са њом на моралном плану. И заиста, банална је чињеница да се код Платона и Аристотела, без обзира на увелико оформљену филозофску терминологију, не повлачи дистинкција између *καλὸν* и *ἀγαθόν*, који се у њиховим етичким расправама употребљавају скоро синонимно.¹¹ Потпуно исто правило важи и у Холивуду. При томе се може поставити питање у којој мери та тенденција холивудског филма проистиче из вековних афинитета публике да изједначава лепо и добро (не треба заборавити да су у већини западних језика, укључујући и српски, у најмању руку израз „лепо“ подједнако користи за естетске и етичке квалификације), или просто из природе филма као визуалне уметности, где је унутрашњи живот и карактер ликова неопходно приказати на опипљив и лако уочљив начин. Али без обзира на то, тешко да ико може оспорити да ова два појма иду руку под руку, и да их је скоро немогуће раздвојити.

Естетика као оруђе морализаторства и политичке пропаганде

Један од најчешће критикованих аспеката ове везе доброг и лепог у Холивуду тиче се њихове употребе у идеолошкој и политичкој пропаганди, што је истовремено елемент делатности Холивуда за који је „фабрика снова“ највише озлоглашена. Наиме, чак и ако установимо апсолутни паралелизам естетског и етичког у холивудским филмовима и популарној култури, не може се отети утиску да је, бар начелно, лепо у подређеном положају у односу на добро. Ово није никаква новина, историја уметности по овом питању у основи никада није одступила од основне Платонове тезе из времена када су ови појмови први пут формулисани и утемељени. То значи да одређени уметнички садржај, или филмски лик примарно поседују свој морални карактер, који се затим на нивоу приказа накнадно естетизују у складу са том „моралном суштином“. Деценијама култивисано очекивање код публике да ће естетски приказ увек одговарати

11 Јегер, В. (1991) *Paideia – Обликовање грчког човека*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

овој унутрашњој моралној суштини у добрим холивудским филмовима се стога користило да се гледаоцима приреде изненађења и неочекивани обрти у радњи, али се далеко чешће користило у сврхе прилично бруталне пропаганде, усмерене против „спољњих и унутрашњих непријатеља”, „опасних елемената” и „непоћудних нација” у вечитој синхронизацији са империјалном политиком Стејт департамента и Ленглија.¹²

Без икакве сумње, реч је о изразито моћном механизму, којим се америчка политичка и економска олигархија обилато користила како би преобликовала планету у складу са својим стратешким и политичким циљевима. То значи да се политички и идеолошки „непријатељи америчког друштва“ (односно препреке за остварење економских амбиција Волстрита и војно-индустријског комплекса САД) не морају морално компромитовати кроз традиционалну идеолошку пропаганду, већ је довољно да се кроз масовну продукцију глобалних културних садржаја „ружно прикажу”. Ово је један од најпознатијих инструмената америчке тзв. „меке моћи” – могућност да се преко популарне уметности диктира слика коју ће добар део света имати о америчким супарницима на глобалној политичкој сцени. Још једном, није неопходно Русе, Иранце, Кубанце, Севернокорејанце и Србе приказивати како чине различита непочинства или злочине, будући да је тај вид директне пропаганде кратког даха и мањевише дезавуисан. Уместо тога, довољно их је „у пролазу”, на хоризонту опажања, односно на „задњем плану” приказати на *неестетичан* начин, како поступају „ружно и неукусно”, или су просто сами „ружни, непристојни, глупи и примитивни”, и допустити добро устаљеним рефлексима публике да дођу до сопствених закључака о њиховом моралитету. Још чешће од тога носиоци моћи у западном политичком систему – председници, политичари, министри, тужиоци, судије и др. – приказују се као леви, пристојни људи, који се понашају „укусно”, што подједнако треба да имплицира њихову високу моралност, непоткупљивост и некоруптивност. Овај облик пропаганде далеко је мање наметљив, и са лакоћом се крије иза „уметничке слободе” или „правила жанра”, али управо зато јесте веома опасан.

Оно што је овде важно приметити јесте да паралелизам лепог и доброг који се успоставља више не почива у оквири уметничког дела, већ повлачи конкретне импликације по стварни свет. Естетски приказ „добрих” и „лоших момака”

12 Schou, N. (2016) How the CIA Hoodwinked Hollywood, The Atlantic, 14. July 2016, <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/07/operation-tinseltown-how-the-cia-manipulates-hollywood/491138/>.

престаје да бива уметничка пракса, и постаје културни образац који се насилно намеће свету. У том и таквом свету, преломљеном кроз призму Холивуда и популарне културе, моралитет политичких, војних, медијских и културних центара моћи западног друштва конституише се кроз лепоту приказа њихових идеализованих представника у свету филма, а отпадништво, рђавост и злоћа америчких геополитичких непријатеља за огроман део глобалне јавности проистиче из „ружне слике“ коју о њима слика Холивуд. При томе скакање између виртуалног и стварног света, између филмске чаролије и сурове стварности, између „фабрике снова“ и „геополитичке јаве“ толико је учестало и свеprisутно, да се његове границе губе, а (медиокритетске) естетске норме Холивуда уздижу до „мере свих ствари“ када је у питању етичко и политичко вредновање конкретних политичких и историјских процеса.

Дакако, треба нагласити да ова закономерност утолико више стоји на снази, уколико више је реч о једном у уметничком смислу, *осредњем* остварењу холивудске школе. Колико америчке филмације и теоретичари културе инсистирали на томе да Холивуд представља „забаву, а не уметност“ (*entertainment, not art*), најбоља холивудска остварења (која могу, али и не морају бити најгледанија и најуноснија) отимају се овим насилним естетичко-моралистичким диктатима америчке политике, и веома често постају дубински субверзивна, примењујући већ поменути „естетичку убеђивачку матрицу“ на штету креатора америчке политике.¹³ На тај начин Холивуд, поред слуге америчке политике и глобалне корпоративне олигархије истовремено остаје и опстаје као један од њихових најбољих, најубедљивијих и глобално најутицајнијих критичара. Једноставност естетичких и етичких матрица класичног Холивуда толико је лако примењива на америчко друштво (чије проблеме америчке и западне филмације, разуме се, далеко боље познају него пропагандом диктиране теме о друштвима непријатељских држава), да је њихов ефекат у области самокритике можда чак и већи од њихове примене на пропаганду. Оно што је сигурно, јесте да су кроз целу историју Холивуда уметнички највећа (и морално најузвишенија) остварења Холивуда по правилу била критична према америчкој империјалистичкој политици, уместо да је величају и подржавају.

13 Pierry, L. G. (2015) The 25 Most Subversive Movies of All Time, Taste of Cinema, 25. March 2015, <http://www.tasteofcinema.com/2015/the-25-most-subversive-movies-of-all-time/#ixzz4NoDv9Ptp>.

*Аутосубверзија савремене ТВ драме –
случај Игре престола*

Када је у питању филмска уметност, последњих пола деценије донели су нам појаву која се често назива „успоном“ или „златним добом телевизије“ у виду великог броја телевизијских серија које по квалитету продукције, уметничком труду редитеља, сценариста и глумца, и пре свега уложеним финансијским средствима, досежу раније недостижни ниво холивудских „А филмова”.¹⁴ Ови телевизијски програми, попут серија „Игра престола” (*Game of Thrones*, 2011), „Прави детектив” (*True Detective*, 2014), „Кварење” (*Breaking Bad*, 2008, код нас дистрибуирана под бесмисленим и погрешним називом „Чиста хемија”), „Фарго” (*Fargo*, 2014), „Чудније ствари” (*Stranger Things*, 2016), или британског „Шерлока” (*Sherlock*, 2010), често се интерпретирају као дела филмске уметности која „превазилазе окоштале холивудске матрице“ и дају својим ауторима „неупоредиво већу слободу изражавања“. Ово је тачно утолико што је заједничка црта за све ове серије нове генерације то што се оне, будући да су унапред предодређене за јасно профилисане циљне групе које су већ претплаћене на кабловску телевизију или неку од услуга интернет (тј. такозване „текуће“, *streaming*) телевизије, не конформирају већини медиокритетских стандарда политичке коректности, морализаторства и малограђанске естетике којима робују остварења која морају да се боре за биоскопску публику. Ова додатна слобода телевизијских редитеља и сценариста довела је до тога да се поменуте серије по правилу вреднују као далеко успешнија уметничка остварења од најбољих холивудских филмова,¹⁵ али оне и даље представљају врхунске примере холивудске продукције у ширем културном смислу, придржавајући се основних жанровских образаца и вредности америчке школе филма. А ово подразумева и примену (и субверзију) класичних естетско-етичких матрица Холивуда о којима је већ било речи.

14 Leopold, T. (2013) The new, new TV golden age, CNN.com, 6. may 2013, <http://edition.cnn.com/2013/05/06/showbiz/golden-age-of-tv/>.

15 Примера ради, телевизијске серије које су најбоље рангиране на Међународној филмској бази података (*IMDB*) имају више оцене од најбоље рангираних биоскопских остварења. „Браћа по оружју“ (*Band of Brothers*, 2001) имају оцену 9,5 од 10, а „Игра престола“ и „Кварење“ по 9,4, што је више од најбоље оцењених холивудских класика као што су „Бекство из Шошенка“ (1994, 9,2), „Кум“ (1972, 9,2) односно „Кума 2“ (1974, 9,0), а неупоредиво више од најбоље оцењених биоскопских остварења нашег времена.

Употреба ових образаца на америчку и глобалну публику која је већ деценијама психолошки обрађивана и условљавана да на њих реагује на одређени начин, не само да се показала субверзивном по цели глобални културни систем, већ је истовремено отворила низ конкретних и акутних, како етичких, тако и естетских проблема данашњице. То је разлог што се ове серије, баш као и холивудски биоскопски хитови, данас веома помно истражују теоретичарима друштва и филозофима, узимајући их за релевантне пресеке стања јавног мњења и глобалног политичког и историјског тренутка. Примера ради, популарност серије „Кварење” по ко зна који пут је у америчкој јавности отворила питање филмске глорификације криминала и насиља, која је актуелна још од златног доба Холивуда из тридесетих година прошлог века.¹⁶ Импликације серије „Кула од карата” (*House of Cards*, 2013), која се бави неморалом и политичким манипулацијама у америчком Конгресу и Белој кући, по политичку стварност Америке биле су толико велике и значајне, да је у трећој сезони серија приметно разводњена додавањем „правовernih“ идеолошких садржаја, и чак гостовањем политичких активиста из стварног света (попут руске дисидентске групе *Pussy Riot*).¹⁷ Прва сезона серије „Прави детектив” отворила је у глобалној јавности на чисто на теоријском нивоу низ етичких и религијских питања, због чега је нарочиту популарност остварила управо међу филозофском заједницом.¹⁸ Норвешка серија „Окупирани” (*Okkupert*, 2015) отворила је низ веома непријатних питања о начину на који функционише политичка моћ у западном друштву и конкретно у Европској унији.¹⁹

Највећи културни шок, међутим уследио је захваљујући планетарној популарности серије „Игра престола”, снимљене по серији епско-фантастичних романа Џорџа Р. Р. Мартина „Песма леда и ватре” (*A Song of Ice and Fire*, прва књига објављена 1996. године), која је (попут књига пре ње) у потпуности изменила однос глобалне публике према овом

16 Roget, S. (2016) 4 Times Movies And TV Got Very Serious Issues Very Wrong, Cracked.com, 7. October 2016, http://www.cracked.com/article_24320_4-times-movies-tv-got-very-serious-issues-very-wrong.html.

17 Crouch, I. (2015) It's time for 'House of Cards' to come crashing down, The New Yorker, No. 3. March 2015, <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/its-time-for-house-of-cards-to-come-crashing-down>.

18 Busse, B. (2014) True Detective & True Religion: Delusion, Faith and Redemption”, The Jesuit Post, 17. March 2014, <https://thejesuitpost.org/2014/03/true-detective-true-religion-delusion-faith-and-redemption/>.

19 Војнов, Д. (2016), „Сећања на окупацију“, Нови полис, приступљено 19. октобра 2016. г., <http://www.novipolis.rs/sr/kultura/29339/secanja-na-okupaciju.html>.

жанру, да би затим наставила веома озбиљно да проблематизује и субвертира устаљену естетичко-етичку матрицу коју диктира Холивуд. При томе ова напетост са једне стране проистиче из субвертирања и одбацивања медиокритетских и политкоректних естетичко-етичких матрица Холивуда за рачун једног моћнијег и аутентичнијег (али и даље „холивудског“) филмског израза, са друге стране из помало необичних уступака које су креатори серије морали да учине, одступајући од садржаја књига и конформирајући свој уметнички израз тим истим естетичко-етичким флоскулама које се на другим местима одбацују.

Оно што је нарочито узбудљиво јесте управо чињеница да креатори серије нису имали никакав проблем да веома пластично прикажу изразито неморалне и морално одвратне радње као што су инцест, силовање, убиства деце, мучење и сакаћење и сл., али су имали огромне проблеме да одбаце управо *естетске* филтере на којима у својим остварењима инсистира Холивуд. То конкретно значи да се у естетичко-етичком комплексу холивудског светоназора управо естетичка матрица показала непоколебљивијом, издржљивијом и неупитнијом. Примера ради, двоје главних протагониста књига и серије – Тирион Ланистер и Бријена од Опорја („Лепотица Бријена“) у књигама су описани као изразито ружне особе, Тирион је кепец и физички деформисан (налик на Игоовог Квазимода), а Бријена је изразито ружна и висока мушкарача која је предмет подсмеха свог целог окружења. Поврх свега, обоје током приповедања бивају додатно унакажени ожиљцима од тешких рана које су задобили у борби. Међутим, аутори телевизијске серије проценили су да публика једноставно не би била у стању да се идентификује са овако изразито ружним особама, па су њихове улоге подарили изразито наочитом и мужевном Питеру Динклицу и високој, али изузетно лепој Гвендолин Кристи, да би им ожиљци које у борби добијају више служили као украс, него као деформитет. Тириону је једино дозвољено да остане кепец (Питер Динклиц је патуљастог раста) а Бријени да буде краткоошишани див (Гвендолин Кристи је изузетно високог раста), али сав подсмех и згражање којима су изложени у серији потпуно су промашени, јер је, упркос незнатном одступању од холивудских естетичких норми, реч о *изразито летим људима*.

Са сличним проблемом сусрео се такође веома занимљиви лик Дарија Нахариса. У књигама он представља вођу плаћеничке дружине „Олујне вроне“, и карактеристичан је по нападно дречавој (по нашим стандардима чак клоновској) одећи, као и по томе што, у складу са модом поднебља у

коме живи, фарба своју косу у љубичасто-плаву боју, бркове у наранцасту, а своју дугу браду носи рашчешљану и уфитиљену у три репа. Овако живописан лик био би сасвим прихватљив за телевизијску публику, да истовремено не представља љубавника једног од главних протагониста серијала и миљенице публике – краљице Денерис Олујнорођене Таргарјен. Неприхватљивост егзотичних стандарда лепоте за западну (па самим тим и глобалну публику) довела је до тога да се његова улога прво додели лепушкастом Еду Скреину, да би се на његово место, због млаке реакције публике, убрзо довео мужевнији и харизматичнији Микил Хуисман, али ниједан од ових ликова није био ни близу раскалашној и разметљивој кичастости Дарија из књига.

Наравно, моћ холивудских естетичких парадигми имала је и обрнути смер дејства. Инцестуозни пар Џејмија и Серсеи Ланистер и у књизи, и у серији приказан је као пар изванредне лепоте. При томе сер Џејми (у серији га тумачи Николај Костер-Валдау) представља особу изразито амбивалентног морала, одговорну подједнако и за грозне злочине и истински витешка дела, док његова сестра Серсеи (у серији је игра Лана Хеди) представља један од најуспешнијих уметничких приказа Платоновог „тиранског човека” у савременој уметности, и један од најубедљивијих негативаца у модерној књижевности и кинематографији. Међутим без обзира на изразиту рђавост њихових радњи, од којих неке увелико прелазе „хоризонт моралне непоправљивости” (*moral event horizon*), оба лика су изразито популарна код публике, и ни на који начин нису изложени мржњи и „праведном гневу” који се изливао на подједнако зле (али мање естетичне) ликове краља Џофрија или Ремзија Болтона. Занимљиво је да Џејми Ланистер овај хоризонт, са становишта холивудског приповедања, прелази већ у првој епизоди серијала, када баца кроз прозор седмогодишњег Брена Старка само зато што је био сведок његове инцестуозне везе са сестром. Без обзира на то, публика му овај неопростиви грех ипак опрашта за рачун низа других „лепих поступака”, баш као што за злочине његове сестре има много више разумевања него за друге, просто зато што су „мотивисани мајчинском љубављу”.

*Може ли се етичко еманциповати
од естетског?*

Наведени примери из „Игре престола” убедљиво илуструју моћ коју холивудска естетика има над нашим поимањем света око нас, а поготово над нашим моралним судовима. Наизглед банална и површна „лепота приказа” и клишеизигране жанровске матрице Холивуда очигледно имају толику

снагу, да су способне да нас натерају да преиспитамо (или бар, за потребе учествовања у гледању филмског садржаја, „ставимо у заграде“) сопствене моралне назове и вредности. Лепом глумцу који манифестује обрасце холивудског „лепог понашања“ (жанровска матрица „мажења пса“²⁰) могу се прогледати кроз прсте и неопростиво неморална дела, а глумцу који је визуално маркиран као негативац неће се опростити ни кудикамо мање морално одбојни поступци. Истовремено, моралност протагонисте у филмском приказу није довољна да еманципује његову физичку ружноћу, или да му омогући опрост за традиционалне филмске обрасце „ружног понашања“, па чак ни да омогући пристајање публике на неконвенционалан или алтернативан модел лепоте.

Колико ова тематика дубоко погађа дубинске етичке проблеме западног и глобалног друштва веома лепо илустрира случај краткометражног цртаног филма „Лава“ (2014) из продукције „Дизнија“ и „Пиксара“, који приказује љубавну везу између два антропоморфна вулкана у хавајском архипелагу. Политички коректни душебрижници на америчкој јавној сцени одмах су се обрушили на креаторе цртаног филма за „сексизам“, будући да је „мушки“ вулкан приказан као средовечни, крупан човек, док је „женски“ вулкан“ приказан као витка и знатно млађа девојка. Напади су, у складу са устаљеним стандардима ере интернета, били брутално агресивни, само да би се испоставило да је „вулкан“ осликан по узору и у потпуности посвећени сећању на легенду хавајске музике, иначе изразито крупног Израела Камакавиво’оле (1959–1997), а „вулканица“ по узору на његову изразито лепу и витку супругу Марлен А-Лу. На тај начин се хистерија због одступања једног *цртаног филма* од већ поменутих политички коректних „естетичких стандарда Холивуда“ показала као расистичко утеривање стварности у један фиктивни и идеализовани естетски образац.²¹

20 Мисли се на уобичајену жанровску форму у којој се морално амбивалентан лик конституише као „добри момак“ преко неког баналног добронамерног геста, као што је мажење пса-луталице. Наспрам тога, „лоши момак“ се веома често конституише у очима публике преко аналогног насилног геста, као што је шутирање пса-луталице. У популарној теорији жанрова ове две форме се зову „мажење пса“ (*pet the dog*) и „шутирање пса“ (*kick the dog*), и мада се тичу моралности протагониста, у основи представљају естетичке форме. Види чланке *Pet the Dog* и *Kick the Dog* на енциклопедији *TVTropes.org*.

21 Hrala, J. (2015) The Hidden Love Story That Influenced Pixar’s ‘Lava’, Modern Notion, 3. August 2015, <http://modernnotion.com/the-hidden-love-story-that-influenced-pixars-lava/>.

Шта нам то говори о односу лепог и доброг у контексту Холивуда? Пре свега да ова два појма, баш као у случају античке *καλοκαγαθία*, и даље нису раздвојиви у популарној уметности, без обзира на све напоре модерне књижевности и високе уметности да ова два појма раздвоји. Морално поступање у очима модерне публике иде руку под руку са физичком лепотом и естетизованим моделима понашања. Могућност физичке ружноће моралних протагониста се начелно допушта и проглашава за идеал (по моделу Дизнијеве „Лепотице и Звери“), али физички приказ те ружноће у најмању руку се разводњава, или се своди на симболично одступање од етаблираних естетских норми, али не и на саму неестетичност. Истовремено, сваки покушај естетизације зла, који начелно представља субверзију, и који прокламује потребу за „релативизацијом стандарда лепоте“ манифестује се као своја супротност – као својеврсна апологија неморалности и релативизација не лепоте, већ зла. Нема бољег примера ове праксе од жанра „вамписких филмова“, који у најјачој мери представљају управо једну естетизацију зла, која за последицу има ништа друго него одбацивање вампира као негативног жанровског обрасца. Довољно је упоредити вампире из класичног „Дракуле“ (1992) Франсиса Форда Кополе и из уметнички безвредног, али екстремно популарног књижевно-филмског серијала „Сумрак“ (прва књига серије ауторке Стефани Мајер објављена 2003. године), да би се видело да су, бар када је Холивуд у питању, естетички обрасци истрајнији и неупитнији од етичких. А ако се има у виду огроман утицај који Холивуд има на глобално друштво, са сигурношћу се може рећи да античка парадигма *καλὸν κάγαθόν* неће у скороје време сићи са глобалне сцене.

ЛИТЕРАТУРА:

Војнов, Д. (2016) Сећања на окупацију, *Нови полис*, приступљено 19. октобра 2016. г., <http://www.novipolis.rs/sr/kultura/29339/secanj-na-okupaciju.html>

Достоевский, Ф. Пушкин (очерк), *Дневник писателя 1880 г.*, 19 октобра 2016. г., [https://ru.wikisource.org/wiki/Дневник_писателя._1880_год_\(Достоевский\)/ГЛАВА_ВТОРАЯ](https://ru.wikisource.org/wiki/Дневник_писателя._1880_год_(Достоевский)/ГЛАВА_ВТОРАЯ)

Јегер, В. (1991) *Raideia - Обликовање грчког човека*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Кито, Х. Д. Ф. (1963) *Грци*, Нови Сад: Матица српска.

Трубецкой, Е. Н. (2006) Умозрение в красках – Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи, *Русская иконопись*, Москва: Белый город.

Agnew, J. (2012) *The Old West in Fact and Film: History Versus Hollywood*, Jefferson NC: McFarland.

Bratu Hansen, M. (2009) The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism, *Disciplining Modernism*, ed. P. L. Caughie, New York: Palgrave Macmillan.

Busse, B. (2014) True Detective and True Religion: Delusion, Faith and Redemption, *The Jesuit Post*, 17. March 2014, <https://thejesuitpost.org/2014/03/true-detective-true-religion-delusion-faith-and-redemption/>

Crouch, I. (2015) It's time for 'House of Cards' to come crashing down, *The New Yorker*, 3. March 2015, <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/its-time-for-house-of-cards-to-come-crashing-down>

Frings, V. (2014) Hollywood's hidden sexism: How casting notices keep beauty standards alive, *Salon*, 25. January 2014, http://www.salon.com/2014/01/25/hollywoods_hidden_sexism_how_casting_notices_keep_beauty_standards_alive/

Grothus, U. (2013) Sixty Years of Thomas Mann's Doctor Faustus, *Logos* 7.1, winter 2008, New York.

Leopold, T. (2013) The new, new TV golden age, *CNN.com*, 6. may 2013, <http://edition.cnn.com/2013/05/06/showbiz/golden-age-of-tv/>

Hrala, J. (2015) The Hidden Love Story That Influenced Pixar's 'Lava', *Modern Notion*, 3. August 2015, <http://modernnotion.com/the-hidden-love-story-that-influenced-pixars-lava/>

Pierry, L. G. (2015) The 25 Most Subversive Movies of All Time, *Taste of Cinema*, 25. March 2015, <http://www.tasteofcinema.com/2015/the-25-most-subversive-movies-of-all-time/#ixzz4NoDv9Ptp>

Rauschenberger, E. (2003) It's Only a Movie – Right? – Deconstructing Cultural Imperialism, 19. October 2016, http://politics.as.nyu.edu/admin/staging/IO/4600/rauschenberger_thesis.pdf

Roget, S. (2016) 4 Times Movies And TV Got Very Serious Issues Very Wrong, *Cracked.com*, 7. October 2016, http://www.cracked.com/article_24320_4-times-movies-tv-got-very-serious-issues-very-wrong.html

Schou, N. (2016) How the CIA Hoodwinked Hollywood, *The Atlantic*, 14. July 2016, <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/07/operation-tinseltown-how-the-cia-manipulates-hollywood/491138/>

Whittier, C. (2013) On the Use of Negative Representations of Deformities in Literature, *Burning Yggdrasil*, 26. April 2013, <http://cwhittier.blogspot.rs/2013/04/on-use-of-negative-representations-of.html>

Nikola Tanasić
University of Belgrade, Faculty of Philosophy, Belgrade

ΚΑΛΟΚΑΓΑΘΙΑ AND THE AESTHETIC NORMS OF
CONTEMPORARY HOLLYWOOD

Abstract

The author examines the intertwining notions of “beautiful” and “good” by analyzing the aesthetic and moral standards of contemporary popular culture, represented by the general cultural paradigm of “Hollywood”, understood not only as a filmmaking school, but also as a symbol of global commercial values and aesthetics in general. Hollywood is perceived as conservative regarding the modernist (and contemporary) trend of “separating aesthetics from morals”, insisting on a strong parallelism and correlation between the physical beauty of the protagonist and the morality of his/her actions. This correlation and its applications are actively used in political and ideological propaganda, usually serving the imperialist interests of the American economic and political oligarchy, but is also – especially in the case of artistically best and critically most acclaimed films – often openly subversive toward the values and the political ideology of the USA and Western society in general. The author examines a few examples of moral controversies stemming from the Hollywood paradigms of beauty, as seen in the *Game of Thrones* TV series, while maintaining that Hollywood aesthetics seems to be more permanent and immutable than the Hollywood ethics, confirming the ancient philosophical paradigm of *καλοκαγαθία*.

Key words: *beautiful, good, Hollywood, aesthetics, film*



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду

Универзитет уметности у Београду,
Факултет драмских уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1653064S

УДК 7.097(73)"20"

316.7(73)"20"

17

оригиналан научни рад

ПОПУЛАРНА КУЛТУРА И ЕТИКА

СТУДИЈА СЛУЧАЈА ТЕЛЕВИЗИЈСКИХ СЕРИЈА ДОУШНИЦИ И ТРЕМЕ

Сажетак: *Захваљујући својој форми и каналима дистрибуције, популарна култура има могућност да представи компликована и етички релевантна питања демографски и географски широком кругу публике. Када се у популарној култури појави аутор као што је Дејвид Сајмон, и кроз уметнички изазован поступак постави суштинска питања о неједнакости, слободи и друштвеној правди, али и о колективној моралној одговорности институција, увиђамо да његова одбрана обесправљених отвара различита питања. Кроз причање прича о савременом америчком друштву, Сајмон тврди постојање колективне одговорности институција. На студији случаја двеју телевизијских серија, Доушници и Треме, указујемо на ставове аутора који кроз фикцију сликају (не)моралност и (не)одговорност институција, појединаца, политике.*

Кључне речи: *популарна култура, тв серија, морал, неједнакост, институције*

Увод

У савременом свету глобалних комуникација, медијски садржаји свих врста и облика играју кључну улогу у процесу ширења сазнања о свету у коме живимо. Телевизијске серије као мали део тих садржаја, захваљујући свеprisутном каналу дистрибуције, имају глобалну доступност и покривеност.

Оне представљају део популарне културе, и последњих година по многима узимају примат над филмском индустријом која се по многима успавала у превазиђеном бизнис моделу.¹ ТВ серије се налазе у, Бурдијеовски схваћеном, суб-пољу масовне културне продукције у коме се наглашава комерцијални аспект, насупротив суб-поља ограничене културне продукције у коме се налази елитна уметност ниских комерцијалних могућности и високих уметничких квалитета. Ова Бурдијеова подела не значи да ће нужно свака пракса из суб-поља масовне културне продукције имати низак уметнички квалитет и високе комерцијалне потенцијале, већ ће њихови атрибути зависити од низа фактора.

Феномен развоја телевизијских серија последњих година је честа тема и у стручној и у популарној литератури. Доминик Моиси који истражује геополитику телевизијских серија указује да су сценаристи и ауторски тимови постали најбољи аналитичари савременог света. Анализирајући телевизијске серије које су смештене у политичке миљее, као што су „Кула од карата“, „Домовина“, „Западно крило“, „Премијерка“, Моиси тврди да оне интерпретирају на мање или више успешан начин геополитику савременог света.²

По филозофу Карлу Поперу, сваки човек има неку своју филозофију, знао он то или не, а утицај те (не)свесне филозофије на наше мишљење и деловање је разорно. Стога Попер сматра да своје филозофије морамо критички истражити, и уколико се сложимо са Моисијем, можемо рећи да популарна култура садржи интерпретацију геополитике на коју у одређеној мери утичу ставови и личне филозофије аутора тих садржаја. Циљ овог истраживања је да преиспита етичке принципе на којима аутор Дејвид Сајмон, заједно са својим ауторским тимовима, заснива приче, и преиспитује релевантна питања и отвара болне тачке савременог друштва кроз формат тв серија.

Свакако треба приметити да процес причања прича кроз фикцију, неминовно суочава и ауторе и публику са пуно етичких питања, од грађења појединачних карактера до свеукупног моралног става који аутори исказују кроз причу. Међу истраживачима, етика репрезентације све више бива замењена етиком наратива као форме имагинације и фикције, стога у тексту говоримо о етици наратива јер студија случаја коју ћемо користити, се заснива на причању прича. Асман

1 Green E., The Atlantic, Why TV is pummeling the movie industry, 27 September, 2013, приступљено 1 октобар 2016, <http://www.theatlantic.com/business/archive/2013/09/why-tv-is-pummeling-the-movie-industry/280086/>

2 Moisi D., (2016) *Geopolitika televizijskih serija*, Beograd: Clio.

сматра да је релевантност наратива за културну меморију веома битна, а културну меморију дефинише као меморију у којој је изабрани садржај из прошлости кодификован и стандардизован кроз споменике, музеје, годишњице и у њеном стварању улогу играју и појединци и организације.³ Стога морални ставови који се изражавају кроз уметничко стваралаштво без обзира на форму, умногоме утичу на то какву културну меморију стварамо и остављамо на увид и за даља истраживања будућим генерацијама.

С друге стране, етичност или моралност поступака има различито значење у различитим религијама, културама, историјским раздобљима, пошто је интерпретирана од стране владара, политичара, организација, влада на другачије начине. Већина филозофских речника⁴ разликује појам етике од појма морала, и док етику дефинише као филозофску дисциплину која се бави питањима шта је морално а шта није морално, морал дефинише као разлику између тога шта је исправно или добро а шта неисправно или лоше понашање или поступак.

Античко поимање етике и савремена етика

Главна подела етичких теорија је на деонтолошке и утилитарне. Ова прва група етичност посматра као универзални и обавезујући принцип (и њено порекло се везује за античку Грчку), а утилитаризам за основни принцип има идеју да се етичност поступака мери само у односу на њихове ефекте тј последице које изазову. По деонтолошком схватању, лаж је лоша сама по себи, и није дозвољена ни под каквим околностима, док утилитаризам процењује позитивне последице лажи и у складу са том проценом, (не)дозвољава лаж. Са филозофског становишта, принципи ових двају теорија су некомпатибилни, али појединац је у свакодневном животу углавном приморан да комбинује и да балансира између ова два принципа.

Даље, утилитаризам као најпознатија и вероватно најприсутнија етичка теорија данас, раздваја „исправност” карактера индивидуе од „исправности” његових или њених поступака. По утилитаризму, могуће је да неморална особа уради моралну ствар, као и да је морално исправна особа способна за морално неоправдан поступак. Утилитаристи моралност мере и оправдавају у релацији са количином добробити коју неки поступци имају за човечанство. Дакле,

3 Asman, J. (2001) *Kultura pamćenja*, Beograd: Prosveta.

4 Stanford Encyclopedia of Philosophy pristupljeno 28 septembra <http://plato.stanford.edu/entries/morality-definition/>

последнице и резултати поступака, али и политика и закона су једино мерило да ли су ти поступци, закони и политике етички исправни. По утилитаристима увек треба бирати опцију која максимализује корист за највећи број јединки, и опцију која производи највећу количину добра. Насупрот томе, класична, античка теорија или теорија врлине из које се касније развила деонтолошка доктрина, претпоставља да особа од врлине увек поступа морално исправно.

Ипак, поставља се питање шта значи „добро”. По Џеремију Бентаму (Jeremy Bentam), једном од најпознатијих утилитариста, добро представља задовољство, или срећу. Ипак, многи критичари су одбацили овакво његово схватање као лимитирајуће јер постоји много доброг што не претпоставља нужно задовољство и срећу. Стога су увели појам добробити (*wellbeing*) као онога што описује добро по себи. Овај став изазива питање о чијој добробити се говори, и ту се јавља подела на сопствену добробит, групну (породица, пријатељи), добробит свих (свеукупна). Иако нема простора за детаљније представљање свих утилитаристички праваца, указаћемо на још једну дистинкцију у оквиру ове теорије.

Од педесетих година прошлог века, појавила се подела на утилитаризам поступка и утилитаризам правила. Утилитаризам поступка наглашава контекст и специфичност сваке ситуације у којој се одлучује о исправности неке одлуке или поступка, док утилитаризам правила указује на неопходност посебних правила у случајевима када говоримо о злочинима, лажима, кажњавањима, итд. У сваком случају, оба типа утилитаризма тврде да исправност поступка одређује однос између онога што радимо и утицаја моралности нашег поступка на ниво или количину добробити других.⁵

Морална одговорност и морално поступање су најчешће поимани и дискутовани у контексту односа појединца спрам различитих група – пријатеља, породице, колега. С друге стране, колективни поступци који као последицу имају патњу, несрећу, смрт и уништење живог света на планети, све су чешће у фокусу дебате о колективној моралној одговорности спрам одређених поступака. Док у области индивидуалне моралне одговорности донекле постоји слагање о основним принципима моралног поступања, у сфери колективне одговорности заједничког става или основног принципа спрам колективне моралне одговорности нема. Питање колективне моралне одговорности сукобљава два става, став да се само појединци могу сматрати морално одговорним и става да се

5 Nathanson S., Internet Encyclopedia of Philosophy, pristupljeno 2. oktobra 2016. <http://www.iep.utm.edu/util-a-r/>

групе (било да се ради о корпорацијама, организацијама, заједницама, нацијама) могу сматрати морално одговорнима за своје поступке или последице својих поступака. Истраживач на пољу политичке теорије, Лук (Lukes Steven)⁶ указује на везу између одговорности и моћи, тврдећи да се од организација очекује баш као и од индивидуа морално поступање уколико њихов рад и последице имају везе са устављеним и прихваћеним друштвеним моралним нормама и стандардима. Рисер (Risser David) сматра да и приватне и јавне организације, као људска креација, немају морална права и да кроз законски оквир и законска права, која имају, дају довољан оквир за заштиту људских интереса.⁷ Овај аутор и тврди да је ниво личне одговорности у директној размери са нивоом утицаја коју појединац има када се ради о практичном доношењу одлука.

Популарна култура и тв серије

Дејвид Сајмон, продуцент и писац, је по многима феномен сам по себи. Кроз две телевизијске серије, које ће бити предмет анализе овог текста, Доушници и Треме, Сајмон је покушао да покаже постојање колективне одговорности савременог америчког друштва. Избором тема и порука које медијски писмен читалац тј. гледалац учава, аутори покушавају да покажу како популарна култура може бити релевантан инструмент преиспитивања савременог морала институција и политике у савременом свету. Ипак, остаје отворено питање на које ћемо покушати да одговоримо да ли и у којој мери ова форма јесте била успешна у дистрибуцији не превише лаким и (не)популарних ставова спрам америчког мита о слободи, и друштвеној једнакости.

Популарна култура није кохерентан појам и подложна је мењању, тако је током шездесетих година двадесетог века када је настајала, обликовала своју пасивну и активну улогу.⁸ Јанковић указује да се пасивна улога огледа у тенденцији популарне културе да буде огледало ствари какве јесу и какве би требало да буду, додајући гламур у извесној мери у домену индустрије забаве, док се активна улога ослања на њен потенцијал друштвеног деловања и утицаја. Популарна култура може да предводи велике промене, „као и смене социјалних ставова према рату и разарању, породици, религији

6 Luke, S. (1974) *Power: A Radical View*, London: Macmillan press.

7 Riser, D. (1996) The social dimension of moral responsibility: taking organizations seriously, *Journal of Social Philosophy*, Vol 27, 1, p. 189–207.

8 Janković, A. (2011) *Dug i krivudav put: Bitlsi kao kulturni artefakt*, Beograd: Red books. str. 7.

и осталим важним питањима од шездесетих наовамо”.⁹ Политички и морални ставови који су врло јасно изречени у серији *Доушници* и *Треме*, указују да се ради о активном типу популарне културе.

Обе серије су продукција кабловског канала HBO, а као главне актере имају не особе већ два америчка града, Балтимор и Њу Орлеанс. Кроз животне драме мноштва јунака, серије дају ширу слику урбане Америке са почетка овог века. Серија *Доушници* се приказивала на америчком (и европском) тржишту од 2002. до 2008. године, и имала је шездесет епизода распоређених у 5 сезона. Серија *Треме*, приказивала се од 2010. до 2013. и имала је тридесет шест епизода и 4 сезоне.

Дакле, средиште приче јесте непрестана борба појединца са институцијама система, било да се налази у оквиру или изван њих. Сам избор градова битно одређује поруке аутора. Наиме, већина америчких серија за место дешавања, бира метрополе, као што су Лос Анђелес, Њујорк, Бостон, Вашингтон, у последње време Сијетл (*Увод у анатомију*, *Убиство*). С друге стране, Сајмон смешта причу у два средње велика америчка града: Балтимор и Њу Орлеанс. Балтимор (држава Мериленд) налази се на источној обали и велика је лука. Некада велики индустријски центар, последњих десет година бори се са падом популације и сиромаштвом. Више од половине становништва Балтимора чине афро-американци (63%), већина је незапослена, 80% деце не заврши основну школу, а број насилних злочина је изнад америчког просека.¹⁰ С друге стране, *Треме* је кварт у Њу Орлеансу, (држава Луизијана) у граду који такође има већинско афро-америчко становништво. Серија прати догађаје после 2005. године када је лука на јужном крају Сједињених држава била погођена ураганом Катрина, једним од најсмртоноснијих у америчкој историји, у коме је погинуло више од хиљаду становника. Иначе, *Треме* је музичко срце града, и датира из 18. века, када је афро-американцима било дозвољено да на тргу Конго у овом кварту, певају и плешу.

Иако Сајмона често називају марксистом, јер су тема његових серија маргинализоване групе, он у једном интервјуу каже: „Нисам марксиста. Често ме грешком тако називају. Људска бића у овој земљи вреде све мање и мање. Имамо Америку какву смо заслужили јер смо допустили да се десе

9 Исто, стр. 7.

10 <https://suburbanstats.org/population/maryland/how-many-people-live-in-baltimore>, 6. октобар 2016.

неке ствари.”¹¹ У овој изјави увиђа се Сајмонов лични став о постојању колективне одговорности, који он, причајући причу о делу урбане популације која је делимично заборављена и маргинализована, указује на степен групне одговорности коју има америчко друштво.

По Фиску, поп је производ англо америчког либерализма који се ствара у условима субординације, и стога настаје као реакција на силе доминације а никада као њихов део.¹² Можемо рећи да поменути ТВ серије представљају поп производ који регулише на силе доминације, на силе политичког и друштвеног естаблишмента. Као такве, представљају инструмент друштвене и моралне критике друштва и доносиоца одлука који држе моћ у својим рукама.

Доушници

Прича о Балтимору подељена је кроз 5 сезона и смештена је у контекст илегалне трговине дрогом, бродоградилшта на коме је почивала економија града а које пропада, система јавног школства, јавне администрације и локалних штампаних медија. Шездесет минутне епизоде показују системске грешке институционалног модела савремених Сједињених америчких држава, и неправедан положај појединаца унутар система.

Први очигледан став који се провлачи кроз све приче је да је систем институција постављен тако да ограничава могућности урбане популације која је сиромашна, и да њихови ставови и веровања су потпуно одређени тим институционалним контекстом у коме су рођени и у коме се (не)развијају. Чада и Вилсон (Chaddha and Wilson) у критичкој расправи о серији *Доушници*, наводе да 67% американаца сматра да су афро-американци сами криви за економски положај у коме се налазе, док само 18% сматра да је то последица дискриминације.¹³ Даље наводе да 70% белаца, 69% хиспано американаца, и 52% афро-американаца сматра да су афро-американци који не успевају сами криви за свој положај. У складу са овим подацима, сматрају да серија *Доушници* не узима у обзир ове податке, већ приказује како су појединачне одлуке припадника урбане сиромашне популације увек одређене друштвеним околностима.

11 Sajmon D., *Viceland*, april 2014, pristupljeno 3. oktobar 2016. <http://www.viceland.com/int/v16n12/htdocs/david-simon-280.php?page=2>

12 Fisk, Dž. (2004) *Popularna kultura*, Beograd: Clio, str. 54

13 Chadda and Wilson, *Washington post*, *Why we are teaching Wire at Harvard*, 12 sept 2010, pristupljeno 28 septembar 2016 <https://www.hks.harvard.edu/news-events/news/news-archive/teaching-the-wire-at-harvard>

Захваљујући уметничкој слободи, аутори серије имају могућност да нагласе аспекте урбаног сиромаштва и неједнакости на начин и у мери која одговара њиховом уметничком поступку и политичком ставу. Дакле, они указују да већи део одговорности почива на америчком институционалном систему а не на појединцу, иако горе наведено истраживање тврди да већина американаца, из било које расне групе да долазе, сматра да се ипак ради о индивидуалној одговорности а не колективној тј институционалној.

У прве две сезоне серије, пратимо причу трговине наркотицима у тзв „гето” насељима, за борбу против које је формирана посебна јединица полиције. Иако са једне стране завршавају криминалне послове у оквиру система у коме се налазе и за своје криминалне шефове, ликови као Валас (Wallace) и Омар (Omar) у активностима које нису директно везане за „посао” понашају се морално и друштвено одговорно. Валас, тинејџер који док се доказује гангстерима за које ради, истовремено чува групу млађе деце (неки су му браћа, а неки рођаци без породице) у једном од станова у комшилуку, у згради и насељу у коме живе само афро-американци и у којој су пљачке и криминал сваке врсте, дневна појава, а полиција ретко залази у те крајеве. Валас деци обезбеђује храну, води их у школу, и помаже им око домаћих задатака, понашајући се као старатељ. Све време се преиспитује да ли је спреман за посао у гангу, и на крају бива убијен од стране свог претпостављеног који сумња у његову лојалност. С друге стране, имамо лик Омара, који је нека врста модерног Дон Кихота, који није део главне криминалне групе чије су вође Авон Баркдејл (Avon Barksdale) и Стрингер Бел (Stringer Bell). Омар отима дрогу од ганга и пљачка тајна складишта, водећи се личним кодом да у његовим акцијама не смеју да страдају недужни и случајни грађани, који нису повезани са њиховим „послом”. Ова дихотомија која осликава с једне стране улицу (посао) а са друге стране неки друштвени живот и приватно понашање (укључујући и унутрашња превирања, преиспитивања и тензије) карактеришу јунаке који живе кроз два морална принципа, добра и зла. Мотиви за криминалне радње које свакодневно чине су углавном последица циљева криминалног ганга у коме раде и од кога директно зависи њихова егзистенција али и егзистенција њихових породица. Ови мотиви за насиље и криминал су различити од психолошких и емотивних извора насиља. Креирајући овакве двојне карактере, аутори се приклањају моралном релативизму, јер гледалац може да схвати криминал који је део свакодневног посла тих појединаца као оправдан јер има „вишу” сврху, а то је храна и буквално преживљавање Валасове млађе браће на пример. Дакле, у

својим „приватним” животима, ликови попут Валаса, поступају морално чувајући млађе и бринући да ли ће изаћи на пут без криминала. Омар такође представља пример моралне дихотомије, који криминал сматра нужним злом везаним за тзв. посао, док друштвени живот, обавезе и неки спољни свет, покушава да изузме.

Иако аутори не описују генезу криминалне групе као ни појединачне мотиве и приче свих припадника нарко клана, видимо да и међу њима има оних којима мотив за злочин нису увек пословни циљеви групе. У ствари, аутори врше поделу на „добре” и „лоше” криминалце, тако да гледалац навија за условно речено добре криминалце јер њихови поступци су повезани са неким „вишим” циљем, дакле видимо на делу утилитаризам поступка.

Поједини аутори и Сајмонови критичари, сматрају да серија *Доушници* подржава стереотип о афро-американцима као лењим и неморалним криминалцима.¹⁴ Чињеница је да популарна култура има велике заслуге за стереотипизацију. Ипак, чини се да балансираним приказом карактера из различитих слојева популације, аутори Жице не упадају у замку стереотипа. Иако то није фокус овог истраживања, женски карактери у серији *Треме* су, на пример, врло нетипични и антипод стереотипу.

Серија *Доушници* у другој сезони се фокусира на сиромаштво белаца који се због све веће економске кризе, аутоматизације индустрије, општег смањења обима послова у Балтиморској луци, окрећу криминалу: од кријумчарења људи до трговине дрогом. За разлику од припадника нарко клана који се од самог рођења у савременим гетоима сусрећу са криминалом, изненадна економска неизвесност тера вође синдиката лучких радника на улазак у сумњиве послове са правим криминалцима. Сobotка, лидер синдиката, очекујући да ће успети да креира посао за лучке раднике кроз лобирање и уцену градских власти, бира криминал као средство за постизање вишег циља. У овој причи о Балтиморским доковима видимо да се и радничка класа осећа изневереном од стране институција и система, јер не успева да се преквалификује у систему у коме се смањује потреба за њиховим радом. Ова прича о лучким радницима јесте и прича о аутомобилској индустрији у Детроиту, и свим великим индустријским секторима, у којима због све веће аутоматизације и развоја технологије, радници оператери су остали

14 Bowden M., The Atlantic, The angriest man on television, januar/februar 2008, pristupljeno 9 oktobar 2016. <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/01/the-angriest-man-in-television/306581/>

без егзистенције, а институције нису успеле да предвиде и креирају неке нове послове за њих.

Насупрот криминалној групи која живи и ради у афро-америчком делу града, је мала група полицајаца, која је у првој сезони окупљена од стране градске администрације и директора полиције, са задатком да разоткрије нарко ганг који користећи нове методе комуникације успева да води посао а да не буду разоткривени.¹⁵ Двојица главних полицајаца, Џими Мекналти и Лестер Фримон су одлучно на страни добра, иако приватан живот Мекналтија, не указује на превише одговорно понашање (алкохол, жене, занемаривање породице). Професионални труд и залагање овог полицијског тима није увек препознат. Напротив, у појединим сценама види се да њихове несвакидашње методе сметају одређеним полицијским структурама који теже одржавању континуитета, без таласања, док се баве својим каријерама и напредовањем у систему. Полицијска изузетност у раду није третирана као врлина, већ углавном доводи до деградације положаја, што се и види на крају друге сезоне.

Једна од паралелних прича која није од суштинске важности за ток догађаја, представља причу о малом друштвеном експерименту у оквирима заједнице у којој живе афро-американци. Дакле, користећи утилитаризам, аутори експериментишу са подршком мањем злу, које иако нелегално производи бар привремени мир. Наиме, начелник полиције, без знања својих претпостављених, „легаллизује” продају дроге у Западном Балтимору, јер сматра да је илузорна без обзира на труд, борба против дроге. Операционализацијом ове одлуке начелника полиције драстично опада број насилних злочина, криминална статистика као важан показатељ успеха политичара се после дугог низа година поправља, а локална полиција почиње да упознаје и помаже становницима насеља. С друге стране, аутори не минимализују негативне аспекте оваквог решења, јер прича показује да квартави где се дрога слободно продаје постају попришта свеприсутног уживања наркотика која обичне становнике приморава на исељавање, док видимо да се здравствено стање великог броја зависника погоршава. Када прича доспе у локалне новине, начелник бива смењен, улични рат и обрачуни постају свакодневни. Политички ово је прихватљиво јер се структуре поново „формално” боре против трговине наркотицима. Прича показује да морални релативизам влада и са стране закона, па критичари најчешће замерају Сајмону недостатак равнотеже у приказу, сматрајући да не приказује карактере

¹⁵ Отуда потиче и назив серије *Дошници*.

који нису подложни релативизму, већ су обични, пристојни и храбри људи, који се на свој начин боре против зла, одлазећи у крајност и претеривање.¹⁶

Треме

Чињеница да је кабловски канал ХБО одлучио да продуцира серију чија је тема град, који после природне катастрофе покушава да превазиђе трауму, указује на одговорност и потребу да шири круг публике можда по први пут види какве су биле размере овог догађаја. Сем тога, *Треме* је и прилика да се публика упозна са институционално неадекватним одговором и да отвори платформу за дискусију о будућности остатка заједнице која је преживела трауму. Иако се не ради о документарном филму, већ о фикцији, причањем приче о природној катастрофи из различитих перспектива, стиче се утисак о целини. Главна личност ове серије је сам град, који покушава да се опорави после урагана Катрина који је погодио Њу Орлеанс 29 августа 2005. Десет година после урагана, становници своја сећања почињу реченицом: „Катрина је била лака. Последице су биле тешке. Али ово схватамо као нову шансу да се крене како треба из почетка.”¹⁷

У превазилажењу колективе трауме и ре-креацији идентитета и сећања заједнице после велике трауме, битну улогу може да одигра управо причање прича.¹⁸ У фикцији су трауматични догађаји приказани, дато им је значење и интерпретација. Стога, иако је важно какав је био првобитан доживљај трауматичног догађаја, релевантно је за друштвену историју у какав се културни оквир ставља. У популарној култури, приче о траумама користе се да се подрже или критикују одређени поступци, и политичке одлуке. Аутори серије *Треме* користе приче да укажу на постојање одговорности локалних политичара и дела институција које нису биле спремне за одговорну и брзу реакцију када се катастрофа десила. Потом, указују и на контроверзност одлука и понашања јавних власти после урагана, када је град покушао да се врати свакодневном животу. „Професионална етика при примени закона је одсутна” кратак је опис понашања локалних снага реда у Њу Орлеансу после урагана Катрина.¹⁹ У другој

16 Bowden, M. The Atlantic, The angriest man on television, januar/februar 2008, 9 oktobar 2016. <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/01/the-angriest-man-in-television/306581/>

17 <http://www.history.com/topics/hurricane-katrina>

18 Alexander, J., Eyerman, R., Giesen, B., Smelser, N. and Sztompka, P. (2004) *Cultural trauma and collective identity*, University of California Press.

19 Chilton, M. Guardian, *Tremé: Best thing on TV and so few are watching*, 9. april 2015., 9 oktobar 2016. <http://www.telegraph.co.uk/culture/tv-and-radio/>

епизоди прве сезоне, која се дешава четрнаест месеци после урагана, један од карактера, млада девојка Софија поставља на интернет видео у коме описује своје виђење ситуације у граду, и каже да Национална гарда маршира у групама и легитимише пролазнике („као да смо у Фалуци“) док староседеоци одбијају да напусте град, трагајући по рушевинама. Аутори указују да сем што је савезна администрација послала Националну гарду да заведе ред, није урадила довољно на обнови града. Такође, индиректно упоређују реакцију савезне државе после терористичког напада у Њујорку у односу на реакцију у Њу Орлеансу, сматрајући је неадекватном у случају Њу Орлеанса.

Моралног релативизма у карактерима нема. Сви становници Њу Орлеанса који остају у разрушеном граду јединствени су у ставу да морају да пробају да преживе и сачувају локалну традицију и културу: и неодговорни тромбониста, и ди џеј, и власница локалног бара, и виолинисткиња, и професор књижевности, власница ресторана, адвокат, итд.

Закључак

Пјер Верњо (Pierre Vergniaud), адвокат из Бордоа, говорник Жирондинског клуба, у својој беседи о Америци и слободи 1791. године, подсећа да је Америка рођена у муци која вековима не може бити заборављена.²⁰ За цивилизацију која се отуђила од своје домовине тврди да не постоје основни закони ни политичка убеђења јер таквих осећања без домовине нема, указујући на дубок проблем идентитета америчког народа, насталог на коренима индијанаца и афро-американца који су били поробљивани и протеривани са своје земље. Више од два века касније, положај дела америчке урбане популације, и даље је извор и инспирација многим уметницима и мислиоцима.

Непопуларне теме као што је живот у савременом америчком гету и град после природне катастрофе су донеле Дејвиду Сајмону, статус борца за правду. Ипак, гледаност ових серија није била превелика. Ако упоредимо гледаност са другим серијама, видимо да је, на пример, премијерне епизоде серије *Хитна помоћ* у Сједињеним државама гледало и до тридесет три милиона гледалаца, док сајт Холивуд репортер преноси да је прву сезону серије *Треме* у просеку гледало милион и четири стотине гледалаца. С друге стране, двд издања серије *Доушници* на сајту *Амазона* годинама су

dio/10064886/Treme-Best-thing-on-TV-and-so-few-are-watching.html

20 Верњо, П. (2004) Одговор Бриосу о америчкој слободи, према Браниславу Нушићу, *Реторика*, Ниш: Зоограф, стр. 34.

међу најпродаванијим издањима. Серије су заобишле и награде као што су *Златни Глобус* и *Еми*, стога се поставља питање о томе колико је заиста био широк канал дистрибуције критичких прича из ове две серије. Имајући у виду да је успешнија била продаја двд издања у односу на кабловску гледаност, може се рећи да је серија ипак више погодила део публике која се слаже са ауторима о постојању колективне одговорности и у критици савременог америчког друштва.

У сваком случају, аутори су пажљивим грађењем ситуација и карактера, исказали етички и политички став да економски и друштвени положај у коме се актери драме налазе, без обзира да ли се ради о афро-американцима или белцима, није нужно последица „лоших” карактера или наклоности коју имају ка криминалу и злочину већ је узрокована, у великом броју случајева, институционалним оквиром из кога потичу и у коме живе. Њихова порука је да, пре свега, образовни систем није развио механизме просвећивања друштвено изолованих, мањинских група, који и када се нађу у животном изазову, не успевају да сагледају ширу слику и нађу пут који их неће одвести у контроверзне или криминалне послове. Указујући на колективну институционалну одговорност, аутори на изванредан начин оптужују све оне који стварају и чине те институције (од политичке елите до Вол Стрита), јер управо те интересне групе не успевају да направе систем и јавност која ће бити способна да критички мисли.

Морални релативисти би, гледајући Сајмонове серије, приметили да су сва друштва несавршена, и да неједнакост свуда постоји. Иако је ово истина, уметност има обавезу да критички промишља друштвене феномене и да без обзира о којој врсти стваралаштва се ради, не престаје да указује на појединачну и колективну одговорност. Популарна култура стога може имати битну улогу, и иако је до сада пуно урадила на плану феминизма (на пример, кроз серије *Секс и град*), до серија *Доушници* и *Треме*, није било покушаја да се укаже на колективну одговорност институција и друштва, које док суштински не промени јавне политике спрам јавног школства, расне и класне неједнакости, и борбе против дроге, градови попут Балтимора и Њу Орлеанса, биће подељени или запостављени.

И да закључимо цитирајући Борислава Пекића: „Треба се придружити људима који бране неко право, неки виши вид људске егзистенције, чак и ако се човек са њима у потпуности не слаже. То са политиком нема никакве везе. То је чисто морално питање.”²¹

21 <http://www.borislavpekic.com/2007/09/ideje-o-moralu.html>

ЛИТЕРАТУРА:

Green, E. The Atlantic, Why TV is pummeling the movie industry, 27 September, 2013, приступљено 1 октобар 2016, <http://www.theatlantic.com/business/archive/2013/09/why-tv-is-pummeling-the-movie-industry/280086/>

Moisi, D. (2016) *Geopolitika televizijskih serija*, Beograd: Clio.

Janković, A. (2011) *Dug i krivudav put: Bitlsi kao kulturni artefakt*, Beograd: Red books.

Asman, J. (2001) *Kultura pamćenja*, Beograd: Prosveta.

Stanford Encyclopedia of Philosophy <http://plato.stanford.edu/entries/morality-definition/>

Nathanson S., Internet Encyclopedia of Philosophy, pristupljeno 2. oktobra 2016. <http://www.iep.utm.edu/util-a-r/>

Luke, S. (1974) *Power: A Radical View*, London: Macmillan press.

Riser, D. (1996) The social dimension of moral responsibility: taking organizations seriously, *Journal of Social Philosophy*, Vol. 27, 1.

Sajmon, D., Viceland, april 2014, pristupljeno 3 oktobar 2016. <http://www.viceland.com/int/v16n12/htdocs/david-simon-280.php?page=2>

Fisk, Dž. (2004) *Popularna kultura*, Beograd: Clio.

Chadda and Wilson, Washington post, *Why we are teaching Wire at Harvard*, 12 sept 2010, pristupljeno 28 septembar 2016 <https://www.hks.harvard.edu/news-events/news/news-archive/teaching-the-wire-at-harvard>

Bowden, M., The Atlantic, *The angriest man on television*, januar/februar 2008, 9 oktobar 2016. <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/01/the-angriest-man-in-television/306581/>

Alexander, J., Eyerman, R., Giesen, B., Smelser, N. and Sztompka, P. (2004) *Cultural trauma and collective identity*, University of California Press.

Chilton, M., Guardian, *Tremé: Best thing on TV and so few are watching*, 9. april 2015., 9 oktobar 2016. <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/10064886/Treme-Best-thing-on-TV-and-so-few-are-watching.html>

Верњо, П. (2004) Одговор Бриосу о америчкој слободи, према Бранислав Нушић, *Реторика*, Ниш: Зограф.

Milena Stefanović
University of Arts in Belgrade, Faculty of Drama Arts, Belgrade

POPULAR CULTURE AND ETHICS – CASE STUDIES OF
THE TV SHOWS *THE WIRE* AND *TREME*

Abstract

Thanks to a specific form of distribution, popular culture has potential to present complicated and ethically relevant issues to the widest audience. When someone like David Simon appears in the field of popular culture, and through an artistically challenging process asks essential questions regarding inequality and social justice, claiming collective moral responsibility of the public institutions, we see that this narrative opens many different issues. By telling stories about the contemporary American society and its flaws, Simon claims collective institutional responsibility. Based on an analysis of two TV shows, *The Wire* and *Treme*, we will discuss ethics of the institutions, individuals and policies.

Key words: *popular culture, TV show, morality, inequality, institutions*



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду

ПЛАТОНОВ МОРАЛНИ АРГУМЕНТ ПРОТИВ ПЕСНИШТВА

Сажетак: *Циљ овог истраживања састоји се у покушају да се покаже Платоново укључивање песништва у корпус васпитних пракси унутар идеалне државе. Освртом на поједине Платонове ставове из Ијона, аутор скреће пажњу на могућност Платоновог позитивног вредновања песништва у моралном смислу с обзиром на песничку продукцију. У наставку, аутор брани тезу да песништво може имати изузетно важну моралну улогу у образовању појединца имајући у виду Платонове ставове о рецепцији песништва из Државе. На самом крају, аутор закључује да у моралном смислу добро песништво представља један од услова могућности озбиљења идеалне државе.*

Кључне речи: *морал, музика, песништво, Платон, уметност*

Уводно разматрање

Једно од такозваних општих места у филозофији свакако је сте став о Платоновој моралној осуди песништва и песника, из кога произилази уобичајени закључак да песници нису добродошли у његовој идеалној држави. Иако Платон дефинитивно оставља обиље могућности за такву интерпретацију, ипак, његови ставови исто тако омогућавају и значајно другачије интерпретативне захвате. Наш задатак у овом истраживању састојаће се у покушају да се ублажи уобичајени став о Платоновој осуди песништва, те уједно и у приказу Платонове критике песника и песништва у једном другачијем светлу. Прецизније, теза коју ћемо пробати да одбранимо састоји се у томе да Платон не осуђује песништво и

песнике *a priori*, него да, с обзиром на поједине Платонове ставове, песници и песништво ипак могу пронаћи своје место у идеалној држави.

Први наш задатак, који заправо представља услов могућности спровођења овог истраживања, јесте постављање проблема песништва у повесни контекст ком припада и сам Платон. За разлику од данашњице, где песништво најчешће своје место проналази унутар књижевности као једној од тзв. „лепих уметности”, појам песништва код Платона, али и старих Грка уопште, радикално је другачије постављен. Наиме, песништво, али и целокупна уметност, код Платона бивају разматрани пре свега с обзиром на појмове *poiesis* и *techne* у контексту продукције, док се у погледу рецепције ови феномени разматрају првенствено у етичком, васпитном и сазнајном погледу. У том смислу, модерни појам лепих уметности, као и бројне импликације које из њега произилазе, морају се напустити како би Платонове ставове о песништву били ваљано визирани.¹

Отуда, проблемом песништва код Платона бавићемо се с обзиром на списе *Ијон*, који се превасходно бави песничком продукцијом, и *Држава*, као списом у ком се Платон, поред других тема, експлицитно бави рецепцијом песништва.

Морални аргумент и проблем песничке продукције

Проблему песничке продукције приступићемо с обзиром на Платонов рани дијалог *Ијон*, чија тема јесте питање о природи делатности рапсода и песника. Другим речима, Платон у овом дијалогу испитује да ли постоји песничка вештина (*techne*) или песничко стварање, пак, спада у корпус *poiesisa*, тј. почива на надахнућу које долази од богова.

Грчки појам *techne*, односно вештина или умеће, обухвата, пре свега, визуелне уметности, попут сликарства, вајарства, архитектуре, као и занатско произвођење неуметничких предмета. *Techne* представља и одређену врсту знања за произвођење претходно наведених предмета, тј. скуп правила или пута које произвођач или уметник мора испунити како

¹ Једна од саморазумљивих и опште прихваћених претпоставки који појам лепих уметности садржи јесте управо да уметност мора бити лепа. Код Платона, пак, нужна веза између лепоте и уметности није нигде експлицитно изречена. Стога, може се оправдано закључити да Платонов појам уметности у битном смислу одступа од онога како се уметност најчешће данас схвата што значи да традиционални естетички приступ врло лако може да додатно отежа, за нас данас, неуобичајено Платоново разумевање песништва.

би направио добар производ или уметничко дело. То подразумева да се знање принципа и правила за произвођење може даље преносити и подучавати.²

Појам *poiesisa*, са друге стране, превасходно се односи на песништво, које је много ближе рапсодским, пророчким и политичким делатностима³, него другим врстама уметности. Стварање у оквиру *poiesisa* подразумева божанско надахнуће оног ко ствара. Отуда, у разлици спрам умећа, песништво као корпус *poiesisa* не представља знање потребно да би се нешто произвело – штавише, оно се пре свега разумева као божански дар који се не може научити. У том смислу, можемо закључити да Платон нема јединствени појам уметности који би могао да обухвати све уметничке праксе, већ да одређене уметности потпадају под појам *techne*, док неке друге припадају појму *poiesisa*.

Потврду о Платоновом ситуирању песништва у корпус *poiesisa* можемо пронаћи у његовом дијалогу *Ијон*, у ком он наводи следеће: „Јер песник је нарочито биће: он је лак, крилат и свештен, и не може певати пре него што буде понесен заносом, пре него буде изван себе и свога мирног разума; али докле год он има то добро, не може, као ни сваки човек, ни певати, ни прорицати.”⁴ Дакле, рационални односно разумски део људске душе нема никаквог удела у песничкој делатности, већ би се пре рекло да песник у стању божијег надахнућа готово несвесно изриче стихове.⁵

Наставак ове Платонове тезе можемо пронаћи на још једном месту где он кроз Сократова уста каже: „... сваки од њих може заиста лепо певати само оно на шта га је Муза подстакла: један дитирамбе, други похвалне песме, трећи поскочице, четврти епске песме, пети јамбе. Али сваки од њих је за све друго неспособан. Јер они то не говоре занатски него божјом снагом”.⁶ Другим речима, ако би песништво било вештина, оно би самим тим подразумевало поседовање одређеног знања за песничко стварање, те ако би неко успео да овлада том вештином, онда би он морао бити способан да приближно једнако добро ствара различите врсте песама, а не само једну. Тим путем Платон назначавача да за песништво

2 Грубор, Н. (2012) *Лепо, надахнуће и уметност подражавања*, Београд: Плато, стр. 67.

3 Исто.

4 Platon (2006) *Ијон*, у: *Dela*, Београд: Dereta, стр. 11.

5 Платонов став да песници стварају путем божијег надахнућа можемо пронаћи и у *Федру*. Упоредити: Platon (2006) *Fedar*, у: *Dela*, Београд: Dereta, стр. 97.

6 Исто.

није потребно никакво знање појединца који се бави том делатношћу, него да се оно заправо догађа ван његове контроле, односно док је песник „изван себе”.

Дакле, Платон у *Ијону* очигледно оспорава могућност песничког умећа, те нам уједно саопштава да песници не знају ништа о властитом позиву, чиме их готово цинично деградира. Оспоравање песничког знања се потом наставља у Сократовом испитивању рапсода Ијона о знању везаном за ствари о којима песници певају. На пример, када песник пева о ратовању, лечењу, риболову и сличним стварима, Платон доказује да он уопште не располаже знањем потребним за овладавање тим вештинама.⁷ Таквим поступком Платон долази до коначног закључка да песник, заправо, не поседује никакво знање ни о чему, чиме се песницима и песништву, наизглед, одузима било каква вредност.⁸

Да ли су ови Платонове закључци ваљани или не, те да ли је његов суд о песништву изречен у *Ијону* праведан, представља тему за посебно истраживање. Оно што је нама важно јесте на који начин се Платонова аргументација из овог дијалога надовезује на тзв. морални аргумент против песничтва изречен у *Држави*.

Платон у *Држави* изриче три кључна аргумента како против песничтва, тако и против визуелних уметности. Онтолошки аргумент⁹ првенствено се односи на троструку удаљеност уметничких творевина од идеја тих творевина.¹⁰ Потом, епистемолошки аргумент тиче се знања које добијемо реципирањем различитих уметничких дела, где Платон доказује да дела уметности не приказују ствари онаквим какве оне уистину и јесу,¹¹ него само њихов изглед.¹² Поред тога, уметничка дела теже и својеврсној обмани тиме што задржавају рецепијентов поглед на делу, те га самим тим не подстичу на даље истраживање онога што је на делу у делу уметности.

Трећи, морални аргумент, који се првенствено тиче песничке уметности, представља, како Платон наводи, „...најтежу оптужбу против те уметности. Јер најстрашније је то што она, са врло малим бројем изузетака, може да поквари и

7 Исто, стр. 16.

8 Исто, стр. 19.

9 Опширније погледати у: Zurovac, M. (2005) *Tri lica lepote*, Beograd: Službeni glasnik, str. 89-92.

10 . 333.

11 Уметничка дела тако бивају сврстана у област сенки, као најнижем ступњу сазнања у Платоновој аналогiji са линијом. Упоредити: Platon (1996) *Država*, Beograd: Kultura, str. 225.

12 Исто, стр. 332.

одличне људе”.¹³ Један од разлога зашто Платон износи овај аргумент јесте потенцијално, у моралном погледу, лоше образовање људи у држави. Платон наводи неколико конкретних примера који се тичу морално лоших порука које можемо пронаћи у песништву; једна од њих, на пример, тиче се подмитљивости и лакомости.¹⁴ Анализом таквих стихова Платон закључује да они не само да су непотребни грађанима идеалне државе, него да чак могу допринети некавалитетном образовању и тиме стварати нечестите људе.

Сада бисмо требали поставити питање да ли оваква врста критике погађа песништво у целини или само поједина песничка дела. Одговор на то питање можемо добити с обзиром на Платонове ставове о песничкој продукцији, за коју, као што смо видели, Платон у *Ијону* тврди да се догађа под утицајем божије инспирације. Иако Платон у *Држави* не помиње директно тезу о настанку песништва путем надахнућа од стране богова, можемо покушати да његове ставове из ова два дела повежемо и на тај начин сагледамо какве би последице ова теза раног Платона имала уколико се сагледа у оквирима његовог разумевања васпитне и моралне улоге песништва у *Држави*. Сходно томе, Платон у *Држави* експлицитно наводи да је „Бог заиста добар”¹⁵ и да је „само узрок добра, а не зла”¹⁶. Уколико бисмо сматрали да такав бог надахњује песнике, онда би то значило да песништво по нужности мора производити само добре песме, јер њихов узрок, у крајњој линији, јесте Бог сам.

Дакле, уколико бисмо се држали тезе о надахнућу, онда би следило да песништво као такво не захтева критику и корекцију од стране филозофа, што представља један од кључних Платонових ставова о овој теми у *Држави*. Такође, Платон у *Држави* песништво разматра пре свега с обзиром на појам подражавања, чиме као да покушава да га, заједно са другим уметностима, позиционира унутар домена *techne*, а потом читав тај захват као да отвара простор да се целокупни појам уметности може обухватити појмовима подражавања и *techne*. Међутим, иако се појмови подражавања и песништва експлицитно повезују, такву везу, у случају Платона, не можемо пронаћи између песништва и *techne*. Тим путем, питање да ли песништво припада *techne* или *poiesis* остаје отворено за различите интерпретативне тезе. У овом истраживању, циљ нам је да испитамо тезу о песништву као

13 Исто, стр. 342.

14 Исто, стр. 79.

15 Исто, стр. 67.

16 Исто.

poiesisu, тј. да покушамо да повежемо Платонову теорију песничког надахнућа са његовим рефлексјама о песништву из *Државе*.¹⁷ Отуда, наш главни разлог за повезивање тезе из *Ијона* са Платоновим ставовима из *Државе* јесте покушај да се проблем песништва код Платона интегрално захвати, како у погледу продукције, тако и у погледу рецепције, што омогућава да се Платонов појам песништва покаже у нешто другачијем светлу од уобичајеног.

Стога, држећи се Платонове тезе о надахнућу, неопходно је направити разлику између песништва које заиста представља дело божијег надахнућа од песништва које, иако има форму песме, заправо није настало инспирацијом од Бога. Другим речима, уколико се сусрећемо са песмама које у себи садрже морално лоше поруке, утолико оне не испуњавају суштину песништва јер нису могле настати путем божијег надахнућа¹⁸, већ пре из неразумског дела душе.¹⁹ У том смислу, „право” песништво, тј. песме које заиста учествују у идеји песништва, садржаће само морално и васпитно добре поруке, те самим тим морални аргумент не садржи довољно разлога да песници које такве песме производе буду избачени из идеалне државе. Стога, можемо закључити да Платон у критици песништва у контексту продукције имплицитно тврди да оно не може бити *a priori* осуђено.

Морални аргумент и проблем рецепције песништва

У претходном поглављу довели смо у питање честу интерпретативну тезу о Платоновој критици песништва из перспективе песничке продукције, а сада би требало да исту тезу оспоримо с обзиром на рецепцију песништва, чиме бисмо заокружили нашу тезу у којој тврдимо да Платон не само да се не залаже за избацивање песника из идеалне државе, већ да их радо задржава зарад њихове васпитне и моралне функције.

17 На први поглед, овој тези може се упутити приговор услед повезивања Платонових ставова из раних дијалога, којима припада *Ијон*, са дијалогима из његове зреле фазе, у које спада *Држава*. Међутим, као што смо већ напоменули у петој фусноти, тезу о песничком надахнућу можемо пронаћи и у *Федру*, који такође припада зрелој фази Платонове мисли.

18 У оваквим случајевима, тј. у песмама које садрже морално проблематичне поруке, корекција од стране филозофа је свакако неопходна. Стога, Платонова идеја о филозофу као оном ко у одређеном аспекту цензурише песништво и даље може да се задржи.

19 Cavaros, C. (1953) Plato's Teaching of Fine Art in: Philosophy and Phenomenological Research, *International Phenomenological Society*, Vol. 13, No. 4, p. 492.

Пре него што почнемо са одбраном ове тезе, неопходно је осврнути се на друштвену структуру Платонове идеалне државе. Идеална држава састоји се од три различита сталежа – хијерархијски најнижи сталеж сачињавају занатлије, следећи су ратници, чувари државе, и на самом врху налазе се владари са филозофским образовањем. У зависности од способности, појединац бива смештен у једну од ове три групе и бави се само послом који припада његовом сталежу.²⁰

За потребе овог истраживања нама је првенствено интересантан сталеж чувара, с обзиром на њихово образовање у идеалној држави. Како Платон наводи, васпитање чувара састоји се из два вида – физичко васпитање тела и музичко васпитање душе.²¹ Музика, тј. ритам и мелодија, песнички сиже, као и само извођење – у које спадају праксе попут глуме, рецитована, свирања инструмената и слично, у грчком свету припадају појму песништва. Дакле, музичко, односно песничко васпитање представља саставни део целокупног васпитања чувара у идеалној држави.

Међутим, по Платоновом мишљењу, није сваки облик песништва примерен добром васпитању чувара. Његова критика полази од саме форме извођења песме, тј. од начина приповедања који се може поделити на чисто подражавање, једноставно приповедање и мешавину ове две форме²² – која, по Платоновом мишљењу, представља најбољи облик извођења.²³ Потом, Платон у идеалној држави задржава само одређене инструменте и мелодије. Од инструмената добродошли су китара, лира и фрула, а од мелодија дорска и фригијска.²⁴ Дакле, можемо закључити да Платон врши својеврсно прочишћавање песништва почевши од сижеа, па све до музичких елемената.

Песнички сиже, како Платон наводи, врши утицај на разумски део људске душе, што је доводи до опасности од кварења.²⁵ Прецизније, стихови песника, који садрже смисао и значење, тј. властити *logos*, утичу на разумски део душе, што може довести до њеног кварења услед морално проблематичних порука. Стога, као што смо у претходном поглављу нагласили, само песме са морално добром поруком

20 Annas, J. (1981) *An Introduction to Plato's Republic*, Oxford: Clarendon Press, p. 73.

21 Platon, *Država*, str. 64.

22 Исто, стр. 84.

23 Исто, стр. 87.

24 Исто, стр. 90-91.

25 Исто, стр. 342.

могу пронаћи своје место у идеалној држави. Међутим, шта морално исправна порука јесте, песништво само од себе не може да реши, већ то представља посао филозофа, као некога ко има увид у идеје.

Музика, тј. хармонија и ритам, има нешто другачије дејство на људску душу. По Платоновом суду, ритам и хармонија „најдубље улазе у унутрашњост душе и најјаче је се доимају”²⁶; ритам и хармонија „дају пристојно понашање и чине човека, ако је у рукама доброг васпитача, добрим, а ако није рђавим”.²⁷ Дакле, музика, као саставни део песништва, има највећи утицај на људску душу. Уколико су мелодија и ритам квалитетније урађени, утолико ће и њихово дејство на људску душу бити јаче.

Ритам и мелодија, отуда, доводе душу у одређено стање, приспособљавају је себи, готово као да јој, савременијим речником речено, преносе одређено расположење. На сличан начин говори се и о песничком сижеу, а потврду о томе можемо пронаћи у *Ијону* и аналогiji са магнетом.²⁸ Другим речима, као што магнет привлачи гвоздене прстенове и на њих преноси дејство привлачења, тако и песникова душа, путем рецитованја стихова, преноси властити занос на друге душе, тј. рецепијенте. Стога, душевно стање рецепијентата задобија једнаке особине као и душевно стање песника, чиме се потврђује моћ песништва да креира различита душевна стања у својим слушаоцима.

Иако на први поглед делује да мелодија и ритам најпре утичу на неразумски део душе, показује се да они заправо афицирају и њен разумски део. Наиме, за мелодију и ритам можемо рећи да могу утицати и на разумски део душе²⁹ јер поседују унутрашњи *logos* и себи својствен облик рационалности, о чему нам сведочи могућност њиховог израза у математичкој форми. Дакле, будући да је у конкретном песма увек спој сижеа, текста, мелодије и ритма, можемо закључити да песништво у целини може афицирати све делове људске душе.

Управо у могућности песништва да врши утицај на све делове душе налази се Платонов разлог за одабир музичког васпитања за сталез чуvara. Другим речима, песништво *по себи* није ништа лоше, него се његова вредност добија

26 Исто, стр. 94.

27 Исто.

28 Platon, *Ijon*, u: *Dela*, str. 11.

29 Pelosi, F. (2010) *Plato on Music, Soul and Body*, New York: Cambridge University Press, p. 68.

у зависности од тога како је оно примењено. Дакле, песништво пропраћено одговарајућом музиком, чији сиже је прочишћен од лоших моралних порука, не само да може пронаћи своје место у образовним праксама, него уједно може бити и најоптималнији вид образовања. Прецизније, уколико песништво преко хармоније и ритма најдубље улази у људску душу, утолико оно може извршити највиши утицај на појединце и самим тим најефектније их обликовати да буду узорни и добри грађани. Узимајући у обзир све наведене аргументе, песништво и песници ни у ком случају не би требали бити избачени из идеалне државе; штавише, њихово присуство заправо јесте један од услова могућности њеног озбиљења.

ЛИТЕРАТУРА:

- Annas, J. (1981) *An Introduction to Plato's Republic*, Oxford: Clarendon Press.
- Грубор, Н. (2012) *Лепота, надахнуће и уметност подражавања*, Београд: Плато.
- Зуровац, М. (2005) *Три лица лепоте*, Београд: Службени гласник
- Платон (1996) *Држава*, Београд: Култура.
- Платон (2006) *Федар, у: Дела*, Београд: Дерета.
- Платон (2006) *Ијон, у: Дела*, Београд: Дерета.
- Pelosi, F. (2010) *Plato on Music, Soul and Body*, New York: Cambridge University Press.
- Savarnos, C. (1953) Plato's Teaching of Fine Art, *Philosophy and Phenomenological Research* Vol. 13, No. 4., International Phenomenological Society.

Miloš Miladinov

University in Novi Sad, Faculty of Philosophy

PLATO'S MORAL ARGUMENT AGAINST POETRY

Abstract

The aim of this study is in attempt to demonstrate Plato's appropriation of poetry into the corpus of educational practices in the ideal state. Taking into account some of Plato's claims in *Ion*, the author draws attention to the possibility of Plato's positive evaluation of poetry in the moral sense, given the poetic production. In addition, the author defends the thesis that poetry can have an extremely important role in the moral education of the individual, bearing in mind Plato's views on poetic reception from *Republic*. In the end, the author concludes that, in a moral sense, good poetry is one of the conditions for achieving an ideal state.

Key words: *moral, music, poetry, Plato, art*

Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1653088D

УДК 7.01

316.723:7.06

прегледни рад

ГРАФИТИ: КОНСТРУИСАЊЕ ТЕОРИЈЕ ИЗ ИСКАЗА УМЕТНИКА И НЕКЕ НЕДОУМИЦЕ

Сажетак: У раду се анализирају поједини искази уметника који су настали као говор о сопственом раду и уметничким уверењима, али обликовани широко, као општи судови о уметности. Ови искази постају теоријске формулације примењиве на много шири круг дела, па и на радикалније уметничке праксе. При томе се открива питање да ли су за то одговорни уметници или историчари уметности, који се позивају на њихове ставове.

Кључне речи: теорија уметности, графити, 20. век, историја уметности, етичка питања

Историја уметности је, бавећи се својим предметом са историјске дистанце,¹ углавном избегавала да тумачи етичку страну уметности. Она сагледава ликовно дело у контексту развоја уметности или у оквирима времена у ком је настало (историјског периода, културе, друштва, науке, филозофије...) или у вези са уметниковим (јавним и приватним) животом и примећује да уметничко дело по правилу одступа од претходних дела затечене уметности и доноси нешто ново,²

1 Реализовано на пројекту МНТР 147019: *Традиција и трансформација*, потпројекат *Стратегије баштинџења*.

2 Janson, H. W. (1982) *Istorija umetnosti: pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*, Beograd: Jugoslavija, str. 9-17.

па и да сам уметников живот неретко одступа од устаљених друштвених норми, у распону од неформалног понашања у комуникацији, преко раскида са грађанским моралом па све до несрећног, изолованог, „уклетог“ уметника или револуционара који мења постојеће устројство света.³ При томе, повремено констатује етичке или морализаторске теме у уметничким делима и углавном не обраћа пажњу на утицај који биографија неког уметника остварује на живот и рад обичних људи.

Проблем

Стање је другачије када је реч о ставовима уметника (сећање, изјава, интервју; стејтмент; декларација, програм, манифест; трактат, предавање; приказ, коментар, есеј, критика), кроз које исказује своју поетику, њене основе и импликације. У тим ставовима препознајемо два слоја података. Један је говор о себи, сопственом животном и уметничком искуству, преференцијама, интенцијама, итд; други је говор о разним уметничким питањима, појавама и уметности уопште, настао генерализовањем и проширивањем поменутог личног, појединачног искуства на читаву област уметности. То су два слоја сродних ставова, који имају заједничку основу у личности и животу уметника, што се може видети на примеру уметника,⁴ уметника-теоретичара,⁵ уметника-предавача,⁶ или уметничких покрета.⁷ Ово је извор необјективности или пристрасности уметника као потенцијалног критичара, која је уочена и проучавана у науци о уметности.⁸ Историја уметности препознаје ове ставове као себи блиску делатност (дакле, не више као део уметности) и питање је да ли би могла да их процењује научном етиком.

Приступ

Етичке недоумице у историји уметности настају увек у ситуацијама слободног одлучивања о деловању и последицама

3 Трифуновић, Л. (1982) *Сликарски правци XX века*, Приштина: Јединство, стр. 14-18.

4 Dibife, Ž. (1996) [odlomci iz pisama i razgovora], *Likovne sveske*, br. 3-4, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, str. 135-155.

5 Kandinski, V. (1996) Сећања, *Likovne sveske*, br. 3 - 4, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, str. 131-142.

6 Gavrić, G. (2014) *Nacrt za jednu pedagošku praksu: slučaj Paula Klea*, Beograd: Albatros Plus.

7 Драгојевић, П. (2001) *Елементи неокласицизма. Настанак и склоп једног стила у ликовним уметностима*, Београд 2001, стр. 87-91.

8 Petrović, S. (1989) *Boja i savremeno srpsko slikarstvo: ka fenomenologiji slike*, Beograd: Naučna knjiga i Niš: Prosveta.

које из њега проистичу. То деловање се одликује задирањем у „ткиво” ликовног дела (конзервација, рестаурација, реконструкција, заштита добара); утицањем на живот, схватања и рад уметника (ликовна критика); контролисањем услова у којима се уметност ствара, проучава и чува (културна политика); пројектовањем развоја тј. предвиђањем развоја уметности (Ренак је то назвао „прорицањем”).⁹ Чак и самим својим постојањем, историја уметности делује на уметничку продукцију свога доба: она ненамерно даје уметницима моделе за одабир и чување података, кроз њу они постају свесни каталогизирања, описа, поделе на фазе, и осталог.

У односу на наведене активности, теорија само на први поглед изгледа „безазлено”; иако не делује директно, она посредно производи дејства која могу стварати етичке недоумице. Она делује на уметност на више начина: учествује у формирању естетике, која потом утиче на развој уметности; помаже у формирању критичких судова о актуелној уметничкој пракси; формира основно схватање о томе шта је уметност. Управо у тај опсег теоријских ставова, између начелних, условно речено опште-естетских, конкретно-теоријских и критичких смештају се и уметнички искази/ставови о сопственом раду.¹⁰

Захваљујући чињеници да „ни велики естетичари не могу изнутра дубље разумети суштинске стваралачке проблеме као што то могу велики уметници”,¹¹ естетика признаје суд уметника као један од извора естетике, тачније, „естетике одоздо”.¹² Међутим, да ли тако формирана естетика повратно делује на уметност јесте теоријско питање на које се добијају различити одговори у зависности од тога који се историјски период проучава: античка естетика је деловала на себи савремену уметничку праксу,¹³ али почетком 21. века уметност која је медијски, технолошки и тржишно одређена

9 Epilog: umetnost u XX veku, u: Renak, S. (1960) *Apolo. Opšta istorija likovnih umetnosti*, Beograd: Mlado pokolenje(!), str. 436 - 457.

10 Да ли с правом спадају у теорије, требало би посебно расправити. На пример, Barash, M. (1998) *Modern Theories of Art, 2: From Impressionism to Kandinsky*, New York: University Press, заснива своју књигу на анализи научних теорија и књижевних есеја, не на ставовима уметника.

11 Ранковић, М. Утицај естетике на уметност, у: *Утицај естетике на уметност*, зборник радова, уредници Новаковић, М. и Поповић, У. (2010) Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 20

12 Grlić, D. (1983) *Estetika*, knj. 2: Eпoha estetike, Zagreb: Naprijed, str. 221-300.

13 Драшкић-Вићановић, И. Утицај естетике на уметност. Грчка ликовна уметност као визуелизација појма, у: *Утицај естетике на уметност*, зборник радова, (ур.) Новаковић, М. и Поповић, У. (2010), Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 145-151.

не стоји под погледом естетике, која проналази атрактивнија подручја испитивања,¹⁴ и има уметника који сами, непосредно, преносе сопствена естетска и теоријска сазнања у своју уметност.¹⁵ Стога је за одговор на наше питање (да ли уметников исказ о уметности – уопштен до облика естетског суда, примењен као теоријски став и усмерен у критику – јесте формулација уз чије формирање и коришћење иде и одређена одговорност) потребно упознати што више историјских примера.

Налази

Овде можемо као пример понудити препознавања графита као уметности, када се из познатих ставова модерних уметника конструише одређена „теорија графита”. Она је неопходна, јер то што се у једном броју савремених ликовних дела графити користе као ликовни мотив, односно као део иконографије савременог простора, још не значи да су графити уметност; то не проистиче чак ни из чињенице да поједини ликовни аутори имитирају технички и ликовни поступак графита. Потребно је неко теоријско оправдање и објашњење постојеће праксе. Као што, рецимо, манифест футуризма омогућава посматрачу да разуме футуристичко дело, његову идеологију и поетику,¹⁶ тако исто би му једна имагинарна теорија графита помогла да их прихвати као уметност. (Тек потом би се могли разумети новији концепти као што су *Street Art*, *Neo-graffiti* и остали.)

Када се, за потребе разумевања графита као изражајне форме, окренемо идејама уметника, наилазимо на велики број формулација које би, мада су настајале у одбрану различитих нових праваца у уметности (импресионизам, симболизам, фовизам, кубизам, футуризам, дада...), могле да важе и за графите с краја 20. века, а чак и да их потврде као један од видова уметничког стварања.

Хронолошки, ове формулације обухватају период од стотинак година, од Манеа до поп-арта. Проблемски гледано, садрже скалу ставова у распону од, условно речено, опште-естетике до посебне теорије ликовних уметности: тумаче суштину уметности и начелна очекивања од ње, циљ

14 Вуксановић, Д. Естетика, *remix* стратегије у култури и савремена уметничка пракса, у: *Утицај естетике на уметност*, зборник радова, (ур.) Новаковић, М. и Поповић, У. (2010), Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 247.

15 Исто, стр. 251.

16 Упоредити: Димовски, В. (2012) *Манифест као посебно дело авангарде*, докторска дисертација, Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, стр. 10.

уметничког стварања; феномен настанка уметничког дела (или извор стварања) и противљење одређеној затченој пракси; форму, уметников приступ стварању, принципе рада, поступак и конкретне сугестије о реализацији и вредновању дела.¹⁷

Полази се од познавања графита као феномена који нас окружује и од једног броја уочених одлика, могућности, елемената овог начина изражавања. Потом се у уметничким исказима препознају формулације које оправдавају те (или такве) елементе. Резултат, у грубим цртама, сведен за ову прилику само на најбитније ставове, изгледа овако. (У међунасловима су „ударне” новости које постепено померају схватања од традиционално схваћене уметности, ка нечем другом)

Уметност је израз појединца

У низу уметничких исказа истиче се да уметност представља израз аутора, његове личности, емоција, тренутног стања, или његовог духа, идеја, знања, ставова и слично и да као таква комуницира са гледаоцем истих схватања. Мане (Manet) каже да хоће да буде он сам и нико други. Одилон Редон (Redon) објашњава да је уметничко дело „фермент емоције коју умјетник нуди. (...) Дјеловање на дух гледаоца које ће проиizaћи (...) изазваће у њему фикције више или мање значајне, већ према његовој осјећајности и према снази његове уобразиље.”¹⁸ Пол Гоген (Paul Gauguin) подвлачи разлике између стваралаца: „Зашто онда да не стварамо различите хармоније које одговарају нашем душевном стању (...) изражавања мисли помоћу свега осталог (...). Немојте сувише копирати природу. Умјетност је апстракција. Црпи те је из природе удубљавајући се пред њом у маштање.”¹⁹

Уметност није ствар вештине

Полазећи од исте идеје о изразу личности, Ван Гог (Vincent van Gogh) доводи разлике у изразима до крајње границе уметности: „Хоћу да о себи оставим неки спомен у облику цртежа или сликарија израђених не из самозадовољавања каквог укуса у уметничкој ствари, него да изразим један

17 Иста скала препознатљива је и између естетике, теорије и ликовне критике у време формирања неокласицизма, упоредити: Драгојевић, П. нав. дело, стр. 23-63.

18 Ставови из Редоновог дневника, наведени према: Dorival, B. (1957) *Savremeno francusko slikarstvo, 1: Od impresionizma do fovizma 1883-1905*, Sarajevo: Svjetlost, str. 49.

19 У једном свом писму од 14. 1. као и у разговорима: Dorival, B. (1957) nav. delo, knj. 1, str. 70 i 74.

искрен људски осећај. (...) уметност је већа и узвишенија од наше вештине. (...) онај ко говори може бити лишен говорничке вештине.”²⁰

Нису важни узори, традиција, обука, техничко и занатско знање

Са истог полазишта и истим приступом, Вламенк (Maugice de Vlaminck) даје још оштрију формулацију о релативности уметности: „Осећао сам бесну вољу да створим нови свет (...) за самог себе (...) нагонски сам, без икакве методе, приказивао не уметничку него људску истину. (...) Сликао сам да средим своје мисли, да умирим своје жеље и нарочито да унесем у себе мало чистоте. (...) Никад нисам помислио да постанем уметник сликар.”²¹ (У даљем тексту, хвали се како никада није био у Лувру и тврди да презире културу.)

У сагласју са таквим ставом је Манифест футуризма, где се каже: „(...) Ми желимо да унишtimo музеје, библиотеке, академије свих врста, да се боримо против морализма, феминизма и сваког опортунистичког и утилитаристичког живота.”²²

Постојећи уметнички предмети, медији, форме... само су средство

Бранећи аутономију уметности од природе, поједини ставови проналазе у њој нову вредност. Жорж Брак (George Braques) објашњава: „За мене кубизам, или боље, мој кубизам је средство које сам створио за своју употребу а надам се у циљу да прилагодим сликарство својим способностима. Изван тога разлога кубизам ме не интересује, више од свега волим сликарство.”²³ Фернан Леже (Fernan Léger) додаје да “сваки предмет, слика, архитектонска орнаментална композиција, поседује властиту вредност, строго апсолутну и независну од оног што може да приказује.”²⁴ Арп (Hans Arp) припрема ослобађање од таквог предмета кад каже: „Те слике, скулптуре и предмети треба да остану анонимни и буду део великих дела природе. (...) Разум се прецењује, а то је у наше доба проузроковало конфузију.”²⁵

20 Ivičević Desnica, J. (1979) *Postimpresionizam: izvori moderne umjetnosti*, Zagreb: Mladost.

21 Исто.

22 Упоредити: *Италијански сликарски футуризам* (1982), тематски број, Delo, br.1, Beograd.

23 Dorival, B. (1960) *Savremeno francusko slikarstvo*, 2: Od fovizma do kubizma 1905 - 1911, Sarajevo: Svjetlost, str. 273-274.

24 Исто, стр. 283.

25 Jelenski, K. A. (1979) *Posle 50 godina avangarde*, Delo br. 6-7, Beograd.

Као уметничко средство може послужити било шта

Док експериментише разним техникама, Дифи (Raoul Dufy) долази до формулације да сликар има улогу “посредника између инспирације која тражи израз и материје која има властити живот. (...) уметник не сме да захвати у своју инспирацију, он би је патворио и изневерио” (...) материја „има своју властиту лепоту”.²⁶ Тиме Дифи као да прецизира Гогенов став о изражавању (...) помоћу свега осталог. Ту идеју је ипак најобухватније образложио Кандински, рекавши да „(...) човек, свесно или несвесно, тражи материјални облик вредности која у њему живи у духовном облику.”²⁷ (...) „Будући да је облик само израз садржаја, а садржај је код различитих уметника различит, јасно је, да је могуће истовремено постојање многих различитих облика који су једнако добри.”²⁸ (...):

- велика слобода која се многима чини безграничном и која
- омогућује да се чује дух који
- можемо уочити јер се изузетно снажно очитује у стварима
- њему мало помало сва подручја духа почињу служити као алат, те
- на сваком подручју духа, дакле и у пластичној уметности (нарочито сликарству) ствара многа појединачна и групна изражајна средства (облике) и
- њему данас стоји на располагању цела спремница, што значи да као обликовне предмете може употребљавати сав материјал од „најгрубље” до оног (апстрактног) који живи само дводимензионално.”²⁹

Полок (Jackson Pollock) препознаће време и културу као услове за одабир тог материјала, тврдњом да „нове потребе изискују нове технике (...) модерни сликар не може да искаже ово наше време (...) старим облицима ренесансе на пример или облицима било које претходне културе”.³⁰

26 Уметников одговор на једну анкету из 27. 12. 1935. године. Наведено према: Dorival, B. (1960) *Savremeno francusko slikarstvo, 2: Od fovizma do kubizma 1905-1911*, Sarajevo: Svjetlost, str. 128.

27 Kandinski, V. (1968) О problemu oblika, *Život umjetnosti* br. 7-8, Zagreb, str. 94.

28 На истом месту.

29 Исто, стр. 95.

30 Polok, Dž. (1996) [odlomci iz razgovora] *Likovne sveske* br. 7, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, str. 209.

Уметност може бити на сваком месту; свако може бити уметник

Кандински је овом формулом (посебно, рекло би се, тачком б) обухватио читаву уметност која се појављивала током следећих сто година. Паралелно са њом, изводе се консе-квенце о упоришћима уметности. Мајаковски се залаже за напуштање уметничких институција и преливање уметности у све просторе: „Не треба нам маузолеј уметности где се обожавају мртва дела, већ жива фабрика људског духа – на улицама, у трамвајима, у фабрикама, у радњама и у радничким кућама.”³¹ Манифест дадаизма се залаже за демистификацију улоге уметника и распоређивање стваралаштва на све људе: „Дух апстрактне уметности представља енормно ширење човековог смисла слободе. Верујемо у братску уметност: то је нова мисија уметности у друштву. Уметност (...) мора служити формирању новог човека. Мора припадати свима, без класних разлика. Желимо да окупимо креативну снагу сваког појединца, да му помогнемо да оствари своју мисију за добро општег задатка (...) дати изрази осећањима (...)”³²

Уметност је простор за акцију

Две претходно наведене формулације лепо се повезују. С једне стране, Јеленски подсећа на основ уметности, при чему је уметност само средство, јер: „(...) у данашње време млади човек често постаје сликар (...) зато што сликарство нуди најсигурнији и најнепосреднији излаз агресивним и снажним темпераментима.”³³ С друге стране, Розенберг (Rosenberg) брише разлику између уметничког стварања и живота:

„У једном тренутку, слика се (...) појављује пре као арена за акцију него као простор у коме треба репродуковати, прецртати, анализирати или 'изразити' предмет који је дат или замишљен (...). (...) и сама естетика је прешла у други план. Облик, боја, цртеж, композиција су састојци од којих ниједан није нужан. Сликарство које је чин, неодвојиво је од уметниковог животописа. Сама слика је 'тренутак' у нечистој сложености његовог живота. (...) Ово ново сликарство одлучно је избрисало сваку разлику између уметности и живота. Из тога произлази да све

31 Трифуновић, Ј. (1968) Уметност Октобра, *Уметност* бр. 13, Београд.

32 Janco, M. Creative Dada, in: *Dada - Monograph of A Movement* (ed.) Verkauf, W. (1975) London, pp. 28-29.

33 Jelenski, K. A. (1979) Posle 50 godina avangarde, *Delo* br. 6-7, Beograd, str. 162.

објављује ову уметност. Све што год је акција, на било којем ступњу била – психологија, философија, историја, митологија, култ хероја, све осим уметничке критике. (...) Нова слика, чин, не подлеже уметничкој естетици.”³⁴

Све може постати уметничким предметом

Ако је уметност свугде, ако свако може бити уметник, ако нема разлике између животне акције и уметности, онда још треба разјаснити уметнички предмет. Дибуфе (Jean Dubuffet) каже: „Многе особе су понете омаловажавајућим предубеђењем, заузимајући један клеветнички став (...). Хтедох да им откријем да су ствари које они сматрају ружнима, које су заборавили да гледају, и саме велика чуда. (...) не одбијте, молим вас, безвредним предметима сваку шансу (...).”³⁵ Потребна је човекова воља или мисао, намера и акција, која ће дотаћи део стварности и онда се добија уметнички предмет, који изванредно формулише Розенберг, одговарајући на питање шта је модерна уметност: „Она није чак ни стил. Она нема више ништа заједничко с временом у којем је предмет био створен ни с намером ствараоца. То је нека ствар којој је неко помоћу своје друштвене моћи одредио да психолошки, естетички или идеолошки припада нашем времену. Питање које се у поводу неке нађене ствари или наплавине поставља јесте: ко ју је пронашао? (...) (...) комад дрвета на плажи постаје уметност.”³⁶ Јеленски додаје „дела која у своје време нису представљала уметност – предмети магије, оруђа свакодневног итд – добијају својство модерне уметности.”³⁷ Теорија потом објашњава да дело настаје „као индивидуални израз одређених назора што се у једном простору јављају и развијају, а бива прихваћено од друштва (...) као симптом и потврда неких у њему постојећих схватања, погледа и расположења.”³⁸

Кључне тачке: аутор, дело, поступак

После наведених ставова, сасвим ново значење има Хокнијева (Hockney) парола: „Сликам оно што ми се свиђа, кад ми се свиђа и где ми се свиђа.”³⁹ Ако све време имамо на уму

34 Rozenberg, H. (1968) *Američki slikari akcije, Život umjetnosti* 7-8, Zagreb, str. 133-139.

35 Bihalji Merin, O. i Stefanović, Lj. (1972) *Posle 45: umetnost našeg vremena*, Beograd-Zagreb-Ljubljana: Mladinska knjiga.

36 Rozenberg, H. nav. delo, str. 139.

37 Jelenski, K. A. nav. delo, str. 165.

38 Denegri, J. (1970) *Aspekti i alternative posleratnih pokreta: od enformela do siromašne umetnosti*, *Umetnost* br. 21, Beograd, str. 43.

39 Lippard, L. (1967) *Pop Art*, Beograd: BIGZ.

графите, онда је Хокнијева формулација једна од кључних; друга је доста старија, дао ју је Морис Дени (Maurice Denis) кад је закључио да не треба заборавити „да је слика у својој суштини равна површина покривена бојама које су сложене према извесном реду.“⁴⁰

Коментар

За овако изабране, описане и класификоване ставове заједничко је да су научно недоказани. Засновани на личном темпераменту, духу и искуству, неретко су део недоследног и променљивог начина мишљења. Жанровски разнолики, термилошки и појмовно неуједначени, понекад вишезначни, енергични и емотивни, подсећају на очигледне структурне разлике између уметности (или књижевности) с једне, и науке са друге стране. За праћење могућности примене ових ставова, од кључне је важности запажање да су искази прешироки у односу на предмет и уметничко сазнање о њему. Разлог за то је што је случајно и појединачно искуство, уопштавањем формулисано као општеважеће, лично узето као теоријско. Извесно је да није само реч о несналажењу са речима. Један од узорка овакве артикулације ставова јесте аранжирање социјалног амбијента за пријем сопствене уметности, уз неразмишљање о последицама. Последица може бити да се овакве формулације не примењују на графите, него и на радикалније акције, да постану „теоријско-уметничко“ покриће за низ неуметничких (могуће и нехуманих и неконтролисаних) акција.⁴¹ Како то спречити, осим ангажовањем сопствене личности као мерила вредности?⁴² Ту смо стигли до питања мотива и одговорности, а то јесу етичка питања.

Закључак

Ако сами аутори графита нису формирали своје исказе, извесно је да су радили (сликали) у складу са овде изложеним уметничким идејама; или су били под њиховим утицајем, или су размишљали на сличан начин, небитно је за чије ницу да се овим ставовима могу објаснити, образложити

40 Dorival, B. (1957) *nav. delo*, knj.1, str. 43, 109.

41 Упоредити различите приступе дефинисања уметности: Šuvaković, M. (2005) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, str. 130.

42 Занимљива је Дишанова опаска: „Gospodin Taj-i taj je veliki umetnik, a neki drugi Taj-i-taj nije umetnik, i obojica se vrte oko jedne iste stvari. Ali vidite, kod onog prvog postoji neko zračenje koga kod drugoga nema, i to značenje se ne može analizirati rečima ni u kakvom obliku.” Dišan, M. (1996) [odlomci iz razgovora], *Likovne sveske*, br.1-2, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, str. 97.

и одбранити графити као вид ликовне уметности. На коме је одговорност? Да ли је уметност деловала на младе ауторе графита, или су то биле уметничке идеје, односно, да ли на себе преузима одговорност онај критичар, теоретичар, историчар који ће постојеће ставове уметника употребити у одбрани и објашњавању графита? Најзад, чији интерес су штитили аутори наведених формулација: своје сопствене, свог стваралаштва, уметности уопште, публике, културе, истине...? Одавно је, неким другим поводом, Гоген показао ту самосвест о ширем деловању његове праксе и поетике, изјављујући да „сликари који се користе данас том слободом дугују и мени.”⁴³ У духу почетних ставова историје уметности да уметник не може бити морално одговоран за свој (уметнички а и теоријски) рад, могло би се закључити да је одговор сличан оном који се може дати у вези са познатом Ајнштајновом формулом: научник је заслужан за то што је до формуле дошао, али тешко га је сматрати одговорним за њену даљу (зло)употребу.

ЛИТЕРАТУРА:

Barash, M. (1998) *Modern Theories of Art, 2: From Impressionism to Kandinsky*, New York: University Press.

Bihalji Merin, O. i Stefanović, Lj. uredili (1972) *Posle 45: umetnost našeg vremena*, Beograd-Zagreb-Ljubljana: Mladinska knjiga.

Вуксановић, Д. Естетика, *remix* стратегије у култури и савремена уметничка пракса, у: *Утицај естетике на уметност*, зборник радова, ур. Новаковић, М. и Поповић, У. (2010), Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 243-257.

Gavrić, G. (2014) *Nacrt za jednu pedagošku praksu: slučaj Paula Klea*, Beograd: Albatros Plus.

Grlić, D. (1983) *Estetika, knj. 2: Epoha estetike*, Zagreb: Naprijed.

Denegri, J. (1970) *Aspekti i alternative posleratnih pokreta: od enformela do siromašne umetnosti*, *Umetnost* br. 21, Beograd, str. 43-59.

Димовски, В. (2012) *Манифест као посебно дело авангарде*, докторска дисертација, Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет.

Dibife, Ž. (1996) [odlomci iz pisama i razgovora], *Likovne sveske*, br. 3-4, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, str. 135-155.

Dišan, M. (1996) [odlomci iz razgovora], *Likovne sveske*, br. 1-2, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, str. 87-99.

43 Dorival, B. (1957) нав. дело, knj. 1, str. 89.

- Dorival, B. (1957) *Savremeno francusko slikarstvo, 1: Od impresionizma do fovizma 1883-1905*, Sarajevo: Svjetlost.
- Dorival, B. (1960) *Savremeno francusko slikarstvo, 2: Od fovizma do kubizma 1905-1911*, Sarajevo: Svjetlost.
- Драгојевић, П. (2001) *Елементи неокласицизма. Настанак и склоп једног стила у ликовним уметностима*, Београд.
- Драшкић-Вићановић, И. Утицај естетике на уметност. Грчка ликовна уметност као визуелизација појма, у: *Утицај естетике на уметност*, зборник радова, (ур.) Новаковић, М. и Поповић, У. (2010) Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 145-151.
- Италијански ликовни футуризам* (1982), тематски број, *Delo*, br.1, Београд.
- Ivičević Desnica, J. prevela i uredila (1979) *Postimpresionizam: izvori moderne umjetnosti*, Zagreb: Mladost.
- Jelenski, K. A. (1979) *Posle 50 godina avangarde*, *Delo* knj. 25, br. 6-7, Београд, стр. 158-170.
- Kandinski, V. (1968) *О problemu oblika*, *Život umjetnosti* br. 7-8, Zagreb, стр. 94-95.
- Kandinski, V. (1996) *Сећања*, *Likovne sveske*, br. 3 - 4, Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, стр. 131-142.
- Lippard, L. (1967) *Pop Art*, Београд: BIGZ.
- Petrović, S. (1989) *Boja i savremeno srpsko slikarstvo: ka fenomenologiji slike*, Београд: Naučna knjiga i Niš: Prosveta.
- Polok, Dž. (1996) [odlomci iz razgovora] *Likovne sveske* br. 7, Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, стр. 202-237.
- Ранковић, М. Утицај естетике на уметност, у: *Утицај естетике на уметност*, зборник радова, (ур.) Новаковић, М. и Поповић, У. (2010) Београд: Естетичко друштво Србије, стр. 13-20.
- Renak, S. (1960) *Apolo. Opšta istorija likovnih umetnosti*, Београд: Мlадо поколенје.
- Rozenberg, H. (1968) *Амерички сликари акције*, *Život umjetnosti* br. 7-8, стр. 133-139.
- Трифуновић, Ј. (1968) *Уметност Октобра*, *Уметност* бр. 13, Београд.
- Трифуновић, Ј. (1982) *Сликарски правци XX века*, Приштина: Јединство.
- Verkauf, W. (1975) *Dada - Monograph of A Movement*, London: Academy editions - New York: St. Martin's Press.
- Švaković, M. (2005) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton.

Predrag Dragojević
University in Belgrade, Faculty of Philosophy –
Department of Art History, Belgrade

GRAFFITTI: CONSTRUCTING A THEORY FROM
ARTISTS' ACCOUNTS AND SOME RESERVATIONS

Abstract

This paper analyses certain artists' personal accounts on their own works and artistic beliefs shaped into broad, general judgements on arts. These accounts have become theoretic formulations applicable to a much wider range of artwork, including more radical artistic practices. A question arises who to hold accountable for these: the artists or the art historians who use their standpoints as reference.

Key words: *art theory, graffiti, 20th century, art history, ethical issues*



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду

Алфа БК Универзитет, Београд

DOI 10.5937/kultura1653101J
УДК 725.945(497.1)"1960/1980"
72.071.1 Богдановић Б.

оригиналан научни рад

ЕТИЧКО ЧИТАЊЕ ВИЗУЕЛНИХ СИМБОЛА АРХИТЕКТЕ БОГДАНА БОГДАНОВИЋА

Сажетак: *Анализирајући интервјуе које је архитекта Богдан Богдановић дао за живота, а који су обједињени у књизи Глиб и крв, могли бисмо да издвојимо две слике Београда које је гајио у себи. Митског града некадашњих старих цивилизација, Келта, подигнутом на мушком и женском симболу двеју река Дунава и Саве, град, који је наликовао на мешавину футуристичког модернизма и праисторијских некропола и насеља. Док је друга слика била обележена наглим променама у југословенском друштву од 1983.године када је предосећао и предвиђао да ће скоро сви градови на Балкану бити налик археолошким локалитетима на којима је затрпана у рушевинама једна култура и историја живота многих народа. Управо ћемо у овом раду преко анализе првог подигнутог споменика Јеврејским жртвама фашизма и палим борцима у Београду, покушати да откријемо једну универзалну симболику спомен обележја које је чувени архитекта изградио у периоду од 1960. до 1980.године. Тиме ћемо настојати, да се постави једно ново етичко читање скоро заборављеног језика симбола, визуелних знакова и уметности, којима су донекле оправдане природе човека-градитеља и човека-рушитеља у свима нама.*

Кључне речи: *Богдан Богдановић, спомен обележја, универзална симболика, етичко читање уметности, визуелни знак*

Увод

*Свака честица човекова, свако његово занимање откривају га и показују га на исти начин као и сваког другог.*¹

Кроз историју многих народа упознајемо се са различитим митовима које су они стварали, што можемо да поредимо са сновима, јер ма колико да их има, они опет имају заједничко обележје и исти језик симбола.² Тако је и сан о југословенству настао у социјализму, који је својим распадом од 1983. године прерастао у сурову реалност надметања зверске природе у свима нама. Универзални језик се заборавио, а етичко читање јавних споменика, нарочито Југословенске монументалне скулптуре посвећене револуцији, подигнуте у периоду од 1960. до 1980. године је прешло танку границу која је раздавајала национално од национализма.

Као један од најзначајних архитектата поменутог периода, је Богдан Богдановић. Професор Архитектонског факултета у Београду, некадашњи градоначелник Београда, упамћен као човек-градитељ, како је и сам говорио сакралне архитектуре комунизма³ – спомен обележја. То су: Спомен-гробље у Сремској Митровици, споменик Јеврејским жртвама у Београду, неропола у Прилепу, Слободиште у Крушевцу, Партизански споменик у Мостару, некрополе у Јасеновцу, Лесковцу, Белој Цркви, Партизанско гробље у Штипу, Адонисов олтар у Лабину, спомен обележја у Травнику, Власотинцу, Иванграду, Вуковару, Чачку, Клису.

У својим остварењима Богдан Богдановић је успевао да се уздигне изнад конвенционалних схватања и симбола. Усмеравајући своја идејна решења ка есенцијалним одредницама које произилазе управо из мотива, стварајући тако јединствена скулпторско-архитектонска решења. Да би све то постигао, морао је да проникне у саму суштину историјских збивања, да осети дух и енергију која из њих зраче. Непрестано се играо формама, трудећи се да упозна своје ђаке са тим покретачким идејама које извиру из прошлости и које чине историјски смисао мотива, стварајући тако јединствени уметнички израз, чија се етичка тумачења и до данас мењају и стављају у погрешну конотацију.⁴

1 Старобински, Ж. (2002) *Монтењ у кретању*, Београд: Миљеш, стр. 77.

2 Фромм, Е. (1970) *Заборављени језик*, Загреб, Матица Хрватска, стр. 14.

3 Богдановић, Б. (2001) *Глиб и крв*, Београд, стр. 138.

4 Исто, стр. 32. *Методологија игре које су за циљ имале измишљање хипотетичких градова и цивилизација и одигравање њихових хипотетичких (вероватних) судбина, припремане су месецима. За сат игре, требало је 3-4 дана припрема. Двадесет великих споменика револуцији. Да ли сте намерно учинили или се тако догодило да сте будућим генерацијама*

*Етичко читање Југословенске монументалне
скулптуре посвећеној револуцији*

Симболички језик је језик у којем су унутарња искуства, осећаји и мисли, изражени тако као да се одвијају у спољашњем свету. То је језик који има другачију логику од конвенционалног језика којим говоримо у току дана, логику у којој нису време и простор владајуће категорије већ интензитет и асоцирање. То је једини универзални језик с властитом граматиком и синтаксом, језик који човек мора разумети ако жели схватити значење митова, бајки, снова и уметности.⁵

При конципирању јавног споменика, уметник се својом визијом неминовно конфронтира већ формираној масовној свести о историјском догађају или о појави која се споменички обележава. Како нешто што је нематеријално, претворити у материјално? Како избећи симбол националног идентитета у нечему што је заједничко за неке народе. Уколико погледамо само остварења Југословенске монументалне скулптуре посвећеној револуцији од 1960. до 1980. године⁶, уочићемо да су скоро сви уметници прибегавали симболима и метафорама добијеним из исконског искуства у обликовању спомен обележја многих претходних цивилизација. Стварајући на тај начин јединствену поетику споменика који пре свега делују на посматрача емоционално, доводећи га у стање контемплације и размишљања. Национално је у потпуности уступило место једној идеји духовне вредности. Постављамо питања колико су уметници и архитекте биле упознате са открићима археолошких локалитета у то време, Винче, Лепенског Вира? Да ли су проучавали ситуационе планове и трагали за магијским смислом најранијих протоурбаних и првих урбаних насеобина? Уколико се позабавимо анализом књижевног дела, архитекте Богдана Богдановића, написано давне 1966. године,⁷ добићемо одговоре на наша питања. Развијањем потреба код младих архитеката, да се истакне пребалканска култура у свом уметничком изражавању могли бисмо онда преко археолошких налаза Дубовачко-жутобрдске културне групе препознати мотив једног универзалног језика који је био, распрострањен од ушћа Драве, до ушћа Олта и Лома у Дунав, од доњег Подунавља па све дуж

оставили шифроване поруке? Споменици ма како били различити, су само различита слика исте азбуке, различите речи од којих је састављена једна реченица.

5 Фром, Е. нав. дело, стр. 15.

6 Шаkota, С. (1986) Југословенска монументална скулптура посвећена револуцији (1960-1980), *Весник*, бр. 31-32, Београд: Војни музеј, стр. 116.

7 Богдановић, Б. (1966) *Урбанистичка митологија*, Београд.

Ђердапске клисуре.⁸ Према налазима праисторијске инкрустоване керамике, и антропоморфних фигурина, уочавамо да су народи ове пребалканске културне групе поштовали симболе соларног система, где су употребни предмети често добијали фунерални значај и тиме магијски, док су насеља постајала некрополе. Ни једно од тих архолошких насеља-некропола није имало фортификацијске бедеме, била су слободна у природи, окружена растињем, али на изабраном терену који је био обезбеђен од поплава и ерозије.⁹ Када се вратимо на анализу Југословенске монументалне скулптуре, уочавамо тежњу архитектата за складним уклапањем споменика у природну средину, нарочито када је у питању аутентични амбијент. Градитељи споменика односили су се са дужном пажњом према очувању документарне ситуације природне средине не желећи да наруше њену аутентичност као сцену историјског догађања. Сагледавајући локације свих важних меморијала види се да је том проблему придаван велики значај. Пажљиво је студирао избор места, при чему су узимана у обзир оба битна чиниоца, простор са својим пејзажима и другим вредностима, и споменик са својим идејним значењем и обликом. Чиме су настајала једна нова насеља-некрополе страдалих током Другог светског рата.

Од најзначајнијих твораца спомен обележја и меморијалне скулптуре широм тадашње Југославије су: Бранко Коцмут (архитекта), Славко Тихец (вајар), Јакоб Шавиншек (вајар), Војин Бакић (вајар), Душан Џамоња (вајар), Ана Бешлић (вајар), Јованка Јефтановић (архитекта), Александар Зарин (вајар), Бранко Бон (архитекта), Радета Станковић (вајар), Светислав Личина (архитекта), Првослав Јанковић (архитекта), Миодраг Живковић (вајар), Јован Солдатовић (вајар), Јанез Ленаси (вајар), Жива Барага (архитекта), Влада Величковић (архитекта), Нандор Глид (вајар), Јосип Сеисел (архитекта), Шиме Вулас (вајар), Ђорђе Злоковић (архитекта), Ладислав Фекете (архитекта), Јордан Грабул (вајар), Искра Грабул (вајар), Петар Мазев (сликар), Бранко Лазески (архитекта), Славко Тихец (вајар), Драго Тршар (вајар), Брацо Мушић (архитекта), Ото Лого (вајар), Петар Хаџи-Бошков (вајар), Бошко Кучански (вајар), Зденко Колацио (архитекта), Љубомир Денковић (вајар), Сава Суботин (архитекта), Светлана Кана Радевић (архитекта), Глигор Чемерски (скулптор и сликар), Растко Рађеновић, Алија Кучукалић (вајар).¹⁰Они

8 Пековић, М. (2015) *Антропоморфне фигурине бронзаног доба у српском подунављу*, Београд: Војни музеј, стр. 167.

9 Пековић, М. (2013) *Инкрустована керамика бронзаног доба у српском подунављу*, Београд: Војни музеј, стр. 118.

10 Шакота, С. нав. дело, стр. 121-135.

су нам оставили велики број уметничких дела, визуелних знакова, који су се тешко етички ишчитавали и у њихово време, али који су временом схватани, прихватани и слављени. Нестајањем и сменом генерација у последњих 25 година, усмена предања о местима сећања су почела да бледе, скоро да нестају. Услед хаоса који је завладао деведесетих година 20. века, није било битно зарад којих идеја и због чега су многи животи нестали у Другом светском рату. То су постала места где су се пребројавале националности, и где је превагу да се једно спомен обележје сачува, одлучивало, кога је било више. Изворно, сва дела Југословенске монументалне скулптуре посвећена револуцији, су представљала савремену транспозицију традиционалног сепулкралног стваралаштва, у виду стећака, крајпуташа, сеоске архитектуре, стилизованих косовских божура, расцветалих цветова, птица, људи у кретању. Пластични концепти тих скулптура¹¹ својом упрошћеном органском формом, чистотом облика и геометризмом, били су сведени на најбитније елементе, знакове, визуелне симболе, који су код посматрача наглашавали унутрашњу напетост, присећање великих губитака. Док су са друге стране дела вајарске архитектонице својим устремљењима ка простору и висинама, изражавала мотив полета, оптимизма, животне радости, исконске надчовечанске снаге.

Долазимо до закључка како су сви поменути уметници били усмерени на конкретне историјске појаве, да би се временом, тај круг ширио и обухватио и теме универзалног значења. На основу тога све меморијале (места сећања) и монументалне скулптуре не треба никако другачије ишчитавати, него као везу са прошлошћу, са блиским људима којих више нема, или пак догађајима који су пресудно утицали на данашњи живот. Споменници као да представљају неку врсту уговора о не нападању и мирној коезистенцији склопљеног између два велика света, под условима које је са пуно такта и уважавања свету мртвих наметнуо свет живих.¹² На нама је да овај уговор не прекршимо.

*Етичко читање визуелних симбола
монументалне скулптуре Богдана Богдановића*

Бројна спомен обележја које је подигао архитекта Богдан Богдановић носе атрибуте аутентичних уметничких

¹¹ Исто, стр. 116-120, *Поред традиционалних материјала за израду споменика, као што су камен и бронза, широко се употребљавају и нови материјали, бетон, алуминијум, челик.*

¹² Чоловић, И. (1976) *Књижевност на гробљу – Збирка нових епитафа*, Београд, Народна књига, стр. 85.

дела, која се издвајају према специфичним композицијама и формама. Да ли се радило о споменику, спомен-обележју, маузолеју, некрополи, или кенотафу, атхитекта је неприкосновено поштовао онај низ узајамно повезаних просторно-пластичних елемената, интегративно сагледавајући позицију споменика у јединственом амбијенту, што је била и остала препознатљива одлика његовог рада. Из свега тога визуелни симболи споменика настали су под утицајем снажне уметникове личности, као пример како треба мислено градити. Симболизација над историјском фактографијом је сама по себи легитиман процес, али уколико смо у том процесу митологизације једног историјског догађаја правични, објективни и хумани, онда тај тренутак постаје општељудски – универзални симбол, који се претаче у традицију.¹³ Етичко читање визуелних симбола монументалне скулптуре Богдана Богдановића, започињемо са његовим првим и јединим делом у Београду, спомеником Јеврејским жртвама фашизма и палим борцима из 1952, надовезујући се на спомен обележја у Прилепу, Крушевцу, Мостару, Травнику, Косовској Митровици, Чачку, Врњачкој Бањи. Број подигнутих споменика је много већи, али ћемо се у овом раду бавити споменицима подигнутим управо у периоду од 1960. до 1980. године.

Споменик Јеврејским жртвама фашизма и палим борцима, је прво дело, настало по дипломирању 1952. године. Тада је млади архитекта овај позив схватио врло озбиљно, изучавајући Кабалу и историју јеврејског народа на овим просторима. Према нацртима, споменик је формом у антиперспективи са природом терена сефардског гробља, чиме се добијао утисак сужавања парцеле. Јеврејска општина је добила помоћ од града Београда за изградњу споменика, у томе што је дозвољено да се са депонија грађевинског материјала од разрушених зграда услед бомбардовања, на обалама Дунава покупи све што је могло да се поново примени. Споменик је замишљен тако да свака породица може додати нешто своје од онога што је изгубила. *Ишао сам тамо са мајсторима, препознавао сам фрагменте срушеног Београда, кућа којих сам се сећао.*¹⁴

Степениште фланкирано ниским бедемима, обрасло бршљеном, води нас ка споменику којег формирају два велика силазна зида. Прва асоцијација нам је као да се налазимо испред неког Кикладског храма, од кога је остало

13 Богдановић, Б. (2001) *Глиб и крв*, Београд, стр 14.

14 Лабудовић, И. и Богдан Богдановић, *Преступ* бр. 27, 01. 07. 2014., <http://www.makabijada.com/bogdan.htm>

сачувано прочеље, а унутар њега олтар са свећњаком. При пролазу кроз капију, ступамо у један микро свет, којим доминира спомен плоча жртвама у Другом светском рату. Са постаментом на коме се налази свећњак ствара се илузија крипте без таванице, али коју симболично чини крошња дрвета. Унутар сада тог простора свећњак има улогу граничника, новог прочеља, са једном другом сфером, у коју ступајући наилазимо на спомен плочу, и плочицу са именом аутора овог споменика. Символика раздвојеног зида, прочеља, може се протумачити као Мојсијево чудо, раздвајањем Црвеног мора, и спасења. Као прелазак са овоземаљског у небески свет, као Мојсијево плоче, са десет Божијих заповести, као подигнуте руке у молитви, као два племена јеврејског народа Коен и Леви.¹⁵ Управо се симболи ова два племена налазе на споменику, са једне стране, (лева страна споменика) у кованом гвожђу су стилизовано представљене подигнуте руке-симболи племена Коен, док је на десној страни у истом материјалу приказан врч и посуда-симбол племена Леви. Ако изоставимо поменути визуелне симболе, и сагледамо споменик у његовом устремљењу ка простору и висини, главни мотив који препознајемо јесте величање исконске надчовечанске снаге.

Прилеп (1961)

На кружном платоу једне узвишице, постављен је низ пластичних тела исклесаних у белом камену који, на први поглед по форми, подсећају на стубове са капителима¹⁶, али све што их дуже посматрамо, они добијају облик циновских антропоморфних фигурина. Овакав однос према надгробним споменицима подређен је потреби да се мртвима понуди нека врста загробног живота на месту сећања, где се антропоморфни споменици поистовећују са умрлима.¹⁷ Самостални су и сложени у мирну и свечану композицију, скоро немарну, трапаву¹⁸, што нам потврђују интервјуи Богдана Богдановића, у којима је износио мишљење да је праисторијска архитектура управо таква за њега. Капители су зооморфног

15 Рајнер М. Јеврејско гробље у Београду, 01. 07. 2014., <http://www.makabijada.com/dopis/gradovi/grobgd/grobljebgd.htm>

16 Шакота, С. нав. дело, стр. 124.

17 Чоловић, И. нав. дело, стр. 78.

18 Богдановић, Б. нав. дело, стр. 22-23. *Тада сам помно проучавао археолошке материјале и ситуационе планове и трагао за магијским смислом најранијих протоурбаних и првих урбаних планиметријских фигура. Није било тешко уочити да се опсесивно издвајају две идеалне геометријске сенке којима су се прастари градитељи, градећи сасвим неидеално и трапаво своје насебине ипак упорно дивили кругу као старија објава магијске жеље и затим деривације правога угла и по неки невестити квадрат.*

карактера и вуку корен из митологије, погребних култова или ритуала пребалканских народа указујући на везу између егејско-микенског и карпатско-подунавског подручја. Профили тих антропоморфних митолошких бића окренути су на разне стране просторног пејзажа, што наводи на помисао да се ради о симболичним чуварима посвећеног места. Визуелна симболика ових пластичних тела у Прилепу, код по-сматрача буди унутрашњу напетост и страхопоштовање, као да се налазе у светилиштима која су подигли Агамед¹⁹ и Битон²⁰, потом се буди осећање напуштености митског града мртвих и великих губитака.

Крушевац (1965)

У меморијални комплекс се улази кроз Капију сунца као простор у којем започиње свет успомена и сећања, док је постављањем 12 скулпторских форми исклесаних у камену регулисано пејзажно решење терена. Ове форме по својој силуети подсећају на птице које узлећу са земље или на људске фигуре са подигнутим рукама. Стилизација форми је радикална, док је на њиховим површинама уклесана серија знакова у средњовековној орнаментици. Њихово визуелно симболично значење изражава поруку васкрсења, полета, оптимизма, животне радости која је јача од смрти.²¹

Мостар (1965)

У овом меморијалу се осликава богата стилска полиморфија целог Балкана.²² Некропола је решена симбиозом скулптуралних, архитектонских и урбанистичких изражајних средстава.²³ Шест степенстих тераса налик крововима обликују терен једне маркантне узвишице изнад самог града Мостара. Богате визуре испуњене су сплетом пластичних ознака метафоричног значења. Од камених плоча скинутих са старих мостарских кућа и облутака из Неретве саграђен је град сећања чије улице и тргови служе за сусрете са онима којих више нема и чије се дело не сме заборавити. Док је на самом врху брда подигнут круг са штитом, назван *космос*, на којем су приказани симболи сунца, месеца и звезда. Њихов универзални говор нагони на контемплацију о вечним темама живота и смрти. На овом споменику, као и у целом меморијалу, нема ничег акционог, агитаторског, победничког и

19 Срејовић, Д. и Цермановић-Кузмановић, А. (1989) *Речник Грчке и Римске митологије*, Београд, Српска књижевна задруга, стр. 2-3.

20 Исто, стр. 80-81.

21 Шакота, С. нав. дело, стр. 126.

22 Богдановић, Б. нав. дело, стр. 91.

23 Шакота, С. нав. дело, стр. 127.

тријумфалистичког.²⁴ *Како ће ову грађевину тумачити после нас? Шта ће у њој доживети? Хоће ли деца, наше деце видети у овом споменику слику неког чудног, поносног и хуманог града, дигнутог као фатаморгана негде између неба и земље. И хоће ли у њему препознати свој град у једном давном, поносном, тешком времену када је најтеже било бити и остати човек.*²⁵

Јасеновац (1966)

На комплексу Јасеновац, највећем концентрационом логору у Југославији, подигнут је споменик у виду цвета. За немисливе патње и страдалништво изабрана је скулптурална метафора која изражава идеју да добро тријумфује вечно. Геометријском стилизацијом форме створен је кристално чист облик, богат алузивношћу и симболиком која не депримира, већ улива веру у живот. Док са једне стране бели камени цвет реално израста из тла попршта страдања, с друге, пак, стране се његова имагинарна представа огледа у водама Саве – такође, масовној гробници недужних жртава, што споменику даје посебну експресију у овом аутентичном пејзажу.²⁶

Косовска Митровица (1971)

На Партизанском брду изнад града, где су сахрањени посмртни остаци рудара Трепче погинулих у НОР-у, подигнут је монументални споменик-кенотаф. Два импозантна стуба, са реминисценцијама на дорски стил, придржавају балдахин у виду преполовљеног цилиндра који подсећа на рударски вагонет.²⁷ Због монументалних дорских стубова, стичемо утисак да се налазимо испред храма бога Јануса или двојне капије, посвећене овом старо-римско божанству,²⁸ која је отворана приликом одласка у рат, а затворана када се закључи мир. Симболика кенотафа је нови почетак, као што је и божанство Јанус, бог сваког почетка, чувар света и космоса, а свака молитва и жртва без обзира на то, ком божанству је намењена, почиње његовим призивањем. Споменик

24 Богдановић, Б. нав. дело, стр. 121. *Ако сам градио споменик у Мостару младим људима који су изгинули у партизанима и који су били муслимани, и хруићани, и Срби, и Хрвати, ја сам морао да тражим заједнички код, а заједнички код је био прекултни, он је ишао у просторе, у прабалканске форме. Ја сам се враћао на те прастаре форме, јер су оне могле да нас обједине.*

25 Исто, стр. 180.

26 Шакота, С. нав. дело, стр. 127.

27 Исто, стр. 129.

28 Срејовић, Д. и Цермановић-Кузмановић, А. нав. дело, стр. 176.

делује импресивно и достојанствено, а својом необичном силуетом снажно маркира пејзаж.

Травник (1975)

Некропола у Травнику има велике сличности са стилским решењем некрополе у Прилепу из 1961. године. Низ дво-чланих стела распоређених у простору, следи ону тежњу Богдана Богдановића о слободној, немарној архитектури. На обе стране сваке стеле, исклесана је у високом рељефу представа двоглавог змаја или змије, фунерарног знака, који вуче порекло из дубоке прошлости.²⁹ Стилизовано обличје митолошке звери делује врло импресивно, симболишући тајновитост патњи и страдања, али у исто време нас подсећа на представе старо-римских генија³⁰, који су представљани у виду змија, што би требало да истакне бесмртност душе. Снага пластичног израза ових стела и њихова диспозиција у простору, делују дубоком сугестивношћу која нагони на размишљање о основним принципима живота једног човека, народа, колектива или места.

Чачак (1980)

На маузолеју у Чачку, понавља се мотив Јанусовог храма или двојне капље, који имамо на кенотафу у Косовској Митровици из 1971. године. Маузолеј је остварен као грађевина једноставних и мирних облика, античких пропорција. Унутрашњи простор прати спољашњи облик грађевине који чине трапезоидни пилони наткривљени двосливним кровом.³¹ Читава грађевина, њен унутрашњи и спољашњи простор, обележени су фасцинантном скулптурском декорацијом исклесаном у јабланичком граниту. Низ косине пилона, како са спољне тако и унутрашње стране, од крова до базе, исклесани су профили грифона, укупно 620 обличја, од којих се ниједно не појављује два пута у истом облику.³² Грифон као митско биће,³³ у коме је сједињена најјача птица (орао) и најјача животиња (лав), постао је симбол највеће анималне снаге. Тиме је изједначаван са божанском снагом. Оно што код нас буди зебњу јесте управо њихов приказ, где звер једна другу прождире. Ова богата зооморфна орнаментика набијена је симболичном енергијом страха од звери у нама самима, до осећаја тријумфа и ослобођења.

29 Шакота, С. нав. дело, стр. 131.

30 Срејовић, Д. и Цермановић-Кузмановић, А. нав. дело, стр. 94.

31 Шакота, С. нав. дело, стр. 134.

32 Богдановић, Б. нав. дело, стр. 106-109.

33 Срејовић, Д. и Цермановић-Кузмановић, А. нав. дело, стр. 99.

Врњачка Бања (1981)

Просторни спомен-парк је подигнут у знак сећања на Попинску битку (1944. године) којег чине различита стереометријска тела, повезана међусобно по идејној основи цилиндричним отвором.³⁴ Дубоко промишљен архитектонски склоп и међусобни просторни однос ових тела, распоређених у слободној природи, наговештава сакрални значај места. Богдан Богдановић је у овом спомен-парку објединио претходна два скулптурално-архитектонска и урбанистачка решења из Крушеваца и Мостара. Чисти облици и геометризам композиције делују уздржано и достојанствено, постепено откривајући слојевитост симболичког значења града мртвих. Док је цилиндрични отвор свих геометријских тела симбол почетка, космоса и бесконачности.

Закључна разматрања

Када сагледамо све споменике Југословенске монументалне скулптуре посвећене револуцији од 1960. до 1980. године, некако се враћамо на концепт комплексних активности које су спроводили у својој филозофији и раду Гауди, Хундертвасер. Надовезујући се на њих, младе архитекте једног новог режима Југословенства, својим радовима не желе да одузимају природи, која је имала превише губитака у Првом и Другом светском рату, већ да јој се прилагоде. Инспирисани фунералном уметношћу из праисторије, они су више у улози археолога-градитеља, где сваки померен камен са откривеног тумулуса враћају на своје место, у жељи да сачувају универзалну симболику праисторијског човека. Тим визуелним симболима су уједињавали све народе и народности, у слављењу пребалканских култова, у којима је соларни систем извор живота, пролазности и поновног рађања. Етичко ишчитавање ових визуелних симбола не може се остварити без познавања историје, која нас учи да не постоји независна традиција једног народа, већ сплет традиција многих других које једна другу богате.³⁵

Архитекта Богдан Богдановић, је од свог првог споменика, подигнутом Јеврејским жртвама фашизма и палим борцима у Београду, постао свестан те релевантности у етичком ишчитавању уметничких форми монументалне скулптуре. Сви јавни споменици на првом месту обележавају мисли генерације која их подиже, насталој на мислима бројних генерација из прошлости. Уметник је у свему овоме медијум, који у једном визуелном симболу, обједињује све те мисли, сећања

34 Шакота, С. нав. дело, стр. 134.

35 Богдановић, Б. нав. дело, стр. 14.

и праинспирације, смештене у садашњост. Тај континуитет се може остварити једино снагом његовог саопштења, унутрашњом логиком знакова и симбола. Колико се један јавни споменик или уметничко дело додирују са континуитетом људских сећања – антропологијом меморије, толико налазе своје место у времену³⁶. На основу овога визуелни симболи југословенске монументалне скулптуре посвећеној револуцији 1960 -1980 (расцветали божури, цветови, птице, људи у кретању, Јанусове двојне капије, пролази, кенотафи и градови изгубљених душа...) ³⁷ су код посматрача наглашавали унутрашњу напетост, присећање великих губитака, пролазности живота, али су исто својим формама изражавали мотиве поновног рађања – васкрсења, полета, оптимизма, животне радости, исконске надчовечанске снаге. У њиховом етичком ишчитавању, није постојало ничег националног. Нажалост данашња антропологија меморије народа на Балкану која се везује за ову монументалну скулптуру је у виду индиферентних подсетника, који се у зависности од времена стављају у погрешан контекст. На крају као утеха, нам остају речи Богдана Богдановића: *У сваком случају, сигурно је да ти споменици неће генерацијама будућности говорити исто што и нама говоре, али важно је да не заћуте.*³⁸



Јеврејско гробље, Београд, 2014,
фото: Александар Јоксимовић

36 Исто, стр. 138-144.

37 Шакота, С. нав. дело, стр. 116-120.

38 Богдановић, Б. нав. дело, стр. 32.

ЛИТЕРАТУРА:

- Богдановић, Б. (2001) *Глиб и крв*, Београд, преузето 04. 09. 2016. у 8:24, <http://www.helsinki.org.rs/serbian/doc/Svedocanstva%2009.pdf>
- Пековић, М. (2015) *Антропоморфне фигурине бронзаног доба у српском подунављу*, Београд, Војни музеј, стр. 66-74.
- Пековић М. (2013) *Инкрустована керамика бронзаног доба у српском подунављу*, Београд, Војни музеј, стр. 118.
- Рајнер, М. *Јеврејско гробље у Београду*, преузето 01. 07. 2014. у 12:25 <http://www.makabijada.com/dopis/gradovi/grobgd/grobljebgd.htm>
- Чоловић, И. (1976) *Књижевност на гробљу – Збирка нових епитафа*, Београд: Народна књига, стр. 78–85.
- Срејовић, Д. и Цермановић-Кузмановић, А (1989) *Речник Грчке и Римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга, стр. 2-3, 80-81, 94, 99, 176.
- Фром, Е. (1970) *Заборављени језик*, Загреб: Матица Хрватска, стр. 23-24.
- Шаkota, С. (1986) Југословенска монументална скулптура посвећена револуцији (1960-1980), *Весник* бр. 31-32, Београд: Војни музеј, стр. 116–135.

Aleksandar M. Joksimović
Alpha BK University, Belgrade

AN ETHICAL READING OF VISUAL SYMBOLS OF
ARCHITECT BOGDAN BOGDANOVIĆ

Abstract

Analyzing various interviews given by the architect Bogdan Bogdanović, which were compiled in a book *Glib i krv (Mud and Blood)*, we could discern two different images of Belgrade that he cherished in his mind. One was an image of a mythical city of old Celtic civilization, raised between the two rivers – the Danube and the Sava as male and the female symbols – which was a mixture of a futuristic modernism and prehistoric necropolis and settlements. The other image was imprinted with rough changes that the Yugoslav society underwent after 1983, which he had anticipated saying that almost all Balkan cities would end up like archeological sites, buried under ruins of a culture and history of many nations. This paper will also analyze the first monument raised in Belgrade in honour of the Jewish victims to fascism, and will try to discover a universal symbolic of the memorial monument this eminent architect built from 1960-1980. The intent is to offer an ethical reading of the almost forgotten language of symbols, visual signs and arts which partially justifies the nature of Man/Builder and Man/Destroyer found in all of us.

Key words: *Bogdan Bogdanović, memorial monuments, universal symbolic, ethical reading of art, visual sign*

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет –
Одсек за филозофију, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1653114T

УДК 316.72 Маркузе Х.

316.257 Маркузе Х.

прегледни рад

МАРКУЗЕОВА КРИТИКА САВРЕМЕНЕ КУЛТУРЕ И УМЕТНОСТИ

Сажетак: *Савремена култура према Маркузеу постаје једнодимензионална. То значи да се укида разлика у културним слојевима и сви постају њени конзументи. Међутим, разлика у реалним економским слојевима друштва и даље остаје огромна. Управо због тога Маркузе назива савремено друштво ирационалним. Маркузе говори о култури у најширем смислу: уметности, политици и образовању. Уметност, филозофија и религија служе да се одржи већ постојећи систем, и појединац је слободан да мисли само ако се уклана у већ успостављене шеме. Образовање је такво да га оно само припрема да се снађе у оквиру већ постојећег тржишног система и бави се пре свега позитивном науком, док питање друштвених промена бива остављено по страни. Последица тога је да појединац постаје све мање заинтересован за политичка дешавања. Због тога Маркузе на трагу немачке класичне филозофије и Маркса сматра да је неопходна темељна критика постојеће културе која ће да се заснива на реалним процесима.*

Кључне речи: *друштво, критика, култура, појединац, уметност, систем*

Увод

Време у коме Маркузе (*Herbert Marcuse*) пише је време светских ратова. Човекова позиција није саморазумљива ни у теоријском, ни у практичком смислу. Са једне стране, у теорији недостаје јединствена наука која би могла да помири методолошки јаз између природно-научних и духовних знања, док, са друге стране, питање самоодређења човека

постаје веома проблематично. Владајуће идеологије су довеле до веома негативних утицаја како на појединачне животе, тако и на живота уопште. Маркузе покушава да анализира друштво које се налази у кризи и да покаже да владајуће идеологије попут либерализма и фашизма не могу да га оправдају. Он сматра да се проблем налази управо у томе што се константно претпоставља да су теоријско и практично, духовно и материјално одвојени. Самим тим се човекова позиција у свету показује као недоређена, и питање делања у циљу промене постојећег система унапред осуђено на пропаст. Маркузе је био настављач Хегелове (*Georg Wilhelm Friedrich Hegel*) и Марксове (*Karl Heinrich Marx*), али и Фројдове (*Sigmund Freud*) и Хајдегерове (*Martin Heidegger*) мисли, и на темељима ових учења он покушава да укаже на одређење човека као појединца, али и као бића заједнице у свету индустријализације и технике. Мислећи на трагу Хегела и Маркса он покушава да покаже на који начин се појам културе појављује у савременом свету, са једне стране, у односу на реалне економско-техничке односе, док са друге, у односу на начин на који га перципира општа свест грађана. Тако он разликује два појма културе¹: културу као целину човекове делатности која обухвата његов духовни и материјални аспект и културу која обухвата само подручје оног духовног, док материјално остаје у сенци – *афирмативна култура*.

Маркузе сматра да човек може да се оствари као слободно биће само на пољу културе која се сагледава из перспективе јединства теоријског и практичног, тј. оног духовног и материјалног. Култура савременог света постаје *једнодимензионална*, док се у реалности догађа велика разлика у дистрибуцији богатства. На глобалном нивоу постоји антагонизам између реалног стања неједнакости у коме се налазе појединци и културне једнакости међу њима која том реалном стању не одговара. Он даје пример: радник и газда су културно једнаки тако што обојица слободно време проводе нпр. у бископу или гледајући телевизор и конзумирајући сличну брзу храну и грицкалице.² На тај начин се ствара привид једнакости међу грађанима и представља да постоји нека „унутрашња” слобода самоодређења која је независна од друштва и његових дешавања. Управо такве представе „унутрашње” слободе ће Маркузе критиковати, настојећи да покаже да слобода може да се оствари само као збиљска,

1 Маркузе, Х. (1981) *Естетска димензија*, Загреб: Школска књига, стр. 46.

2 Marcuse, H. (2010) The new forms of control, in: *Technology and Values: Essential Readings*, 159. p. 408.

делатна слобода, и да тако нешто као што је „индивидуална”, „унутрашња” слобода не може да постоји. Због тога се на почетку самог рада показује који је темељ са кога Маркузе критикује раздвојеност духовног и практичног. Он ће показати да привид културне једнакости не значи реалну и економску једнакост међу грађанима. Из самог темеља који је поставио немачки идеализам и Маркс се показује систем из ког се култура рефлектује, а онда се повратно кроз *уметност, политику и образовање* виде његове последице. Управо ове духовне области „служе” савременој култури да замаскира и оправда сопствене антагонизме.

Филозофски темељ Маркузеве мисли

Маркузе сматра да критика може бити оправдана једино ако постоји позиција са које се нешто критикује. Због тога он разликује *критизерство*, које представља једну неутемељену критику, од *реалне критике*, која има своју позицију и основ са кога проматра ствари. Тако је његова реална критика заснована на основима филозофије немачког идеализма и Маркузове критике Хегела. Кључан појам који Маркузе преузима од Хегела је појам *дијалектике*. Он је своју књигу *Ум и револуција* написао не у част самом Хегелу, већ у „част негативној дијалектици која прети да нестане”³. Негативна дијалектика је за Маркузеа веома важна, зато што је она претпоставка критике не само логике, оног теоријског, већ и реалног стања ствари. Разлика између човека и других живих бића и неорганске материје се састоји управо у томе што је човек у могућности да освести своју позицију у свету. Стога, његов однос према свету није несвестан, него је он у стању да свесно критички, али и реално мења стање у коме се налази. „Али слобода је за Хегела онтолошка категорија: она значи не бити пак пуки предмет, него бити субјект властитог опстанка; не подлећи вањским околностима него преображавати чињеничност у озбиљење.”⁴ Процес опстајања у неслободном свету је непрестана негација. Како човек у свету није усамљено биће, већ се увек односи и према другима, тј. друштву, он увиђа да границе сопствене слободе истовремено представљају и границе другог. Тако се слобода показује не као апсолутна самовоља да се ради шта се хоће, него да се у посредовању од личних интереса дође до свеопштег добра. Да би се показало шта тачно Маркузе преузима од Хегела и Маркса представимо разлику између њихове дијалектичке методе. У уводу у *Основне црте филозофије права*, Хегел говори о методи која једина може да

3 Маркузе, Х. (1996) *Ум и револуција*, Сарајево: Веселин Маслеша, стр. 7.

4 Исто, стр. 9.

исповстави истину о збиљском свету. Та метода није ништа „спољашње” „накнадно натукнуто” самој збиљности. Да бисмо дошли до истине ми морамо испитати збиљу као реализовани појам.⁵ У њој се показује какав треба да буде свет, иако филозофија прекасно долази до тога.⁶ Два момента су кључна:

Први је да се слобода модерног човека налази у његовој моћи да оствари интересе у држави у оквиру њеног правног система. Он то може једино ако има умни увид у оно опште. Слобода појединачног не постоји без увида у оно опште. Мишљење и воља се показују као две стране истога.⁷ Филозофија треба да буде умни увид, схватање присутног и збиљског, а не *постављање оног што би бог зна где требало бити*.⁸

Други важан моменат јесте што Хегел већ у самом уводу наглашава да је филозофија збиљски дошла до *требања*. То значи да се дијалектички процес развоја човека не завршава негативним одређењем човека, нити пуком анализом шта човек јесте. Процес развоја човека се завршава његовим позиционирањем у модерној држави који поред онога како човек јесте показује и оно како човек треба да буде као слободан. Дијалектика се показује у том процесу, са једне стране, као *негативно одређење*, као супротност представи, као приближавање истини, док, са друге стране, она представља *позитивно одређење*, позитиван садржај и резултат.⁹ Позитиван резултат до ког Хегел долази у својој филозофији права је у сагласности са кључним моментима са његовим логичким и феноменолошким увидима. Спекулативна метода јесте јединство теоријске и практичке методе, и њоме је филозофски и повесно превладана доминација теоријске филозофије над практичком.¹⁰ О овом превладавању говори и сам Маркузе. Он каже да прелаз филозофије на област државе и друштва представља саставни унутрашњи део Хегеловог система.¹¹

Марксов однос према Хегеловој дијалектици нигде није експлицитно системски изложен. Ипак, у *Економско*

5 Хегел, Г. В. Ф. (1989) *Основне црте филозофије права*, Сарајево: Веселин Маслеша, стр. 21.

6 Исто, стр. 19.

7 Исто, стр. 38.

8 Исто, стр. 16.

9 Исто, стр. 72.

10 Перовић, М. (2012) Проблем методе филозофије праксиса, у: *Пет студија о Хегелу*, Нови Сад: Филозофски факултет, Архе, стр. 141.

11 Маркузе, Х. (1996) *Ум и револуција*, стр. 227.

филозофским рукописима и целини критике политичке економије могуће је наћи конкретне текстове, пасусе и делове који реферишу на Хегелово разумевање дијалектике. Маркс је развио три међусобно повезана концепта дијалектике.¹² Оно што је кључно за сва три одређења дијалектике јесте то да Маркс, иако преузима Хегелову дијалектичку методу, он тврди да она код Хегела није спроведена до краја. То значи да он преузима из дијалектике њену срж која се заснива на моћи негативитета у односу на саму збиљност. Њоме се човек самопроизводи и покреће, стога је човек схваћен у својој процесуалности. Хегел је први у историји схватио да се човек самоостварује и самопроизводи *радом*.¹³ Оно што Маркс критикује код Хегела јесте што је према његовом суду увидео само позитивну страну рада, а отуђење човека због тога схватио само у мисаоном облику. Због тога се историја по њему показује као историја произвођења апстрактног мишљења, а Хегелова филозофија као она која уместо да у требању покаже начин остварења слободе, она само фиксира *отуђење човека*.¹⁴ Маркс користи Хегелову дијалектичку методу да покаже да оно што Хегел испоставља као умски увид у модерно стање државе и требање као остварење слободе представља исходиште неслободе. То значи да Маркс путем дијалектике показује пре свега негативне последице рада, користи дијалектику да би критиковао она мишљења, идеологије која утемељују заблуде о постојаћем стању ствари, и на крају показује да сама анализа државе и грађанског света показује пут њеног превладавања ако се она спроведе у целини. Стога је код Маркса акценат на критици Хегелове филозофије права и показивању реалних економских односа који треба да успоставе реално другачији систем, а самим тим и другачији правни систем. Методолошки, то значи да Марксова дијалектика директно супротна Хегеловој. Док је за Хегела извор и исходиште човековог битка мишљење, према Марксу мисао није ништа друго него материјално пренесено у човекову главу и у њој прерађено.¹⁵ Где је место културе у овом процесу?

Хегел је видео опште моменте посредовања од појединачног интереса, преко породице и грађанског друштва где

12 Перовић, М. (2007) Марксов појам дијалектике, *Архе*, бр. 4(7), Нови Сад: Филозофски факултет, стр. 21.

13 Маркс, К. и Енгелс, Ф. Критика Хегелове филозофије и дијалектике уопште, у: *Рани радови*, приредили: Бошњак, С. и Враницки, П. (1946/76) Загреб: Напријед, стр. 330.

14 Исто, стр. 331.

15 Маркс, К. (1933) Поговор другом издању, у: *Капитал*, Загреб: Завлада тискаре народних новина, стр. 24.

последњи моменат представља држава. Он је био свестан да постоји велика напетост у остварењу већинских интереса и сматрао је да тржиште које је неслободно може да се путем државе ограничи. Посредно место у самоодређењу имају уметност, религија и филозофија у овоме свету и они треба да представљају израз реалног стања. Управо ће овај моменат Маркс критиковати. У неколико својих дела као што су *Немачка идеологија* и *Критика Хегелове филозофије права* показује да је идеја ослобађања појединца у оваквом систему немогућа. Још ће показати на који начин религија, филозофија и уметност могу такође да буду отуђене од реалног стања ствари, те да „замуте” истину о свету, и појединца збуне и онеспособе за било какво реално мењање ствари. Постоје различите интерпретације Маркса, али сам Маркузе је сматрао да он на неки начин представља негацију Хегелове филозофије. Стога он тврди да прелаз од Хегела ка Марксу није филозофски, већ да представља негацију филозофије уопште.¹⁶ „Марксово материјалистичко перокретање Хегела није дакле било померање од једне филозофске позиције на другу, нити од филозофије на друштвену теорију, него спознаја да утврђени облици живота досежу ступањ своје повесне негације.”¹⁷

Маркузе покушава да мисли дијалектику и сам појам културе на овом трагу негативне дијалектике. Он сматра да је Хегел већ дошао до тога да су рад и његово отуђење посредством друштвених процеса извор неслободе и неједнакости међу људима.¹⁸ Ипак, он сматра да Хегелова филозофија није довољна по себи, да је неопходно анализирати и различите реакције на њу у виду негативне филозофије – Марксове критике. По Маркузеу је неопходно почети мислити критички. Он каже: „Покретна снага дијалектике лежи у том критичком уверењу.”¹⁹ Према њему то није пуки егзистенцијализам, нити је то критика ради критике, критика нечега из посебних интереса. Дијалектика је по њему *критичка логика*. Та логика се односи на стварност подједнако као на мисао, и представља јединствену методу. Раствљање мишљења од деловања, теорије од праксе представљају дело неслободног света. Маркузе је на неким местима наизглед себи противречан, јер он сматра да је задатак критичке негативне дијалектике да, са једне стране, мисли системски, док, са друге стране, она треба да анализира посебности постојећег света. Он каже за целину: „Ниједна метода не

16 Маркузе, Х. (1996) *Ум и револуција*, стр. 233.

17 Исто, стр. 14.

18 Исто, стр. 66.

19 Исто, стр. 40.

изгледа аутентична ако не признаје да су слиједећа два става мисаони описи наше ситуације: „Цијелина је истина”, и цијелина је лаж.”²⁰ Он сматра да је идеја ума недијалектички елемент Хегелове филозофије. Ипак, на трагу Маркса решава противречност показујући да ум није по себи недијалектичан, већ само уколико не рефлектује реалне процесе до краја. Због тога се он, „у име ума” окреће Марксовој критици Хегела. То значи да Маркузе разуме дијалектику као негативну, која своје одређење не може да пронађе у идеји како би друштво требало да изгледа, већ да се из саме анализе друштва покаже да оно већ јесте једна целина, која може да се мења и обликује, и да она то треба да чини у циљу задовољења пре свега појединачних потреба као свеопштих потреба, а не неких посебних интереса које заступају различите идеологије. Због тога он каже да је задатак савремене филозофије да покаже јединство у распадној свету.

Управо зато што говори о појединцу у свету, Маркузе се окреће Фројду и психоанализи, да би показао на који начин се нагони у појединачном човеку односе према новим материјалним достигнућима, индустрији и технологији. Култура овде има веома важну улогу јер она показује начин на који се различити нагони сублимирају, у виду очувања социјалног мира и у времену рата. И док култура у савременом свету постаје једнака за велику већину, економска и материјална расподела добара је веома неједнака. Због тога човек живи у једнодимензионалној култури, али истовремено у свету који је у основи ирационалан и почива на различитим антагонизмима. На њега је веома утицао и Хајдегер показујући начин на који технички свет утиче и обликује човека, али и начин на који је човек створио тај свет, Маркузе набраја четири основне одлике индустријског друштва:²¹

1. Капацитет уложен у оно непродуктивно – долази до великог утrophка енергије те се производи нешто што казније представља мртав капитал;
2. Пораст животног стандарда и код сиромашних – иако долази до генералног пораста животног стандарда, прерасподела добара и потреба није једнако распоређена;
3. Висок ступањ економске и политичке моћи – и даље је на делу однос господара и слуге;

20 Исто, стр. 15.

21 Маркузе, Х. (2011) Агресивност у напредном индустријском друштву, у: *Чему: часопис студената филозофије*, бр. 10 (20), стр. 48.

4. Знанствена и песудо-знанствена истраживања у циљу манипулације и комерцијализације како у радно тако и у слободно време – наука се злоупотребљава.

У наставку ћемо видети како Маркузе на темељу негативне дијалектике, критичке логике, мисли појам културе у најширем смислу те речи, укључујући духовну страну културе, пре свега уметност, образовање и политику, и њену материјалну страну, где ће се показати да су они заправо јединствени. Видећемо зашто је критика културе важна, и где је место уметности у једнодимензионалном друштву.

Једнодимензионална култура

Културу Маркузе види као процес друштвене сублимације. Он сматра да су насиље и агресивност савременог света мање сублимирани него у претходним ступњевима цивилизације. Насиље и агресија могу бити интегрални део културе. То значи да се одређени друштвени циљеви остварују путем насиља. Маркузе разликује културу и цивилизацију. Тако по њему култура представља „вишу димензију слободе”, или вишак нагона испољен у стваралаштву, док цивилизација представља нужне односе.²² Технички напредак представља цивилизацију. У савременом свету је јако велика напетост између културе и цивилизације. Човек се реално налази у процесу отуђења, док се културно претпоставља његова изједначеност. Долази до напетости у односима између стварности и саме његове представе. Због тога долази до дихотомије – могућност техничког напретка се показује у сукобу са његовим остварењем. Разлика између културе и цивилизације може да се представи на следећи начин:²³

1. Цивилизација: физички рад, радни дан, рад, нужност, природа, операционализам;
2. Култура: интелект, рад, празник, слободно време, слобода, дух, неоперационалност.

По Маркузеу култура и културна индустрија постаје у савременом свету продужетак рада. Раније је култура била на личје цивилизације. Она није била доступна свима. Јасно је да су они који су познавали уметност имали вишка времена и новца, што значи да су радили мање од просечног радника и живели од неједнаке расподеле добара. Управо је та разлика стварала напетост између богатих и сиромашних, оних који могу да се баве „високом културом” и оних који за то немају времена и новца. Та напетост је увек претходила

22 Маркузе, Х. (1981) *Естетска димензија*, стр. 102.

23 Исто, стр. 103.

промени стања ствари у свету. Сублимирани нагон је претпоставка промене. Ту се види начин на који Маркузе спаја Фројдово учење о нагону са идејом историјског развоја и превладавања неслободног света. У савременом свету се догађа испољавање вишка нагона посредством културе и уметности која је постала масовна. То значи да је уметност некада била повластица незнатне мањине, и за њу су били нужни богатство, време и срећне околности.²⁴ У савременом свету „виша” уметност постаје доступнија него икад. Цивилизација преузима, купује и продаје уметност. Тако она постаје „јефтина” и доступна свима. Вишак нагона нема времена, интереса ни места да се испоји у промени цивилизацијског. Он своје несрећно утемељење налази у култури и постаје њен продужетак. Култура у најширем смислу те речи, па и она која представља формално образовање постаје индиферентна спрам постојећег стања ствари. Савремена култура у том смислу постаје представа једнакости и спречава тиме могућност било какве промене, док у реалности још увек постоји антагонизам између богатих и сиромашних. Међутим, могућност да се напетост између та два превлада се полако губи јер култура постаје израз сублимираног нагона, у њој се привидно разрешују противречности постојећег света. Тиме се онемогућава било каква промена, јер појединци живе у својим представама да су слободни и једнаки, док реално стање сведочи о великој разлици у подели богатстава. Маркузе зато показује како су уметност, образовање и политика постали део такве културе која не најављује промену, већ ради у циљу очувања противречности постојећег света. То по њему не значи да промена није могућа, али њој мора претходити показивање структуре те стварности, а онда обезбедити и начине да се реално мењање стварности изврши. За почетак се не сме издавати лажна слика стварности и злоупотребљавати култура да би се та лажна слика очувала. Показује се даље у раду како се кроз уметност, образовање и политику успева да очува та лажна представа стварности.

Уметност у једнодимензијалној култури

У савременом свету култура постаје доступна свима, или боље речено великој већини, иако немају сви једнако слободног времена и новца. Не ради се о дегенерацији високе културе у масовну већ о оповргавању културе реалитетом.²⁵ Култура не представља више израз сублимације, већ *репресивне десублимације*. То значи да се култура налази

24 Исто, стр. 105.

25 Маркузе, Х. (1989) *Човек једне димензије*, Сарајево: Свјетлост, стр. 67.

као средство, продужетак цивилизације, постојећег система. Ишчезава антагонизам између културе и друштвене реалности и дводимензионално друштво прелази у једнодимензионално. „Више вредности” се инкорпорирају у друштво. Међутим, иако човек у културном смислу прелази у „једнодимензионално” друштво, у реално-економском смислу он наставља да живи у различитим антагонизмима и отуђењу. Што се тиче „духовних творевина”, филозофије, религије и уметности, они се полако сједињују са комерцијалним огласима и неприметно постају роба у којој постаје важна прометна, а не истинска вредност. За разлику од романтизма где су „усамљени ликови” попут вагабунда, ђавола и луде представљали афирмативне ликове, у савременој култури они постају израз негације постојећег система. Сваки лик је афирмативан само ако се укапа у систем и већ успостављене шематизме. Његова моћ је што све различитости подводи под своје већ успостављене системе, а у уметности, филму, култури се издаје као не-шаблонска, случајна творевина која продаје бесмисао за основу стварности. На тај начин систем скрива механизме који га одржавају. Постоји тоталитаризам у плурализму који хармонира. Најконтрадикторнија дела и истине мирно коегзистирају у индиферентности.²⁶ Тако се пост-технолошки систем одржава и репродукује. Сви су исти по томе што могу да буду другачији. Ствара се привид индивидуалне слободе за самоодређењем, не увиђајући да такав садржај испуњава само већ успостављене шематизме у оквиру понуђених опција. Границе које су непоходне да би се слобода остварила ишчезавају, и појединцу постаје „све” дозвољено. Отуђеност коју је уметност имала у свим претходним историјским раздобљима у односу на цивилизацију и свакодневницу полако се укида. Тиме се укида и суштински карактер уметности до тада. Отуђење није било психолошко него реално. Уметност је била отуђена од збиље, али и већинске публике којој се обраћала.²⁷

У свременом систему посредством средстава масовне комуникације човек има лак приступ уметничким делима и суштина отуђених духовних творевина се укида. Уметничко отуђење је превладано процесом технолошког рационалитета.²⁸ То не мора бити нужно нешто лоше, али је лоше у оној мери у којој маскира стварност и замућује истину о постојаћој реалности. „Привилегије у култури су изражавале

26 Исто, стр. 71.

27 Исто, стр. 72.

28 Хегел је у својој *Естетици* и чувеној тези „о крају уметности” најавио да уметност као таква неће нестати него да ће је заменити други облици стварања, тј. технолошка рационалност.

неправду слободе, супротност између идеологије и стварности, одвојеност интелектуалне производње од материјалне. Но, оне су, такође, осигурале заштићену домену у којој су фабуиране истине могле преживети у апстрактној пунини – удаљене од друштва које их је обуздавало.”²⁹ Маркузе сматра да је потребна некаква врста дистанцираности од система у којем се налазимо да би он могао на прави начин да се рефлектује. Он не говори нужно о временској дистанци колико о дистанци која је неопходна мишљењу да би могло друштву критички да приступи. Такву врсту дистанце је тешко постићи. Ликвидирање културе је нус-продукт покоренја природе и владавине све веће немаштине. Усамљеност која је држала појединца против друштва постаје технички немогућа. Управо зато Маркузе комуницира са ауторима попут Хегела, Маркса чија учења не представљају оправдање оваквог система, већ покушај да се осмисли један другачији, реалан приступ стварности. Језик је место на коме се види промена друштвене и културне реалности. Језик постаје све једноставнији и апстрактнији. Нарушавање лингвистичке структуре указује на нарушавање искуства у природи. Питање значења ствари се преформулисало у питање значења речи. Филозофија која треба да се бави пре свега анализом стварности запада такође у анализу језика пре свега. Она такође настоји да се редукује на истраживање неких посебних регија стварности. Филозофија науке, као и природне науке се не користе само за напредак који је неопходан свету већ се злоупотребљавају у циљу комерцијализације. Акцент се ставља на њихову позитивну страну, док негативна страна, питање одговорности, уређења друштва и могућности нуклеарног рата постају табу теме. Појединац их је свестан, али се не бави њима. Мало слободног времена које има посвећује конзумирајући нешто од многобројних производа које нуди индустрија забаве.

Политика у једнодимензионалној култури

Долази до велике противречности и у уређењу друштвеног система. На трагу Маркса и Хегела је показано да је друштво неопходно демократски уредити, али једном врстом непосредне демократије, јер је показано да у процесу посредовања и бирократизације долази до отуђења. У техничком свету отуђење и сукоб постају све израженији. Уживајући у индустрији забаве и разним кутурним погодностима које индустријализовано друштво нуди човеку појединац постаје све мање заинтересован за друштвено и политичко стање у држави и свету. Он престаје да буде свестан да

29 Маркузе, Х. (1989) *Човек једне димензије*, стр. 75.

његова позиција зависи управо од такве врсте ангажовања, јер промена уређења је могућа само вољом појединца. Воља и избор председника, владара је зависна од незаинтересоване масе, а на крају судбина самог појединца од избора одређених владара. То је један зачарани круг у коме се савремени човек налази, а који је последица постајања културе масовном. Појединци нису већински свесни парадокса у којима се налазе, а формално образовање представља само продужетак цивилизације, оно такође не може да им омогући неку промену. Такође, ниједан приватник не би могао да финансира образовање које би омогућило некакве друштвене промене.³⁰ Сама култура као продужетак цивилизације представља њено очување и репродуковање и обезбеђује постојећем систему који није погодан за већину да се очува. Уметност у оваквом систему има функцију само да очува већ постојећи систем тако што ће ући у масовну употребу. Свакоме су доступни музеји, информације из области уметности, са неким од највеличанственијих дела појединац може да се упозна преко интернета, итд. Појединац слободно време попуњава не размишљајући о политици него бавећи се новим формама уметности и културе. Стога, импулс за мењањем ствари мора доћи из самих субјеката. У томе лежи моћ негативне дијалектике, да не узимају ствари „здрово за готово”, онако како се оне сервирају посредством медија и масовне културе, него да приступи самој ствари критички, испитујући своје место у свету и слободно осмишљавајући своју позицију.

Образовање у једнодимензионалној култури

Савремено образовање иде у правцу све веће специјализације у раду. Човек нема могућност да се слободно самоодреди, већ да би преживео у свету у коме већ постоји вишак радне снаге он мора да развије одређене компетенције које тржиште рада од њега тражи. Људско знање је прекренуто у вештине. Поставља се питање да ли радник има одређене компетенције тј. да ли задовољава различите перформансе.³¹ Студент се обучава за вредновање и разумевање постојећег стања ствари управо у оквирима тог система. Ако се и покуша остварити макар теоријски протест против бихевиоризма и позитивизма, он завршава као усамљена критика, и његове идеје се настоје повратно редуковати не би ли се објективирало постојеће стање као једино исправно и могуће. Не ставља се акценат на улогу коју знаност треба да

30 Маркузе, Х. (1981) *Естетска димензија*, стр. 110.

31 Marcuze, H. (1941) Some social implications of modern technology in: *Studies in Philosophy and Social Science*, 9(3), p. 142.

има у друштву. Знаност, како теоријска тако и практичка, све је специјализованија. Добија се утисак да она неким посредним путевима утиче на „напредак” и „развој” друштва, а не види се начин на који је производња повезана са њеним репресивним искориштавањем. Она то није настала у савременом свету, она је таква од својих почетака. Маркузе не види решење у повратку на предгалилеовско стање и однос према природи, већ у реалној прерасподели у оквиру већ постојећег система производње. Знаност је створила властиту културу која обухвата све већи део цивилизације. Привид да је она уједињена и да ради у корист са оним незнанственим, али је привид и да су они потпуно расцепљени. Поновно уједињење знанствене и незнанствене културе може бити предуслов напретка изван друштва потпуне мобилизације, али тај се услов не може остварити у оквиру постојећег механизма застрашивања.³² Знаност се мора ослободити дијалектике господара и слуге која овладавање природом претвара у подручје изабљивања. Треба другачије друштво ненасилних и незастрашујућих институција. Образовање треба да буде усмерено не само за пуки напредак у својој посебној сфери, већ и за напредак у правцу будућег бољег друштва за све. Велики новац се улаже у комерцијализацију науке и различите експерименте који покривају и радно и слободно време појединца. Циљ овладавања природом не треба да буде само овладавање него боље друштво. Маркузе даје пример: могућност боравка у свемиру не би смела имати предност над уклањањем неподношљивих услова на земљи.³³ Рационалност глобалног такмичења у научном напредовању није у складу са напретком који се остварује. Представа да се то ради само у циљу бољег друштва је испразна. Тако се и кроз образовање, које је најважнија можда област „духовног” живота, успева да очува лажна слика света. Образовање би можда била и прва инстанца од које треба кренути са променом. Маркузе није песимиста. Тиме што указује на реалне механизме који онемогућавају промену он не жели да каже да промена уопште није могућа. Она управо креће са једном врстом критике каква је његова. Критика може да уђе у сам систем и покаже појединцу могућности, јер је он тај који врши промену или фиксира већ постојеће шеме. Тако се поље човековог практичког, делатног света показује као поље које у себи има неку логику, али чија се логика не зауставља на постојаћем стању ствари, већ указује на могућност једног другачијег света.

32 Маркузе, Х. (1981) *Естетска димензија*, стр. 110.

33 Исто, стр. 116.

Уместо закључка

Све мање људи уопште излази на изборе и све мање људи верује да је нешто могуће и на неки други начин променити. Образовање постаје важно само у оној мери у којој може да задовољи потребе већ постојећег друштва, а појединцу обезбеди шансу да преживи. Нема више разлике између „високе” и обичне уметности, а то је већ Енди Ворхол (Andy Warhol) најавио својим делима. Да ли је то заиста уметност? То је свакако слика одређене стварности, али не стварности у целини, јер се њено отуђење вешто сакрива, како у образовању, тако и у уметности. „Успех” је бити део друштва, а „неуспех” је истински га критиковати. Уколико неко није спреман да се асимилује у старту је сумњив и одређен на пропаст. Маргинализовани су они који желе промену, или се вешто сакривају у оквирима већ постојећег система немоћни да сами било шта учине. Критике идеологије као да више и нема. О проблемима у систему се говори тако као да су они привремени и да се само чека следећа његова фаза. Маркузе изражава забринутост због тога јер висок степен нуклеарног наоружања не обећава да нас чека сјајна будућност. Она је у најбољу руку неизвесна, и паралише делање у правцу било какве промене. Индивидуа је у овом систему злоупотребљена и њој се издаје привид лажне слободе. Само познаваоци историје и повести виде проблем реалног система. Њему сама наука не може помоћи јер она остаје „слепа” за субјективност. Техника и наука бришу појам одговорности као што бришу исправно разумевање колектива. Притиснути окидач и побити милионе људи постају две различите ствари. То су представе које се нуде. Маркузе није у потпуности песимиста, он излаз види у негативној дијалектици. Он је своју теорију утемељио не из саме „духовне” културе већ из њеног реалног темеља, на трагу Хегеловог и Марксовог учења. Од њих преузима појам дијалектике, и то у његовом значењу негативне дијалектике. Човек има два начина да се односи према свету: први је да буде део афирмативне културе, несвесно прихватајући шта друштво нуди, „урођен” у свакодневицу; други начин је критички. Мислити критички је аутентично само ако се тако на крају и дела. То значи да треба покушати дистанцирати се од постојећег света и понудити његову реалну слику ствари, показати његову целину која се представља као распаднута, и ударити на принципе самог друштва. Због тога Маркузе не критикује посебно уметност, или образовање, или политичку свест. Он критикује принцип, који се показује исти у свим посебним облицима културе, уметности, политици и образовању. Ако друштво престанемо да посматрамо као

расцепљено и видимо начин његовог отуђења, конкретно, почевши од посебних сфера, на крају ћемо видети једну целину. Не треба се плашити проблема који се јављају у савременом свету испољених у виду отуђења у филозофији, религији и уметности. Све то треба посматрати као изазов, јер такво друштво опстаје само док се репродукује, а изазов лежи у томе да се пре свега започне „израњање” из свакодневнице у правцу критике. Критика се темељи не на пуком субјективизму већ на дијалогу са прошлим филозофијама. На том темељу се у пракси кроз свако појединачно делање креира једна нова будућност.

ЛИТЕРАТУРА:

- Хегел, Г. В. Ф. (1989) *Основне црте филозофије права*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Маркузе, Х. (2011) Агресивност у напредном индустријском друштву, у: *Чему: часопис студената филозофије*, бр. 10 (20), стр. 48-59.
- Маркузе, Х. (1989) *Човек једне димензије*, Сарајево: Свијетлост.
- Маркузе, Х. (1981) *Естетска димензија*, Загреб: Школска књига.
- Marcuse, H. (1941) Some social implications of modern technology, *Studies in Philosophy and Social Science*, 9(3), p. 414-439.
- Marcuse, H. (2010) The new forms of control, in: *Technology and Values: Essential Readings*.
- Маркузе, Х. (1996) *Ум и револуција*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Маркс, К. и Енгелс, Ф. Критика Хегелове филозофије и дијалектике уопште, у: *Рани радови*, приредили: Бошњак, С. и Враницки, П. (1946/76) Загреб: Напријед.
- Маркс, К. (1933) Поговор другом издању, у: *Капитал*, Загреб: Завлада тискаре народних новина.
- Перовић, М. (2012) Проблем методе филозофије праксиса, у: *Пет студија о Хегелу*, Нови Сад: Филозофски факултет, Архе.
- Перовић, М. (2007) Марксов појам дијалектике, *Архе*, бр. 4(7). Нови Сад: Филозофски факултет.

Tanja Todorović
University in Novi Sad, Faculty of Philology –
Department of Philosophy, Novi Sad

MARCUSE'S CRITIQUE OF
CONTEMPORARY CULTURE AND ART

Abstract

According to Marcuse, contemporary culture is becoming one-dimensional. This means that we are witnessing an abolishment of differences between various cultural strata where everyone becomes a consumer of such (contemporary) art. However, the differences among real economic strata of society remain large. For these reasons Marcuse determinates modern society as irrational. When discussing the question of culture, Marcuse is discussing it in its broader sense where culture incorporates politics, education, art, religion and philosophy. Art, philosophy and religion serve as means to maintain the existing social order, according to Marcuse, where an individual is free to think but only within the confinements of patterns previously set out by society. As a consequence, education is set out to prepare an individual to manage within the confinements set up by the existing free market and it is focused primarily on positive science while leaving the question of social changes aside. As a consequence, an individual is less and less interested in political developments. Thus, Marcuse emphasizes that the criticism of the existing culture must be based on real social and economic processes, approaching the view of German idealism but also the view later expressed by Marx in his criticism of contemporary culture.

Key words: *society, criticism, culture, individual, art, system*



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет –
Департман за филозофију, Ниш

DOI 10.5937/kultura1653130M

УДК 14 Платон

17 Платон

17 Аристотел

78.01:172(38)

оригиналан научни рад

МОРАЛНО ВАСПИТАЊЕ И МУЗИЧКА ФОРМА У ПЛАТОНОВОЈ ДРЖАВИ И АРИСТОТЕЛОВОЈ ПОЛИТИЦИ

Сажетак: У раду се сагледава Платоново и Аристотелово виђење удела који музика има у моралном васпитању, с посебним освртом на оне делове Државе и Политике који се тичу музичке хармоније и музичких лествица као формалних аспеката музике. Упоредивањем ставова ових аутора, најпре долази до изражаја различити приступ самој музичкој уметности, који има консеквенце како у случају њиховог конципирања васпитања, тако и у погледу одређених естетичких поставки које они прихватају. Указивањем на разлике у њиховом избору музичких лествица и инструмената погодних за васпитање, у раду се разматра да ли се разлици због којих ове разлике постоје тичу њихових сопствених филозофских увида или конвенционално установљених образаца музицирања у њиховој епохи, образаца на које ови аутори реферишу, иако долазе до супротних ставова.

Кључне речи: Платон, Аристотел, Држава, Политика, васпитање, музика, музичке лествице

Уводна реч

Говорећи о ауторитету Хомерових дела и њиховом уделу у моралном васпитању и образовању античких Грка, Вернер

Јегер (*Werner Jaeger*) износи следеће ставове: „Али однос естетске стране према етичкој не састоји се само у томе што би оно што је етичко с било којом 'грађом' било случајно дато (...)”. „Показаћемо како су баш стил, композиција, облик у сваком смислу у свом специфично естетском својству условљени и испуњени духовним садржинама које оваплоћују”.¹ У наведеним речима, велики тумач античког поимања васпитања и образовања пре свега сугерише да постоји извештајан склад између формалних аспеката Хомеровог песништва и садржине која се може сматрати релевантном за промишљање морала којим се руководе јунаци његових епова – штавише, традиционалног морала читаве антике. Јегер претпоставља да у чувеним еповима постоји извесно садејство форме и садржине у пружању одређене моралне поуке, а ово садејство се може разумети на више различитих начина. Наиме, оно се може разумети као заједничко деловање двају аспеката уметничког дела као целине, деловања у коме се не може са сигурношћу рећи да ли (односно, у којој мери) форми или садржини припада остварење васпитне улоге уметности. Међутим, ово садејство се са подједнаким правом може интерпретирати и као независан утицај форме и садржине дела, који омогућава да се у сваком тренутку може указати на удео форме, као и на удео садржине у моралном васпитању. Коначно, однос форме и садржине се у приложеном Јегеровом ставу може разумети и као указивање на способност форме да на прави начин оствари васпитни потенцијал који лежи у садржини дела – потенцијал који се може остварити и независно од уметничког обликовања, у неком другом виду културног живота једне заједнице. У овом раду разматрамо морално-васпитни домет музичке форме у Платоновој и Аристотеловој филозофији, испитујући да ли су ови филозофи самој форми комплексних музичко-поетских и музичко-сценских уметничких облика антике придали васпитни потенцијал који се јасно може разграничити у односу на васпитни удео саме садржине.² Другим речима, имајући у виду Јегеров став о уделу формалних аспеката уметности у моралном васпитању, као и наведене могућности приступа моралној улози уметности, овим радом покушавамо да остваримо скроман допринос у

1 Јегер, В. (1991) *Паидеиа: обликовање грчког човека*, Нови Сад: Књижевна заједница, стр. 34.

2 Формулацију „музичко-поетске и музичко-сценске уметности” користимо у раду када желимо да укажемо на удео специфично музичке форме у сложеним музичким, поетским, рецитаторским и глумачким видовима античке уметности, видовима на које Платон и Аристотел некад прецизно реферирашу, а некад тек алудирају. О овоме ће бити више речи у наставку рада.

тумачењу одређених Платонових ставова из *Државе*, као и Аристотелових тврдњи из *Политике*, који се тичу формалних аспеката музике у данашњем смислу те речи и њиховог васпитно-моралног потенцијала. Под музичком формом у овом раду подразумевамо специфично музичке аспекте античког појма *μουσική*, који у грчком језику обухвата читав спектар значења, од поседовања адекватног васпитања и образовања, достојног слободног грађанина полиса, преко означавања делатности песника и рапсода, до вештине свирања на музичком инструменту и познавања музичке хармоније. Целокупна драма образовне улоге уметности већ је оличена у унутрашњој тензији значења овог античког појма, па се и литература која обрађује античко разумевање васпитања углавном усмерава на теоријско образлагање смисла његове значењске слојевитости, а затим се устремљује на садржину вербалних аспеката музичко-поетске и музичко-сценске уметности, чиме специфично музички аспекти уметничког стваралаштва бивају стављени у други план.³

Међутим, да се образовно-васпитни потенцијал аспеката који се тичу музике у данашњем смислу те речи ипак мора узети у обзир, потврђује и једна чињеница коју можемо сматрати својеврсном дијагнозом проблема којим се у овом раду бавимо. Наиме, постоје упадљиве разлике између Платоновог и Аристотеловог разумевања музичке уметности и њене морално-васпитне улоге, које сежу од најширих естетичких проблема, попут различитог третирања вишеструке улоге коју уметност може имати у друштву, до ужих музичких, попут неслагања о томе које се музичке лествице и инструменти могу најбоље користити за стварање композицијâ којима се негује одређено душевно расположење. У наставку рада размотрићемо неке од разлога због којих овакве разлике постоје у учењима двојице великих грчких филозофа, а разматрање ћемо ограничити на ставове из Платонове *Државе* и Аристотелове *Политике* (док ћемо, ради контраста, на Платонове ставове из *Закона* и Аристотелово учење из *Поетике*

3 Иако се овај став може применити и на старију секундарну литературу о Платоновом и Аристотеловом разумевању музике, овде наводимо само један пример места које специфично музичка форма има у рецентнијој литератури. Примера ради, ниједан од текстова који говори о „Другој” и „Трећој” књизи *Државе* на актуелном сајту „Станфорд енциклопедије филозофије” не говори ништа о специфично музичким аспектима широког античког појма музике. Између осталог, упоредити: Pappas, N. (2016) Plato's Aesthetics, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2016 Edition), ed. Zalta E. N. 20. October 2016. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/plato-aesthetics>; Brown, E. (2011) Plato's Ethics and Politics in The Republic, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition), ed. Zalta, E. N. 20. October 2016. <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/plato-ethics-politics>.

реферисати тек успут). Овако ћемо у раду поступити не само због тога што и сâм Аристотел у „Осмој књизи” *Политике* реферише искључиво на ставове о музици из *Државе*, већ и због тога што се, за разлику од контекста у коме се музика разматра у *Законима* и *Поетици*, у *Држави* и *Политици* говори о истим аспектима античког музицирања, а пре свега о музичким лествицама и музичким инструментима.

Музичка форма на васпитном задатку у Држави

Да бисмо на прави начин одредили место које специфично музичка форма – ритам и хармонија – заузима у познатој Платоновој концепцији „музичког васпитања душе”, најпре је потребно указати на позицију коју говор о форми музичког дела има у *Држави*, као и на то какав је однос саговорника према специфично музичкој тематици. На овај начин, размотрићемо да ли се често запостављање удела који има специфично музичка форма може у извесном смислу сматрати оправданим бар у случају тумачења Платонове *Државе*.

У „Другој књизи” *Државе* разматрање музичког васпитања надовезује се на говор о особинама које будући чувари државе морају имати, са посебним наглашавањем важности љубави према мудрости и знању.⁴ У складу са контекстом у коме се питање о васпитању покреће, јасни су разлози због којих ће Платон, након указивања на гимнастичко и музичко образовање, а затим и опредељења да прво сагледава музичко образовање, теоријски дискурс дијалога одмах наставити ка разматрању истинитосног карактера садржаја текста у музичком делу. Пошто младе чуваре треба учинити пријемчивим за знање (односно истину као циљ сваког сазнавања), или барем не осујетити ту затечену, почетну пријемчивост у њиховим душама, Сократ и његови саговорници, прихвативши се улоге законодаваца, осмишљавају извршење те кључне посредничке улоге између митова као заоставштине великих песника и младих душа, а у тој улози истина мора бити први критеријум. Да је у први мах истина једина релевантна за промишљање митова, показује нам и сâм Платон (односно Сократ) тиме што строго примењује овај критеријум, наводећи да су митови, посматрани у целини (*τὸ ὅλον*) лажни, али „садрже и истину”.⁵ Да ли су митске приче

4 Платон (1993) *Држава*, Београд: БИГЗ, стр. 55-56, 375е-376с.

5 Исто, стр. 57 377а. Српски превод ове реченице, према коме су митови „тако рећи, само лаж, али садрже и истину”, не осликава стварни смисао грчког текста у коме налазимо наведени термин *τὸ ὅλον*. Коментари Џејмса Адама (James Adam) у енглеском преводу *Државе* наглашавају важну нијансу у разумевању термина *ἀλήθεια* на овом месту у дијалогу, сматрајући да се он у датом контексту пре свега односи на историјску истину,

„испеване у алегорији или без ње” такође је питање које се поставља из перспективе истине и лажи као критеријума.⁶ Овакав почетак дискурса о образовању свакако у старту искључује могућност да специфично музички аспекти појма *μουσική* дођу до изражаја, па се њихово померање ка крају првог дела Платоновог говора о васпитању може сматрати разумљивим. Изгледа да је ово разлог због кога преводилац енглеског издања *Државе* Пол Шори (*Paul Shorey*) сматра да се *μουσική* у овом Платоновом разматрању може (још више) проширити и на значења која се тичу поседовања ширег културног и филозофског образовања⁷ – у том случају, још смо даље од терена специфично музичког у образовању.

Међутим, ово није једини начин приступања теоријском дискурсу о васпитању у Платоновој *Држави*, јер ће се у наставку дијалога управо непосредно дејство уметничке форме – било поетске, било специфично музичке – квалификовати као један другачији „почетак” у промишљању васпитања. Готово на самом крају говора о музичком васпитању, Сократ износи следећи став: „Није ли музика, Глауконе, основа васпитања зато што ритам и хармонија најдубље продиру у унутрашњост душе и највише је обузимају (...)”.⁸ Да је теоријски дискурс о васпитању започео оваквим увидом, удео ритма и хармоније био би озбиљније узет у обзир, а не би се свео на чулни израз пожељних или непожељних осећања или карактерних особина. Овај други „почетак” образовања мења перспективу са које се сагледава уметност на свом морално-васпитном задатку. Јасно етичко и филозофско уобличење васпитног потенцијала уметности, уобличење које у „Другој” и „Трећој књизи” резултира у формулисању пожељних карактерних особина које треба развијати (између осталог, ту су, према Сократовим речима, „храброст,

односно подударане мита са реалним историјским догађајима, а да се то значење ипак умногоме разликује од „моралне истине”, како то овај коментатор назива, односно, „стварног”, а не алегоријски представљеног, начина на који богови врше одређену (морално релевантну) интеракцију. Уп. текст двојезичног издања Plato (1969) *Plato in Twelve Volumes*, Vols. 5 & 6 translated by Paul Shorey, Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., као и текст додатних коментара Џејмса Адама из издања Adam, J. (1902) *The Republic of Plato*, Cambridge, Cambridge University Press – текстови су обједињени на страници: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg-030.perseus-eng1:2.377a>, 20. October 2016. У наставку текста, навођење грчких термина у заградама следи ово издање Платонове *Државе*.

6 Платон, нав. дело, стр. 59 378 d–e.

7 Упоредити: Plato, нав. дело, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg030.perseus-eng1:2.376e>.

8 Платон, нав. дело, стр. 84, 401d.

разборитост, побожност, племенитост (...)”⁹ свакако јесте оно „прво” што треба узети у обзир приликом разматрања уметности из угла законодавца и педагога. Међутим, из перспективе младе душе коју образовањем треба обликовати, оно „прво“ јесте естетски доживљај, рецепција целине уметничког дела у којој се не може тачно разлучити у којој мери се образовна улога постиже формом, а у којој мери садржином. У том случају, уметничка форма, специфично естетски и специфично музички аспекти постају подједнако релевантни као и садржина, ако не и релевантнији од ње, јер млада душа не може у својеврсној теоријској и филозофској рефлексiji разлучити садржину и управљати се према одређеним јасним представама неког карактера. Насупрот томе, уметност несвесно делује на младе душе, пружајући им, испод вела пријатне форме, садржину коју су законодавци претходно добро промислили. Додајмо да, зачудо, управо на овакав приступ теми о васпитној улози музике Платон реферише у наставку *Државе*, иако му посвећује једва нешто више од једне реченице у „Трећој књизи“. Наиме, када у „Седмој књизи” говори о улози коју је музика имала у, претходно тематизованом, васпитању чувара, он тврди да је она тада служила „да, помоћу ритма, у њима развије прави такт и да у говорима постигне нешто друго али томе сродно”.¹⁰ Наведене речи не само да бацају већи нагласак на музичку форму (у овом случају, ритам), већ се, штавише, тврди да и сам текст песме овде има задатак да оствари специфично естетску, музичку и ритмичку улогу! Зашто је у „Седмој књизи” Платону важно да се комплетна музичко-поетска и музичко-сценска улога сведе на оно дејство које имају специфично естетски аспекти, а њихова се улога у преношењу „истине о стварима” остави по страни? Изгледа да се опет сâм контекст Платоновог говора показује као релевантан. Наиме, сада уметност мора бити нешто што је, у односу на аритметику о чијој се важности у наставку васпитања чувара говори у деловима који следе у „Седмој књизи”, ипак нижег карактера, ако је знање (*ἐπιστήμη*) критеријум. Различити Платонов приступи музици тако у великој мери компликују интерпретацију ових аспеката његовог учења у *Држави*.

Алтернатива изложеном тумачењу улоге музике у моралном васпитању може се пронаћи у решењу према коме се и ово непосредно дејство музике на младу душу одвија због тога што музичка хармонија „подражава” одређену хармонију душе, хармонију која одговара неким карактерима. Ипак,

9 Исто, стр. 77, 395с.

10 Исто, стр. 214, 522а.

овакав став Платон не заступа у „Трећој књизи” приликом говора о специфично музичкој форми – до оваквог решења долазимо тек када применимо Платонове ставове из „Десете књиге”.¹¹ Међутим, ово би значило применити на специфично музичку форму Платонове ставове које он износи у делу *Државе* у коме музичку форму и не помиње, па се оваквом тумачењу не приклањамо у овом раду. Са друге стране, тезу сродну овом тумачењу ће јасно изнети Аристотел у *Политици*, о чему ћемо говорити у наставку рада.

Међутим, наведени контекст говора о васпитној улози музике у *Држави* није једини разлог због кога се специфично музички аспекти античког појма музике померају у други план. Сама природа специфично музичке тематике такође утиче на начин на који се она третира у *Држави*, а ово важи и за друге формалне аспекте музичко-поетске и музичко-сценске уметности. Напомињући често у овом делу дијалога да није ни песник ни музичар, већ „оснивач државе”,¹² Сократ и практично потврђује ставове о расподели занимања које Платон заступа не само у *Држави*, већ и у другим дијалозима попут *Ијона*.¹³ Према његовим речима, њега не интересују естетски аспекти уметничке продукције и рецепције, већ „основни принципи којих се придржавају песници”.¹⁴ Сасвим другачије ставове Платон заступа у *Законима*, где се од сваког грађанина који учествује у певању које има васпитну улогу захтева да познаје и саме формалне аспекте музичког дела – хармонију и ритам, а не само моралну подлогу песама.¹⁵ Насупрот томе, Сократ се у говору о формалним аспектима у *Држави* поставља „као људи који

11 Између осталог, упоредити: Исто, стр. 307–310, 605а–607б. И у овом случају се Платонова концепција у *Законима* умногоме разликује од ставова из *Државе*, јер ту Платон јасније инсистира на томе да се музичка уметност (у ширем смислу) састоји у „сликовитом предочивању и опонашању”. Платон, (1974) *Закони*, Загреб: Напријед, стр. 98. 668d–с. Ипак, Платон је скептичан према инструменталној музици у *Законима* управо због тога што није сасвим јасно шта би она „опонашала”: такви музичари „напјев (*μέλος*) и ритам износе без ријечи, служећи се празним свирањем на китари и на фрули. Будући да се у томе ритам и склад изражавају без ријечи, тешко је разабрати шта им је смисао и којему од спомена вриједних предмета опонашања наличе”. Исто, стр. 100, 669е.

12 Платон, *Држава*, стр. 59, 379а.

13 Упоредити: Платон, *Држава*, стр. 76–77 394е–395d. Упоредити: Платон (1979), *Дела (Ијон - Гозба - Федар - Одбрана Сократова - Критон - Федон)*, Београд: Дерета, стр. 14–19, 537а–542б.

14 Платон, *Држава*, стр. 59, 379а. Упоредити: Јегер В. нав. дело, стр. 352.

15 Платон, *Закони*, стр. 100–101, 670b–671a. Упоредити: Barker, A. (2007) *The Science of Harmonics in Classical Greece*, New York: Cambridge University Press, p. 309.

не умеју да се изразе“,¹⁶ а у случају хармоније ствар препушта Глаукону, јер сâм Сократ не познаје музичке лествице, али познаје критеријуме према којима их треба прихватити или одбацити.¹⁷ Са друге стране, ни Глаукон у овом случају не заступа угао гледишта професионалног музичара, већ, према Јегеру, истакнутог представника атинске омладине: он је *μουσικός*¹⁸ јер је образован, а то образовање обухвата и познавање основних облика музичког стваралаштва, без прецизног знања о свим аспектима музицирања, па се управо због тога Глаукон и не упушта у детаљније разматрање улоге ритма у васпитању. Питање ритма се затим одлаже, али са намером да се оно дубље размотри са Дамоном, који се у овом случају може сматрати професионалним познаваоцем музике, па се Платонова теза о потреби за поделом вештина чак и у овом аспекту утемељује у пракси.¹⁹ Пошто се, изузев у неколико реченица, ритам и не тематизује у *Држави*, разматрање специфично музичких аспеката античког појма музике ограничићемо у наставку на говор о уделу музичких лествица у моралном образовању.

Платоново разумевање васпитног потенцијала музичких лествица

Изложене обрасце у разматрању вербалне садржине моралног васпитања музичко-поетске или музичко-сценске уметности Платон најпре примењује на форму вербалног дела ових уметности (говором о „начинима приповедања“ који такође утичу на интензитет васпитног дејства),²⁰ а затим и на специфично музичку форму ових уметности. Коришћење теоријских домета претходно изложених теза о васпитању врши се уз помоћ Сократовог става који се не доводи у питање: „Мелодија и ритам треба да се управљају према речима“.²¹ Преко одбацивања недоличног понашања (туговања, нарицања) и проблематичних карактерних особина (мливости, склоности пићу, недостатку одважности, храбрости у рату или благог карактера у миру), одбацују се, као што је познато, све лествице изузев дорске и фригијске, као и сви инструменти изузев лире и китаре (и евентуално „које сиринге“).²² Међутим, иако делују као једноставан дериват

16 Платон, *Држава*, стр. 74, 392е.

17 Исто, стр. 80–82, 398с–399е.

18 Исто, стр. 81, 398е.

19 За другачије тумачење Дамонове улоге, упоредити: Јегер. В. нав. дело, стр. 353.

20 Платон, *Држава*, стр. 74–80, 392с–398б.

21 Исто, стр. 81, 398д.

22 Исто, стр. 80–82, 398с–399е.

претходно установљених образовно-васпитних образаца, ставови које Платон износи у кратком тематизовању специфично музичких аспеката садрже неколико нових претпоставки о самој музици и начину на који се она доживљава у једној заједници. Најпре се став да музика мора пратити речи приказује као општеважећа тврдња, конвенционално прихваћен образац компоновања у Грчкој Платоновог доба, без јасног Платоновог указивања на то да ли се овај образац мора следити да би се композиција могла сматрати естетски вредном, или да би композиција уопште могла имати васпитну функцију. Да постоји одређена историјска евиденција да су антички музичари следили овај композиторски образац, потврђују нам коментари Пола Шорија, већ поменутог преводиоца енглеског издања *Државе*, у којима, додуше, он не реферише на одређену литературу о томе.²³ Такође, Јегер заступа мишљење према коме се Платон оваквим ставовима бори против уметничких тенденција у његовој епохи, према којима су специфично музички аспекти били важнији од вербалних, јер је музика служила подстицању „најразноврснијих страсти”.²⁴ Са друге стране, да Платону није нужно потребан говор о речима да би указао на моралне и васпитне потенцијале музике (узете у данашњем смислу речи), потврђује и већ поменути Платонов говор о непосредном дејству хармоније на душу реципијента; на овај начин, морална функција хармоније може се објаснити и психолошки, преко указивања на модификације које она врши у души без одређеног текста.²⁵

Још једна претпоставка Платоновог говора о специфично музичким аспектима античког појма музике, посебно важна у овом раду, тиче се начина на који Платон успоставља однос између одређене музичке лествице и одређеног осећања, понашања, односно карактерне особине до које реципирање звучних карактеристика те лествице доводи. Ко је директно релевантан за успостављање овог односа, музичар, теоретичар музике или филозоф-законодавац? Наиме, чинећи Глаукона – образованог атинског младића – директно релевантним за питање односа одређених лествица и моралног васпитања, Платон чини много више него што нам говори о образовању и знању самог Глаукона, или о карактеристикама традиционалног образовања у Атини. Он тиме заправо претпоставља да постоји усвојено, уобичајено,

23 Упоредити: Plato, нав. дело, <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg030.perseus-eng1:3.398d>

24 Јегер, В. *Паидеиа: обликовање грчког човека*, стр. 352.

25 Упоредити: Pelosi, F. (2010) *Plato on Music, Soul and Body*, New York: Cambridge University Press, p. 21.

конвенционално мишљење о односу лествица и васпитања, а да то знају не само атински (или чак антички) музичари, већ и образовани грађани полиса. Платон и самим формулацијама у овом делу *Државе* потврђује овакву интерпретацију: он у речима Глаукона наводи да јонску и лидијску лествицу обично „зову млиставима”.²⁶ Запазимо да се Платоново конвенционално прихватање моралног ефекта музичких форми сасвим разликује од начина на који он тематизује ефекат подражавалачке форме у вербалним аспектима античког појма музике: насупротив простом позивању на опште мишљење о томе, он спроводи детаљну аргументацију о могућим последицама подражавања, полазећи од последице које оно има на саме подражаваоце, до разматрања резултата које подражавање постиже у рецепцији, када га спроводе песници, глумци или рапсоди.²⁷ Коначно, претпостављену конвенционалност Платон на самом крају говора о специфично музичким аспектима додатно ојачава позивањем на ауторитет традиције, па закључујући расправу о одабиру једних, а одбацивању других инструмената, он у речима Сократа тврди да у оваквом подухвату не чинимо ништа ново, „када одабирамо Аполона и Аполонове инструменте, а не Марсију и његове”.²⁸

Међутим, како тврди Ендрју Баркер (*Andrew Barker*), не може се са сигурношћу рећи да ли је Платон имао у виду ставове одређених познавалаца хармоније приликом формулисања учења из *Државе*.²⁹ Док ће Баркер решење за ову ситуацију потражити у Платоновом кокетирању са традицијом питагорејаца, ми ћемо у овом раду довести у питање ову Платонову претпоставку, упоређивањем његових и Аристотелових ставова о музичким лествицама и инструментима. Укратко разматрајући ставове из *Државе*, Баркер такође наводи да је Платоново везивање моралне улоге музике управо за саме музичке лествице, а не за конкретне мелодије, вероватно идеја до које је дошао сâм Платон, јер се она не подударала ни са једном познатом теоријом музике тога доба.³⁰ Развијајући Баркерово тумачење у правцу сагледавања естетичких препоставки овог Платоновог става, можемо поменути да се он заправо темељи на проблематичном, чак наивном мишљењу о фиксираној, непроменљивој интеракцији форме и садржаја у једном уметничком делу. Укратко речено, овај став подразумева да каква год била мелодија

26 Платон, нав. дело, стр. 81, 398е.

27 Исто, стр. 77–78, 395b–396е.

28 Исто, стр. 82, 399е.

29 Barker, A. нав. дело, р. 309–311.

30 Исто, р. 309.

сачињена од тонова једне лествице, она ће увек – без изузетака и без утицаја других фактора, попут односа те мелодије и одговарајуће хармоније, ритма, али и фактора који се тичу музичког извођења, динамике, темпа и томе слично – бити повољна за приказивање једног (и само једног) карактера.

Наведеним Платоновим претпоставкама вратићемо се још једном током говора о Аристотеловом поимању античке музике. На крају говора о Платоновом разумевању удела специфично музичких аспеката широког античког појма музике, потребно је осврнути се и на статус самог уживања у музици у *Држави*. Рачунајући на непосредно дејство музичке форме, о чему је претходно било речи, Платон жели истовремено да задржи осведочену пријатност коју је спонтани музички израз његовог доба изазивао у његовим суграђанима као рецепијентима, али да одбаци све морално проблематичне последице у виду дисбаланса у души услед сталног излагања естетској форми која изазива одређени емотивни набој. Ипак, можемо се запитати, у којој мери је ова форма заиста пријатна након Платонове „чистке” уметности у *Држави*? Да се уживање у уметничкој форми свакако редукује овим васпитним програмом, свестан је и сâм Платон, о чему успут говори у разматрању различитих врста приповедања. Сократ тестира свог саговорника да ли ће можда посустати због лепоте када, као могући противаргумент за њихову „чистку”, износи став: „Али, Адеманте, пријатан је мешовити начин”.³¹ Разуме се, посустајања нема, ни Сократовог, ни Адемантовог. Иако је из изложених ставова јасно да је Платон спреман да жртвује пријатност у име моралног васпитања, ситуација до које долази након Платонове редукције уметничког није тако недвосмислена као што на први поглед може изгледати. Наиме, из перспективе младе душе која се рађа и одраста у новим друштвеним оквирима „идеалне” државе, редукована уметничка средства – звук лире, китаре, сиринге, дорске и фригијске лествице, као и на одређене ритмове – заправо јесу све што та млада душа познаје као „музичко”, а све што је икада доживела ограничава се на изражајне могућности набројаног. Другим речима, ако је Платонова „чистка” доследно спроведена, нема својеврсне „редукције пријатности” за нове младе душе, јер се њихово поимање музичког може сматрати осиромашеним само у поређењу са, претходно познатим, богатим музичким животом Грчке Платоновог доба. Из ове нам перспективе уметничког богатства античке Грчке и Јегер нам скреће пажњу на осиромашење до кога би у „идеалној” држави дошло.³²

31 Платон, нав. дело, стр. 79, 397d.

32 Јегер, В. нав. дело, стр. 347-348.

Ипак, музика нове Платонове државе може се сматрати осиромашеном само за оне душе које су искусиле спектар уметничког у мање „идеалним” оквирима, а у таквој ситуацији могу бити једино сами оснивачи нове државе, којима, као и самом Платону, вероватно не би био проблем да разноврсност уметничког тек тако жртвују зарад моралног васпитања. Коначно, да је Платон ипак свестан да ће цензура уметности, представљена у *Држави*, довести до редукције њене изражајне моћи, а да ће ова редукција у крајњој инстанци угрозити и њено васпитно дејство, показује и то што је он у *Законима* инсистирао на томе да песме које служе васпитању треба периодично мењати, како сама жеља за песмом код реципијената не би пресахла.³³

На крају, да је сам Платон озбиљно узимао формалне (а тиме и специфично музичке) аспекте у свом конципирању моралног образовања, потврђује и чињеница да је и *Држава* написана у малопре поменутој „подражавалачкој форми”. Уколико имамо у виду Платоново разрачунавање са подражавањем као формом приповедања (разрачунавање које је релативно умерено у „Трећој књизи”, али узима маха у „Десетој књизи”),³⁴ не морамо посебно наглашавати да се у односу између ових Платонових идеја и његове сопствене литерарне праксе може пронаћи специфична врста ироније. Међутим, ако се и може Платону приговорити да не чини оно што проповеда, ипак се може тврдити да ово Платоново поступање није својеврстан самосврховити естетски феномен, већ његово вешто коришћење пријемчиве литерарне форме у реалном контексту у коме живи – у постојећој атинској држави, независно од било какве „идеалне” државе.

Вишеструка улога музике у Аристотеловој Политици

Већ у првим ставовима о музици у „Осмој књизи” *Политике* можемо уочити да Аристотел сасвим другачије разумева начин на који је потребно тематизовати уметничку продукцију и њено место унутар одређене друштвене концепције. Не реферишући на почетку „Осме књиге” *Политике* директно на Платонове ставове из *Државе*, Аристотел нам јасно ставља до знања да не жели да игнорише вишеструку улогу естетског у човековом животу, па констатује да се у промишљању музике мора узети у обзир како њена улога

33 Платон, *Закони*, стр. 94, 665с. Упоредити: Rocconi, E. The Aesthetic Value of Music in Platonic Thought, in: *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, eds. Rosen, R. M. and Sluiter, I. (2012), Leiden: Brill, p. 130.

34 Платон, *Држава*, стр. 310, 607 б-с.

у обезбеђивању уживања (односно „одмора” и „забаве”), тако и њена васпитна улога.³⁵ Оваква почетна позиција „Осме књиге” *Политике* не сведочи само о Аристотеловом истраживачком карактеру, склоном да разматрање проблема започне реферисањем на искуствену евиденцију или уобичајено мишљење о предмету промишљања), већ и о јасној Аристотеловој свести о повезаности ових двеју улога уметности, повезаности која ће у крајњој инстанци резултирати у говору о утицају самог уживања на васпитање, као и васпитања на (будуће) уживање. Желећи да сваку од улога уметности промисли до одговарајућих консеквенци, Аристотел указује на то да се уживање у музици подједнако тиче како образованих људи у полису, тако и занатлија и робова, па сваком од њих треба обезбедити одговарајући предмет рецепције, макар се он, према одређеним стандардима, могао сматрати „грубим” или „погрешним”.³⁶ Штавише, спроводећи у друштвеном уређењу о коме говори својеврсну „демократизацију укуса”, којом се не би могао похвалити ниједан његов савременик, изгледа да Аристотел има у виду и могућности уметничког дела да пружи забаву која превазилази оквире стриктно естетског, па када на том месту у тексту наводи праксу уметничког надметања у античкој Грчкој, он заправо реферише и на уживања у самом долажењу у додир са вештином, техником извођења музике, односно, у ономе што бисмо данас назвали пуком виртуозношћу: Разуме се, од античких Грка не можемо очекивати овакво раздвајање пуког техничког и стриктно естетског, будући да се у самој етимологији „техничког” крије још једна кључна реч за разумевање античког поимања музике, реч *τέχνη*. У оквиру синтагме „μουσική τέχνη”, ова реч указује на то да се стриктно естетски аспекти музичке вештине могу посматрати засебно само ако се притом реферише и на надахнуће које у овој делатности обезбеђују Музе (па одатле и „μουσική”) као и на то да је уживање један од циљева ове делатности (а овако поступа Аристотел, издвајајући „одмор” и „забаву” као примарна дејства уметничког, за разлику од занатских делатности у којој је производња одређеног предмета или обезбеђивање одређене услуге основни задатак).³⁷

Релевантност Аристотелове *Политике* за промишљање музичких форми у антици посебно долази до изражаја ако имамо у виду да под музиком Аристотел најпре подразумева

35 Аристотел (2003) *Политика*, Београд: БИГЗ, стр. 220-221, 338а-1338б.

36 Исто, стр. 230, 1342а.

37 Упоредити: Destree, P. Education, leisure and politics, in: *The Cambridge Companion to Aristotle's Politics*, eds. Deslauriers, M. and Destree, P. (2013), New York: Cambridge University Press, p. 317.

инструменталну музику.³⁸ Овакво Аристотелово поступање директно усмерава даљи ток његовог промишљања морално-васпитне улоге уметности и чини текст *Политике* умногоме другачијим од ставова из *Државе*. Прецизније речено, Аристотел заправо полази од ставова сличних Платоновим из *Државе*, али се на њима не задржава; он најпре говори о осећањима које изазива музика (не одвајајући притом инструменталну и вокално-инструменталну музику) и директном односу између одређеног осећања и одговарајуће карактерне особине коју то осећање дугорочно, након учесталог деловања на душу, изазива у души реципијента.³⁹ Јасно је да Аристотел овим речима пре свега врши прелаз са уживања као једне од сврха уметности ка васпитним потенцијалима музике у ширем, античком смислу те речи. Међутим, Аристотел одмах након овог увида усмерава свој теоријски дискурс ка инструменталној музици, музици у ужем смислу, односно специфично музичким аспектима ове уметничке делатности, преко ставова да „мелодије саме собом подражавају осећања” и да „душа има неке сродности са хармонијама и ритмовима”.⁴⁰ Аристотелово усмеравање ка говору о васпитном потенцијалу уметности упадљиво се разликује од начина на који Платон води дијалогско разматрање васпитне улоге музике: Платон не допушта музичкој форми самосталне утицаје, детерминишући сваку њену улогу ставом да се „музика мора управљати према тексту”, док Аристотел у контексту музичког образовања практично прескаче сваки говор о уделу текста, и директно стреми ка специфично музичким аспектима. Аристотел овако поступа да би у наставку „Осме књиге” говорио о начинима на које управо само свирање музичких инструмената може допринети васпитању.

Зашто Аристотел инсистира на пракси извођења музике као релевантној за морално васпитање грађана? Из претходно изложених ставова о непосредном утицају музике на душу реципијента, јасно је да грчки филозоф проналази одређене васпитне потенцијале и у самој рецепцији музичког дела, али сматра да је „тешко” или чак „немогуће” те потенцијале остварити, тако да „неко постане добар судија у нечему чиме се није бавио”.⁴¹ „Постати судија” овде не значи бити способан за естетско вредновање музичког дела, већ бити

38 Аристотел, нав. дело, стр. 225, 1339a, 226, 1340b. Упоредити: Jones, E. M. (2012), Performance, Pleasure and Value in Aristotle's Politics, in: *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, p. 163-164.

39 Аристотел, нав. дело, стр. 225–227, 1339a–1340b.

40 Исто, стр. 226, 1340a, 227, 1340b.

41 Исто, стр. 227, 1340b.

у стању просуђивати морално дејство музике на одређену душу. Нема „естетског критеријума” према коме се музичко дело карактерише као лепо/вредно или ружно/безвредно, већ има хедонистичког критеријума (на основу кога дело пружа или не пружа уживање образованом или необразованом човеку), и васпитног критеријума (према коме дело омогућује или не омогућује младој души да буде афицирана осећањима достојним слободног човека, осећањима која ће, у крајњој инстанци, довести до карактера који приличи таквом човеку).⁴² Аристотел је и у наставку текста, након извршене „демократизације укуса” на хедонистичком нивоу, свестан да таква теза резултира у томе да се музичко извођење као предмет уживања у потпуности прилагођава слушаоцу чак до те мере да излази из оквира естетског и приближава се вулгарном (у свакодневном смислу те речи).⁴³ Међутим, пошто слободном и образованом човеку не приличе уживања која нису у складу са „политичком врлином” као системом моралних вредности,⁴⁴ потребно је да се ови људи у младости упознају како са моралним вредностима, тако и са музичким формама које ове вредности изражавају.⁴⁵ Изгледа да Аристотел сматра да ће људе који живе у складу са врлином, али им нису познате музичке форме, и даље омамљивати „раскалашни” звуци појединих музичких лествица или инструмената, док ће људи који познају вештину извођења музике на инструменту, али немају морално васпитање, своју вештину примењивати, како сам Аристотел каже, ради пружања уживања слушаоцима свих врста, а посебно необразованим слушаоцима, јер неће имати својеврсну „моралну баријеру” приликом извођења музике која изазива недолична осећања.⁴⁶

Насупрот наведеним примерима, деца млади људи који усвајају морално васпитање заједно са музичком вештином, имају вишеструку корист од таквог морално-васпитног програма, коју Аристотел, попут савременог педагога, излаже у наставку *Политике* корак по корак. Учећи да свирају на одређеном музичком инструменту, они се, према Аристотелу, најпре и сами забављају – ова делатност чини њихово образовање пријатним и занимљивим.⁴⁷ Другим речима, Аристотел не заборава да хедонистичко дејство уметности

42 Другачији став од овде изложеног може се наћи у: Destree, P. нав. дело, р. 318.

43 Исто, стр. 229, 1341b. Упоредити: Jones, E. M. нав. дело, р. 179.

44 Аристотел, нав. дело, стр. 227, 1341a.

45 Упоредити: Јегер. В. нав. дело, стр. 353.

46 Аристотел, нав. дело, стр. 229, 1341b.

47 Исто, стр. 226-227, 1340b.

не може једноставно „престати” чак ни у самом чину васпитања. Вежбајући да изводе на одређеним инструментима различите музичке лествице и ритмове, они музичке форме повезују су „покретима у души”, односно осећањима која ове форме изазивају, омогућавајући им да у случајевима када дођу у додир са овим формама у извођењима „професионалних” музичара, њихове душе не буду неприпремљене на различите, непредвидиве емотивне одзиве.⁴⁸ Учење свирања одређених лествица и ритмова на инструменту омогућава да се одређена музичка форма адекватно повеже са одређеном садржином у виду осећања. Сасвим супротно хансликовској (*Eduard Hanslick*) естетици музике, Аристотелова музика истовремено и „приказује” и „изазива” осећања. Музичко образовање састоји се у увиђању тог ланца између емотивног одзива, музичке форме и осећања које је музичар „подражавао”. Иако о томе Аристотел ништа не каже у „Осмој књизи” *Политике*, до кључне морално-васпитне улоге самог музичког педагога који музичко васпитање спроводи, долази тек након увиђања тих веза. Педагог повезује тај ланац естетског – доживљено осећање, форму која је осећање изазвала и иницијално осећање које је композитора музичког дела довело до дела – са одређеном карактерном особином, која се сматра достојном или недостојном слободног и образованог грађанина. Ту кључну улогу не може учинити само дете које се подвргава извођењу музике – за самог младог извођача, музицирање је слободна игра, коју учитељ мора сместити у одговарајући контекст моралних вредности, како ово музицирање не би било просто, самосврховито уживање.

Музичке лествице у Аристотеловој Политици и Аристотелова критика ставова из Државе

Као и у случају Платоновог разумевања улоге музике у моралном васпитању, и овде се можемо запитати: шта једну музичку форму чини погодном за изазивање одређеног осећања (и формирање одређеног карактера)? Иако Аристотел тврди да „природа” (*φύσις*) одређене хармоније детерминише њену способност да исказе одређена осећања,⁴⁹ изгледа да се овај његов став не заснива на његовим сопственим естетичким промишљањима, већ на општем мишљењу

48 Исто, стр. 226 1340b. Упоредити: и Jones, E. M. нав. дело, р. 167.

49 Аристотел, *Политика*, стр. 226, 1340a. Упоредити: Aristotle (1944) *Aristotle in 23 Volumes*, Vol. 21, translated by Rackham, H., Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd. October 2016, <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg035.perseus-eng1:8.р.1340a>. Грчки термини у заградама у наставку текста следе ово издање Аристотелове *Политике*.

теорије музике времена у коме је живео. Аристотел се више пута у „Осмој књизи” *Политике* позива на мишљења како музичарâ, тако и филозофâ (не именујући их притом), па нам, као и Платон, сугерише да постоји одређено конвенционално тумачење улоге музичких лествица, тумачење кога се сви придржавају.⁵⁰ Аристотел поступа као Платон и када морално-васпитну улогу уметности везује за музичке лествице, а не за конкретна музичка дела, чиме се утисак о конвенционалној употреби ових лествица још више појачава. Међутим, када сâм Аристотел разматра сваку од лествица појединачно, указујући на емоције које изазивају, а затим и на њихове васпитне потенцијале, долазе још једном до изражаја упадљиве разлике у учењима двојице грчких филозофа.

Још увек не наводећи ставове из *Државе*, Аристотел у наставку „Осме књиге” износи мишљење према коме „треба користити све хармоније, али не све на исти начин”.⁵¹ Овим нам Аристотел јасно ставља до знања да никаква „чистка” уметности не долази у обзир, већ треба пажљиво поделити лествице на оне у којима, поред изазивања одређеног уживања, постоји и морални потенцијал (које су *ἠθικός*), и оне које могу да пруже само уживања различитих врста.⁵² Штавише, не само да се у *Политици* не говори о одређеној „чистки” музичких форми, већ Аристотел јасно напомиње да млади људи који уче да свирају неки инструмент треба да познају и музичке лествице које изазивају уживање, како би ове лествице адекватно реципирали када у старијем добу дођу у додир са њима.⁵³ Овај став Аристотел износи непосредно критикујући Сократове ставове из *Државе*. Међутим, није сасвим јасно да ли у овој краткој тврдњи на самом крају *Политике* Аристотел мисли на све лествице без изузетака. Уколико је то случај, како ускладити овај Аристотелов став о томе да треба учити све лествице са већ поменутом поделом лествица, према којој су неке прикладније за морално васпитање? Са друге стране, уколико млади људи учењем инструмента усвајају све лествице, а не само оне које имају морални потенцијал, тиме само морално васпитање уз помоћ музичких форми постаје додатно отежано, јер би тиме сав терет моралног васпитања морао преузети музички тотор, који би у самом акту подучавања морао утицати на укус младих рецепијената, чинећи готово немогући задатак,

50 Исто, стр. 226, 1340b, 230, 1341b, 231, 1342b. Упоредити: Barker, A. *The Science of Harmonics in Classical Greece*, p. 328.

51 Аристотел, нав. дело, стр. 230, 1342a.

52 Исто.

53 Исто, стр. 231–232, 1342b. Jones, E. M. нав. дело, p. 166-167.

јер се често може дешавати да се ученицима допадне баш оне лествице које учитељ мора прогласити мање „вредним” од других из перспективе погодности или непогодности карактера који оне обликују.

Да би разрадио своје тезе о морално-васпитном потенцијалу музике, Аристотел наводи одређене музичке лествице заједно са осећањима које оне изазивају и карактерима који оне могу обликовати. Тако он говори да миксолидијској скали одговарају „тужна и потиштена расположења”, дорској мирна осећања и „мушки карактер”, па, према томе, и васпитни потенцијал,⁵⁴ фригијској „страст” а лидијској „углађеност” (*κόσμιος*),⁵⁵ па тиме и васпитни потенцијал.⁵⁶ Изузев у случају миксолидијске као неадекватне, а дорске као примерене, Аристотелов избор музичких лествица умногоме је другачији од Платоновог. О томе и сам Аристотел говори у *Политици*, критикујући Платона зато што је фригијску лествицу уврстио у свој васпитни програм, не узимајући у обзир да она има „исто дејство као фрула међу инструментима”.⁵⁷ Са друге стране, Аристотел зачудо не коментарише то што је Платон одбацио лидијску лествицу, сматрајући је „млитавом”, док је Аристотел на самом крају *Политике* проглашава најадекватнијом за васпитање деце. Исту ситуацију затичемо и у разликама између Платоновог и Аристотеловог избора адекватних инструмената које треба уврстити у образовање. Иако би се очекивало да Аристотел овом проблему приступа ревносније, с обзиром на то да у самој вештини музицирања налази васпитни потенцијал, његов говор о инструментима сажет је колико и Платонов. Док обојица грчких филозофа указују на проблематичне ефекте које фрула може изазвати у реципијенту, приписујући јој могућност побуђивања недоличних страсти у слушаоцу, Аристотел је ипак не одбацује сасвим, наводећи да она може користити у сврхе изазивања катарзе (притом не придајући катарзи морални значај, као што се овај аспект Аристотеловог учења обично тумачи из перспективе *Поетике*).⁵⁸ Аристотел помиње морални удео текста неке песме само једном у „Осмој књизи” *Политике*, и то управо у разматрању неповољног васпитног ефекта музицирања на фрули – наиме,

54 Аристотел, нав. дело, стр. 226, 1340б.

55 Ако узмемо у обзир спектар значења речи *κόσμιος*, поред естетске димензије коју издваја српски превод, важно је издвојити и она значења те речи која указују на ред, склад који ова лествица може изазвати у души реципијента. Исто, стр. 232, 1342б.

56 Исто, стр. 231–232, 1342а–1342б.

57 Исто, стр. 231, 1342а–1342б.

58 Исто, стр. 228, 1341а.

само свирање фруле „оногоућава пратњу речима”.⁵⁹ Из сличних разлога Аристотел сматра васпитно неподобним и низ других инструмената (пектиду, барбит, хептагон, тригон и самбику) али и китару, коју, присетимо се, Платон сматра погодном за васпитање, поред лире и (евентуално) сиринге.⁶⁰

Сама чињеница да Аристотел фаворизује другачије лествице или инструменте у односу на оне које је претходно прихватио Платон не говори нам ништа о предностима или ма нама једног или другог филозофског учења. Штавише, оба филозофа ову врсту одабира врше спрам моралног васпитања слободног грађанина полиса, који се, у грубом прегледу, и у једној и у другој концепцији састоји у ограничавању музичке делатности у пружању својеврсног подстицаја за непримерене изливе емоција и неконтролисано понашање под дејством страсти. Међутим, оба филозофа се позивају на уобичајено мишљење о последицама које одређене музичке форме имају у животу грчког друштва њиховог времена, на стручно мишљење својих савременика (музичара, теоретичара музике и других филозофа) или на суд традиције, а долазе чак и до међусобно противречних васпитних програма. Због тога се овде може отворити питање да ли се овај проблем састоји у неадекватном односу који ове филозофије успостављају са мишљењима своје епохе, у самим историјским околностима у којима се ови филозофи налазе, или у природи саме теме којом се они баве? Разуме се, разлике између Платоновог и Аристотеловог разумевања музике могуће је приписати и историјским променама које музика трпи у том историјском тренутку: овакво тумачење, без упоређивања Платоновог и Аристотеловог разумевања музике, сугерише и Љубомир Црепајац, коментатор српског издања *Политике*, у коментарима уз „Осму књигу”, не реферишући на литературу која то поткрепљује.⁶¹ Међутим, нећемо се задржати на овом могућем решењу овог проблема, већ ћемо у закључку рада покушати да сагледамо да ли се у уметничкој делатности као таквој могу пронаћи разлози за неухватљивост једногласног решења о моралној улози музичке форме.

Закључак

Наведене разлике између изложених Платонових и Аристотелових ставова о улози музичких форми у моралном

59 Исто.

60 Исто, стр. 228–229, 1341a–1341b.

61 Упоредити: Црепајац, Љ. (2003) *Напомене и објашњења уз осму књигу*, у: Исто, стр. 276.

васпитању могу, као што је приказано у раду, имати различите консеквенце у промишљању филозофија ових аутора, а посебно у погледу статуса уметничког и естетског у теоријски моделованим друштвеним концепцијама о којима ови аутори говоре. Специфично музичку форму из различитих разлога ови филозофи издвајају као релевантну за морално образовање: Аристотел због њеног непосредног дејства на душу реципијента, као и због способности да младу душу припреми за уживања достојна слободног човека; Платон због њене улоге у додатном истицању моралних потенцијала који потичу од текста, али и због њене способности да и самостално пронађе пут до душе коју је потребно морално васпитати. Иако је, поред истакнуте моралне улоге, дOMET уметничког у Аристотеловој *Политици* ипак ограничен на спектар уживања које уметност може да пружи (уживање, које, као што смо показали, чак и не мора бити стриктно естетског карактера), јасно је да Аристотел самој сфери естетског оставља више простора, допуштајући не само то да морално васпитање и (естетско) уживање коегзистирају унутар једне друштвене заједнице, већ и то да ове две улоге уметности у великој мери утичу једна на другу. Супротно свом прослављеном ученику, Платон не увиђа да жртвовањем уживања удаљава уметнички производ од човека, па ипак лишава уметност оне изражајне снаге коју жели употребити у васпитне сврхе, можда још једино рачунајући на то да су, као што смо показали, у строго цензурисаној држави преостали уметнички облици једино што млади грађанин „идеалне” заједнице о уметности зна.

Сматрамо да се још важнија последица упоређивања улоге коју специфично музичка форма има у Платоновој *Држави* и Аристотеловој *Политици* тиче увиђања начина на који је антички свет Платоновог и Аристотеловог доба разумевао саму музичку форму. Наиме, као што је наговештено на крају дела о Аристотелу, саме разлике у учењу ове двојице филозофа, који су практично савременици, сугеришу нам да се карактер музичких форми у антици можда не може сматрати тако јасно одређеним, конвенционално установљеним, ауторитетом традиције утемељеним и томе слично. Који аспекти комплексне сфере уметничког и естетског могу бити искоришћени у моралне сврхе, и да ли се уопште могу прихватити такве улоге – то је за античког човека морало бити отворено питање, као што је оно и нама отворено данас. Уколико се сагледају све консеквенце изложених разлика у третману специфично музичке форме у Платоновој *Држави* и Аристотеловој *Политици*, отварају се нове могућности тумачења античког појма музике и њене васпитне улоге – могућности које однос антике према музици (али и уметности уопште)

сагледавају у контексту динамичног античког живота, свакодневног активног одношења античког човека према уметности, јаког утицаја уметности на разумевање живота самог античког човека (утицаја на коме се, примера ради, управо и темељи Ничеово [*Friedrich Nietzsche*] тумачење античке уметности у *Рођењу трагедије*), могућности уметности да промени античке моралне и политичке вредности (на чему се, између осталог, базира и Платонова жустра критика делатности рапсода у *Ијону*) и тако даље. Овакво тумачење античког појма уметности неће сматрати антички живот статичним и укалупљеним у тој мери да се, као што Јегер сматра, промена музичке парадигме у антици готово може сматрати политичком револуцијом.⁶² У том случају, може се довести у питање и већ наведени став Црепајца о томе да је епоха у којој је Аристотел живео доба великих промена у музици, јер се можемо с правом запитати који то историјски тренутак није доба великих иновација у музици? Приложено динамичко приступање античком поимању музике (које тек треба развијати у неком будућем раду) у Платоновом строгом одношењу према уметности може препознати живи организам античке музике који, из Платонове перспективе, баш због тога треба кротити да се не би окренуо против моралних вредности једне заједнице. У Аристотеловој вишеструкој обради специфично музичког, овакав приступ види слику живахног музичког живота антике, динамичног посебно са тачке гледишта саме државе и њених законодаваца, који, као у Аристотеловом кратком приказивању историје утицаја фруле, овај инструмент час укључују, а час искључују из образовања, не увиђајући тачне границе његовог утицаја.⁶³ Штавише, о динамици уметничког живота антике сведочи у Аристотеловој *Политици* и готово неприметан пример неуспешне уметничке праксе музичара Филоксена, који покушава да компоује дитирамб користећи дорску, а не уобичајену фригијску лествицу.⁶⁴ Судећи по разликама које постоје у Платоновом и Аристотеловом одабиру музичких лествица, Филоксен свакако није једини који испробава нове уметничке форме и проширује границе уметничког, већ се то померање граница може сматрати и предусловом сваке аутентичне уметничке делатности, како античке, тако и савремене.

62 Јегер, В. нав. дело, стр. 352.

63 Аристотел, нав. дело, стр. 228–229, 1341а.

64 Исто, стр. 231, 1342б.

ЛИТЕРАТУРА:

- Adam, J. (1902) *The Republic of Plato*, Cambridge: Cambridge University Press, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg030.perseus-eng1>
- Аристотел, (2003) *Политика*, Београд: БИГЗ.
- Aristotle (1944) *Aristotle in 23 Volumes*, Vol. 21, translated by H. Rackham. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. October 2016, <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg035.perseus-eng1:8.1342b>
- Barker, A. (2007) *The Science of Harmonics in Classical Greece*, New York: Cambridge University Press.
- Brown, E. (2011) Plato's Ethics and Politics in The Republic, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition), ed. Zalta E. N. October 2016. <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/plato-ethics-politics>
- Destree, P. Education, leisure and politics, in: *The Cambridge Companion to Aristotle's Politics*, eds. Deslauriers, M. and Destree, P. (2013), New York: Cambridge University Press.
- Јегер, В. (1991) *Паудеиа: обликовање грчког човека*, Нови Сад: Књижевна заједница.
- Jones, E. M. Performance, Pleasure and Value in Aristotle's Politics, in: *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, eds. Rosen, R. M. and Sluiter, I. (2012) Leiden: Brill.
- Pappas, N. (2016) Plato's Aesthetics, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2016 Edition), ed. Zalta, E. N. October 2016. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/plato-aesthetics>
- Pelosi, F. (2010) *Plato on Music, Soul and Body*, New York: Cambridge University Press.
- Платон (2002) *Држава*, Београд, БИГЗ.
- Платон, (1974) *Закони*, Загреб: Напријед.
- Платон (1979) *Дела (Ијон - Гозба - Федар - Одбрана Сократова - Критон - Федон)*, Београд: Дерета.
- Plato, (1969) *Plato in Twelve Volumes, Vols. 5 & 6 translated by Paul Shorey*, Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg030.perseus-eng1>
- Rosconi, E. The Aesthetic Value of Music in Platonic Thought, in: *Aesthetic Value in Classical Antiquity*, eds. Rosen, R. M. and Sluiter, I. (2012) Leiden: Brill.

Dušan Milenković

University in Niš, Faculty of Philosophy – Department of Philosophy, Niš

MORAL EDUCATION AND THE AESTHETIC FORM
OF MUSIC IN PLATO'S *REPUBLIC*
AND ARISTOTLE'S *POLITICS*

Abstract

This paper examines Plato's and Aristotle's views on the role of music in moral education, with special emphasis on the chapters of *Republic* and *Politics* dealing with musical harmony and musical scales, regarded as formal aspects of music as an art form. Comparing these two philosophers' positions their approach to the art of music appears to be different, which seems to have consequences in terms of both their conceptions of education and their aesthetics. Pointing out the differences in their choice of musical scales and instruments suitable for education, the paper discusses whether the reasons why these differences exist are to be found in their own philosophical doctrines or in the conventionally established musicianship of their epoch to which both these authors refer but reach different conclusions.

Key words: *Plato, Aristotle, Republic, Politics, education, music, musical scales*



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду

Универзитет уметности, Факултет драмских уметности,
Београд

DOI 10.5937/kultura1653153R
УДК 792.01:174

оригиналан научни рад

ЕТИКА У ПОЗОРИШТУ

Сажетак: Основни циљ овог рада је дефинисање и истраживање појма значења етике у позоришту, анализом филозофских списа: Платона, Аристотела, као и театролошких студија Вилијама Шекспира, Саре Бернар, Станиславског, који су били у потпуности посвећени свом послу, мисији да допринесу стварању високо професионалном позоришту. За њих позориште је требало да открива истине о свету, човеку стварности: апсурдној, тешкој, неизвесној. Позориште је жива уметност, која се одиграва овде и сада и свако извођење је увек другачије. Представа је јавни догађај и та чињеница ову уметност доводи у специфичну позицију антиципатора различитих психолошких, социјалних, друштвених феномена, дискурса, стереотипа у понашању јединке, групе људи, али и саме државе. Иако је Шекспир писао о позоришту истине, моралним особинама глумца, Константин Сергејевич Станиславски је у делима: *Мој живот у уметности* и *Систем, Етика – уметност глумца и редитеља, режијама Чеховљевих дела у Московском Художественном театру* маркантно разматрао проблеме етике у позоришту: есенцију позоришне уметности, рад глумца и редитеља на пробама, посвећеност ансамбла идеји комада и представе – језгром драмског текста. Рад Станиславског и његова поетика инспирација су за настанак овог рада.

Кључне речи: позоришна етика, рад на пробама, језгро драмског дела, дисциплина, идеја доброг

Воли уметност у себи, а не себе у уметности

Константин Сергејевич Станиславски

Уметност која васпитава

Питање у каквом су односу етика и уметност не застарева. Свака цивилизацијска промена доноси са собом дискурсе који проблематизују значај, улогу и моћ или немоћ уметности и њен утицај на друштвена догађања, развој критичке мисли, њен утицај на публику: понашање, вредности, ставове. Ако данас живимо „упијајући“ некритички садржаје

масовне културе, данас, у време хибридизације уметности, економске, емигрантске кризе, питамо се, да ли уметност мора „поново да се роди”, ако је умрла. А умрле су све њене просветитељске идеје, „чисте” идеје изван прагматичних циљева уметника и институција које купују и врло јефтино продају њихова дела. Питамо се, где је нестала уметност, која афирмише добро у човеку.

Реч етика води порекло од грчког *ethos* – обичај и *ethikos* – моралан, термин који се односи и на морал. Филозофска дисциплина која се бави етиком је *philosophia moralis*, *philosophia practis*, која за свој предмет истраживања има морал, моралне вредности, моралне појаве, као и критеријуме моралности. Она се одређује и као идеја о доброме и „облицима” ваљаног понашања. „У последње време се развија примењена етика, кроз своје разне области (пословна етика, биоетика, еколошка етика), која истражује шта је исправно и прихватљиво, а шта није у посебним областима људске праксе и зашто је тако”.¹

Као филозофска дисциплина етика се може дефинисати као теорија морала, али „треба имати у виду да се у последње време бришу „границе” између термина етичан и моралан, те „термин етичан постаје синоним за термин моралан – готово и у својој негативној форми на *етички*.”²

Проблем етике у уметности започиње самим уметничким стварањем, било да је оно у писаном, изреченом или извођачком облику.

Разматрање улоге уметности, њене етичке функције неодвојиво је од Платоновог филозофског дела и високих вредности које уметност треба да испуњава, о чему пише Платон у „Држави”. За Платона уметност није „миметичка”, за њега је она поетизована, метафизичка делатност људска, која треба да служи држави, владару. Идеали: ученост, едукација били су за Платона део поезије и филозофије, док је представљачка уметност представљала дело „ниских људских страсти”, неприхватљивих, неморалних, очајних појава недостојних једне државе. „Платон је хтео да протера Хомера из своје идеалне државе, јер уплакани Ахилм јунак – плачљивац, није личио на узор вредан угледања. Око нас често слушамо да уметност, нарочито позориште, *јесте оружје у класној борби, инструмент образовања маса*. Та двојност је стално видљива. Победник над Хомером, Платон у својој

1 Бабић, Ј. Етика и морал 11. 5.2008, 20. 9. 2016. <http://www.doaserbia.nb.rs>

2 Исто.

сањаној држави дозвољава постојање представа које повезују поезију, музику и игру у име радости, опуштања, забаве – *paidia*. Али *paidia* је у крајњем резултату истовремено *paidei* односно васпитање, хармонија садржана у уметничком делу, чаробност његових ритмова у формирању, моделирању душе човека.³

Платон утопистички верује да песништво и филозофија, висока етичка уметност, која не „додирује” чулни аспект бића може да промени човека који ће живети у идеалној заједници. Платонов свет уметности је космички, недодирљив, док Аристотел у средиште хеленистичког света филозофије поставља „човека по средини”. Аристотел се вратио овоземалском животу, као једином облику постојања у којем чове проналази сврху делања. То је свет промене, разиграности, чулних сазнања, разноликости, али и свет у коме се кроз уметност забављамо и едукујемо. „Он изрично полемисе против платонске идеје добра као принципа Етике и на ширем земљишту искуственога света заснива своју етичку мисао, у чему се састоји његов етички реализам.”⁴

Етичка гледишта која Аристотел излаже, а која треба да служе уметности као врхунском добру су: реализам, рационализам, иманентизам, енергизам.

„Реализам *Никомахове етике* састоји се у томе, што Аристотел не прима Платоново учење о идејама и замера му што се идеје схватају као бића одвојена од појединачних ствари, јер се тако не може објаснити проблем постојања и бића ствари. Док Платон не може да превазиђе дуализам идеје и стварности и у своје објашњење света и живота уноси хеленистичком бићу стран елемент, код Аристотела идеја и стварност падају уједно: између њих постоји, не само хармонија, него и истоветност.”⁵

Аристотел је рационални мислилац, он човека види као телесно и духовно биће и када дефинише трагедију уводећи термин *катарзе*, он чини прекретницу у изучавању уметности која није само дело интелекта, већ и емоција. А једино кроз складно усклађене емоције, помирењем *дионизијског* и *аполонског*, човек постиже хармонију са собом и са светом. За Аристотела етичко сазнање има свој извор у разуму, индукција и дедукција се додирују, али и спајају у његовом учењу о етици. За њега су необуздане страсти и афекти део

3 Ђурић, М. Аристотел као етичар, у: *Никомахова етика*, ур. Ђурић, М. (2003), Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, стр. 11.

4 Исто, стр. 9с.

5 Исто, стр. 11.

психопатологије. То је нешто изван етичког оквира о којем пише Аристотел у *Никомаховој етици*.

„Док је Платон човеково морално зрачење везао за натчулни свет идеја и као највиши морални задатак поставио бежање у виши натчулни свет и тежњу са сличношћу са богом, Аристотел трансценденталну норму преноси у вољу моралне јединке и то са пуном одлучношћу ослобађања Етике од сваке везаности за натприродну узвишеност, те је на особинама људске природе, не само заснива, него је у оквиру овоземаљске стварности, нарочито у оквиру човекова политичкога живота, и завршава.”⁶ За Аристотела Етика није идилика сазнајне врлине, него морално делање, морални живот – блаженство као део морала. Блаженство је делатност душе према врлини, док се врлина везује за појам ентелехије. А врлина није ни афекат ни моћ, већ начин понашања којим човек постаје добар, а његова дела ће ту особину и подржати. Делање, а не сазнање је крајни циљ Етике. Предмет њеног изучавања јесу људске радње. Овакво етичко становиште обележава се као енергизам. Аристотелов биологизам долази до изражаја и у тумачењу етичког понашања, које подразумева добро као такво, радњу и вештину.

Дуализам позоришне етике

Дефинисање позоришне етике произилази из филозофских система и одлика позоришта античке грчке: позоришта намењеног култу бога *Диониса*, али и позоришту намењеном уздизању државе као снажног подстицаја људима, који су доласком у позориште показивали своју верност, оданост, иако су били класно детерминисани. „Позоришна *етика* не може бити ништа друго до једна *поетика* (или, по Кишу, *поетика*), јер се она држи позоришта као стварлачког феномена, а то значи као уметничког и/или естетског феномена, у чијој се служби налазе и сви морални односи који ту постоје (...). Аналогно томе се може рећи да је позоришној етици важно позориште, позоришно дело, представа као естетски привид, а не етика, јер сви морални односи који се ту развијају, пре свега односи глумца и редитеља, затим редитеља и сценографа и композитора, али и техничког особља служе представи као позоришном делу. Према дефиницији ове колективне уметности, позоришна трупа (заједница или колектив) може имати унутрашње јединство само ако је претходно створено техничко, психофизичко и естетско јединство, што увек претпоставља одговарајуће моралне од-

6 Исто.

носе и етички моменат”.⁷ Према дефиницији ове колективне уметности, позоришна трупа (заједница или колектив) може имати унутрашње јединство само ако је претходно створено техничко, психофизичко и естетско јединство, што увек претпоставља одговарајуће моралне односе и етички моменат. Етику у позоришту можемо да изучавамо на плану рада ансамбла на пробама, њиховој посвећености, дисциплини, одговорности, прихватању различитости другог и стварању одговарајућих, компатибилних односа, који ће довести до повољног исхода.

Позориште је уметност *најосетљивија* на свет и стварност. Позориште је одраз стварности. Као жива представљачка уметност, која се дешава „овде и сада” она увек треба да преиспитује међуљудске односе, да критикује власт, да се бави друштвеним и моралним стереотипима. Позориште задире у поље емоција, што је у театролошким, научним и публицистичким истраживањима до сада представљало „табу тему”. Као што писац, редитељ улажу емоције, како би створили драму, представу, и као што је њихово дело „натопљено” субјективношћу (њиховим фрустрацијама, надањима, страховима), тако и публика првенствено реагује емотивно на приказано. За њу је доживљај представе првенствено емоционални доживљај, што је ауторка текста доказала емпиријским истраживањем доживљаја позоришне представе, које је објављено у књизи „Публика мјузикла”, коју је Задужбина Андрејевић објавила 2014. године.

„У позоришту не само што је све опипљиво, већ и јавно. То је јавни, друштвени и групни доживљај. Живи људи појављују се пред живим људима. Живот очи у очи стоји испред другог живота. Ова посебност, једноставност позоришта објашњава због чега се питање етике опет *пробудило* (...) Али, ма шта да се мисли о његовој актуелности треба закључити да је то неизмерно сложен и тежак проблем.”⁸ Проблем етике у позоришту своди се на дидактизам, на питање, да ли позориште учи, подучава, или је оно само „убијање времена” *passentemps*. Раскин (Raskin) је проповедао да је задатак уметности (те и позоришта) да продубљује религиозна осећања, да подиже морално стање. Готово истовремено је настала чувена и данас присутна теорија *Lart poure L art, art for arts sake*. Готово истовремено је настала чувена и данас присутна теорија *Lart poure l art, art for arts sake*. То је

7 Дамјановић, М. Естетско – етички императив Станиславског, у: *Етика – уметност глумца и редитеља* приредио Лазић, Р. (1990), Београд: Алтера, стр. 13.

8 Терлеци, Т. (1990) *Морал у позоришту у Етика – уметност глумца и редитеља*, Београд: Алтера, стр. 73.

постојање *уметности ради уметности*, ослобађање уметника од свега, стварање за човека. Уметност је изнад живота, ослобођена свих стега. Писац, редитељ почео је да се смело обрачунава са стварношћу, критикујући меланхолију, романтичарске „утопљене душе”.

Није ли Шекспир (Shakespeare William) у Хамлету тако дубоко и бриљантно проблематизовао питање етике. Проблем унутрашњег етичког конфликта Данског краљевића, који води емотивну борбу, своју личну борбу, али и борбу за универзалну правду, правичност и истину. У сцени *мишоловке* Шекспир је тако дубоко и бриљантно проблематизовао питање етике. У наведеној сцени, сцени *позоришта у позоришту*, Хамлет говори мудре речи глумцима о томе како треба да играју. Њихов израз треба да буде умерен, хармоничан, њихове емоције, не треба да буду пренаглашене, страствене, извештачене. Урлање, хистерисање и патетика за Шекспира и његовог јунака је лоша глума, глума без морала, глума за неку забављачку трупу. У сцени *мишоловке* демаскира се убиство, злочин и сазнање ко је убио Хамлетовог оца? Није ли то најснажнија теза о томе у ком правцу треба да се развије вредност и понашање читавог човечанства. Тако једноставне, универзалне, непролазне истине је саопштио генијални Шекспир. Све се тичу изучавања етике у позоришту.

Шилер (Shiler) је развио теоретско схватање позоришта – стида у расправи *Das Theater als moralische Anstalt* (*Позориште посматрано као морални закон*).

Као и код Дидроа, Гетеа, позориште је место едукације, оно је део „учене културе”, која треба да образује народ, научи га лепом језику, манирима и васпитава га. Највећа трагичарка деветнаестог века Сара Бернар (Sarah Bernarh) пружа значајан допринос изучавању етике у позоришту у свом делу: *Уметност театра*. У поглављу које се назива *Моралне особине нужне за глумца*, Бернарова етичког глумца види као образованог, уметника снажно изражене воље, без које нема постигнућа у било ком сегменту људског деловања. За Бернарову, попут Шекспира глумац треба да игра природно, искључиво у служби уметности, ради идеје, а не ради добијања аплауза или славе која умртвљује глумачку енергију, од глумца ствара „марионету” у служби славе, славе која је део тренутка и врло је пролазна.

„Природност се никако не постиже ако уметник нема стварне снаге да испољи своју личност. Потребно је да у неку руку он заборави себе, да са себе скине властите особености и навуче особености улоге коју глуми. Узбуђење у том тренутку, радост или бол због догађаја тог дана – све то мора да се

заборави. Управо због тога што не водим довољно рачуна о тој обавези, један од мојих почетака у *Комеди Франсез*, био је, како каже Сарсеј, промашај. Под ноге би требало бацити недаће, животне бриге, ослободити своју личност на неколико сати, да би се корачало кроз сан, заборављајући све. Природност се никако не постиже ако уметник нема стварно снаге да испољи своју личност. Потребно је да у неку руку он заборави на себе, да са себе скине властите особености и навуче својственост улоге коју глуми”⁹.

Станиславски строги учитељ – наш савременик

Станиславски позориште сагледава као место испољавања реализма, психолошки истраженог до танчина. У позоришту, онако како га је Станиславски обликовао карактеристике ликова су прецизно дефинисане, изнијансиране, а глумац је снажно мотивисан и спреман да се потпуно посвети свом позиву. Његов *Систем* траје на позоришним сценама и у оквиру програма позоришних школа до данас, упркос свим борбама које су против истог водили: Мејерхолд, Брехт, Гротовски, Барба. Иако су се борили за доминацију позоришта, које није позориште речи, већ истраживачко позориште, позориште у коме је процес настанка, процес пробања важнији од коначне представе – премијере. Иако су се Мејерхолд, Брехт, Гротовски, Барба борили за знаковитост и симболизам позоришног израза, принципи Станиславског и његова позоришна *поетика* су и даље приоритет, *канон* у глумачкој, редитељској уметности. Питање које је и у двадесетпрвом веку интригантно је зашто је Станиславски толико популаран, јак, непревазиђен? Одговор је једноставан: Станиславски се бавио људском психом, пренео је сам живот, његов „исечак” на позорницу. Истраживао је несвесно, учио је глумце како да свесним психотехникама изазову несвесно и интерпретирају га као свесно понашање лика. Учио је оснивач Московског Художественог театра глумце како да оправдају свој лик, буду добри партнери својим колегама, да концентрацијом *победе* публику, показујући јој сам живот: туморан, меланхоличан, тежак. „Треба приметити да насупротив неким другим позоришним трудбеницима, који у свакој драми гледају само материјал за сценску прераду, ја сматрам да при постављању сваког значајног уметничког дела, редитељ и глумци морају да теже што је могуће тачнијем и дубљем схватању духа и замисли драмског писца. Те замисли не треба замењивати својим. Интерпретација драме и карактер њеног сценског остварења увек су у неизбежној мери субјективни, али само из дубоког разумевања

9 Бернар, С. (1996) *Уметност театра*, Нови Сад, стр. 128–129.

уметничке индивидуалности пишчеве и оних идеја и расположења његових које су стваралачко 'језгро' драме, позориште може да уђе у његову уметничку дубину."¹⁰ Систем Станиславског подразумева транспоновање драмског дела у сценско дело. Како то „чудно” звучи данас када драмски текст или сценарио представља само повод за игру, приказивање, истраживање различитих позоришних форми: нецеловитих, авангардних, перформативних. Станиславски поставља високое критеријуме пред редитеља и глумце. Позориште је за њега непрекидни процес трагања за потпуним и „правим” решењима. Као редитељ Станиславски поштује сваког глумца, све чланове екипе. Његова разматрања о позоришној етици нису скуп моралних норми, законитости којих аутори представе треба да се придржавају. Не, Станиславски жели да створи високо професионални театар, који не подилази публици, лошим укусима забављачке културе. Његово позориште јесте донекле симулација живота, али једино тако оно може према Станиславском да проблематизује саму егзистенцију и код глумца и код публике развије осећај емпатије за судбину ликова. Емпатија је најдрагоценија човекова особина, толико ретка, али која краси његово слабашно и несавршено биће.

„Задатак уметности, а према томе и позоришта је – грађење унутрашњег живота комада и сценско откривање основног језгра и мисли, који су се оплодили и родили дело песника, композитора”.¹¹ Станиславски је волео уметност којом се бави, био јој је потпуно посвећен, разрађивао је сцене са стрпљењем размишљајући да увек може још дубље да се проникне у суштину лика и његовог понашања. У свом делу *Етика* он пише да глумци треба да буду срећни што раде у позоришту, бораве на сцени где могу да пронађу своје унутрашње *Ја*, сцени на којој могу да маштају, да играју. Иако се сматра реалистом или представником натурализма, Станиславски је успевао да одвоји живот на сцени и живот изван позоришта. За њега је позориште „свето место” у које не можемо да улазимо „прљавих ципела”, наглашава Станиславски у студији, *Етика, уметност глумца и редитеља*. Како примећује Радослав Лазич у наведеној књизи „Етика је почетак свих знања о глумачком бићу”. За њега се уметност ствара због утицаја на друге, друштво, публику, а не због остваривања инфантилних и неуротичних жеља стваралаца. У позоришту не би требало да буде егоизма и нарцизма, јер

10 Станиславски, К. С. (1982) *Систем*, Београд: Партизанска књига, стр. 339.

11 Станиславски, С. К. (1996) *Етика, уметност глумца и редитеља*, Београд: Алтера, стр. 40.

би стваралаштво тада „потонуло” у ништавило, изгубило свој универзални и филозофски смисао. „Мислите више о другима, а мање о себи. Брините о заједничком расположењу и општој ствари, тада ће и вама бити добро. Ако свако од три стотине људи позоришног колектива буде доносио у позориште бодра осећања, то ће излечити чак и најцрњег меланхолика”.¹²

Станиславски у *Етици* пише о тимском раду, који треба да буде без конфликата, свађа. Пробе треба да теку у пријатној и позитивној атмосфери, јер само лепотом и добротом, разумевањем других људских бића, глумац и редитељ могу да постигну резултате, не просечне, већ увек боље, увек утемељене, сједињене са садржајем комада и поруком представе. „Онолико колико је мисија правога уметника – ствараоца, носιοца и проповедника лепоте узвишена и племенита, толико је занатство глумца, проданог за новац, каријеристе и каботена, недостојно – понижавајуће. Сцена је бели лист хартије и може да служи узвишеноме и нискоме, гледајући по ономе, што се на њој показује, ко и како на њој игра. Шта су само и како износили пред осветљену лампу! И дивне незаборавне представе Салвинија, Јермолове или Дузе, и кафе певаче са непристојном тачком и фарсе са порнографијом и мјузикле са сваком смесом вештина и искуства, гимнастике, кловерјаја, рекламе.”¹³ За Станиславског, глумац је пре свештеник него клоун, иако у *Етици* Станиславски одбија да буде пуританац, циник, лажни моралиста. Он попут Брехта, само не у политичко-друштвеном погледу, жели уметност која ће променити појединца, хуманизовати га, учинити га срећнијим и образованијим. На пробама као најкреативнијем месту које допушта глумцу да се мења, истражује, уходава своје покрете на сцени, сједињујући се органски са њом, Станиславски тежи беспрекорној дисциплини. За Станиславског, глумац је пре свештеник него клоун иако у *Етици* Станиславски одбија да буде пуританац, циник и лажни моралиста. Он попут Брехта, само не у политичко-друштвеном погледу, жели уметност која ће променити појединца, хуманизовати га, учинити га срећнијим и образованијим. На пробама као најкреативнијем „месту” које допушта глумцу да се мења, истражује, уходава своје покрете на сцени, сједињујући се органски са њом, Станиславски тежи беспрекорној дисциплини. „Ако у позоришту нема потребне дисциплине, то се глумац не осећа боље ни на самој сцени”¹⁴ Станиславски сматра да у позоришту нема малих и великих улога, већ

12 Исто, стр. 29.

13 Исто, стр. 33

14 Исто.

малих и великих глумаца. Неетично је да глумац врати улогу која му је додељена, макар била и епизодна, он треба да буде захвалан, што је уопште има, што је добио шансу да од ње направи „ремек дело”.

„Борба за првенство глумаца, љубомора према успесима другог, оцењивање људи према примањима и према фаховима, са изузетком појединих случајева, снажно су се накалемили у нашем послу и приносе му велико зло. Ми прикривамо своје самољубље, завист, интриге, свемогућим дивним речима у смислу: *племенито такмичење*, али кроз њих стално пробијају отровна испарења глупе закулисне глумачке зависти и интриге, која трује атмосферу у позоришту.”¹⁵

Станиславски је идеалиста, али он размишља и конструктивно. Ако нема дисциплине и вере у оно што радимо, онда ће представа „изгледати” и деловати површно. А то је за њега недопустиво. Свака представа од глумца захтева психичку и физичку преданост и снагу, прилагођавање свим променама које се свакодневно у њиховим бићима дешавају. Станиславски, својом теоријом глуме *преживљавања*, али и тежом да рад у Московском художественном театру буде добро организован, враћа достојанство позоришту, он за глумце обезбеђује „кућу” и услове да уче мењајући њихов живот на боље. Глумци сада нису само путујући хистриони, вашарски. Позориште у време Станиславског добија на друштвеној важности. Оно постаје значајан део јавног живота.

Етика је уткана у процес стварања позоришне представе. Она може бити део садржаја драмског комада, идеје редитеља да публици прикаже противуречности људске комуникације, политичко-социјалних тегоба и „болести” једног друштва. Сваки позоришни стваралац уколико поштује начела етике, дубоко верујући у њих, надајући се да има наде за овај свет, доприноси да позориште буде боље место за рад ансамбала, али и боље место за публику и цело друштво. Представе могу да буду изражајније, сврсисходније, маштовитије. Етика у позоришту подразумева однос одговорности и саосећања према групи са којом радимо, према самом себи, улози и публици. Етика штити људе од анархије, обезвређивања себе и другог. Позоришна уметност није само спектакл: визуелно атрактивна игра, она је много више од тога и стога писање о позоришној етици Станиславског сматрамо савременим погледом на позориште. И Ричард Шекнер (Richard Shechner) и Антонен Арто (Antonin Artaud)

¹⁵ Исто, стр. 31.

чији виљ ће бити само приказивање, концепт „буђење” публике, критика грађанског друштва и наметнутог, лажног морала. Као и Станиславски, они су желели слободу у позоришту, слободу „уоквирену”, не бахатошћу, већ васпитањем, максималним учествовањем у процесу настанка позоришне представе. Правичност, доброта, трагање за новим путевима изражавају уметност глуме и режије део су етике у позоришту, део су *Система* Станиславског, поетике која никад неће „умрети”.

ЛИТЕРАТУРА:

Аристотел (2003) *Никомахова етика*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Babić, J. *Etika i moral* 20. 9. 2016. [http:// www.doaserbia.nb.rs](http://www.doaserbia.nb.rs)

Бернар, С. (1996) *Уметност театра*, Нови Сад: Прометеј.

Дамјановић, М. Естетско – етички императив Станиславског, у: *Етика – уметност глумца и редитеља*, ур. Станиславски, С. К. (1990), Београд: Алтера.

Ђурић, Н. М. (2003) *Аристотел као етичар*, Сремски Карловци.

Лазих, Р. (1990) *Позоришна етика Станиславског*, Београд: Алтера.

Станиславски, С. К. (1990) *Етика – уметност глумца и редитеља*, Београд: Алтера.

Станиславски, С. К. (1982) *Систем*, Београд: Партизанска књига.

Терлици, Т. Морал у позоришту, у: *Етика – уметност глумца и редитеља*, ур. Станиславски, С. К. (1990), Београд: Алтера.

Maja Ristić
University of Arts, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

ETHICS IN THE THEATRE

Abstract

This paper aims to define and explore the importance of ethics in the theatre. The theoretical starting point of the work is based on Aristotle's and Plato's definitions of ethics and their observations of arts. For both Aristotle and Plato, art is an activity that inspires creation of virtues in the man. The second part brings the study of ethics in the works of Shakespeare and Sara Bernard, while the central part focuses on the theory of ethics in the theatre "poetics" of Konstantin Sergeievich Stanislavsky. In his works, *The System*, *My Life in Art* and *Ethics* he laid the foundations of modern, naturalistic and professional theatre. Stanislavski wanted rules in theatre and beautiful relationships, goodness. He felt that the actors should be fully committed to their role and work in rehearsals. The concept of ethics in the theatre was examined from the perspective of a multi-disciplinary theatre and syncretic art. Arts should encourage positive emotions and traits in humans.

Key words: *ethics in the theatre, work in the rehearsal, core of drama, discipline, goodness*

ИСТРАЖИВАЊА



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду

Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet –
Odsjek za filozofiju, Rijeka, Hrvatska

DOI 10.5937/kultura1653167V

UDK 304.2

304 Смпл X.

pregledni rad

O VRIJEDNOSTI I BEZVRIJEDNOSTI HUMANISTIČKIH ZNANOSTI

POUČCI HELEN SMALL

Sažetak: *Pitanje mjesta, uloge i vrijednosti humanističkih znanosti u današnjem društvu i obrazovanju jedno je od najprijepornijih pitanja u suvremenim obrazovnim politikama i mnogo je onih koji smatraju kako su humanističke znanosti isprazne, nepotrebne, neučinkovite, šarlatanske i bezvrijedne. U radu se nudi pregled argumenata na kojima ti stavovi počivaju i daje se prikaz knjige *The Value of the Humanities* autorice Helen Small koja izuzetno kritički analizira ovakvu percepciju humanističkih znanosti i pokazuje zašto je ona pogrešna. U zaključku se dodatno inzistira na potrebi za prepoznavanjem doprinosa kojega humanističke znanosti daju sveukupnoj produkciji znanja i poboljšanju kvalitete života, te toliko potrebnome osjećaju smislenosti.*

Ključne riječi: *znanosti – društvene, humanističke, prirodne, Helen Small, vrijednosti*

Humanističke znanosti danas

Godine dvijetisućite, velikan filozofske misli dvadesetoga stoljeća, Bernard Williams, zaključio je svoje obraćanje društvu Royal Institute of Philosophy sljedećim riječima:

„Zapravo, suočeni smo s riskantnom mogućnošću da cjelokupni humanistički projekt nastojanja da razumijemo sebe postane čudan. Zbog različitih razloga, obrazovanje se sve više usredotočuje na tehničko i komercijalno, do točke na

kojoj će se možda svako reflektivnije promišljanje činiti nepotrebnim i arhaičnim, nešto što je u najboljem slučaju tek dio nasljeđa. Ako to postane ostavština humanističkih znanosti, tada bavljenje njima više neće biti strastvena i inteligentna aktivnost kakva treba biti. Interes za postojanjem takve aktivnosti imamo svi – i on nije samo zajednički nego je i interes za zajedničku aktivnost¹.

Sedamnaest godina kasnije Williamsova su predviđanja nažalost gotovo pa u potpunosti ostvarena. Broj studenata koji upisuju humanističke znanosti vrtoglavo pada, humanistički odsjeci zatvaraju se diljem svijeta, javna percepcija humanista nije nikad bila tako negativna, financiranje istraživanja u ovoj domeni varira od minimalnoga do nepostojećega, a stav prema vrijednosti humanističkih znanosti odavno već nije potvrđan, pa čak ni skeptičan. Štoviše, gotovo pa jednoglasno, više manje svi (osim možda ponekog, rijetkog zaljubljenika u intelektualne izazove koje ove discipline otvaraju), nepromišljeno i neutemeljeno ali vrlo silovito negiraju vrijednost disciplina koje su fundamentalno posvećene čovjeku i njegovim postignućima. Činjenica da humanističke znanosti predstavljaju najstarije intelektualne napore i postignuća čovjeka uopće se ne uzima u obzir u raspravama o vrijednosti humanističkih znanosti – u svijetu u kojem nam mlade grane prirodnih znanosti daju “frižidere, oružje i lijekove”², kome jos treba stara grintava baba koja priča mitove o postanku svijeta, citira Shakespearea i pita se o smislu života – no često se zaboravlja da je razvoj prirodnih i društvenih znanosti bio omogućen postignućima u domenama koje danas potpadaju pod humanističke znanosti, primarno filozofiji. Naravno, vremenski primat ili razvojni put sami po sebi ne mogu utemeljiti vrijednost određene prakse ukoliko neke druge prakse bolje odrađuju funkciju i mnogi kritičari humanističkih znanosti danas ističu kako prirodne i društvene znanosti uspješnije odrađuju posao kojeg su nekada odrađivali humanisti – generiraju znanje, otkrivaju istinu, doprinose razumijevanju sveobuhvatne slike svijeta, generirajući pritom konkretne proizvode i sustavna rješenja za probleme i poteškoće čovjeka. Međutim, sustavno negiranje vrijednosti humanističkih znanosti, a posebno negiranje doprinosa koje ove znanosti daju sveukupnoj produkciji znanja i poboljšanju kvalitete života, te toliko potrebnome osjećaju smisla i vrijednosti kakvome danas svjedočimo predstavlja veliku potencijalnu opasnost za budući razvoj kulture i društva. Ključna pitanja koja humanisti postavljaju, pitanja o dobro proživljenome životu, o smislu i vrijednostima, kao i vještine koje

1 Williams, B. (2006) *Philosophy as a Humanistic Discipline*, Princeton UP, str. 199.

2 Isto.

se razvijaju unutar humanističkoga obrazovanja, poput sposobnosti refleksivnoga promišljanja i kritičke evaluacije, na fundamentalan način određuju i definiraju ljudskost u nama i vrlo je nepromišljeno misliti da će bilo kakav tehnološki napredak moći nadoknaditi njihov gubitak. Osim toga, jedino humanističke znanosti na sustavan način promišljaju o svijetu budućnosti, svijetu u kojem ćemo se morati suočiti s posljedicama današnjih znanstvenih postignuća i političkih odluka i upozoravaju na opasnosti u kojoj se našlo čovječanstvo zbog razvoja sredstava masovnog, a možda i konačnog samouništenja.³

Kritike humanističkih znanosti koje već godinama preplavljaju javni diskurs i oblikuju percepciju humanista mogu se podvesti pod nekoliko glavnih odrednica. Prvo, humanističke znanosti ne odgovaraju pravim standardima i načelima znanstvenoga istraživanja i pogrešno ih je klasificirati kao znanost. Kod humanista ne postoji jedinstvena metoda koja bi sa sigurnošću ukazivala na to da istraživanja koja se provode u ovim domenama zaista otkrivaju istinu odnosno generiraju znanje (ili, ako i generiraju znanje, nejasno je, nekima, zašto bi to znanje bilo vrijedno). Osim nepostojećih ili barem dvojbenih metoda istraživanja, upitno je i koje su metode verifikacije, što posljedično rezultira ‘*anything goes*’ kriterijem i posljedično, teze humanista često su isprazne, dvojbene i neutemeljene, a ipak imaju status znanstvenih teorija. Drugo, humanističke znanosti primarno su karakterizirane svojim nadasve subjektivnim elementom, za razliku od objektivne dimenzije prirodnih, pa čak i društvenih znanosti. Obzirom na izostanak ove vrste poveznice sa svijetom, odnosno sa objektivnom realnošću, dvojbeno je u kojoj su mjeri humanističke znanosti doprinjele boljitku društva, bilo teorijski, bilo praktično, obzirom da se bilo koja teorija neminovno može izjednačiti s osobnim, subjektivnim stavom, mišljenjem ili perspektivom koja nije nužno utemeljena u činjenicama i ne odgovara svijetu nego pojedincu. Treće, humanističke znanosti bave se raspređanjima oko ‘klasika’ (primjerice književnih ili filozofskih) i cjelokupni se ‘napredak’ može svesti na gomilanje stavova, interpretacija i reinterpretacija uvijek istih problema ili mislioca. Posebno u domeni filozofije, ovaj je problem postao poznat kao ‘stajalište o nepostojanju progresu’ (No-progress view⁴).

3 Vidi primjerice: Jonas, H. (1984) *The Imperative of Responsibility: In Search of an Ethics for the Technological Age*, University of Chicago Press; Prnjat, A. (2012) Apokalipsa bez otkrivenja: Svetozar Stojanović o mogućnosti samouništenja čovečanstva, *Theoria*, Vol. 55, 4, str. 113-128; Baccarini, E. (2015) *In A Better World? Public Reason and Biotechnologies*, Sveučilište Rijeka.

4 Vidi primjerice: Chalmers, D. (2015) Why Isn't There More Progress in Philosophy? *Philosophy*, 90, p. 3-31.

Svaka od ovih kritika temelji se na pogrešnoj koncepciji humanističkih znanosti, ili na pogrešno izvedenom generaliziranju, prilikom čega se jedna disciplina unutar humanističkih znanosti pogrešno uzima kao paradigmatika. Ovdje mi nije namjera detaljnije odgovoriti na svaku od njih, no potrebno je istaknuti, jer mnogi kritičari humanističkih znanosti to često ignoriraju, da svaka humanistička disciplina ima svoje metode istraživanja i provjere, kao i relevantne kriterije onoga što predstavlja originalan i znanstveno utemeljen doprinos pojedinoj disciplini. U domeni filozofije, primjerice, tezu o nepostojanju metode istraživanja i metode verifikacije može se lako pobiti ukazivanjem na metodu konceptualne analize koja je jedno od najjačih oruđa u filozofovoj kutiji alata, ili na specifičnu fenomenološki utemeljenu analizu. Sama povijest empirizma i racionalizma najbolje svjedoči u prilog tome koliko su sami filozofi osjetljivi na ovo pitanje. Praksa ‘peer review’ metoda je kojom se eliminiraju nepotpune, pogrešne ili neutemeljene teorije ili stavovi, a sama dijalektika ‘pitanja i odgovora’, odnosno primjera i protuprimjera (dijalektičke ideje o tezi i anti-tezi) pokazuje rigoroznost kojom se provjeravaju pojedini argumenti unutar filozofije. Kritika sadržana pod drugom točkom zapravo izokreće jednu od najvećih vrijednosti humanističkih znanosti, a to je primat subjektivne dimenzije nad objektivnom. Neću ovdje ulaziti u poznatu ideju ‘pogleda niotkuda’ i ‘pogleda od nekuda’ Thomasa Negela, niti o hvalevrijednome priznanju fizičara Erwina Schrodingera o tome kako prirodne znanosti, koje smatraju da imaju primat nad istinom, ne govore ništa o umu i njegovom mjestu u svijetu⁵, no svakako vrijedi istaknuti da upravo ovaj moment subjektivnosti omogućuje humanističkim znanostima da se u svojim istraživanjima primarno bave dimenzijom ljudskoga, koja se najčešće oprimjeruje u raspravama o vrijednostima, stavovima i perspektivama. Upravo je velika prednost humanističkih znanosti u tome sto primarno polaze od i vraćaju se čovjeku, odnosno opisuju svijet uključujući perspektivu čovjeka i njegovo iskustvo bivanja u svijetu.

I kritika sadržana pod trećom točkom temelji se na pogrešnome shvaćanju humanističkih znanosti. Prije svega, humanističke su znanosti specifične upravo po svojoj usmjerenosti na ljudske prakse, misli, ideje, stvaralaštvo i sve ono sto čini materijalnu i nematerijalnu kulturu. Obzirom da postoje pojedinci, poput Platona, Sofokla, Bethoweena, Caravaggia, koji su ostavili neizbrisivi trag i nepresušni utjecaj na našu kulturu, ne bi nas trebalo čuditi što se svaka nova generacija neminovno okreće ‘starijima’ i razvija njihove ideje ili nudi novo viđenje njihovih ideja. To ne

5 Vidi: McDonald, R. After Suspicion: Surface, Method, Value, in: *The Values of Literary Studies*, ur. McDonald, R. (2015), Cambridge UP.

znači da u domeni humanističkih znanosti nema napretka, već pokazuje zbog čega su humanističke znanosti i dalje relevantne i zašto prolaze ‘test vremena’. Isto tako, dugotrajnost pitanja, na koju se zastupnici teorije o nepostojanju progressa vole pozivati, rezultat je neprestane relevantnosti tih pitanja, a ne nespособnosti humanista.

Percepcija humanističkih znanosti koja počiva na jednoj od ove tri premise nema jedinstveno polazište, pa tako ni jedinstvenoga ‘neprijatelja’. Ponekad su upravo kolege s odsjeka prirodnih ili društvenih znanosti skloni na humaniste gledati s visoka, trivijalizirati njihov rad, istraživanja i zaključke, a ponekad čak i svojatati njihova distinktivna područja.⁶ Medjutim, koliko god razorne kritike humanističkih znanosti koje se temelje na jednome od ova tri argumenta, ili nekoj njihovoj kombinaciji, niti jedna kritika nije toliko razorna koliko ona, sveprisutna i neprestano sve glasnija, zbog koje se već godinama gase humanistički odsjeci diljem svijeta, kritika koja nije usmjerena na ‘teorijske’ probleme humanističkih znanosti nego na njihovu ‘praktičnu’ dimenziju. Ili, točnije, na njezin izostanak, obzirom da se pod praktičnom dimenzijom podrazumjeva izostanak bilo kakve financijske vrijednosti ili koristi humanističkih znanosti. Ovaj se stav može temeljiti na tezi da su humanističke znanosti beskorisne za društvo, u smislu da ne nude nikakve praktične proizvode od kojih bi ono imalo koristi, ili na tezi da je znanje koje pojedinac dobiva obrazovanjem u ovoj domeni bespotrebno, jer mu ne omogućuje nalaženje posla odnosno način da bude društvu koristan. Obzirom na navedeno, sve je veći pritisak za smanjenjem financiranja humanističkih odsjeka, i sve su glasniji savjeti potencijalnim studentima da svoje obrazovanje potraže na nekom drugom mjestu.

Helen Small: vrijednost humanističkih znanosti

Obzirom na ovakvo stanje, ne čudi što sve veći broj humanista osjeća potrebu ‘braniti’ humanističke znanosti. Književni teoretičari i kritičari, poput Stefana Collinia, filozofi, poput Marthe Nussbaum, teoretičari kulture poput Petera Swirskog, svojim radovima nastoje pokazati zbog čega su kritike humanističkih znanosti neutemeljene, a *The Value of the Humanities*, autorice Helen Small, jedna je od najsustavnijih knjiga koje se bave

6 Vidi primjerice: *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, ur. Zunshine, L. (2015), Oxford UP. Veliki je udarac vrijednosti humanističke koncepcije filozofije zadao Steven Hawking proglašivši ‘smrt filozofije’ (vidi: Thomason, A. (2015) What Can Philosophy Really Do?, *The Philosopher’s Magazine* 71, p. 17-23.

ovim ‘problemom’.⁷ Small pozicionira debate oko vrijednosti humanističkih znanosti u širi povijesni kontekst, ukazujući na prijevorna razdoblja u razvoju znanosti općenito i suvremenoga sustava obrazovanja koja su obilježila značajne korake u formulaciji onih argumenata koji danas poprimaju svoj najrazvijeniji, iako nikako i najoriginalniji izričaj. Današnje debate između takozvanih ‘dviju kultura’ kako to tumači S. P. Snow, humanističke i znanstvene, odgovaraju binarnim opozicijama koje su postojale u antici između *ars* i *scientia*, u srednjem vijeku između humanizma i skolastike, u romantizmu između Carlylea i Coleridgea koji su se suprotstavljali Benthamu i Jamesu Millu, u neoklasicizmu u polemici između Matthew Arnolda i T. H. Huxleya, te u moderno doba u polemici između F. R. Leavisa i C. P. Snowa⁸. Tradicija dviju kultura u suvremeno se doba proširuje na treću, koja obuhvaća odvajanje i individuiranje društvenih znanosti koje, unatoč tome što su manje egzaktne od prirodnih, ipak imaju bolji i poželjniji status u smislu percepcije koristi i vrijednosti, ponajviše zbog različitih grana ekonomije koje spadaju u ovu domenu. Zanimljivo je da se paralelno

7 Small, H. (2013) *The Value of the Humanities*, Oxford University Press. Iako je knjiga Smallove posvećena primarno teorijskoj argumentaciji, autoricu u nekoliko navrata opisuje i konkretne, praktične probleme i poteškoće s kojima se humanistički odsjeci u Engleskoj susreću, pri čemu uglavnom ima na umu postepeno smanjenje budžeta za istraživanje, kao i potencijalno smanjenje broja studenata koji upisuju humanističke studije, vjerujući da s tom vrstom obrazovanja neće biti poželjni kandidati na tržištu rada. Obzirom na takav kontekst, Small oprezno ukazuje na specifičnost nekih svojih argumenata obzirom na političko-ekonomsko zeledu unutar kojega ona djeluje i upućuje na mogućnost da se u nekim drugim zemljama (pri čemu prvenstveno referira na Ameriku i njezin model *Liberal Arts* obrazovanja) ova vrsta debata odvija u ponešto izmjenjenome kontekstu, obzirom na dominantne sustave financiranja sveučilišta i istraživačkoga rada. Model obrazovanja koji je prisutan u Hrvatskoj i regiji dovoljno je sličan engleskome modelu i vjerujem da je rasprava koju Small otvara stoga i više nego korisna. Posebna je vrijednost knjige što svojom argumentacijskom snagom i zavidnom filozofskom preciznošću (koju posebno naglašavam obzirom da Small nije filozof) nadilazi ekonomske i političke okolnosti ili specifičnosti modela obrazovanja i nudi nadasve koherentnu, jasnu i sustavnu viziju vrijednosti humanističkih znanosti.

8 Ovakve su rasprave kulminirale 1996, kada Alan Sokal objavljuje znanstveni rad u tada vrlo cijenjenome časopisu *Social Text*. No, kako je sam izjavio, ‘znanstveni rad’ zapravo je bila smišljena podvala kojom je želio pokazati kako se u domeni humanističkih znanosti objavljuju radovi dvojbena sadržaja i uz vrlo malo teorijskoga uporišta, te kako je jedini kriterij objavljivanja dovoljno kompleksna retorika i mudro pozicionirano zagovaranje ideja ljevičarskoga usmjerenja. Sokal je primarno napadao utjecaj postmodernističkih mislioca na znanost, tvrdeći kako su potaknuli trend odvajanja znanosti od objektivnosti i isitne. Objavljivanje ovog rada, odnosno priznanje autora o potpuno neutemeljenim i namjerno netočnim i nadasve ispraznim tezama i idejama potaknuli su cijeli niz polemika oko kriterija izvrsnosti u domeni znanstvenoga istraživanja, epistemologiji znanstvene prakse i općenito razlici između humanističkih i prirodnih znanosti. Vidi: http://www.physics.nyu.edu/sokal/#debate_linguafranca.

s nastankom treće kulture odvijaju, s jedne strane, procesi sve veće specijalizacije, a s druge, udruživanje naizgled potpuno nepojivih znanosti u dominantnome trendu interdisciplinarnosti.

Činjenica da suvremeni napad na humanističke znanosti ne predstavlja ‘ništa nova’ trebala bi utješiti humaniste, ohrabriti ih i ujediniti u njihovu nastojanju da vrate dignitet i ukažu na vrijednost svojih disciplina⁹. Small tako kategorički odbacuje potrebu da govorimo o ‘obrani’ humanističkih znanosti, tvrdeći da takav govor samo dodatno potiče percepciju njihove bezvrijednosti i beskorisnosti. Umjesto toga, humanisti bi trebali vjerovati u svoje discipline i hrabro nastaviti sa svojim radom, istraživanjima i radom sa studentima. Njezina analiza humanističkih znanosti nije apologetička, upravo suprotno, Small hrabro i uvjerljivo ocrtava distinktivnu vrijednost disciplina koje su trenutno toliko obezvrijeđene. Velika je prednost što za razumijevanje argumenata koje autorica nudi nije potrebno bogato predznanje ili poznavanje klasika, kao što je mjestimice slučaj s analizom književnih studija sakupljenih kod McDonalda ili Zunshine.

U prvome poglavlju Small nudi karakterizaciju humanističkih znanosti kako bi zahvatila njihovu posebnost i različitost u odnosu na druga znanstvena područja, što je otežano činjenicom da se humanističke discipline međusobno poprilično razlikuju obzirom na ciljeve, metode i područja istraživanja, ali i time što društvene i prirodne znanosti koriste metode koje se smatraju definirajućima za humaniste, poput samokritičke refleksije¹⁰. Small odbacuje ‘imperijalističko određenje’ prema kojem

9 Zanimljivo je da neki humanisti smatraju kako metoda ujedinjavanja nije niti potrebna, a niti dobra za rasprave o vrijednosti humanističkih disciplina. Rónán McDonald primjerice tvrdi da su pojedinačne discipline unutar humanističkih znanosti previše međusobno različite, imaju različita područja istraživanja, različite metode, specifične tradicije i povijest ideja i obzirom na to, trebaju i oslanjaju se na specifične metode opravdanja koje se ne mogu generalizirati na sve humanističke znanosti. Ono što funkcionira u slučaju jedne discipline neće nužno funkcinirati u slučaju neke druge i stoga je bolji pristup onaj u kojem svaka disciplina nastupa samostalno, ukazujući na one karakteristike koje su specifične za njezino područje, i tako pokazuje svoju važnost (vidi: McDonald, R. Introduction, in: *The Values of Literary Studies*, ur. McDonald, R. (2015), Cambridge UP). Ovakav je stav ipak prije iznimka nego pravilo. Martha Nussbaum primjerice poziva na ujedinenje etike i književnosti i općenito govori o *Liberal Arts* (radije nego li o pojedinačnoj disciplini) kada iznosi argumente u korist humanističkog obrazovanja. Stefan Collini također govori iz perspektive ujedinenih disciplina; Vidjeti: Collini (2012) *What Are Universities For?*, Penguin.

10 Valja napomenuti da ono što su u Hrvatskoj klasifikaciji humanističke znanosti, u zemljama engleskoga govornoga područja pokriveno je pojmom *humanities*, što implicira da su to discipline koje su pojmovno suprotstavljene znanosti (a time i implicitno odvojene od domene istraživanja koja teže objektivnosti, istini i nepristranosti). Neki humanisti nastoje nadvladati ovaj

je upravo (samo)kritičnost distinktivno svojstvo humanističkih disciplina, tvrdeći da (samo)kritičnost ni po čemu nije specifična za humaniste, čak ni one najkritičnije među njima, filozofe¹¹. Humanističke znanosti primarno se bave proučavanjem ljudi i njihove kulture odnosno prošlih i sadašnjih praksi određivanja značenja unutar kulture i kulturne baštine, usmjeravajući se na interpretaciju i kritičku evaluaciju, primarno u terminima individualnoga odgovaranja i uz neizbježan moment subjektivnosti. Uz element kritičnosti, njihov ‘posao’ uključuje i deskripciju, evaluaciju, nagađanja i postavljanja hipoteza, pa čak i izazivanje i provociranje ustaljenih ideja i teorija. Javna svrha humanističkih istraživanja obuhvaća održavanje i reanimaciju znanja o kulturološkome nasljeđu, ekspliciranje kulturoloških proizvoda i procesa kao i poticanje javne znatiželje prema novim predmetima i praksama. Small smatra kako su humanističke znanosti jednako usmjerene na prirodu individualnoga odgovora i reakcije, kao i na tvrdnje koje se mogu generalizirati, uz određenu dozu ‘boje i temperamenta’ takvih odgovora koja prevazilazi kritički moment ispitivanja. U svojem najboljem izdanju, teorija humanista zapravo je dovedena na razinu umjetnosti, u smislu da je prožeta specifičnim individualnim stilističkim obilježjima.

Small se ovdje dotiče i teorija o karakterologijama koje su specifične za stav o dvije kulture, prema kojima uronjenost u jednu znanstvenu struju oblikuje svjetonazor osobe i određuje njezin karakter, što dovodi do formiranja kolektivnoga etosa, odnosno zajedničkoga izraza određenih vrijednosti. Vjerovanje o postojanju određenih karakternih predispozicija zbog kojih se netko odlučuje za prirodne odnosno humanističke znanosti može imati pogubne posljedice za obrazovanje, ukoliko se smatra kako je ono nedostavno da bi utjecalo na formiranje karaktera. U suvremeno doba, posebno u raspravama između Levisa i Snowa, ideja o karakterologiji dobila je novu snagu. Prirodni su znanstvenici, vjeruje se, objektivni i rigorozni u pristupu istini i istraživanju, vjeruju u napredak i nude konkretne smjernice o tome kako ga postići. Nasuprot tome, humanisti su lijeni,

problem tako što pokazuju da i pojedinačne discipline unutar *Humanities* disciplina primjenjuju strogo znanstvene metode (vidi primjerice: Bod, R. (2013) *A New History of the Humanities*, Oxford UP).

11 Klasifikacija filozofije među humanističke znanosti, kao što je slučaj kod nas, nije univerzalna. U teorijskim raspravama postoje debate oko toga je li filozofija bliža prirodnim ili humanističkim znanostima, neki je autori suprotstavljaju humanističkim znanostima (vidi: Levine, P. (1998) *Living without Philosophy*, State University of New York Press) dok neki smatraju da ona svojom jedinstvenošću nadilazi ovu podjelu, primarno zbog svojega širokog spektra interesa, pri čemu se podjednako bavi filozofskom analizom znanosti poput fizike i biologije, umjetnosti ili pak ekonomije. Za jednu od najsustavnijih rasprava o ovom problemu vidi: Overgaard, S., Gilbert, P. and Burwood, S. (2013) *An Introduction to Metaphilosophy*, Cambridge UP.

skloni dogmama i previše usredotočeni na vlastiti senzibilitet i osjetljivost. Oni možda nude 'ljudsku perspektivu' ali ljudska perspektiva ne nudi napredak, barem ne napredak koji je mjerljiv u nekim konkretnim pokazateljima dobiti i koristi. Small odbacuje karakterologiju koja bi počivala na tezi o humanistu kao moralnome prosvjetitelju (koju primjerice zagovara Jerome Kagan) i tvrdi kako je karakterologiju bolje razumjeti ako pokažemo kako epistemološke osobine svake od triju kultura utječu na istraživanja.

U drugom poglavlju, korisnost i beskorisnost, Small analizira stavove suvremenih autora koji se bave krizom humanističkih znanosti, bilo tako što ju potpiruju, bilo tako što ju nastoje ublažiti. Najglasniji debatanti svakako su John Guillory, Bill Readings i Louis Manand, koji kao razloge krize vide opadanje marketinške vrijednosti humanističkih znanosti koja je djelomično uzrokovana tehnološkim napretkom, gubitkom kulturološke misije sveučilišta čiji smisao nije uzdrman tržišnim razlozima nego bezsadržajnom izvrsnošću. Small posebno kritizira Menandove stavove o humanistima koji nisu okrenuti javnosti već potrebama javnih ustanova. To je pogrešno, tvrdi Small, ističući kako humanističke znanosti omogućuju razvijanje vještina koje se mogu primjeniti u praktičnim aktivnostima poput medija, novinarstva te u javnome, političkome djelovanju i izdavaštvu. Središnji dio poglavlja posvećen je stavovima Matthew Arnolda, jednog od najistaknutijih humanista koji je u svojim radovima (Small posebno analizira *Culture and Anarchy*) postavio smjernice za današnje rasprave o važnosti kulture i formulirao neke od najvažnijih protu-instrumentalističkih stavova. Nastupajući protiv utilitarističkih argumenata Adama Smitha i Jeremy Benthama, Arnold je inzistirao na važnosti kulture i obrazovanja za razvoj pojedinca i posredno, razvoj civilizacije. Obrazovanje prvenstveno služi razvoju slobodne misli i autentičnosti pojedinca, a tek sekundarno može biti instrumentalizirano u svrhu učenja dužnosti. Iako su argumenti koje Arnold nudi kao odgovor instrumentalistima previše općeniti i stoga neosjetljivi na specifične formulacije koje instrumentalisti danas imaju, Small zaključuje kako Arnold ipak ostaje najutjecajniji u načinu na koji odgovara pritiscima ekonomske instrumentalizacije koji dolaze od strane političkih tijela. Upravo bi ona trebala promicati sveučilišta kao mjesta razvoja i kultiviranja pojedinca, umjesto da sustavno zanemaruju činjenicu da dobrofunkcionirajućega društva nema bez zdravih pojedinaca.

U trećem poglavlju Small se okreće raspravi o doprinosu humanističkih znanosti individualnoj sreći, odnosno (za one koji pojam sreće drže nejasnim i preopćenitim), gotovo pa aristotelovski utemeljenoj ideji o dobrome životu. U svojoj osnovi ovaj

argument počiva na sada već mitskoj priči o Johnu Stuartu Millu i njegovoj autobiografskoj apologiji umjetnosti, posebno Wordsworthovom pjesništvu, ali i na danas prevaziđenome modelu asocijacionističke psihologije. Iako u suvremenim raspravama ne postoji moderna formulacija ovog argumenta, teza o načinu na koji humanističke znanosti mogu doprinjeti viziji dobro proživljenoga, ispunjenoga, pa čak i sretnoga života ne bi se smjela zanemariti¹². Upravo je Millova 'sretna svinja – nesretni Sokrat' motivirana njegovim žestokim protivljenjem hladnome, proračunatome matematičkom hedonizmu i ekonomskome instrumentalizmu (u duhu kojih je bio odgajan i kojem i pripisuje svoj depresivan karakter) koji su i danas u pozadini protu-humanističkih argumenata. Dublji problem koji se otvara u ovom poglavlju jest neizostavno pitanje povezivanja sreće pojedinca i sreće, odnosno dobrobiti, političke zajednice. Small drži kako Mill ne uspijeva naći dovoljno dobro rješenje za pomiriti potencijalni jaz koji se otvara u situacijama u kojima sreća pojedinca nije ostvariva unutar dane zajednice, što njegov prosvjetljeni hedonizam, utemeljen na ideji o intelektualnim dobrima, čini jednako ranjivim na problem s kojima se suočavaju hedonističke teorije protiv kojih Mill piše. Ovo je poglavlje posebno zanimljivo utoliko što nudi pregled filozofskih stavova o sreći, od Platona do suvremenih (pretežno kognitivističkih) teorija o emocijama. Small međutim drži kako se cjelokupna vrijednost humanističkih znanosti ne može zasnivati na Millovoj ideji o doprinosu ovih disciplina sreći pojedinca. Vrijednost Millova argumenta je u načinu na koji pokazuje nedostatnost racionalističkoga, matematičkoga pristupa životu i društvu, ali Millova vizija sretnoga života nije univerzalna, a njegovo iskusstvo nije dostatno da utemelji vrijednost humanističkih znanosti.

U četvrtome poglavlju Small se bavi jednim od najznačajnijih i najutjecajnijih argumenata o važnosti humanističkih disciplina, argumentu koji počiva na Sokratovoj viziji filozofa kao onoga koji propitkuje, ispravlja i provocira društvo kako bi time izazvao sugrađane da kritički preispitaju svoje stavove, vrijednosti i ideje. Ovaj je argument, popularan kao 'demokracija nas treba argument', posebno izražen u pisanjima Marthe Nussbaum¹³ a temelji se na ideji da su humanističke znanosti potrebne kako bi osigurale dobro funkcionirajuću demokraciju. Između ostaloga, Nussbaum tvrdi da humanističko obrazovanje omogućuje

12 Suvremenu varijantu ovog argumenta nalazim kod Marthe Nussbaum, jedne od najznačajnijih filozofkinja današnjice, koja često ističe utjecaj književnosti, posebno Henryja Jamesa i Charlesa Dickinsa, na formiranje vlastitoga etičkog svjetonazora.

13 Vidi: Nussbaum, M. (2010) *Not For Profit: Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton UP.

razvijanje emocija čineći pojedinca tolerantnijim, odgovornijim i hrabrijim kada se radi o nepristajanju na stavove koji se temelje na nepreispitanim pretpostavkama autoriteta. Ključna teza Nussbaum jest inzistiranje na moralnome razvoju pojedinca od najranije dobi, koje mu omogućuje zauzimanje perspektive prema drugim članovima društva u osnovi koje su emocije empatije i razumijevanja, kontroliranje agresivnoga ponašanja koje je posljedica nepoznavanja ‘stranoga i drugačijega’, ravijanje otvorenosti, suosjećanja i skrbi za druge. Njezina se ideja o važnosti humanističkih znanosti i humanistički usmjerenoga obrazovanja temelji na sokratovskome modelu argumentiranja i Platonovoj tezi o jedinstvenoj ulozi koju filozofi obnašaju u društvu, ulozi kritičara, prosvjetitelja i učitelja. Kao odgovor na ovakvo shvaćanje uloge humanista, Small navodi nekoliko prigovora. Ukoliko humanističke znanosti i mogu doprinjeti boljem funkcioniranju demokracije – što je samo po sebi izuzetno dvojbeno – nije jasno zbog čega osnovnoškolsko i srednješkolosko obrazovanje nije dovoljno za stjecanje potrebnih vještina. Isto tako, nije jasno zbog čega bi potreba za specifičnim vještinama koje se razvijaju kroz humanističke znanosti bile isključivo vezane za demokratsko uređenje, obzirom da i druga politička uređenja mogu profitirati od dobro obrazovanih građana. Problem je što Nussbaum neopravdano i neutemeljeno model polisa primjenjuje na suvremeno demokratsko društvo i njegove institucije. Model sokratovskoga filozofa ne može se na neki samoočigledan i neproblematičan način pomiriti s institucionalizacijom filozofije i ostalih humanističkih znanosti i suvremenom akademskom zajednicom. Ova ideja kulminira u ključnome prigovoru koji Small upućuje Nussbaum, a to je potreba da se specificira na koga se točno zamjenica ‘nas’ odnosi. Ukoliko ona stoji za studente i profesore humanističkih odsjeka, tada se time implicitno ali neutemeljeno i pogrešno tvrdi da su humanisti na neki način bolji od ostalih znanstvenika. Potrebno je, tvrdi Small, obraniti varijantu argumenta ‘demokracija nas treba’ koja ne bi zapala u ‘model starateljstva’ prema kojem je posao humanista ispravljati greške i propuste, moralne, epistemološke, estetske i svake druge, više manje svih ostalih članova društva, obzirom da nije jasno što to humaniste čini posebno dobro opremljenima za razumijevanje suvremenih vlada i moderne ekonomije. To znači da ‘nas’ zapravo okuplja sve znanstvenike, ali i građane, i da su humanisti samo jedan kotačić koji doprinosi dobro funkcionirajućem društvu i dobrobiti građana. Small završava poglavlje raspravom o odnosu humanističkih znanosti i demokracije, i tvrdi kako se ova veza ne temelji na tome da humanističke znanosti kultiviraju posebnu vrstu znanja ili da doprinose razvoju posebno poželjnih psiholoških kvaliteta, već da poučavaju kritičkim procesima šire političke zajednice koje djelomice i same

predstavljaju. Tako se njihova vrijednost, zaključuje Small u petome poglavlju, najbolje može obraniti pluralističkim pristupom, koji inzistira na njihovoj specifičnosti i javnoj dobrobiti a ne temelji se na stavu koji bi inzistirao na subjektivističkim tezama o tome što ih čini vrijednima. U zaključku, Small sabire ključne točke ovakvoga pluralističkoga tumačenja. Prvo, njihov je posao (a time i njihova domena istraživanja) jedinstven utoliko što ove discipline potiču distinktivnu vrstu razumijevanja onih praksi koje određuju i tumače značenja kulturoloških procesa, što je djelomice podržano jedinstvenim odnosom prema znanju koje neminovno sadrži subjektivistički moment. Drugo, iako se humanističke znanosti teško mogu opravdati samo instrumentalno, obzirom da se uvijek mogu navesti prakse koje jednako dobro ili bolje mogu zadovoljiti potencijalne instrumentalističke ciljeve, to ne povlači da društvo nema direktne koristi od humanističkih znanosti. One doprinose očuvanju kulture i razvijaju vještine potrebne za njezino interpretiranje i reinterpretiranje koje odgovara trenutnim potrebama društva. Humanističkim obrazovanjem studenti stječu vještine potrebne za veliki spektar praktičnih aktivnosti koje uvelike nadilaze samu domenu sveučilista. Treće, humanističke znanosti doprinose sreći pojedinca i društva, posredno (i ne instrumentalno) utoliko što bolje od bilo koje druge discipline ukazuju na to što je sreća i kako ju ostvariti. Četvrto, humanističke su znanosti važne za dobro uređenje demokracije utoliko što predstavljaju centre za razvoj vještina potrebnih za kritičko promišljanje, debatiranje i evaluaciju ideja koje su u srži demokratskih procesa. Ova vrijednost ne proizlazi iz same definicije humanističkih disciplina već je generirana trenutnim političkim potrebama. Naposljetku, moramo pretpostaviti da sami predmeti izučavanja humanističkih disciplina imaju svoju vrijednost po sebi i da se ta vrijednost prelijeva u disciplinarna područja i istraživanja humanista. Iako humanističke znanosti ne predstavljaju jednu od primarnih potreba društva (poput primjerice zdravstvene skrbi), Small drži da se o 'potrebi' humanističkih znanosti može govoriti iz perspektive želja – svi oni kojima je duboko stalo do onoga čime se humanističke znanosti bave imaju razloga željeti njihovo postojanje, obzirom na doprinos koji humanističke znanosti daju njihovim životima. Iako svjesna problematičnosti ovoga stava, Small završava knjigu raspravom o pitanju usporedivosti i sumjerljivosti različitih vrsta vrijednosti koje predstavljaju javna dobra o kojima se odlučuje na razini dodjele javnih sredstava za financiranje istraživanja u domeni znanosti i obrazovanja, ali i ostalih sektora u društvu, ističući kako je potrebno ukazati na različite kriterije vrednovanja svake od disciplina koje polažu zahtjeve za javnim financiranjem.

*Zaključak: tragovima Smallove
prema boljem sutra za humaniste*

The Value of the Humanities u punom smislu riječi predstavlja izuzetno štivo. Autorica zaslužuje svaku pohvalu za kritičnost i sustavnost kojima pristupa ovoj zahtjevnoj tematici, kao i za dubinsku analizu koju nudi. Knjiga nam daje ne samo povijesni uvid u tematiku vrijednosti humanističkih znanosti, nego i zavidnu kritičko-filozofsku analizu najvažnijih argumentata koje su obje strane ponudile u ovoj raspravi. Mjestimice je teško reći da li Small brani ili negira vrijednost humanističkih znanosti i držim da je upravo to jedna od velikih prednosti knjige – za razliku od nekih ‘apologeta’ humanističkih znanosti koji uzvikuju isprazne parole, Small zauzima gotovo pa skeptički stav najjačih razmjera kako bi svaki od argumenata podvrgla najrigoroznijoj mogućoj kritici. Kako pokazuje, nema mnogo argumenata koji uspješno prolaze ovaj test, barem ne u njihovoj trenutnoj formulaciji. Vjerojatno će mnogi biti iznenađeni kritičnošću prema Marthi Nussbaum, koja je u svojoj dugoj i nadasve uspješnoj karijeri neumorno zagovarala važnost filozofije i književnosti, religijskih i rodnih studija, isticala nužnost činjenično utemeljenoga, sustavnog razumijevanja povijesnih i društvenih čimbenika koji utječu na civilizacijske tekovine i zagovarala potrebu za ‘stvaranjem mogućnosti’ koje će stvoriti bolje, pravednije, sretnije društvo tako što će omogućiti pojedincima da u potpunosti žive život dostojan čovjeka a da se pritom ne oslanja na matematičke pokazatelje uspješnosti (poput BDP-a) već na subjektivne osjećaje sreće i ispunjenosti¹⁴. Small isto tako nemilosrdno iscjeduje gotovo pa zanosnu privlačnost argumenata J. S. Milla i Matthew Arnolda o važnosti kulture za sreću pojedinca. Njezini su argumenti možda najranjiviji u obrani vrijednosti humanističkih znanosti ‘zbog njih samih’ koje ne utemeljuje na nekim intrinzičnim vrijednostima samih predmeta proučavanja humanista. Upravo u ovom djelu može joj se spočitati manjak uvjerenosti, a možda i brzopletost u argumentiranju. No važno je napomenuti da taj manjak nije posljedica nedostatka kritičnosti. Upravo suprotno, primjenivši dekartovksu metodu ‘traženja arhimedovske točke sigurnosti’ Small nudi humanistima mogućnost da na čvrstim temeljima izgrade vrijednost humanističkih znanosti. Ostaje međutim gorka spoznaja da će mnogi i dalje na humaniste gledati kao na prodavače magle koji se savršeno uklapaju u opis humanističkih znanosti iz uvodnog odlomka. Razlog tome možda je upravo taj što distinktivnost i važnost humanističkih znanosti, kao uostalom i predmeta njihova izučavanja, ponajprije ovisi o

14 Vidi: Nussbaum, M. (2011) *Creating Capabilities, The Human Development Approach*, Harvard UP.

tome da pojedinac sam prepozna, i posljedično osjeti potrebu za boljim upoznavanjem vrijednosti sadržanih u ovim praksama i predmetima. Kao i ljepota umjetničkih djela, 'vrijednost' svih onih pitanja kojima se humanisti bave teško se može prenijeti posredstvom argumenata i prije svega traži određenu dozu znatiželje, određeni propitkivalački stav prema svijetu, čovjeku, ljudskome iskustvu i kulturi, kao i spremnost da se na subjektivnoj, refleksivnoj razini pojedinac sam suoči s važnošću tih pitanja i potrebom da ona budu odgovorena¹⁵. Važno je napomenuti da ovu 'okrenutost' čovjeku i njegovome iskustvu, u najširem smislu riječi, nitko ne negira, ono što se ignorira u svim oblicima rasprave jest dugoročna važnost i nenadoknadivost te okrenutosti, kao i važnost spoznaja koje proizlaze iz takve vrste promišljanja. Obzirom da ne postoji način da se takva vrsta subjektivnoga razumijevanja i obogaćene perspektive izrazi bilo kakvim brojčanim, objektivnim ili jasno mjerljivim i vidljivim rezultatima, mnogi su skloni pretpostaviti kako doprinos humanista općem dobru ne predstavlja vrijednost po sebi, posebno ne vrijednost koju moramo čuvati. No pritom se zaboravlja da samo humanističke znanosti u punom smislu riječi predstavljaju svojevrсни spomenik najvišim ostvarenjima i civilizacijskim tekovinama za koje su ljudska bića sposobna. Pri tome moramo uvažiti ne samo ona djela kojima se divimo, poput umjetničkih postignuća, već i one događaje kojih se sramimo, poput velikih svjetskih ratova. Iako je nada i motivacija humanističkoga obrazovanja na svim razinama školovanja ponuditi smjernice koje bi pojedincima olakšale ovu vrstu promišljanja, neizostavan element subjektivnosti u odgovorima ne povlači po automatizmu stav da je svaki odgovor dovoljno dobar i da stoga humanistički doprinos promišljanju o ovim pitanjima možemo eliminirati. Zbog toga je Small u pravu kada tvrdi da humanističke znanosti predstavljaju dobro koju moramo zaštititi, iako se ta vrsta dobra ne može usporediti s dobrima poput materijalne sigurnosti ili prikladne zdravstvene skrbi.

Za kraj bih istaknula egzemplarnost modela diskusije koju Small otvara. Uspješno manevrirajući između teorijskih argumentata i konkretnih empirijskih slučajeva s kojima se suočava u Engleskoj, autorica pokazuje kako uspješno ujediniti teorijsku i praktičnu stranu problema 'dokazivanja vrijednosti humanističkih znanosti' i ponuditi rješenje za oba ova aspekta, rješenje koje ne zapada u ispraznu retoriku već se temelji na konkretnim, mjerljivim vještinama i rezultatima koji sustavno proizlaze iz humanističkih istraživanja. Prije svega, teško da može prenaglasiti samu vrijednost promišljenoga teorijskog pristupa gorućim

15 Vidi: Vidmar, I. (2016) *The Philosopher's Virtues*, A&P-Anthropology and Philosophy, p. 137-153.

političkim i socijalnim pitanjima kao što je to trenutno pitanje financiranja znanstvene zajednice. No isto tako, gotovo je sigurno da se ne može prenaglasiti vrijednost onih praksi, koje sustavno, kritički, uz potrebnu dozu odmaka i s dovoljno znanja o povijesnome razvoju ideja, stavljaju u centar svojega interesa čovjeka i njegovo iskustvo i djelovanje. Small je u pravu kada tvrdi da humanisti više nemaju primat nad produkcijom i distribucijom znanja i da ništa u samoj naravi njihova proučavanja, niti u njihovome moralnome odnosno epistemičkome karakteru ne povlači automatski takav primat. No poruka je knjige da taj primat ne pripada ni prirodnjacima ni društvenjacima. Utoliko ukoliko je svako istraživanje i svaka znanstvena disciplina usmjerena otkrivanju istine i poboljšanju kvalitete života ljudi, ove tri kulture moraju djelovati zajedno, uz potrebnu dozu poštovanja, uvažavanja i otvorenosti prema rezultatima kolega iz drugih disciplina.

LITERATURA:

- Baccarini, E. (2015) *In A Better World? Public Reason and Biotechnologies*, Sveučilište Rijeka.
- Bod, R. (2013) *A New History of the Humanities*, Oxford University Press.
- Chalmers, D. (2015) Why Isn't There More Progress in Philosophy? *Philosophy*, 90, p. 3-31.
- Collini, S. (2012) *What Are Universities For?* Penguin.
- Jonas, H. (1984) *The Imperative of Responsibility: In Search of an Ethics for the Technological Age*, University of Chicago Press.
- Levine, P. (1998) *Living without Philosophy*, State University of New York Press.
- McDonald, R. After Suspicion: Surface, Method, Value, in: *The Values of Literary Studies*, ur. McDonald, R. (2015), Cambridge UP.
- McDonald, R. (2015) Introduction, u *The Values of Literary Studies*, in: *The Values of Literary Studies*, ur. McDonald, R. (2015), Cambridge UP.
- Nussbaum, M. (2010) *Not For Profit: Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton UP.
- Nussbaum, M. (2011) *Creating Capabilities, The Human Development Approach*, Harvard UP.
- Overgaard, S., Gilbert, P. i Burwood, S. (2013) *An Introduction to Metaphilosophy*, Cambridge UP.
- Prnjat, A. (2012) Apokalipsa bez otkrivenja: Svetozar Stojanović o mogućnosti samouništenja čovečanstva, *Theoria*, Vol. 55, 4, str. 113-128.

- Small, H. (2013) *The Value of the Humanities*, Oxford University Press.
- Swirski, P. (2013) *From Literature to Biterature: Lem, Turing, Darwin, and Explorations in Computer Literature, Philosophy of Mind, and Cultural Evolution*, McGill UP.
- Thomason, A. (2015) What Can Philosophy Really Do?, *The Philosopher's Magazine*, 71, pp. 17-23.
- Vidmar, I. (2016) *The Philosopher's Virtues*, A&P Anthropology and Philosophy, pp. 137-153
- Williams, B. (2006) *Philosophy as a Humanistic Discipline*, Princeton UP.
- Zunshine, L. ur. (2015) *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford UP.

Iris Vidmar

University of Rijeka, Faculty of Philosophy –
Department of Philosophy, Rijeka, Croatia

ON THE VALUE AND THE LACK OF VALUE
OF THE HUMANITIES

LESSONS OF HELEN SMALL

Abstract

One of the most contentious questions in today's discussions on the educational policies concerns the role and values of the humanities in contemporary society and education. Many see the humanities as empty, unnecessary, inefficient, phony and worthless. This paper offers a rundown of arguments adduced to support this view, followed by an overview of Helen Small's *The Value of the Humanities*, which offers an exceptionally critical and insightful analysis into the current debate over the value of the humanities. The paper ends by emphasizing further the need to recognize the contribution of the humanities to the production of knowledge and enhancement of the quality of life, as well as to the much needed sense of purpose and meaning.

Key words: *sciences – natural and social, humanities, Helen Small, values*

Univerzitet *Josip Juraj Strossmayer*, Filozofski fakultet –
Odsjek za filozofiju, Osijek, Hrvatska

DOI 10.5937/kultura1653183S

UDK 316.722

316.325:316.72

originalan naučni rad

METAMORFOZE TUMAČENJA JAVNOG I PRIVATNOG PODRUČJA

Sažetak: *Richard Sennett analizirao je razdoblje od 1750 do suvremenosti, kada prevlast kulture intimnosti mijenja političke kategorije u psihološke. Uspon kulture intimnosti značio je propast društvene teatralnosti, što je dovelo do nestanka javnog života. Obitelj je od 'partikularnog, ne-javnog' područja postala utočište, svijet za sebe, sa strožim moralnim kodeksom nego što ga ima javno područje. Političari su počeli izlagati javnosti svoj karakter, osjećaje, snagu osobnih uvjerenja. Teorija Hannah Arendt ovdje je pak analizirana iz horizonta tzv. teatarske dimenzije javnog područja i agonističke politike, kroz što se govori o naravi svjetovnosti. Neki autori kritizirali su miješanje unutrašnjeg i izvanjskog područja (Hannah Arendt i Richard Sennett), a drugi (npr. Peter Sloterdijk) su pokazali da u nama postoje konstituensi koji prethode razdvoju na unutrašnje i izvanjsko.*

Ključne riječi: *intimnost, izvanjskost, unutrašnjost, kultura, Hannah Arendt, Richard Sennett, Peter Sloterdijk*

Kulturni identitet u doba globalizacije višestruko je sporna kategorija. Ne može se svesti na nacionalni i religijski identitet, niti na druge kolektivne identitete jer je sama kultura postala ideologijom novih identiteta. U procesu izgradnje hibridnih i fluidnih identiteta kultura se istodobno naturalizira i prelazi granice vlastita određenja time što se repolitizira. Sve je neprestani rizik svagda novog rekonstituiranja. U takvom otvorenom procesu nužno je pak izaći iz začaranog kruga kulturalizacije svega, jer u proklamiranoj politici kulturnih raznolikosti ostajemo u ideologijskoj iluziji. Kulture su hibridni i heterogeni identiteti u nastajanju. Potrebno je kozmopolitsko prevođenje kultura,

hibridizacija migrantnih kultura, kritika biopolitike Zapada. Na taj način bismo vratili smisao kulturi, koja sada „proždire“ duh.

U svim područjima kulturnih djelatnosti nestaje prijašnja raspodjela na javno, privatno i intimno. Informatička tehnologija ulazi u privatne i javne prostore umrežavanjem tijela u digitalne prostore interakcije između subjekata društvene akcije kao korisnika mreže. No, ovakve pojave imaju i svoju teorijsku pozadinu. Neki autori su kritizirali miješanje navedenih područja, a drugi su pokazivali da u nama postoje konstituensi koji prethode razdvoju na unutrašnje i izvanjsko. Među mnoštvom autora koji su analizirali ovu tematiku, ovdje ćemo razmišljati na tragu Richarda Sennetta, Hannah Arendt i Petera Sloterdijka. Njihovi pristupi su vrlo instruktivni ali i komplementarni, što je uvijek dobrodošlo u vremenu nužnosti priznanja pluraliteta.

Richard Sennett se u djelu „Nestanak javnog čovjeka“ bavi genealogijom moderne tiranije prisnosti. Od buđenja novovjekovlja, gdje su postavljene žarišne točke prijepora u kojima i danas jesmo (čovjek kao glumac, javne uloge u gradovima itd.) pa sve do danas, može se pratiti kako se sa promjenama u shvaćanju ličnosti ujedno mijenjalo i naše disponiranje u društvu. Mi današnji postali smo sebi glavni teret, zaokupljaju nas emocije i pojedinačne životne povijesti.¹ Obuzeti smo sobom. Zbog toga nam je teško shvatiti što znači ličnost, a i povećanje privatnosti zapravo daje sve manje stimulacije psihi, odnosno otežava izražavanje osjećaja.

Pojam „društvo“ kod mnogih autora mišljen je u smislu velikog psihičkog sustava. Posljedica toga je miješanje javnog i intimnog života, a unatoč posvemašnjoj obuzetosti sobom nitko ne može reći što je to: *unutra*, ironičan je R. Sennett. Prevladava narcizam koji zapravo znači: „Što se osoba više koncentrira na istinitost osjećaja, prije nego na subjektivni sadržaj onoga što osjeća, to više subjektivnost postaje ciljem o sebi, a osoba to manje može biti ekspresivna. Pod uvjetima samoobuzetosti, trenutačno razotkrivanje sama sebe postaje bezoblično“.²

Ono za što se R. Sennett uvjerljivo zalaže je civiliziranje. Treba ponovo izgrađivati put civilizacije, nasuprot prevladavajućim težnjama i mitovima modernog života. Civiliziranost je, naime, djelovanje u kojemu smo jedni od drugih zaštićeni, a ipak uživamo jedni s drugima. Nositi masku (*persona*) zapravo

1 Usporedi: Sennett, R. (1989) *Nestanak javnog čovjeka*, Zagreb: Jesenski i Turk, str. 2-3.

2 Isto, str. 35.

je preduvjet razvijanja društvenosti, s onu stranu osjećanja i slabosti koju naša psiha u sebi nosi. Pred drugima ne trebamo biti opterećeni sobom, tj. distanca povezuje. Svakako da su masmediji značajno pripomogli u uništavanju ideje javnoga života. Oni nas konstantno (dez)informiraju, a pasiviziranjem (vidimo, ali nismo interaktivni) koče sposobnost ljudi da znanje/informaciju preobrate u političko djelovanje.

„Prisnost kao tiranija u običnom životu jest buđenje vjerovanja u jedan standard istine za mjerenje složenosti društvene zbilje. To je mjerenje društva psihologijskim odrednicama. A u onoj mjeri u kojoj ta zavodnička tiranija uspijeva, samo se društvo deformira... Intimnost je polje vizije i očekivanja ljudskih odnosa. Ona je lokalno omeđivanje ljudskog iskustva, tako da ono što je blisko neposrednim okolnostima života nadvisuje sve... U pokušajima da uklone prepreke prisnom dodiru, ljudi tragaju upravo za intenzivnim načinom društvenosti, ali čin poražava takvo očekivanje. Što se ljudi više zbližuju, to su manje društveni, bolniji su i više bratoubilački njihovi odnosi... Grad bi trebao biti... forum na kojem postaje smisljeno pridružiti se drugim osobama bez prinude da ih se upozna kao osobe“.³

Pojam teatralnosti i performativnosti tematizirali su različiti autori. Da li je javno područje kod Hannah Arendt zaista prvenstveno ‘pozornica’, shakespeareovski govoreći, na kojoj se obznanjaju riječi i djela djelatnika/glumaca, što čine istinsku svjetovnost svijeta? Odnosno, što znače tvrdnje da je javno područje ‘prostor pojavljivanja’ i da li je upravo taj aspekt pokazatelj njene zarobljenosti heideggerovskom okrenutošću izvorima (grčkom polisom)? Ljubav spram Grčke je gotovo konstitutivna značajka svih značajnih njemačkih filozofa. Ona je i za Hegela značila doticaj sa zavičajnošću našega duha. Međutim, kada je riječ o političkoj filozofiji/teoriji, kao kod H. Arendt, onda je uobičajena optužba za grekofilsko romantiziranje i ne-modernost. Naravno, ovo je puno kompleksnije: Arendt sa komparativnom metodom želi razgraditi različite političke i društvene karakteristike naše epohe, pokazati koliko smo izgubili sluh za autentične moduse političkog i društvenog područja.

Seyla Benhabib kod H. Arendt pronalazi⁴ dva modela javnog područja koja određuju gledišta na političko djelovanje: agonistički i asocijativni. U agonističkom (teatarskom) modelu dolazi do izražaja politička vrsnoća i herojstvo, izuzetnost koja ostavlja traga. U asocijativnom modelu imamo, od toga različito, demokratsko/asocijativno shvaćanje politike u kojemu se mogu

3 Isto, str. 445-448.

4 Usporedi: Benhabib, S. (2000) *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*, New York: Rowman and Littlefield Publishers, p. 125.

angažirati svi građani, tj. mnoštvo koje nema kvalitete odličnika/izvršnika, aristokracije riječi i djela, ali zasigurno ima sposobnost političke prosudbe (onoga što je tako blisko, ako ne i identično aristotelovskoj *phronesis* ili kantovskoj *Urteilkraft*). Benhabib smatra da je agonistički model puno relevantniji za Arendt; on je ekspresivan, obojan herojstvom Ahileja, kompetitivan u potrazi za vrsnoćom. Naravno, ovo se pokazuje vrlo dvojbenim: naime, kakvo će javno područje kreirati agonistički model, zašto se zauzimati za tako reducirano shvaćanje biti političkoga, te prioritarno: evidentno je da takvo polazište ne odgovara temeljnim političkim aspektima/konstituensima modernog doba, primjerice zahtjevu za političkom pravednošću. Seyla Benhabib je dosta kruta u ocjeni H. Arendt, jer kod nje pronalazi nostalgičnu *Verfallgeschichte*, kao kod M. Heideggera.

Za razliku od takvog stava, Dana Villa pokazuje se otvorenijim pri čitanju arendtovskih teza. Prema njemu,⁵ arendtova teatarska dimenzija javnog područja govori o naravi svjetovnosti, odnosno o biću čija se političnost i društvenost mijenja, raste i opada, u različitim društvima i različitim epohama. Može se postaviti pitanje da li je ona danas ne-suvremena zbog dijagnostike naše epohe hegelijanskim pojmom otuđenja (kapitalistička eksproprijacija, uspon ekonomskog momenta u društvenom području, porast tehnologijskog automatizma i sl.), koji upućuje na umanjenu sposobnost za bivstvovanje u istinskoj svjetovnosti svijeta. No, to bi bili jednodimenzionalni pristupi koji bi zamagljivali najkvalitetnije momente kod H. Arendt, njene važne priloge u kritičkom promišljanju politike i javnog područja.

Ako ispravno shvaćam intencije H. Arendt, onda trebamo prihvatiti da izgradnji i održanju svjetovnosti ne pridonose sve političke aktivnosti. Ona je kriterije postavila vrlo visoko, ali je tu manje riječ o nekom purizmu kojega su nazivali aristokratskim i grekofilskim, nego su važni uvidi u narav djelovanja koji mogu povećati otuđenost od svijeta. Primjerice, ona kao nepolitičke isključuje različite oblike dominacije, prisilu i nasilje. Nasilje može uništiti istinsko političko djelovanje ili razoriti moć,⁶ ali nikada ne može postati zamjena za nju. Nasilje, prisila i dominacija su nijeme, one se koriste kada se javna sfera želi monopolizirati i kontrolirati. S njima se većina isključuje iz odlučivanja, značajno se desubjektivira političko tijelo, te se tako promiče 'svjetsko otuđenje'. Kada se dominacija ostvaruje totalno, onda teror uništava svaku mogućnost javnog prostora, desubjektiviranje je radikalno, pojedinci su bačeni na sebe, uskraćen im je čak

5 Usporedi: Villa, D. (1999) *Politics, Philosophy, Terror. Essays on the thought of Hannah Arendt*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, p. 131-132.

6 Arendt, H. (1991) *Vita activa*, Zagreb: August Cesarec, str. 163.

i nekakav simulacrum svjetovnosti. No, za Arendt nije bilo samo važno analizirati ne-političnost totalitarizma, nego uvidjeti koliko se u njima i s njima gubi od ljudskosti i svjetovnosti. Njena kritika liberalizma također je dosta oštra: liberalni tržišni proces samo pojačava dominaciju i u osnovi je predpolitički moment, dok se u demokraciji ojačavaju interesne grupe koje destruiraju osjećaj za društvenost i javnost.⁷

Arendt nas poučava o besvjetovnosti, o dinamizmu bivanja ljudskog bića u povijesti: čovjek se uzdiže i propada u različitim modusima društava, kroz različite epohe. Naše doba je, prema njoj, doba propadanja i tu se svakako mogu naći tragovi Heideggerovoga dijagnosticiranja suvremenosti. Međutim, Heidegger ide putem povjerenja u vlastito poslanje i mesijansku ulogu njemačkog naroda, dok je antimodernost Arendt posve drugačije naravi. U nekom smislu, njena glavna teza je da bi trebalo iskušavati potencijale praktičke sfere, koja nikada nije istinski prokušana i ostvarena zbog otuđenog odnosa spram svijeta, u svim kulturama i vremenima. To uključuje afirmativnu dispoziciju spram mogućnosti koju nose „ljudi u pluralu“ i svjetovnost svijeta kao stalna su-igra našeg izvanjskog i unutrašnjeg područja. Ovo također omogućava blisku vezu između svjetovnosti i svojevrsne estetske ili teatarske dimenzije koja se očituje u onome što je za nju: *Action*. Performativnost i teatralnost razumijevanja javne sfere odavno je razmotrena i uočena. Sennettovo djelo „Nestanak javnog čovjeka“ gradi vezu spram javnosti i teatralnosti na način da se zaista može govoriti o upotpunjavanju ova dva pristupa, budući da je Arendt u pravilu izbjegavala pristup kakav je imao R. Sennett (koji je i sociologizirao).

Stav prema javnosti kod Arendt istančano se pokazuje u eseju o Lessingu.⁸ Lessing je živio u ranoj Moderni, tj, također je u *dark times*, ali njegov odnos spram javnosti je drugačiji od danas raširenog stava, a srodan je stavu Arendt. Za Lessinga život nije vrijedan življenja ako je življen u privatnosti i intimnosti. Grcima je blizak po shvaćanju *philia* (prijateljstva), kao nečega što nas okreće ka svijetu, s onu stranu zatvaranja u prisnosti. Dakle, Lessing je prijateljstvo vidio kao bitno svjetovan fenomen u kojemu se izgrađuje zajednički svijet. Ovo je značajno drugačije stajalište od kasnomodernog neprijateljstva spram javnog svijeta. Mi današnji tek osvještavamo cijenu koju plaćamo za takvu dispoziciju spram javnosti: ona se možda poglavito zrcali u gubljenju smisla za realnost. Naime, tek pojavljivanje (bivanje) u svijetu konstituira realnost.

7 Arendt, H. (1990) *On Revolution*, New York: Penguin Books, p. 74-75.

8 Usporedi: Arendt, H. (1968) *Men in Dark Times*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, p. 105.

Danas je „osjećaj za realnost“ drugačiji nego prije, jer tek ono što prođe kroz doživljaj sebstva dobiva oznaku realnog. Na taj način gube se granice, a mi kao deprivirana, obesvjetovljena bića u masovnom društvu, nemamo svijet koji nas povezuje, skuplja i razdvaja kao individue. Ono što je u ovom horizontu modernog sebegubljenja u gubljenju svjetovnosti važno istaknuti jest slijedeće: Arendt u *Vita activa* manje brine za političko područje, a više za *feeling for the world*.⁹ Kao da pod svaku cijenu želi sačuvati svjetovnost čovjeka, čak i ako će u nekim aspektima svoga političkog mišljenja biti fluidna i ne uvažavati realnost (ili „realnost“) suvremene demokracije. Stoga je pitanje: što bi za Arendt koja misli u aristotelovskim kategorijama bila svrha po sebi u praktičkom području – to zasigurno nije politika, kakvu poznajemo u raznim povijesnim metamorfozama. Međutim, političnost u konačnici pridonosi kvaliteti svjetovnosti i istinskom bivanju među ljudima. Naravno, postoje neke „nepolitične politike“ koje ona proziva: liberalizam i reprezentativna demokracija. Prva je zapravo „pretpolitična politika“, a obje ekonomiziraju brigu za javno područje, te oslabljuju smisao za zajedničko i javno. Ako nam se takvi stavovi i čine nesuvremeni, u njenom mišljenju je sve to dio šire kritike uvjeta *otuđenja od svijeta*.

Svako pojavljivanje u svijetu naravno nije niti jednako dobro ili smisleno. Ono podrazumijeva neke složene pretpostavke: svojevrstan pred-odnos: *vanjsko-unutrašnje* i predrazumijevanje toga što znači biti među drugima u svojoj vlastitosti. Sigurno je da se s pravom razlikuju snažni karakteri od njima suprotnih. Takav se možda postaje i određenim predispozicijama, ali ono o čemu nam filozofija govori jest da naglasak stavimo na *ethos* i *askesis*. U tome je stvar. Izgrađene i razvijene osobe ispunjavaju prostor javnog područja smislom koje u njega unose. Naravno, u interaktivnosti i povratnoj sprezi: odnos javnost-pojedinaac trajni je konstitutivni moment.

No, što ako javnu sferu ne treba uzimati samo kao područje za djelovanje (u arendtovskom smislu), nego kao impersonalni medij za komunikaciju, informaciju i formiranje stavova? Najutjecajniji zastupnik ovoga stajališta je Jürgen Habermas, koji svoje filozofske teze fundira povijesnim i sociologijskim sadržajima, dok se kod Arendt (usporedimo li njihove tekstove) otkriva više autorskog pečata. Habermas je majstor u akademski preciznom pretumačenju prethodnika, akribičnoj prezentaciji mislioca na čijem tragu gradi svoju tezu. Premda je njegov stav dosta drugačiji od agonističkog i teatarskog karaktera javne sfere, kakvog pronalazimo kod Arendt, procjena današnje situacije im

9 Usporedi: Villa, D. (1999) *Politics, Philosophy, Terror – Essays on the thought of Hannah Arendt*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, p. 135.

je doduše bliska: građani su transformirani u potrošače, kako u javnom i političkom, tako i u privatnom području. Kritičnost je zamijenjena novošću stalno nastajućih novina i sve većom zabavom (*show*), manipulacijom u kojoj svi jesmo. U Habermasovu čitanju znakova vremena vidi se da su agonistički ili teatarski aspekti prakse anahronistički.

Ono na što Habermas stavlja naglasak je argumentacijska forma; ukoliko ona izostaje preostaje samo manipulacija. Stoga je potrebno pledirati za konsenzualne i argumentativne politike, to je njegova svojevrsna mantra. Međutim, pitanje je nije li iluzorno očekivati da će povećanje mogućnosti za dobrotu i sporazumijevanje proširiti moralne horizonte i dovesti do više racionalnih konsenzusa. Premda je povjerenje u moć javne rasprave duboko ukorijenjeno u zapadnjačkoj tradiciji, možemo biti skeptični spram teze da bi generiranje pojačanog diskursa, rasprava i pokušaja postizanja konsenzusa, bilo u aristotelovskoj ili kantovskoj tradiciji, moglo nadomjestiti izgubljeni „osjećaj za svijet“. U kulturi intimnosti, polemike i argumentacije mogu samo razdvajati ljude, a ne jamče potrebnu impersonalnu društvenost.

Na neki način, impersonalnost se kod Arendt podrazumijeva. Upotrebljavala je teatarsku metaforu: *stage* (pozornica) za opis javnog područja. Moglo bi se reći da je ‘biti među ljudima’ i ‘pojavit se među ljudima’ u njenoj vrijednosnoj perspektivi naša druga priroda. Odnosno, rezonanca koju primamo u su-životu naš je temeljni konstituens. Ako nema ‘pozornice’ na kojoj su važna djela i riječi (a i riječi su djela), onda zapadamo u *politics of authenticity*, koja se fokusira na personalnost političkih djelatnika. A upravo je to, zbog njenog temeljnog – pa i prenaglašenog – razgraničenja privatnog od javnog područja, Arendt htjela izbjeći.

Praxis kod Arendt treba shvaćati (i) kao protimbu instrumentalizaciji djelovanja. Pri tome se misli na epohalni odmak od teleološkog konteksta, iz kojeg proishodi subordinacija praktičkog spram teorijskog područja. Ujedno, sa afirmacijom autonomnosti praxisa zastupa se pluralnost, javno područje i diskursni horizonti. Performativni karakter djelovanja kod nje je govorenje o modusu izlaska iz teleološke sheme. Budući da ono što se pokazuje više nije mišljeno esencijalistički, kao puka pojavnost iza koje treba otkriti skrivenu bit, moguće je starije ontološke koncepte zamijeniti teatarskom metaforom. Biće više nije zamjenjivo sa onim Dobrim (*ens et bonum conventur*), nego je izvorište slobode. U slobodovanju (započinjanju, drugačijosti) jest istinski ljudski život, istinska praxis. Da bi pak istrajala u metaforičnosti novog reda, na neki način estetizirajući praxis, mora dekonstruirati tradicionalne kategorije o djelovanju. Više nisu u fokusu uzroci, ciljevi i posljedice, nego jedinstvenost

čina, odmaknuće od eksternog, obrat ka samom djelovanju, njegovoj jednkrotnosti i neponovljivosti. Nakon micanja od teleološkog okvira, političko/javno područje pokazuje se kao „a kind of theater“. Tu se dodiruju sloboda i djelovanje, pamti se ono što je vrijedno upamtiti, grade se novi prostori. U tom smislu, potreba za metaforama pozornice, performansa i kazališta ne treba uzeti sa zadržkom, nego iz otkrivanja nove, anti-esencijalističke dimenzije suvremene filozofije. Pomislimo li na kojekakve politikantske aktualnosti, stvar je (i) u tome da premda postoje loša kazališta i loši glumci, koji ne otvaraju prostor autentičnosti, važna je mogućnost ustanovljavanja zajedničkog svijeta u kojem se „drugome pokazujem kao što se i on pokazuje meni“.¹⁰ Pojavljivanje je pak za Arendt *differentia specifica* čovjeka, jer je ustanovljavanje svijeta, koje uvijek valja iznova poduzimati, ono što nas razlikuje od neljudskih bića i stvari, te ujedno mogućnost za slobodu i istinsko bivstvovanje.

Redukcija djelovanja na volju, te podređivanje politike povijesti, degradacija je i ništenje politike. Svojevrsno estetiziranje djelovanja kod nje u vezi je sa nietzscheanskim protivljenjem platonizmu. Kao što Nietzsche decentrira moralni subjekt, kod Arendt je na djelu slično pomicanje političkog djelatnika.¹¹ Povezuje ih sličnost u epistemološkom propitivanju razlike i odnosa između djelatnika i čina djelovanja. Ova distinkcija deprivira područje djelovanja i pojavljivanje od svake intrinzične vrijednosti. Estetizacijom djelovanja uz pomoć analogije performansa ponovo se uspostavlja smisao i nedužnost u nietzscheanskom horizontu „s one strane dobra i zla“. Na taj način izbjegava se opravdavanje egzistencije esencijom, „istinski svijet“ više ne treba opravdavati „svijet sjena“. U tom smislu, arendtijansko inzistiranje na političkom kao području pojavljivanja, jest modus reevaluacije nietzscheanskih impulsa potvrđivanja „ovoga svijeta“. Platonovo zamjenjivanje djelovanja (Action) spravljanjem (Making), pripremilo je potiskivanje pluralnosti, te u političku teoriju uvelo instrumentalističke kategorije svrhe i cilja. Prevladavanje Platonova neprijateljstva spram pluralnosti je, prema njoj, ujedno i uspostavljanje intrinzične vrijednosti političkog djelovanja, te potraga za novim modelom političke simbolizacije. Ono će uvažiti krhkost i kontingentnost ljudskih stvari. Nova simbolizacija tjera u očaj tradicionaliste, ali Arendt zna da je kontingencija inherentna slobodi, a da je ona (kantovski mišljeno) spontanost i započinjanje. To je optiranje za otvorenost nasuprot zatvorenosti svake determinacije. Također, to je traženje smislenosti, one

10 Arendt, H. (1958) *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, p. 198-199.

11 Usporedi: Villa, D. (1996) *Arendt and Heidegger. The Fate of the Political*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, p. 81.

smislenosti koju pruža drugo ljudsko biće. Mnoštvo putova još je otvoreno, čuje se u pozadini arendtijanske perspektive. Stoga treba iskušavati nove početke. Istinsko govorenje i činjenje velikih djela (pri čemu se u *Vita activa* poziva i na heroje Trojanskog rata, ali napose na smisao polisa) upravo je mogućnost zbog koje poduzima napor ponovnog uspostavljanja autonomije i dostojanstva političkog područja.

Bila je vrlo dosljedna u afirmativnom naglašavanju agonističke dimenzije politike. Svojevrsan elitizam, u koji se na taj način disponira, može se dijagnosticirati kao znak disponiranja pod Nietzscheovom sjenom. Uz to, treba naglasiti da je Arendt uvijek bila sklona distinkcijama; kolokvijalno bi se moglo reći da se u pravilu distancirala od *mainstream* ideja, kako bi prevladavajući *Zeitgeist* oživotvorila priključkom na mišljenje nekoliko bitnih mislilaca. Pouke Sokrata i Kanta su baština koje se ne odriče kada zastupa agonistički stav u politici. Na taj način se i udaljava od suvremenih agonista (što prema njoj prvenstveno znači: liberalizam različitih provinijencija). Da bi se u tom horizontu uvjerljivo pozicionirala, Arendt je vrlo oprezno i selektivno prisvajala neke Nietzscheove impulse.

Nietzsche u *Genealogiji morala* obrazlaže da je moralna epistemologija u koju nas stavlja robovski *ressentiment* intrinzično neprijateljska spram djelovanja i života. Nietzsche ipak priznaje (*Genealogija morala* II, 2) da je moralizacija i internalizacija cijena koju plaćamo da bi čovjek 'zanimljiva životinja', sposoban za autonomiju i samoodređenje. Problem je u tome što mnogi zastanu u samorazvoju na razini loše savjesti, izvoru mnogih zala i robovanja pod plaštom kršćanskih vrijednosti. U pravilu smo životinje stada, što prema Nietzscheu u potpunosti konvergira demokratskom subjektu. Što se tiče njegove ideje prevladavanja (*Übergang*), ovdje je dostatno reći da tko danas ne stoji pod Nietzscheovom sjenom, ne poznaje ono što je za nas istinski suvremeno i bitno.

Arendt pak reformulira neke momente Nietzscheova agonizma. Slično Nietzscheu, fokusira se na važnost djelovanja, afirmira začetničku dimenziju svake istinske djelatnosti, prihvaća kontingentnost ljudskog područja, odbacuje teologijske, teleologijske i utilitarne kriterije. Međutim, različito od Nietzschea, inzistira da se istinsko djelovanje događa samo u javnoj sferi. Političkog djelovanja nema bez pluraliteta. K tome, za razliku od Nietzschea i herojskog individualizma, optira za revolucionarni duh i duh otpora. Arendtina teza o potrebi strogog razlučivanja socijalnog i političkog (kao privatnog i javnog), tako mnogo kritizirana, nije potaknuta Nietzscheovom vizijom brige za 'zdrave', razdvojene od 'bolesne mase', te sličnim 'politički neko-rektnim' smjerokazima. Te distinkcije prije služe za fokusiranje

na centralnu ulogu impersonalnosti i distance u agonističkom ethosu. Potrebno je iza sebe ostaviti materijalne i psihičke potrebe, da bi postojalo relativno samostalno javno područje. Sa naglašavanjem balasta koji donosi briga za održavanje života, kao da želi ukazati na mnogovrsne opasnosti, inherentne pristupanju javnoj sferi. Ukoliko se oslobađamo pritiska kojeg nužno imamo kao biološki bića (tj. potrebe za održanjem na životu), time ćemo lakše prirediti prostor slobode i živjeti ono što naziva *care for the world*. Upravo je *briga za svijet* prvotni impuls što distingvira njenu koncepciju od značajno transgresivnije, nietzscheovske. Iz te brige proishodi svako političko djelovanje.

Jasnoće radi, agonizam koji možemo pripisati Arendt nema ništa niti sa glorifikacijom konflikta niti sa nekom prerusenom verzijom interesnih grupa koje će poticati eristički ili polemički ethos. Dapače, njena inačica agonističke politike pretpostavlja kulturu bez fundamentalističkih pozicija, u smislu zastupanja 'istina' koje stoje u nepomirljivom konfliktu sa drugim 'istinama'. Pod svaku cijenu treba izbjeći tradicijom baštinjene, nepomirljive dubine koje nose latentne konflikte. Odnosno, kod nje je na djelu agonistička usmjerenost s kojom se suspendira zahtjev za apsolutnom istinom, tako poguban u horizontu *praxis*. Arendtino naglašavanje moći suđenja kao ključne komponente njene agonističke politike vezano je uz Kantovo *eine erweiterte Denkungsart* (*prošireni način mišljenja*), a ovo je pak prilično udaljava od Nietzscheova fokusiranja na moć, a približava nasljedovanju Aristotelove *phronesis*. Dakle, nasljedujući Nietzschea do određenih točaka, ona se nadovezuje na kantovsku moć suđenja, iz čega proishodi i politička prosudba, temeljni orijentir u svijetu i među ljudima.

Sa drugačijom metodologijom, Richard Sennett je kroz vrlo široku paletu fenomena analizirao dugačko razdoblje od 1750. do suvremenosti, kada prevlast kulture intimnosti mijenja političke kategorije u psihološke. Uspon kulture intimnosti značio je propast društvene teatralnosti, što je dovelo do nestanka javnog života. Obitelj je od 'partikularnog, ne-javnog' područja postala utočište, svijet za sebe, sa strožim moralnim kodeksom nego što ga ima javno područje. Javno područje u urbanim mjestima Europe 19. stoljeća postalo je moralno inferiornije intimnom životu. U tim uvjetima, političari su počeli izlagati javnosti svoj karakter, osjećaje, snagu osobnih uvjerenja.

Postoji vrlo uvjerljiv zajednički idejni horizont kod Hannah Arendt i Richarda Sennetta: u promišljanju nestanka javnog područja oni pronalaze duboka svjetska otuđenja. Jedna njihova zajednička teza glasi: političku djelatnost osim teatarske dimenzije kvalificira i impersonalnost. Ne moramo svi imati sposobnosti Perikla da bi s drugima ostvarili istinsko su-bistvovanje u

svijetu. Njihovo stajalište je i danas vrlo značajno, jer implicite istumačuju neuspjehe obećanja moderne demokracije. Neuspjeh kulture vodi do neuspjeha obećanja demokracije.

Autori kao što su Jürgen Habermas i Seyla Benhabib nestanak javnog područja tumače drugačije i zapravo reducirano. Njihov 'recept' je u intenziviranju deliberativne demokracije, u kvalitativnom pomaku pri racionalnoj javnoj raspravi. Benhabib pretpostavlja da bi širenje javne rasprave vodilo linearnom širenju moralnog horizonta i racionalnog konsenzusa. Mnogo je filozofskih putova pripremila ovakvo razmišljanje: Aristotelova *Politika*, Rousseau, Kant, John Stuart Mill. Doduše, uvijek je bilo puno skeptika koji su opreznije gledali na anticipiranje nekog budućeg harmoničnog uređenja: od antike do Kanta, ali upravo nama današnjima svojstveno je postuliranje različitih društvenih kontingencija i antiutopija. Pustinja raste.

Ako sagledamo neke aspekte onoga što se može kritizirati u sklopu 'tiranije intimnosti', vidi se da je zapravo riječ o lažnoj predstavi približavanja i bliskosti. Infiltracija intimnosti u društvo, što je Sennett kritizirao, nije povećala bliskost s određenim aspektima sebstva. Umjesto toga, možda su individualna iskustva sebstva kao i potencijali za maštu danas blokirani, više nego ikada. Naime, kult intimnosti je ušao u bizarne veze s anonimnosti, otuđenjem i tehnologijom. A iz toga se teško izvući. To je naprosto naš „postav“.

Sloterdijk u *Sferama*¹² izlaže kritiku i destrukciju novovjekovnih individualističkih ideologija na makro i mikro razini, na individualnom i svjetskopovijesnom planu. Novovjekovni individualizam apsolutizira samoga sebe, te želi obuhvatiti cjelinu stvarnosti i njome zavladati. Individualizam shvaća pojedince kao supstancijalna ja-jedinstva koja stupaju u komunikaciju sa drugim pojedincima onda kada to sami odluče, kao članovi liberalnog kluba. Svaki odnos s drugim pojedincima je naknadan, sekundaran, samovoljan i opoziv. Prema toj individualističkoj ideologiji, društvo nastaje na temelju ugovora među pojedincima. U njoj se ni jedan subjekt ne može zamisliti kao sadržan u nečemu, obuhvaćen od nekoga, ograničen od nekoga i nečega. To je temeljna neuroza zapadne kulture koja sanja o subjektu koji sve promatra, imenuje i posjeduje. To je san o monadičkoj ja-kugli koja sve uključuje u sebe, panoptički egoizam. Apsolutizacija pojedinca i negacija drugoga je, prema Sloterdijku, svoj vrhunac imala u drugoj polovici 18. stoljeća: tada je placenta (košuljica koja služi razmjenu tvari između organizma majke i

12 Sloterdijk, P. (2010) *Sfere I: Mehurovi*, Beograd: Fedon.

organizma nerođenog djeteta) klinički i kulturno ekskomunicirana. Poništeno je ono što djetetu omogućuje život, što predstavlja drugoga. Na taj, pomalo začudni način, Sloterdijk novovjekovni individualizam tumači kao placentalni nihilizam. Ideološki zaokret ka individualnom tada se uvukao u kolektivnu imaginaciju, a sa njim i ideja o shvaćanju čovjekove sudbine kao svojevrsnog samovanja u maternici, kolijevci ili unutar ljudske kože. Rousseau je kvintesencijalni ideolog tog shvaćanja. Od tada se ljudi nisu ustručavali sebe shvaćati kao produkte sredine ili predmet ispitivanja socio-psiholoških udžbenika. To je pak način prezira prema čovjeku.

Sa našim rođenjem nestaje placenta: naš život Drugome donosi iščeznuće. To nije bio subjekt, ali je to nešto pored mene, živo i životodajno, kao hranidbena sjenka. To je jedno čisto 'Sa'. Ono me podržavalo i davalo da budem. Dakle, ljudska cjelovitost je na svojim počecima konstituirana dijadički. Na oproštaju iz tog stanja, iz dvodijelne cjeline, ona čovjeku daruje prostor u kom su moguće supstitucije. Prazni prostor što ga izgubljeni 'prvobitni pratilac' ostavlja za sobom, u čovjeku postaje polaznom točkom prolongirajućeg traganja za novim pratiocima i supstituirajućim sferama.

Disponiramo li se u makro perspektivu, čovjek je od davnina vjerovao da su nebeske sfere okruživale zemlju, štiteći ga i pružajući mu osjećaj prostora. Šok s Kopernikom, prosvjetiteljstvo i progres donijeli su hladnoću i uspjeh. Nije bilo lako živjeti sa novim istinama. Emotivna bića su osjećala otuđenost dok su se povlačila u egzil. To je bio raspad imuno sustava koji nas je dugo štitio. Širila se 'hladnoća i pustinja'.¹³ Da bi nadomjestilo ovu ledenu viziju kozmosa, čovječanstvo je razvilo tehnološku civilizaciju i socijalni sustav. Zbog bliskosti i sigurnosti oslanjamo se na telekomunikacije i police osiguranja. Unutrašnje se povuklo pred vanjskim. Na pitanje: gdje se nalazimo dok smo u svijetu?, Sloterdijk odgovara: „Nalazimo se u vanjskom svijetu koji nosi ono unutrašnje“. Postojimo samo u odnosima.

Fizički univerzum je izgubio svoju kvalitetu i funkciju skloništa. Da bi pronašli prostor koji dopušta da budemo ono što jesmo, nužno je da se fokusiramo na oblast koju ljudska bića kreiraju sobom. Tu oblast nazivamo sferom. To je okruglina koja predstavlja svijet po sebi – poseban prostor u kome su-pripadamo (jesmo sa ostalima). Življenje u sferama podrazumijeva stvaranje dimenzija koje nam omogućuju da budemo „ekstatička

13 Usporedi: Campe, C. (2002/2003) Misaoni prostor Petera Sloterdijka, *Jukić*, br. 32-33, Sarajevo: Franjevačka teologija, str. 209 etc.

bića“,¹⁴ što zapravo uvijek i jesmo. To je ono što bivstvovanje čovjeka čini mogućim.

Sferama konstantno prijete inherentna nestabilnost. Skupljaju se i šire. Nakon prvotnog odvajanja, intimni prostor otvorio se za vanjske utjecaje, pri čemu je novo uvijek bilo doživljavano kao ono koje remeti staro. Naš unutrašnji prostor stvara mjesta za ne-inteligentne preokupacije, brigu, zabavu, uopće diskurs. Razna iskušnja i otuđenja nas pohode. Oni ispunjavaju prostor koji je trebalo da ostane otvoren za onoga tko je otišao. Tim prostorima su-pripadamo. Da bi se opisao odnos između dva bliska ljudska bića, trebalo bi ih usporediti sa dvije posude koje se u isto vrijeme obuhvaćaju i isključuju. Mi smo poput praznih posuda istodobno neokrnjenih i probušenih – te su posude u vremenu i sadrže se u drugim vremenima. To je oblast intimnog.

U igri izvanjskosti i unutrašnjosti, treba se odreći jednodimenzionalnog načina osluškivanja i otvoriti za polimorfne moduse bivstvovanja. U kasnijoj životnoj dobi se smatramo zrelima, ali to je zbog toga što smo bili podvrgnuti temeljitom procesu defascinacije. Tu obuku smo uspješno prošli, jer često i pri posjeti umjetničkim prezentacijama reagiramo s emotivnom distancom i intelektualnom rezervom. Kao da biti inteligentan znači isto što i ne biti očaran.¹⁵ Sloterdijk protiv takvog intelektualnog backgrounda tvrdi da kultura u bilo kom značajnijem smislu može opstati samo ukoliko postoji dovoljno pojedinaca koji stoje iza razlike između argumentacije i očaravanja.

Prema Sloterdijku, najmoćnija maksima epohe Moderne je: masu razviti kao subjekt.¹⁶ U pojmu mase zapravo kolabira umnoromantička vizija demokratskog subjekta koji je znao što hoće: rasprišio se san o kolektivu koji je sam sebi transparentan. Kao masa, ljudi stvaraju mrlju, oblikuju mjesto na kom je najcrnje što može biti u području ljudskog. Za razliku od prijašnje mase bujice, sada smo masa koja se orijentira na masmedijske simbole, diskurse, mode, programe i istaknute ličnosti. Mi smo masa koja se ne okuplja, otkinuti od kolektivnog tijela. Stoga smo materijal za sve moguće eksperimente totalitarne vladavine.

Današnja, neokupljena masa, više nema osjećaj vlastitog tijela i prostora, ne doživljava se više kao pulsiranje, nema impulsivnog i afektivnog zanosa. Masa smo bez potencijala, suma mikroanarhizama i usamljenosti. Vertikalne napetosti su prevedene u

14 Sloterdijk koristi tu Heideggerovu sintagmu, ali će ovdje kao i u drugim slučajevima navođenja umjesto ostajanja u njegovoj dispoziciji pojmovima dati antropološki i kulturološki sadržaj.

15 Isto, str. 221 etc.

16 Usporedi: Sloterdijk, P. (2001) *U istom čamcu*, Beograd: Beogradski krug, str. 133-204.

horizontalno održavanje. „Kultura... obuhvata sadržinu pokušaja da izazovemo masu u nama samima, da sami donesemo odluku protiv nas samih. Ona je diferencija na bolje, koja kao i sve relevantne razlike, postoji samo onoliko često i onoliko dugo koliko se pravi“.¹⁷

Isto se biće pojavljuje u različitim odnosima: od intimnosti do proizvodne privatnosti i javnog područja. Konstituiramo se u različitim relacijama. Javna sfera je moguća tek na osnovi metodički prethodećeg procesa apstrahiranja. To apstrahiranje vjerojatno proizlazi iz njihova među-odnosa. Mi želimo zaštititi svoje preferencije, ali kako je to zapravo moguće? Potrebni su naponi za funkcioniranje naših života na različitim razinama. Postoji svojevrsni paralelizam između onoga što su za Sloterdijka dimenzije vertikalno-horizontalno i unutrašnje-izvanjsko. Potrebna su suptilna prevođenja kroz različite sferične prostore da bismo dostizali puninu bivstva. U intimnosti se pripremamo za različite uloge unutar raznoliko određenih pravila, a našeg javnog bivstva (ličnosti, *personae*) nema bez napora u horizontu unutarduševne dispozicionalnosti.

U Sloterdijkovim *Sferama* ljudi su ujedno shvaćeni kao ovisni o sferama i kreatori sfera. Sfere u sloterdijkovskom smislu jesu unutrašnji prostori u kojima smo uvijek s drugima, istinsko boravište koje je su-pripadanje. Svaka forma ljudskog zajedništva, svaka ljubavna (i drugačija) veza jest svijet-u-svijetu, jedna sfera. Rezonanca, odnos, razmjena: konstituensi zajedništva su izvor svih kreativnih napora koji nas vode potpunijem životu. Svako ranije sferično iskustvo utječe na novu formu i drugačije okolnosti, a to počinje od prenatalnog iskustva.

Sumativno, tek u naznaci kazano: Sloterdijk u ovoj analitici koja istražuje kompleksan horizont odnosa unutrašnje-izvanjsko, govori o nekim bitnim kulturološkim horizontima. Ono o čemu pak zdvaja, a sa čim se mnogi slažu jest da živimo u kulturi bez projekta. To jest, ne uspijevamo kao civilizacija reformulirati ideje dobrog života. Ponekad je pogled na klasiku (tj. ono prvorazredno) okret ka povijesnoj punoći i osvještenje da još uvijek ne znamo kako u jeziku koji odgovara biti suvremenosti ozbiljiti visoke kulturne napetosti. U velikoj smo pustinji duha i što prije pronađemo poveznice između unutrašnjeg i izvanjskog područja, možda naslutimo širine i visine u kojima kao moderni ljudi još možemo biti.

¹⁷ Isto, str. 199.

LITERATURA:

- Arendt, H. (1968) *Men in Dark Times*, New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Arendt, H. (1990) *On Revolution*, New York: Penguin Books.
- Arendt, H. (1958) *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press.
- Arendt, H. (1991) *Vita activa*, Zagreb: August Cesarec.
- Benhabib, S. (2000) *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*, New York: Rowman and Littlefield Publishers.
- Campe, C. (2002/2003) Misaoni prostor Petera Sloterdijka, *Jukić* br. 32-33, Sarajevo: Franjevačka teologija.
- Sennett, R. (1989) *Nestanak javnog čovjeka*, Zagreb: Jesenski i Turk.
- Sloterdijk, P. (2010) *Sfere I: Mehurovi*, Beograd: Fedon.
- Sloterdijk, P. (2001) *U istom čamcu*, Beograd: Beogradski krug.
- Villa, D. (1999) *Politics, Philosophy, Terror. Essays on the thought of Hannah Arendt*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Željko Senković and Slaven Lendić
University of Josip Juraj Strossmayer in Osijek, Faculty of Philosophy –
Department of Philosophy, Osijek, Croatia

INTERPRETATION METAMORPHOSES
OF THE PUBLIC AND THE PRIVATE

Abstract

Richard Sennett has analyzed the period from 1750 up to the contemporary time, when the dominance of the culture of intimacy has transformed the political categories into psychological ones. The rise of the culture of intimacy had brought about the downfall of social theatrics, which has in turn caused the disappearance of public life. The family has transcended from a “particular, not-public” area into a haven, a world of its own, with a more stern moral code than the public sphere. Politicians have started to present their character to the public, as well as their feelings and the power of personal convictions. Here the theory of Hannah Arendt is analyzed from the horizon of so-called theatrical dimension of the public sphere and agonistic politics, through which the nature of worldliness is discussed. Some authors have criticized the mixing of internal and external areas (Hannah Arendt and Richard Sennett) while others (such as Peter Sloterdijk) have shown that there are consensuses which precede the separation of the internal and the external.

Key words: *intimacy, external and internal areas, culture, Hannah Arendt, Richard Sennett, Peter Sloterdijk*

Универзитет у Београду, Институт за филозофију и
друштвену теорију, Београд

DOI 10.5937/kultura1653198R

УДК 316.75:7.01

оригиналан научни рад

АВАНГАРДА, КИЧ И ЛЕВЕ ИДЕЈЕ

Сажетак: *Предмет текста је однос уметности и политике какав је практикован у време успона европске политичке левице, у првом реду оне на просторима предратног и постратног СССР-а. Теза која се у тексту брани је да сви тоталитарни друштвено-политички системи формирају принципијелно истозначан став према уметности као моћном потенцијалном медију за промоцију и трансмисију идеолошких и политичких порука, што њена остварења углавном доводи на границу кича, ако већ не и у његово само средиште. У другом делу рада разматрају се збивања на екс-југословенској послератној политичкој и уметничкој сцени и указује на њене специфичности, преваходно ону садржану у чињеници да је кич на њој био присутнији као (анти)стил политичког живота, у првом реду језика тада актуалне политике, него као неуметност.*

Кључне речи: *уметност, авангарда, кич, леве идеје*

Однос уметности и политике у тоталитарним политичким режимима једно је од најинтригантнијих питања филозофије и социологије уметности.¹ Својом тезом да естетизацији политике коју спроводи фашизам, комунизам одговара политизацијом уметности, Бењамин (Benjamin),² рекло би се, унеколико симплификује сложену мрежу тих односа. Није, наиме, политизација уметности била ексклузивно својство комунизма. Њу је, можда у још радикалнијој форми искусио и фашизам. Сви тоталитарни друштвено-политички системи, заправо, формирају принципијелно истозначан став према уметности као моћном потенцијалном медију за

1 Текст је резултат рада на пројекту Института за филозофију и друштвену теорију, евиденциони број 43007, који ужива финансијску подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 Benjamin, V. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit, str. 48.

промоцију и трансмисију идеолошких и политичких порука. Интенција таквих остварења је да укину ону естетску дистанцу са којом се *естетски* приступа једном уметничком делу, а њихова „тенденциозност” је, заправо, тенденциозност ка изазивању одређених осећања код својих реципијената (у случају уметности „левице” ганутост моралном снагом бораца за „ствар револуције”, дивљење њиховој спремности на жртву, сажаљење због страдања којима су изложени...), осећања која су у функцији навођења на одређени *политички* став – лојалност политичком поретку и оданост идејама на које се он позива. Тиме се озбиљно доводи у искушење она кантовска индиферентност, безинтересност посматрања и уживања у једном уметничком делу, која је *conditio sine qua non* његовог уметничког *vis-à-vis* кичерског усвајања.³ Због таквих својих амбиција остварења те врсте најчешће доспевају на границу кича, ако је већ и сасвим не прелазе.

За разлику од немачке уметничке авангарде предхитлеровског и хитлеровског периода за коју су успон и етаблирање нацизма значили уметничку, а за многе од њих и физичку смрт, руска уметничка авангарда која је стасавала у раздобљу након Октобарске револуције у успостављању нових друштвених односа и једног другачијег свеукупног контекста друштвеног живота препознаје у прво време могућност реализовања многих револуционарних пројеката које је она сама антиципирала у свом стваралаштву. Уметници стичу уверење да партиципирају у великим променама којима се у потпуности редефинише и ревалоризује однос уметности и друштва. Политичка елита поткрепљује та уверења дајући им апсолутну подршку, па дела апстрактне уметности бивају убрзо службено изложена у совјетским музејима, упркос спорадичним протестима. Тако ће се на руским просторима у наредној деценији одиграти многи процеси за које се чинило да ће имати карактер револуције у модерној уметности. Авангардни уметници усвајају декрете о демократизацији уметности који прокламују демистификацију и десакрализацију уметничког чина, и своја дела адресирају изравно масовној публици. Песници читају своје стихове на улицама, сликари излажу слике по фасадама зграда, а на њима налазе места и огромни плакатски панои са стиховима песника.

3 Упоредити: Кант, И. (1991) *Критика моћи суђења*, Београд: БИГЗ, стр. 96; Гис, Л.(1979) *Феноменологија кича*, Београд: БИГЗ, стр. 33 *et passim*.

У складу са новопрокламованом друштвеном функцијом уметности, уметници одлазе у фабрике, дизајнирају употребне предмете и тканине. Традиционалне уметничке академије као елитистичке установе бивају замењене новим типом високих уметничких школа, такозваним уметничко-техничким радионицама вишег ступња, и Институтотом за уметничке културе. Претежна тема совјетске архитектуре тога раздобља су фабрике, бране, управни и административни центри, раднички клубови, палате рада, у складу са политичким налогом стварања нових урбаних структура и докидања разлика између урбаног и руралног пролетаријата.

Смрћу Лењина и доласком Стаљина на државно кормило, догађаји на уметничкој и широј друштвеној сцени смењују се вртоглавом брзином. Године 1930. убија се Мајаковски, најпроминентнији песник револуције. Две године касније распуштена су сва уметничка удружења и основан јединствени Савез совјетских уметника. По налогу ЦК КПСС-а такозвани „социјалистички реализам” постаје прописана и обавезна уметничка метода. Рађа се нова уметност чији је номинални задатак да буде веран одраз социјалистичке стварности, али, како се говорило, у њеном револуционарном развоју. А то је, заправо, значило, њено приказивање у ретушираном и поетизованом лику најбољег и најправеднијег од свих могућих светова.

Главне актере те стварности требало је приказати као „чудовишта врлине”, то јест управо онаквима каквима их је видео неприкосновени Џугашвили. „Ја мислим да большевици подсећају на хероје грчке митологије”, писао је он.⁴ У књижевности постаје обавезан такозвани „позитивни јунак” и црно-бела техника у приказивању друштвеног реалитета. Роман *Мати* Максима Горког постаје образац за литературу новог доба. Идејност аутора у сликарству се доказивала сижеима руског села, једрих и снажних сељанки у раду на плодним и пространим пољима, сижеима из живота руског радника преданог идејама револуције и изградњи једног новог света.

У естетичким доктринама из тог периода доминира гносеолошки приступ који дидактичку и педагошку димензију уметничког дела истиче као првенствену. Уметници су чак упозоравани да их слаби естетски домети њихових дела не смеју обесхрабрити јер домети те врсте – недвосмислено се поручивало – и нису од особитог значаја. Ширење оптимизма, вере у будућност, радости новог живота, и бескомпромисна

4 Наведено према: Готуров, Ј. (1946) А. М. Горки о књижевном раду, *Република* бр. 6, стр. 479.

борба против песимизма и „дешператерства”, постају приоритетни циљеви нове уметности.

Већина угледних и познатих совјетских уметника, желећи да ескивирају намењене им задатке, напуштају земљу, а они који остају у њој апстинирају од стваралаштва и повлаче се у самоизолацију. Управо окончану епоху руске авангардне уметности Жданов ће стигматизовати као „срамоту руске културе” (сличне осуде је, присећамо се, по доласку на власт Хитлер упућивао немачкој авангардној уметности). Тим поводом италијански историчар уметности Карло Ђулио Арган (Argan) ће написати: „Тешко је разумљиво зашто је службена руска култура одбацила такве интелектуалне снаге које су изравно биле ангажиране у револуцији и присвојила социјалистички реализам који је очито инспириран академским веризмом преиндустријске малограђанштине Запада.”⁵ То, међутим, може изгледати тешко разумљивим само ако се превиди једна битна чињеница – тоталитарним властодршцима Стаљиновог типа заправо и није циљ истинско и коренито револуционисање друштвеног живота, већ његово конзервирање и идеолошко презентовање као „најбољег од свих могућих светова”. Том другом, аутентичном и арканском циљу једне арканске политике, миметичка уметност, уметност која је, како каже Арган, била инспирисана академским веризмом западне малограђанштине, могла је послужити много боље него ли уметност авангарде, макар и снажно политички ангазоване.

Историјске истине ради, ждановизам као стил рецепције смисла уметности и њене социјалне функције, принципијелно узевши, није представљао никакав естетички *novum*. Он је као такав био само реактуализација древног Платоновог наука о добро уређеној држави и месту уметности у њој. Оно што је, међутим, у овом контексту значајније истаћи јесте неспорна саодговорност руске авангарде за оно што ће се десити са уметношћу у доба Стаљинове диктатуре. Пристајањем на посредовање у реализацији одређеног ванестетског пројекта, било какве конотације он имао, уметник *nolens volens* укида аутономију свог делања, поништава свој естетски чин као такав. Маркузе (Marcuse) је у том погледу сасвим у праву – непосредна служба уметности

5 Argan, C. G. (1977) *Kriza umetnosti kao „evropske nauke”*, *Treći program* br. 33, str. 98. Управо због те веристичке димензије у делима неких западних уметника, представника такозваног критичког реализма и револуционарног романтизма, совјетски промотери новог уметничког правца их истичу као значајна, али само у смислу докумената о распаду буржоазије.

револуцији снагом аутоматизма нарушава естетску форму, укида естетски чин као такав.⁶

За уметност, дакле, не постоје „повлаштени крвници” (А. Camus), односно повлаштене идеологије којима би могла служити, а да притом не заврши као сопствена негација, као неуметност. „Уметничко дело”, категоричан је Сретен Петровић, „експлицитно је индиферентно у погледу идеја рушилаштва или очувања интереса за постојеће. Дело је пре свега *форма*, у ширем значењу термина које укључује и садржај, дакле, оно најпре гради, ствара, оно је структура, реалност за себе.”⁷ Или, маркузеовски речено, само помоћу облика садржај постиже ону јединственост која га чини садржајем неког одређеног уметничког дела и ниједног другог. „Начин на који је тема испричана, структура и одабирање стиха и прозе, оно што није казано, што није приказано, а ипак је присутно, међуодноси линија, боја и точкака – то су неки аспекти облика који удаљује, раздваја, отуђује *oeuvre* (дјело) од дане стварности и чини да оно ступи у своју властиту стварност: царство облика.”⁸ Истина уметности је, дакле, из реда естетског (а естетско је, подсетимо се етимологије ове речи, по *aisthesisu*, односно по осетилноме), а не из реда појмовног. Она је *рецептивна*, пре него појмљива. Уметности, другим речима, није примерена ни *нормодавна*, нити *нормоломна* функција (Jauss), уколико је норма схваћена у неестетском, социјалном смислу. Уметничко дело као такво може деловати еманципаторски или субверзивно само својом иманентном, *естетском* димензијом, својом слободом да јој не претпостави ниједну другу. Једино тако схваћена, уметничка слобода може бити парадигма истинске и дубинске слободе појединца. Слобода уметности је модус њене етичности по којој она и постаје дидактичким средством за истинску, дубинску политизацију – ону на нивоу перцепције. То јест, како каже Вера Хорват Пинтарић, „откривалачког виђења и из таквог поступка изведеног мишљења.”⁹ Јер до кича се, уметности нацифашизма и „социјалистичког реализма” су то јасно показале, може доспети и *нехотичним* деградирањем уметности, а не само, како се тврдило, свесним настојањем да се циљно произведе кич који ће фингирати уметност. Чак и авангардни уметник који

6 Markuze, H. (1982) *Umetnost i revolucija*, u: *Kontrarevolucija i revolt*, Beograd: Grafos, str. 85.

7 Petrović, S. (1990) *Sociologija književnosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 309.

8 Markuze, H. (1982) *Estetska dimenzija*, Zagreb: Školska knjiga, str. 158.

9 Pintarić Horvat, V. (1979) *Od kiča do vječnosti*, Zagreb: Naklada CDD, str. 122.

се програмски декларише као бескомпромисни антагонист кича, не диференцирајући увек довољно јасно уметничку и социјалну револуционарност свога дела, превиђа ову могућност.¹⁰ Испоставља се да је Сретен Петровић сасвим у праву када, насупрот Пођолију (Poggioli)¹¹, тврди да је авангардно, као и класично, пре социолошка одредница једног уметничког дела, него његов естетски квалификатив. Конзервативност на плану структуре, наима, не значи *eo ipso* конзервативност на естетском плану, плану вредности дела. Другим речима, да би једно уметничко дело, било авангардно или класично, стекло право на тај статус, оно мора бити *естетски* пре него социјално релевантно (у смислу тенденције ка конзервирању или превазилажењу *status-a quo*); оно, прецизније говорећи, може бити у социјалном смислу релевантно једино уколико је *уметнички* тенденциозно и *vice versa* – не може бити уметнички релевантно уколико је искључиво у социјално-револуционарном смислу тенденциозно. Дакле, разлика класично/авангардно је културно-историјске, а не естетичке природе. Или, како духовито примећује Енценсбергер (Enzensberger), биолошком закону смене генерација подлеже живот трихина; живот уметности – не. Естетска вредност неке Хелдерлинове химне или неког Брехтовог комада, не може се прочитати из ауторовог „годишта”. “Онај ко тако комотно повлачи разлику између старог и новог, или између старог и младог, прихватио је ускогрудост већ при избору критеријума.”¹²

Совјетски естетички модел убрзо је интернационализован – он постаје норматив за целокупну европску уметничку леву. У том контексту треба посматрати и збивања на југословенској послератној уметничкој сцени. Оно што се истиче као *differentia specifica* југословенског *vis-à-vis* совјетског случаја јесте чињеница да наши уметнички кругови не исказују монолитност у прихватању импортованих естетичких назора, да се, штавише, врло брзо и јасно поларизују два становишта о естетичком питању које нове друштвене околности испостављају као прворазредно – да ли је идеолошка утилитарност обавезно начело уметничког стварања, или уметник има право на аутономију свога чина?

10 Више о томе у: Greenberg, C. Avant-gard and Kitsch, in: *Mass Culture*, eds. Rosenberg, B. and White, D. M. (1964), Illinois: The Free Press of Glencoe; Упоредити и: Radojičić, M. (1997) Raskršća vrednosti: fenomen kiča u antropološko-estetičkoj perspektivi, *Filozofija i društvo* br. XII, str. 95-147.

11 Podoli, R. (1972) *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd: Nolit, str. 118.

12 Enzensberger, H. M. (1980) *Nemačka, Nemačka između ostalog*, Beograd: BIGZ, str. 44.

Мирослав Крлежа и Марко Ристић стављају се на чело покрета оних који заступају ово друго становиште. Крлежа пише да је уметност утолико „тенденциознија” уколико доследније респектује своје аутохтоне законе, односно да тенденциозна уметност има смисла само ако је *уметност* која је тенденциозна.¹³ То становиште убрзо односи превагу, па се већ почетком педесетих година прошлога века наша култура отвара према модерној уметности Запада. Почињу да се преводe дела Хемингвеја, Пруста, Сартра, Камија и других. Ликовна уметност се најбрже еманципује од наметнутих образаца. Крајем 1950. Мића Поповић се у предговору каталога за своју изложбу дефинитивно разрачунава са социјалистичким реализмом, а већ следеће године приређују се изложбе Петра Лубарде, Пеђе Милосављевића и Стојана Аралице који инклинирају модерним, апстрактним формама.

Стога би се могло закључити да се у послератном југословенском социјалном миљеу оном људском склоношћу ка кичерском мање манипулисало у естетској сфери, а више у сфери политичке праксе, односно политичке културе на којој се ова темељила. Кич је, другим речима, био презентнији као (анти)стил политичког живота, него као неуметност. Политички дискурс социјализма је био онај елеменат његове политичке културе који је, чини се, о томе сведочио снажније него сви остали.

Што је раскорак између друштвеног реалитета и његове идеолошке пројекције већи и очигледнији, то је, поодавно је утврђено, снажнија и тенденција да се уместо истините слике тог реалитета масама упорно нуде његови идилични и ретуширани симболички супститути. Политички дискурс је у таквим околностима принуђен да максимално експлоатише ону људску склоност ка кичерскоме са којом озбиљно рачуна сваки пројекат фалсификовања стварности и њеног јавног презентовања у лику најбољег од свих могућих светова. Политички језик социјализма,¹⁴ било да је реч о његовој „самоуправној” или „реал-социјалистичкој” варијанти

13 Опширније о томе у: Lasić, S. (1970) *Sukob na književnoj ljevici 1938–1952*, Zagreb: Liber; Peković, R. (1986) *Ni rat ni mir – panorama književnih polemika 1945–1965*, Beograd: “Filip Višnjić”.

14 Политички језик за потребе ове анализе третирамо у интегралном смислу, дакле, с једне стране као језик политичке комуникације у ужем смислу (дискурс састанака, јавних излагања, докумената, закона, „материјала”...), а с друге стране као језик низа парapolитичких комуникацијских ситуација као што су оне у средствима масовних комуникација, говора бирократије и сл.

био је стога језик сладуњаве и претенциозне кич-оде свему постојећем. То је, уочава Слободан Инић, језик чија реченично-говорна структура одаје смисао за глорификацију. „Култна организација језика има за претпоставке филозофију клечећег народа. Све велике ријечи упућене систему и његовим најистакнутијим представницима, дио су једног ритуала којег одликује празноћа казивања и мишљења, исхитрени и умјетни занос умјесто разума.“¹⁵

У синтакси таквог језика нема места за метафору јер она укида једнозначност и јасноћу идеолошке поруке. Свако полагање права на слободу изражавања, на говорну иновацију или досетку имало је тежину идеолошко-политичког вероломства. На тај начин се успостављао један отуђени језички стандард са својим многобројним обезличењима. „Језичка форма стога је више хомогена него разноврсна, више шаблонска него стваралачка“, констатује тих година Ратко Божовић.¹⁶

У политичком језику тога типа била је доминантна дуга реченица (и до 50 речи – кич-гигантизам у језику!) која као таква одаје потребу за мистификацијом којој је реторички циљ *наговор*, а не уверавање. Те реченице су настајале према начелу непрекидног додавања и спајања, па су њихово основно структурално обележје представљале многобројне плеонастичке „и-везе“ – „како и на који начин“, „свуда и на сваком месту“, „опасност од стечаја и ликвидације“... У том језику подижу се „меморијална спомен обележја“, приступа „коришћењу и експлоатацији мора“, делује „стимулативно и подстицајно“, објављују дела „из белетристике и лепе књижевности“, развија „билатерална сарадња између двеју земаља“... Или, илустровано ефектним примером Слободана Инића, „наш пут је добар зато што је исправан, а исправан зато што је напредан, а напредан је јер је једино могућ, а једино могућ самим тим што је наш.“¹⁷ Круг тиме бива затворен. Супротности су искључене, методичка сумња замењена лагодним спокојем несумњања као у свакој кич-позицији, било да је реч о аутору кича (у овом случају политичком моћнику), или његовом конзументу (појединцу „из народа“).

Аналитичарима политичког говора социјализма није промакла ни кичерска неумереност и претенциозност његових практиканата. Вербализам као феномен социјалистичког политичког универзума био је вербални облик оног што

15 Inić, S. (1984) *Govorite li politički*, Београд: ИС ССОС, стр. 55.

16 Божовић, Р. (1978) *Недоумице око културе*, Суботица: РУ „Вељко Влаховић“, стр. 35.

17 Inić, S. *nav. delo*, стр. 58.

Херман Брох (Broch) назива сахаринским кичем.¹⁸ „Вербализам открива слаткорјечје... Он је неуздржљивост казивања, било каквог и о било чему. Прави примјерак вербалне суровости, негдје и национална фигура, јесте човјек вербалне екстазе, хипокризије приче и језичке превртљивости. То је ново митско чудовиште, сатир 'Гњави-Дави', који жари и пали фразом свуда око себе.”¹⁹ Идеална форма политичке (псеудо)комуникације за политичара тога типа био је *митинг* као модус једносмерног говорења које испољава одсуство жеље да саслуша сопствене одјеке, да чује (од)говор Другог. Била је то чудесна вртешка говора, велесајам речи које се, заједно са идеалима на које реферирају, продају и купују по багателној цени.

Политички језик социјализма, односно социјалистички политичар као његов практикант, исказивао је необуздану склоност ка коришћењу страних речи и израза, који, ако већ нису (а најчешће јесу) употребљаване незналачки и неадекватно, то јест за означавање ствари, појава и процеса за које се користе сасвим другачији језички симболи, готово увек су погрешно изговоране. Из грла социјалистичких политичара компетенција је звучала као *копетенција*, коинциденција као *коициденција*, конференција као *коференција*, провенијенција као *провинијенција*, а неретко и *провинцијенција*. Тако (зло)употребљена, страна реч је губила оно што је Бахтин називао њеном животворном и културогеном улогом,²⁰ и дегенерирала у своју комичну карикатуру. Кич-човек као политичар је на тај начин демонстрирао своју склоност да се како би Мол (Moles) рекао,²¹ представи другачијим него што јесте, да „нечисто” (своју необразованост или полуобразованост) тим симулираним зналаштвом и богатством вокабулара представи „чистим”.

Језик социјалистичке политике био је језик фразе и стереотипа. Фраза је била вербални супститут проблематичне политичке реалности и као таква готово судбинска одредница мале политике великих пројектованих циљева. „Фразеризам је фатална судбина сваког оног покрета који својом политиком иде испод циљева које је исписао на својој застави. Фраза је идеолошки изговор за несамерљивост циљева и средстава, стратегије и тактике, програматике и политике.”²² Међу стереотипима предњачио је онај о непријатељу.

18 Broch, H. (1979) *Pesništvo i saznanje*, Niš: Gradina, str. 32.

19 Inić, S. nav. delo, str. 129.

20 Bahtin, M. (1980) *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd: Nolit, str. 83.

21 Молес, А. (1973) *Кич, уметност среће*, Ниш: Градина, стр. 67.

22 Inić, S. nav. delo, str. 128.

Он је био основни облик политичког и идеолошког говора о неистомишљенику. Та врста стереотипа није била само вид некреативности језика и његових практиканата, већ је садржавала у себи и једну јасну политичку димензију. Јер, стереотип, присетимо се Олпортовог (Allport)²³ упозорења, није појам, већ стигма над појмом која „ради” тако да спречава мишљење у разликама о појму. Говор стереотипа, и међу њима у првом реду оног о непријатељу, био је, дакле, становита техника убијања помоћу речи, говор претње и притиска, својеврстан *терористички* говор.

Настајао је тако један затворени језички систем, један *ар-го* партијске и политичке елите, којој је био циљ да језичким средствима первертује стварност у њену идеолошку пројекцију и да у њој заједно са „радницима, сељацима и поштенем интелигенцијом” живи са оптимизмом становника рајске долине. Тако структуриран језик који губи сваку релацију према стварима о којима говори таквима какве јесу, сам је постајао ствар, самодоволна и аутархична, налик (али само налик!) језику у литератури, па и ту, сугерисао би Сартр (Sartre), само у једном њеном роду – поезији. Стога бисмо се могли упитати није ли политички говор овога типа нека врста (лоше) поезије, њена карикатурална, али нимало безопасна перверзија. Уосталом, није случајно један наш аутор срочио песмисцу у духу те, такозване „биро-поезије” – „Поводом фактора објективних/фундаменталне заживљују структуре/привреду развијајући.”²⁴

Медији јавног комуницирања у овом периоду су отворени само за оне садржаје који не чине суспектном регулисану слику „најбољег од свих могућих светова”. У том кључу треба тумачити и разлике у положају медијски привилегованих и форсираних субјеката јавне комуникације, од оних других, медијски одсутних и потиснутих. Међу ове прве медијски су сврставани сви они (режимски интелектуалци, уметници, забављачи, спортисти) чија лична егзистенцијална стварност и њена јавна презентација неће доводити у питање идиличну визију друштвене збиље у њеном тоталитету, већ ће је само, у мањој или већој мери, потврђивати. Међу оне друге, медијски потиснуте и маргинализоване налазимо раднике, пензионере, домаћице, занатлије, сељаке, дакле, оне чија егзистенцијална искуства у најмању руку подривају, ако већ сасвим не руше темеље теорији о „поретку који нема алтернативу у савременом свету”, па би као

23 Allport, G. (1958) *The Nature of Prejudice*, New York: Doubleday Anchor Books, str. 187.

24 Rajić, Lj. (1982) *Jezik za samouke*, *Književna reč*, 25. maj, str. 14.

таква, медијски публикована, стекла нимало пожељну субверзивну моћ.

Крах „самоуправно-социјалистичког”, па и „реал-социјалистичког” друштвеног пројекта био је припреман дуготрајном еволуцијом једне политичке културе обликоване према совјетском узору и унутар ње комплетном трансформацијом информативног система као једног од њених кључних механизма. Монолитна идеологија која је наддетерминирала целокупан друштвени универзум и фундирала моноорганизациони друштвено-политички систем, бивала је полагано растакана. Политички монизам уступао је место политичком плурализму. Појавом великог броја нових политичких партија као форми политичког организовања маса, политичка сцена бивших социјалистичких држава из основа је променила свој изглед. На њој се сада уочава велики број интелектуалаца²⁵ који политичком животу, па и новом језику политике који се временом етаблира дају једну нову, бившем социјалистичком свету непознату димензију. Политички језик почиње да се успоставља као отворен систем, приправан да изрази сву тежину и комплексност друштвене реалности настале нимало безболном сменом двеју друштвено-политичких парадигми. Простора за кич-реторику, као што се могло и очекивати, све је мање, али га још увек има и то, рекло би се, у оној мери у којој демократски процеси бивају запречени појавом конзервативних и ретроградних друштвених снага.

Трагична особеност екс-југословенског случаја садржана је у чињеници да је демократска трансформација друштва брутално пресечена експанзијом националистичких идеологија и декомпозицијом државне заједнице која је проузроковала међуетнички сукоб најширих размера. А том периоду регионалне историје примеренији је истраживачки приступ са

25 Продор теоријског дискурса на политичку сцену, то јест појава интелектуалаца као нове политичке елите довела је, по мишљењу Зорана Обреновића (Упореди: Обреновић, З. (1992) *Србија и нови поредак*, Ниш: Градина, стр. 11) до инструментализације научне приче у сврхе политике. Та практично-политичка димензија сцијентификације политичког дискурса на коју указује Обреновић неспорна је када је реч о другој, „ратној” фази југословенске кризе, особито код националистички острашћеног дела политички ангажоване интелигенције. У првој фази кризе, која је, истина, врло кратко трајала, када је изгледало да је економско-политичку трансформацију друштва могуће извести без дубљих и снажнијих потреса, присуство интелектуалаца на политичкој сцени имало је несумњивих просветитељских и еманципаторских ефеката.

СТАНОВИШТА ОДНОСА ЕТИКЕ И ПОЛИТИКЕ НЕГО ЕСТЕТИКЕ И ПОЛИТИКЕ.

ЛИТЕРАТУРА:

- Allport, G. (1958) *The Nature of Prejudice*, New York: Doubleday Anchor Books.
- Argan, C. G. (1977) Kriza umetnosti kao evropske nauke, *Treći program* br. 33, str. 42-58.
- Bahtin, M. (1980) *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd: Nolit.
- Božović, R. (1978) *Nedoumice oko kulture*, Subotica: RU „Veljko Vlahović”.
- Broch, H. (1979) *Pesništvo i saznanje*, Niš: Gradina.
- Dorfles, G. (1969) *Kitsch, An Antology of Bad Taste*, London: Studio Vista.
- Encesberger, H. M. (1980) *Nemačka, Nemačka između ostalog*, Beograd: BIGZ.
- Greenberg, C. Avant-gard and Kitsch, in: *Mass Culture*, eds. Rosenberg, B. and White, D. M. (1964), Illinois: The Free Press of Glencoe.
- Inić, S. (1984) *Govorite li politički*, Beograd: IIC SSOS.
- Markuze, H. (1981) *Estetska dimenzija*, Zagreb: Školska knjiga.
- Markuze, H. (1982) Umetnost i revolucija, u: *Kontrarevolucija i revolt*, Beograd: Grafos.
- Moles, A. (1973) *Kič, umetnost sreće*, Niš: Gradina.
- Обреновић, З. (1992) *Србија и нови поредак*, Ниш: Градина.
- Peković, R. (1986) *Ni rat ni mir – panorama književnih polemika 1945-1965*, Beograd: “Filip Višnjić”.
- Petrović, S. (1990) *Sociologija književnosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Pintarić Horvat, V. (1979) *Od kiča do vječnosti*, Zagreb: Naklada CDD.
- Radojčić, M. (1997) Raskršća vrednosti: fenomen kiča u antropološko-estetičkoj perspektivi, u *Filozofija i društvo* br. XII, str. 95-147.
- Rajić, Lj. (1982) Jezik za samouke, *Književna reč*, 25. maj, str. 14.
- Lasić, S. (1970) *Sukob na književnoj ljevici 1938 – 1952*, Zagreb: Liber.

Mirjana Radojičić

University in Belgrade, Institute for Philosophy and Social Theory, Belgrade

AVANT-GARDE, KITSCH AND LEFTIST IDEAS

Abstract

The subject of this text is the relation between art and politics as it was practiced at the time of the rise of the European political Left, above all in the regions of the pre-war and post-war USSR. The thesis defended in the text is that all the totalitarian social-political systems form, in principle, a uniform attitude to arts as a powerful potential media for the promotion and transmission of their ideological and political messages, which mostly brings artistic creations to the verge of kitsch if not to its very centre. The other part of the thesis deals with events on the ex-Yugoslav post-war political and art scene, highlighting its specific features, especially those contained in the fact that kitsch was present on that scene rather as an (anti)-style of political life – above all of the language of the ruling politics of the time – than as a non-art.

Key words: *art, avant-garde, kitsch, leftist ideas*



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду

Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за филозофију, Београд

DOI 10.5937/kultura1653211B

УДК 167/168 Беркли Џ.

оригиналан научни рад

БОГ, ПРИРОДА И ЈЕЗИК: ОГЛЕД О БАРКЛИЈЕВОЈ ФИЛОЗОФИЈИ НАУКЕ

Сажетак: Овај рад показује у чему се тачно састоји фикционалистички и инструменталистички карактер Барклијеве филозофије науке, о којем се много говори у новијој литератури о Барклију. То је учињено кроз одговоре на две врсте приговора који се обично постављају барклијевској слици науке: да је његов иматеријализам неускладив са природном узрочношћу и да не може да објасни због чега објекти које проучава природна наука имају сложјену структуру. Ти одговори леже у Барклијевој тези да између догађаја у природи нема каузалне везе, већ да између њих владају семантичке релације знака и означеног. Систем природе конституише језик којим Бог комуницира са коначним бићима.

Кључне речи: Баркли, наука, инструментализам, фикционализам, Бог, узрочност, језик

Циљ овог рада је да критички представи Барклијеву (Berkeley) филозофију науке из *Расправе о принципима људског сазнања* и да, користећи искуства савремене филозофије науке, извуче из Барклијевих аргумената све што је најбоље и што би у највећој мери могло да оснажи његову позицију.¹ Почећемо од преиспитивања његових одговора на приговор да иматеријалистичка филозофија из света избацује сву природну узрочност. Ти одговори су веома занимљиви јер инсистирају на томе да можемо наставити да приписујемо

¹ Овај чланак је настао у оквиру пројекта број 179067, Логичко епистемолошке основе науке и метафизике, Института за филозофију Филозофског факултета у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

каузалне моћи објектима, упркос томе што је сав говор који објектима приписује каузалне моћи лажан. Ово гледиште почива на изненађујућој тези да између природних догађаја не постоји однос узрока и последице. Уместо тога, између њих владају семантичке релације знака и означеног. На тај начин, природни свет сачињава језик којим Бог комуницира са коначним бићима. На пример, убод оштрим предметом није узрок повреде, он је знак повреде, баш као што и латинично слово L означава возило за обуку возача.

Ову тезу Баркли користи да одбаци још један приговор свом систему. Ако су ствари само скупови идеја које нам открива Бог, како то да многе од њих имају веома комплексну унутрашњу структуру? Приликом разматрања овог приговора Барклијевом систему, размотрићемо и шире питање о томе да ли је он сматрао да наука има истину као циљ или да само нуди објашњења која дају корисна предвиђања. У овом тексту ћемо критички размотрити и приговоре ускладивости иматеријализма са научном праксом, које Баркли сам себи поставља, а одмах затим и одбацује, у параграфима 50-66 *Принципа*. Баркли је у потпуности свестан да се филозофи његовог времена поносе успоном и достигнућима модерне науке, а да иматеријализам угрожава чак и могућност да такав напредак схватимо. Његови одговори образују једну општу слику научне праксе, коју је развио у даљем тексту *Принципа* и коју је сматрао супериорном над материјалистичком. Посебну пажњу у тим одговорима заслужују антиципације савремених инструменталистичких и антиреалистичких филозофија науке.

Ако су ствари идеје и ако су идеје пасивне, онда нема природних узрока. Физички објекти су инертни, а само духови су узроци. Према овим начелима, више не можемо да кажемо да нож сече, ватра пече или лед хлади. Баркли допушта да ово може да изгледа апсурдно. Наш језик је прожет каузалним терминима који се примењују на природне објекте као што су повреде: посекотине, опекотине и промрзлине. Ако дословно следимо Барклијево гледиште, тај начин описивања света је погрешан. Сви искази који физичким објектима приписују узрочну делотворност су лажни, ако их узмемо у смислу који Баркли назива строгим и спекулативним. Међутим, он не препоручује да одустанемо од таквог начина изражавања. Напротив, морамо да размишљамо као учени људи, а говоримо као лаици.² Нећемо сматрати да су искази

2 РНК 51; Референце на Барклијева дела дате су на данас стандардан начин. *Расправа о принципима људског сазнања*, то јест *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* се стандардно скраћује као РНК,

који објектима приписују каузална својства истинити, али ћемо свеједно наставити да тако говоримо.

Иако је погрешно рећи да нож сече, ватра пече, а лед хлади, нећемо престати да тако говоримо и то не зато што је сувише тешко не изражавати се на такав начин. Уместо тога, Баркли нам дозвољава да такве изразе можемо да задржимо, све док они у нама изазивају права осећања или диспозиције да се понашамо како је неопходно за сопствено благодатање.³ Ово нас може подсетити на његове коментаре о различитим функцијама језика у Уводу *Принципа*. Сврха језика не подразумева само комуникацију идеја, већ и буђење неке страсти, подстицање или одвраћање од неког чина и креирање одређене диспозиције.⁴ Дакле, иако су узрочни искази лажни, они су прихватљиви уколико примарни циљ њиховог изговарања није пуко преношење информација већ, на пример, покушај да некоме помогнемо да нешто избегне или да у њему побудимо неко осећање. Рецимо, када некоме кажемо да ће се опећи на супу, није нам првенствено намера да му саопштимо чињеницу да је супа врела, већ да га спречимо да се опече. Такви искази обављају легитимне језичке функције чак и када су лажни.

Ове набацане идеје можемо да систематизујемо централном Барклијевом тезом о односу између идеја, ако смо већ одбацили да је он каузалан. Ту тезу Баркли износи у 65. параграфу *Принципа*, да је релација између идеја или ствари, коју погрешно сматрамо релацијом узрока и последице, заправо однос између знака и означеног. Бол који трпим када се превише примакнем ватри није каузална последица ватре, већ је ватра знак који ме упозорава да ћу осетити бол ако се сувише приближим. У основи, релације између идеја нису каузалне, него семантичке, а систем природе сачињава језик којим Бог комуницира са коначним бићима. Ово је у директној вези са Барклијевом тврдњом да можемо да задржимо каузални речник зато што изазива реакције код субјеката које су сличне реакцијама какве Бог покушава да изазове у нама својим говором природе. Наиме, ако некога упозорим да ће га опећи ватра, он ће покушати да избегне ватру, а ја ћу на тај начин у њему изазвати понашање које Бог настоји да изазове тако што је ватру учинио знаком за бол од опекотине.

Очигледно, идеја да природни догађаји конституишу језик има много компликација и нејасноћа које овде одмах

а спис *De Motu* као DM. Затим се наводи параграф дела, с тим што се „Introduction”, тј. „Увод” у *Принципе* означава са I.

3 РНК 52.

4 РНК I 20.

морамо да разјаснимо. Од велике користи нам могу бити објашњења Џонатана Дансија (Jonathan Dancy),⁵ који се пак ослања на Грајсову (Grice) дистинкцију између природног и неприродног, односно конвенционалног значења. Претпоставимо да, наспрот Барклију, ипак постоје узрочне везе између природних догађаја. Своје знање о каузалним релацијама можемо да искористимо тако што ћемо са последице закључивати на узрок или предвиђати, на основу узрока, која ће последица наступити. Ако у снегу испред своје зграде угледам трагове шапа, закључићу да је комшија ту прошетао свог пса. И обрнуто, ако знам да се снег брзо топи на високим температурама, могу да предвидим да га сутра већ неће бити испред моје зграде јер временска прогноза за данас најављује изузетно топло време за то доба године. Познавање узрочно последичних веза ми омогућава да из нечега што у овом тренутку посматрам закључим нешто што сада не могу да опазим, било да је у питању узрок на основу последице или последица на основу узрока. Често у вези са таквим закључивањима користимо термин „значи”. Наиме, кажемо да трагови у снегу „значе” да је испред зграде прошао пас. Знам да ће се снег истопити и да ће трагови нестати јер веома топло време „значи” да ће се он истопити и да више неће бити трагова. У том смислу Грајс говори о природном значењу. Неприродно значење је присутно тамо где постоји релација између симбола и ствари. Та релација је конституисана произвољном, али стабилном конвенцијом, коју су увеле намере говорника. На тај начин, у нашем језику, реч „пас” реферира на псе, било у писаном било у изговореном облику, али не постоји ништа у природи што би могло да диктира да управо та реч, а не нека друга, мора да буде коришћена као знак за псе. Говорна или писана инстанца употребе те речи фиксирана је конвенцијом као реферирање на псе. Када знамо шта знак или симбол значе, разумемо на шта они реферирају.⁶

Свакако, језик који је конституисан конвенционалним значењем има изузетно сложену структуру, али за разумевање Барклија је важно само то да он односе између идеја, које погрешно схватамо као каузалне, схвата као релације конвенционалног значења. Баш као што нас црна тачка упозорава на могућу опасност на путу, као што је црна тачка знак опасности, тако нас и визуелна идеја ватре упозорава на бол који може да уследи ако јој превише приђемо. И баш као што разумем шта значи тај саобраћајни знак тако што знам на шта ме упозорава, ја разумем шта значи визуелна

5 Dancy, J. (1987) *Berkeley, An Introduction*, Oxford: Blackwell, p. 116.

6 Grice, P. H. (1957) *Meaning*, *Philosophical Review*, 66, pp. 377-388.

идеја ватре тако што схватам на шта ме упозорава. Када нам Бог говори језиком природе, његова намера није пуко преношење информација. Појединачно визуелно искуство ватре не само да нам просто најављује потенцијални бол, већ нас и охрабрује да га избегавамо. Оно представља један случај употребе језика у циљу подстицања неких поступака или одвраћања од њих. Пошто Бог покушава да у нас усади одговарајуће диспозиције, кроз систем знакова и означеног који конституише природу, не изненађује то што можемо да задржимо каузалне изразе. И они у нас усађују потребне диспозиције. Иако, када кажем да ватра узрокује бол, у „строгом и спекулативном” смислу кажем нешто лажно, ако вас успешно одвраћам да ставите руку у ватру, налазите се у стању које је еквивалентно разумевању онога што Бог хтео да нам саопшти када је ватру учинио знаком за бол.

Гледиште о нашем каузалном жаргону које Баркли излаже у *Принципима* антиципира нешто што савремени филозофи називају „фикционализам”.⁷ Фикционализам се тиче разумевања мисли и говора у областима које су филозофи традиционално сматрали проблематичним. Он представља тезу да многе врсте дискурса, иако су лажне, можемо да задржимо због тога што је њихов циљ другачији од изношења истине. Размотримо, на пример, начин на који говоримо о бројевима. За неке филозофе, искази типа „ $2+2=4$ ” реферирају на апстрактне објекте који постоје у посебним, платонистички схваћеним сферама. За друге, пак, апстрактни објекти не постоје, па би били склони да тврде да су сви математички искази лажни, пошто претпостављају неки предмет на који се односе, а који не постоји. Према фикционалистима то, међутим, уопште не значи да морамо да престанемо да се бавимо математиком и да престанемо да говоримо о бројевима. Уместо тога, само би требало да престанемо да тај говор дословно схватамо и наставимо да говоримо „као да” постоје бројеви јер они представљају корисне фикције. Једна верзија фикционализма, херменеутички фикционализам, сматра да наша уобичајена употреба таквих реченица није дословна и да их ми користимо да бисмо извршили неку другу функцију. С друге стране, револуционарни фикционализам захтева да морамо третирати такве реченице недословно и да о њима морамо размишљати као да поседују функцију која се, у случају који нас овде занима, разликује

7 Kail, P. J. E. Causation, Fictionalism and Non-Cognitivism, in: *Religion and Science in the Age of Enlightenment* ed. Parigi (2010), Dordrecht: Springer, pp. 31-40.

од изражавања чињеница о узрочним релацијама.⁸ Као што смо видели да би Баркли рекао, морамо да размишљамо као учени људи, а говоримо као обичан свет. Сасвим независно од Барклијевог општег становишта о језику Бога, можемо бити сигурни да је значајан део наше свакодневне употребе каузалних израза такав да на један сложен начин подстиче на одређену врсту делања, изазива одређене поступке или усмерава понашање. Велико је питање да ли се то може генерализовати на све каузалне изразе, а аргументисање у прилог различитих верзија фикционализма далеко превазилази циљеве овог рада.⁹

Прави проблем за Барклија представља то што је у потпуности свестан да је одбацивањем природне узрочности себе изложио приговору да је тиме онемогућио научна објашњења.¹⁰ Механицистичка модерна наука је обећавала објашњење понашања физичког света посредством материје у кретању. На питања типа „Зашто се неки догађај догодио?“ могло би бити одговорено навођењем ефицијентног узрока тог догађаја, односно узрока који производи тај догађај. Начин на који је тај догађај произведен и природу ефицијентног узрока треба разумети посредством утицаја једног тела на друго и трансфера кретања са једног тела на друго. Појединачне интеракције могу бити подведене под опште и релативно једноставне законе кретања. Међутим, почетни оптимизам који је присутан у овој слици науке брзо је нестао из многих разлога, од којих се један састоји у тешкоћама везаним за објашњење активних моћи материјалних објеката. Малбраншов (Malbranche) одговор на овај проблем био је окационалистички: материјални објекти немају активне моћи, а целокупна делотворност почива у Богу. Баркли на такву идеју одговара тако што запажа да би то значило да је Бог материју створио без неке посебне сврхе и циља, што представља једну неодговорну и екстравагантну претпоставку.¹¹ С друге стране, Лок (Locke) је пронашао уточиште у метафизичкој скромности. Не разумемо како тела каузално делују једна на друга, али ипак можемо да доносимо генерализације на основу искуства и опсервација и да на основу таквих уопштавања објашњавамо и предвиђамо друге догађаје. Лок догађаје и даље објашњава каузално, мада сматра да је природа узрочности скривена од нас. Ова мешавина

8 Stanley, J. Hermeneutic Fictionalism, in: *Figurative Language*, eds. French, P. and Wettstein, H. (2001), Oxford: Blackwell, pp. 36-71.

9 О фикционализму уопште и различитим верзијама фикционализма Calderon, M. (2005), *Fictionalism in Metaphysics*, Oxford: Clarendon Press.

10 РНК 50.

11 РНК 53.

метафизичке скромности и механицизма присутна је у филозофији још од Њутнове (Newton) *Principia Mathematica*. Баркли нимало не потцењује значај Њутнових открића и пише да је његова позната расправа о механици најбољи кључ за природне науке.¹²

Пре него што се, на крају, осврнемо на Барклијев став о неким значајним цртама Њутнове природне филозофије, морамо да се упознамо са Барклијевом филозофијом науке уопште. Баркли би се сложио да је наука посао извођења генерализација из опсервације. Међутим, такав научни приступ не даје знање ефицијентних узрока који производе последице, већ, уместо тога, увећава наше разумевање, при чему се у делима природе откривају аналогije, хармонија и слагање. Појединачне последице су објашњене, то јест, сведене на општа правила.¹³ Тиме нам Баркли сугерише да он у ствари и не сматра да наука објашњава природне догађаје, због тога што наука редукује појединачне догађаје на правила. Према локовском моделу, наука је објашњавалачка због тога што нас обавештава о узроцима који су делотворни у одређеним врстама догађаја, тако да, када размотримо неки догађај, можемо да објаснимо зашто се догодио тако што ћемо рећи да има одређени узрок. Међутим, редукција појединачних догађаја на такву и такву правилност код Барклија представља пуко бележење да једну врсту ствари следи друга врста ствари, а научник не може да каже зашто се то дешава. Такве правилности утемељују предвиђања. Оне проширују наш видик са онога што је присутно и што нам је блиско и омогућују нам да правимо веома вероватна нагађања, која се тичу ствари веома удаљених у простору и времену, као и да предвиђамо ствари које ће тек настати.¹⁴

Овај акценат на предвиђању и одсуство узрочног објашњења у Барклијевом тексту могао би да значи да је његова филозофија науке инструменталистичка. Инструментализам је, иначе, творевина позног деветнаестог века и има многе варијетете који се суптилно разликују. Бил Њутн Смит (W. H. Newton-Smith) Барклијев инструментализам сумира на следећи начин: „...циљ научног подухвата је пука производња теорија које су емпиријски адекватне у смислу да дају успешна опсервациона предвиђања. Питање истине теоријских постулата науке се једноставно не јавља. Научника

12 РНК 110.

13 РНК 105.

14 РНК 105.

се тиче једино то што такви постулати пружају исправна предвиђања.“¹⁵

У оваквом одређењу Барклијеве позиције има доста тога тачног, али и понечег погрешног. Оно што је исправно тиче се углавном теоријских постулата науке. Међутим, ако Бил Њутн-Смит подразумева да је једини прави циљ барклијевске науке предвиђање, а не покушај да разумемо природу, онда је он у најмању руку на погрешном трагу. Наиме, много раније у *Принципима*, Баркли одговара на оптужбу да његов систем не оставља простора за објашњења, тако што каже да објаснити неку појаву значи показати зашто под одређеним условима имамо такве и такве идеје.¹⁶ Лок је као одговор на таква питања „зашто” наводио ефицијентне узроке. Међутим, неко би, уместо тога могао да се позове на финалне узроке, на циљеве и сврхе неког догађаја. Када ме питају зашто идем у шетњу, одговарам да то чиним ради свог здравља. Дакле, финални узрок мог шетања је моје здравље. У параграфу 108 Баркли нас упозорава да на питања о томе зашто се нешто догодило можемо одговорити истичући различите сврхе којима су прилагођене природне ствари, првобитно створене неизрецивом мудрошћу. Закони нису резултат непроменљивих правилности и нису релације између самих ствари. Они су настали Божијом добротом према људима приликом управљања светом. Пошто су природни закони непосредна последица Божије воље, а не последице слепог механизма, са сигурношћу можемо да претпоставимо да се догађаји одвијају с неком сврхом. На тај начин, бар у принципу, наука може да тежи објашњавању природних догађаја које скреће пажњу на Божије циљеве приликом успостављања закона.

Постулирање финалних узрока, ипак, нема средишње место у Барклијевом схватању науке. Божији циљеви су општег карактера и не могу да нам помогну да откријемо веома специфичне правилности које конституишу природне законе. Те правилности нису сирове, већ представљају правила која сачињавају и воде језик Бога који конституише природни свет. То допушта науци да има веће амбиције од пуког предвиђања. Наука може да тежи интерпретацији. У издању *Принципа* из 1710. године Баркли пише да постоје два начина учења језика. Један начин је учењем правила, а други је кроз праксу. Неко може веома добро владати језиком природе, а да уопште не зна његову граматику или правило

15 Newton-Smith, W. H. Berkeley's Philosophy of Science, in: *Essays on Berkeley, A Tercentennial Celebration*, eds. Foster, J. and Robinson, H. (1985), Oxford: Clarendon Press, p. 149.

16 РНК 50.

на основу којег је нешто такво и такво.¹⁷ Први део ове тезе се ослања на однос обичног човека према природном свету. Обични људи, лаици, заиста разумеју свет у смислу да, када праве предвиђања и понашају се у складу са њима, поступају баш као да разумеју да Бог комуницира са њима. Међутим, метафизичар као што је Баркли зна да су релације које сматрамо каузалним у ствари семантичке. И научник би могао то да зна и његово разумевање би могло да буде друге врсте. Он би преобразио претеоријско схватање света у разумевање правила којима се руководи језик Бога. На тај начин, он би сазнавао значења Божијих исказа.

Такво гледиште о циљевима науке и природа Божијег језика спајају се у Барклијевом одговору на један други потенцијални приговор, који износи у параграфу 60. Знамо да је у свету природе присутна огромна сложеност, да биљке и животиње, на пример, имају изузетно комплексну унутрашњу структуру, а један велики део ове структуре и сложености је нешто што не перципирамо. Због чега имамо такву скривену сложеност? Ако је свет заиста низ идеја које узрокује Бог, зашто онда постоји потреба да биљке, животиње и остатак створеног има унутрашње процесе, нарочито ако су такви унутрашњи процеси каузално неделотворни? Овај приговор се тиче научне праксе, пошто наука истражује унутрашњу структуру ствари. Он нарочито брине Барклија зато што је домен опажљивих феномена у његово доба знатно проширен изумом микроскопа и телескопа. Оба оптичка инструмента открила су људима сфере ствари које су претходно биле неопажене. Барклијев одговор има следећу структуру: сваки језик којим владамо има коначан речник и коначан скуп правила којим се његова употреба руководи. Та правила одређују како се језик може комбиновати да бисмо образовали смислене реченице. Оно што реченица значи делимично је функција речи које садржи, а делимично и његове структуре која изражава композициона правила. Језици могу да имају велику експресивну моћ, пошто нам тај коначни скуп правила и коначни речник може омогућити да изразимо огромну разноликост мисли. Разлог томе лежи у чињеници да значење реченица систематски зависи и од правила и од речника, а они су од виталног значаја за нашу способност да генеришемо и разумемо нове реченице. Без тога би наша способност да састављамо нове реченице и да их разумемо постала необјашњива. У исто време, да бисмо језиком изразили било какву сложену мисао, морамо бити ограничени правилима која диктирају састављање реченица. У Божијем језику постоји велика, мада коначна залиха врста идеја. Оне

17 РНК 108.

се могу комбиновати да би образовале сложеније знакове, аналогно реченицама српског језика које су изграђене из коначне залихе речи српског језика, према правилима којим се руководи исправно формирање. Ако претпоставимо, као Баркли, да природа сачињава један језик, комплексни знаци које свакодневно опажамо морају да буду производ коначног речника и коначног скупа правила. То објашњава зашто постоје унутрашње структуре које су сасвим контингентно неопажене.

Баркли тврди да је разлог зашто су идеје формиране као машине, као правилне и вештачке комбинације, исти као и разлог због чега су слова комбинована у речи. Да би мало првобитних идеја могло да означава велики број последица и поступака, оне морају да буду различито искомбиноване. Њихове комбинације морају да се руководе правилима и буду последица мудре замисли.¹⁸ Барклијево излагање о комбиновању слова у речи је промашај јер су начини на које се слова спајају да би формирала речи потпуно различити од начина на које се речи спајају да би образовале нове реченице. Ипак, нећемо му превише замерити јер је поента јасна: истраживањем комплексности света, нарочито укључујући унутрашњу структуру природних објеката, долазимо до разумевања општих правила којима се руководи језик Бога.¹⁹ То нам помаже да интерпретирамо значење појединачних догађаја.

Морамо признати да је Барклијев програм за науку у *Принципима* управо претерано програмски. Релативно је лако разумети његово становиште на такав апстрактан и уопштен начин на који се бави приговором о комплексности, али тешко је увидети како оно функционише у ситним детаљима. Барклијева размишљања покреће његов амбивалентан став према успесима модерне науке, а нарочито Њутнове механике. Сматрао је да су њутновска наука и Локова филозофска потпора те науке увеле у игру метафизичке и епистемолошке претпоставке које стоје на путу исправном бављењу науком. Један од Барклијевих циљева, посебно наглашен у поднаслову *Принципа*, јесте и истраживање главних узрока грешака и тешкоћа у наукама. Очигледну тешкоћу је представљала претпоставка да материјална супстанција има моћи и унутрашње струкуре које су скривене од нас. То је Локова позиција и она је била извор скептицизма који је Баркли помињао још у раној фази свог „Увода”. Наиме, то

18 РНК 65.

19 РНК 101.

је нејасност ствари или природна слабост и несавршеност нашег разума.²⁰

Баркли приговара и Њутновој тези да тела заузимају место у апсолутном простору и тренутке у апсолутном времену. Време, према Њутновом гледишту, постоји независно од нашег опажања или нашег мерења и представља неку врсту супстанције у којој се одвијају догађаји. Чак и када се ствари не би мењале, постојала би мера трајања тих истих непроменљивих ствари. Много раније у *Принципима* Баркли наговештава своје слагање са тезом да време представља само неку врсту релације између различитих догађаја.²¹ За њега, то су само низови идеја. На сличан начин, апсолутни простор је у ъутновском свету схваћен као нека врста контејнера који заузимају тела. Напад на апсолутност простора²² садржи један куриозитет који расветљава Барклијеvu филозофију науке на веома занимљив начин. Наиме, пошто за Барклија простор није контејнер у којем су смештене ствари, већ се састоји од релација у којима стоје објекти, кретање објеката са једног места на друго релативно је у односу на неки други објекат, а не у односу на апсолутни простор. Међутим, Баркли прави разлику и између привидног и стварног кретања објеката. Ако стојим поред пута и аутомобили се крећу поред мене, они јесу у стварном кретању. А ако седим у аутобусу који се креће, куће изгледају као да се крећу поред мене, али у ствари мирују. Њихово кретање је само привидно. Баркли сматра да у оквиру свог система, у којем нема апсолутног простора, може да објасни разлику између привидног и стварног кретања. Да би се тело стварно кретало, оно захтева да на њега буде примењена нека сила или дејство. Аутомобил се стварно креће јер је на њега примењена нека сила, док је кретање кућа само привидно.²³ У издању *Принципа* из 1710. године исти одељак реферира на „уписану силу” и „моћ која може произвести промену места.” То је веома збуњујуће јер Баркли наизглед не може да дозволи моћи и силе, ако претпоставимо све што знамо о инертности идеја у његовој филозофији.

Одговор лежи у начину на који он третира појам силе. Тај појам није нешто што се односи на стварне моћи, већ уместо тога има корисну функцију у науци. Управо у том смислу он јесте инструменталиста у филозофији науке. Употреба термина као што је „сила” у *Принципима* најављује развијену

20 РНК I 2.

21 РНК 97-8.

22 РНК 112-7.

23 РНК 115.

теорију употребе таквих термина у науци коју је развио у спису *De Motu* (*О кретању*), објављеном 1721. године. Ту је тврдио да су „сила” и „гравитација” термини који су корисни за размишљање и рачунање о кретању и телима која се крећу. Међутим, они нису корисни за разумевање просте природе самог кретања. Што се тиче „привлачења”, тачно је да га је увео Њутн, али не као истински, физички квалитет, већ само као математичку хипотезу.²⁴ Наука користи теоријске ентитете да би објаснила опаљљиве феномене, док су, грубо речено, теоријски ентитети теоријски због тога што нису опаљљиви. Према тако схваћеним теоријским ентитетима можемо да заузмемо два општа става. Можемо да будемо реалисти, у смислу да тврдимо да они реферирају на стварна својства света. У том смислу бисмо морали да тврдимо да силе постоје, пошто објашњавају релевантне феномене. Инструментализам пориче да нас употреба таквих термина обавезује или да уопште има намеру да нас обавезе на прихватање постојања таквих теоријских ентитета као што су силе. Уместо тога, термини као што је „сила” представљају просто један начин изражавања који нам помаже да правимо предвиђања.²⁵ Они су од велике користи за формулисање теорија, као и за прорачуне кретања, иако у самој истини ствари и у телима која стварно постоје можемо само узалуд да их тражимо, као и геометријске фикције настале математичком апстракцијом.²⁶

Оно што је из Барклијеве перспективе значајно у њутновском схватању света нису његове очигледне метафизичке претпоставке, већ начин на који он пружа математички оквир за предвиђања. Термини као што је „сила” јесу савршено прихватљиви када их не узимамо као дослован опис стварности.

ЛИТЕРАТУРА:

Berkeley, G. *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, in: *George Berkeley, Philosophical Writings*, ed. Clarke, D. M. (2008), Cambridge: Cambridge University Press.

Berkeley, G. *De Motu*, in: *George Berkeley, Philosophical Writings*, ed. Clarke, D. M. (2008), Cambridge: Cambridge University Press.

Calderon, M. (2005) *Fictionalism in Metaphysics*, Oxford: Clarendon Press.

Dancy, J. (1987) *Berkeley, An Introduction*, Oxford: Blackwell.

24 DM 17.

25 DM 28.

26 DM 39.

Grice, P. H. (1957) Meaning, *Philosophical Review*, No. 66.

Kail, P. J. E. Causation, Fictionalism and Non-Cognitivism, in: *Religion and Science in the Age of Enlightenment* ed. Parigi (2010), Dordrecht: Springer.

Newton-Smith, W. H. Berkeley's Philosophy of Science, in: *Essays on Berkeley, A Tercentennial Celebration*, eds. Foster, J. and Robinson, H. (1985), Oxford: Clarendon Press.

Stanley, J. Hermeneutic Fictionalism, in: *Figurative Language*, eds. French, P. and Wettstein, H. (2001), Oxford: Blackwell.

Mašan Bogdanovski

University in Belgrade, Faculty of Philosophy –
Department of Philosophy, Belgrade

GOD, NATURE AND LANGUAGE: AN ESSAY ON BERKELEY'S PHILOSOPHY OF SCIENCE

Abstract

This paper gives a critical account of the precise character of Berkeley's fictionalism and instrumentalism in his philosophy of science. Two replies are given to the objections typically raised against his vision of science and its incompatibility with the scientific practice. The first objection claims that his immaterialism is incompatible with the natural causation, and the second that it is not able to give an explanation for the complex structure of issues raised by natural sciences. The replies rely on Berkeley's thesis concerning the language of God, claiming that there are no causal but only semantic relations between the signs and the signified in the world. The system of nature constitutes a language which God uses to communicate with the finite creatures.

Key words: *Berkeley, science, instrumentalism, fictionalism, God, causation, language*

Висока пословно-техничка школа струковних студија Ужице;
Агенција за консалтинг и менаџмент *Саветник у туризму*,
Београд

DOI 10.5937/kultura1653224S

УДК 338.48-6:7/8(497.111)

316.73(497.111)

стручни рад

КУЛТУРНО-ИСТОРИЈСКИ САДРЖАЈИ КАО ЕЛЕМЕНТ ТУРИСТИЧКЕ ПОНУДЕ БЕОГРАДСКИХ ПРИГРАДСКИХ ОПШТИНА

Сажетак: *Материјално и нематеријално културно наслеђе је од стране многих туристичких дестинација широм света, на до-некле и Србије, препознато као један од најважнијих елемената туристичке понуде. Културни садржаји омогућавају једној дестинацији препознатљивост, диференцирање и аутентичност у односу на све већу и оштрију конкуренцију. Подручје београдских приградских општина одликује се бројним, вредним и разноврсним културним ресурсима. Посебно се истичу: археолошко налазиште Бело Брдо (познатије као Винча), српске цркве и манастири из различитих епоха (Космај, Сурчин, Обреновац), цркве брвнаре (Лазаревац), етно комплекс у Вранићу из 18 века (општина Барајево), примери индустријског наслеђа и техничке културе (Сурчин, Лазаревац, Обреновац), просторне целине – стара градска језгра (Гроцка, Барајево, Обреновац), добро очуване старе градске и сеоске куће (у свим општинама) и музеји (Сурчин, Лазаревац). Анкетна истраживања спроведена маја 2013. године, потврђују да туристи препознају и позитивно вреднују културно-историјске садржаје посматраног подручја. Упркос томе, већина културних ресурса није туристички валоризована и довољно промовисана у мери која одговара савременим туристичким кретањима.*

Кључне речи: *култура, туризам, културни туризам, туристичка дестинација, београдске приградске општине*

Увод

Од 17 општина које чине подручје града Београда, седам спада у београдске приградске општине.¹ То су: Гроцка, Младеновац, Сопот, Барајево, Лазаревац, Обреновац и Сурчин. Ове општине у облику потковице, окружују преосталих 10 „градских” општина: Чукарицу, Раковицу, Палилулу, Земун, Вождовац, Нови Београд, Звездару, Врачар, Стари Град и Савски Венац (Карта 1).

Са административног становишта, БПО обухватају источни, јужни и западни део територије града Београда. Са географског становишта, оне припадају подунавском, шумадијском и посавском подручју, на контакту две велике природне целине: Панонске низије (на северу) као изразито равничарског подручја и брдовите и планинске Шумадије (на југу и југоистоку).



Карта 1: Београдске приградске општине (БПО) у оквиру територије Града Београда; Извор: Поповић, 2009, 7 (размера 1:447.000)

БПО заузимају површину од 2.195 km² што чини преко 2/3 територије града Београда (тачније 68%) и 2,5% целокупне територије Републике Србије. Највећу површину заузимају

¹ За посматрано подручје се у даљем тексту користи скраћеница БПО.

општине Обреновац (414 km²) и Лазаревац (383 km²), а најмању Барајево са 213 km².

На подручју БПО *живи 359.445 становника*, што је више од 1/5 становништва града Београда (21,6%) и око 4% укупног становништва Републике Србије.³ Гроцка са 83.000 и Обреновац са 72.000 становника су најбројније општине, док Барајево са 27.000 и Сопот са 20.000 становника спадају у општине са најмањим бројем становника.⁴

Посматрајући туристички промет од 2000 до 2014 године, уочава се да:

- БПО годишње имају *од 16 до 33 хиљаде долазака туриста* који остваре од *147 до 195 хиљада ноћења*. Највише ноћења бележе општине Младеновац, (захваљујући Рехабилитационом центру у бањи Селтерс) и Обреновац. Следе, Лазаревац и Сопот, док су на самом зачелју општине Гроцка, Барајево и Сурчин;⁵

- *учешће БПО у укупном туристичком промету града Београда*⁶ је врло скромно: од 2,3% до 4,4% по броју долазака туриста, а знатно боље по броју ноћења, од 10,8% до 14%, због већ поменутог смештајног објекта у Рехабилитационом центру, односно Селтерс бањи код Младеновца;

- *учешће иностраног туристичког промета оствареног у БПО* у односу на Београд је поражавајуће са мање од 2% долазака и непуних 1% ноћења;

- *БПО учествују у туристичком промету Републике Србије* са занемарљивих 0,75%, до највише 1,56%, посматрано по броју долазака туриста. Знатно је веће, али и даље скромно учешће ноћења које се креће у распону од 2,3% (у 2000. години) до 2,9% (у 2006. години). Посматрано по годинама, ово учешће је доста уједначено и без значајнијих осцилација.

2 Статистички годишњак Београда за 2010. годину, страна 33 и за 2011. годину, страна 17.

3 Подаци о броју становника за целокупној територији Републике Србије добијени су на бази пописа спроведеног 2011. године од стране РЗС (7.186.892) и податка за подручје Косова и Метохије (1.739.825) објављеног на [www: esk.rks.gov.net/ser/](http://www.esk.rks.gov.net/ser/) (датум прегледа 11. 09. 2013).

4 На основу званичних података РЗС са последњег пописа становништва спроведеног 2011 године.

5 На основу годишњих публикација РЗС „Општине и региони у Р. Србији” за наведене године.

6 Мисли се на туристички промет остварен на целокупној територији града Београда.

Културни садржаји као један од кључних елемената туристичке понуде београдских приградских општина

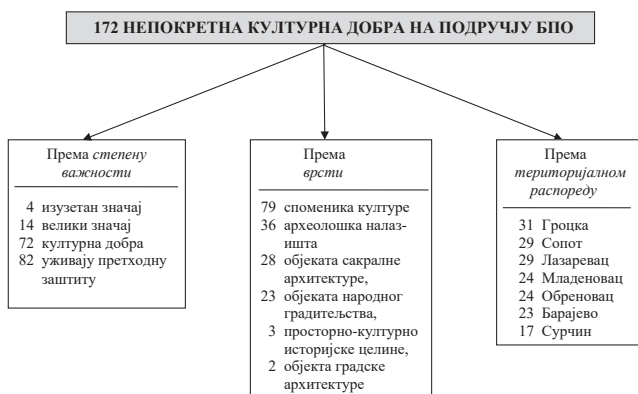
Ситуација у вези са културно-историјским вредностима на подручју БПО слична је осталим елементима туристичке понуде. Регистрована су 172 непокретна културна добра, различитих по врсти и степену важности, који немају адекватну заштиту и нису туристички валоризовани.

Према *степену важности* на подручју БПО постоје четири културна добра од изузетног значаја, 14 културних добара од великог значаја, 72 културна добра и 82 добра која уживају претходну заштиту.

Посматрано по *врсти*, најзаступљенији су:

- споменици културе (79);
- затим археолошка налазишта (36);
- објекти сакралне архитектуре (28);
- објекти народног градитељства (23);
- просторне културно историјске целине (3);
- објекти градске архитектуре (2).

Према *територијалном распореду*, општина Гроцка је на првом месту са 31 непокретним културним добром. Следе општине Сопот и Лазаревац са по 29, Младеновац и Обреновац са 24 и 23, Барајево са 19 и Сурчин са 17. Слика 1 најбоље говори о врсти, значају и територијалном распореду непокретних културних добара на посматраном подручју.



Слика 1: *Непокретна културна добра на подручју БПО*; Извор: Сопствена обрада према подацима Завода за заштиту споменика културе града Београда (www.beogradskonasledje.rs, 31. 08. 2014. године)

Културни садржаји на подручју БПО потичу из различитих *временских периода*, од праисторије (археолошка налазишта), преко средњег века (цркве и манастири) до новијег периода – објеката народног градитељства, културно-историјских целина и индустријског наслеђа из 19 и 20 века.

Нису сва културна добра подједнако важна и интересантна за туристе. Примера ради, од посебног значаја за масовнију посету нарочито иностраних туриста је археолошко налазиште Винча. Остала добра (цркве, манастири, музеји) су привлачнија за домаће туристе и друге који крстаре Дунавом у оквиру организованих обилазака Београда и околине. Највећи број од културних добара има врло ограничену туристичку вредност и занимљиви су првенствено за туристе из непосредног окружења и сегменте посебних интересовања (познаваоце уметности, етнологе, студенте славистике и архитектуре, верски туризам...).

Следи преглед културних добара која већ јесу или би могла да буду, у већем или мањем обиму, у функцији туристичке понуде БПО.

Археолошко налазиште Винча, односно, локалитет Бело брдо, налази се 15 km од Београда на обали Дунава у општини Гроцка. Праисторијска насеља припадају периоду старчевачке и винчанске културе. Мада је Винча један од најважнијих археолошких локалитета у Европи, цео простор је веома неуређен. Потребно је комплетно сређивање овог неолитског комплекса, што подразумева: изградњу музеја и пристаништа како би локалитет био доступан и са реке, изградњу прилаза уместо импровизованих степеница, санирање клизишта и решавање имовинско правних односа у вези са власништвом околног простора.

Остала археолошка налазишта би могла да се у одређеној мери туристички валоризују. То се првенствено односи на: остатке цркве Светог Христофора у Мислођину код Обреновца (из XV или XVI века), црквине у селу Бабе код Сопота, антички локалитет и средњевековну некрополу „Прогарски виногради” у насељу Прогар код Сурчина, налазиште „Забран Петровчић” (остаци мање цркве из 12 века најстаријег истраженог објекта те врсте у Срему, и некрополе од 12. до 14. века). Локалитет Лугови из трећег века код села Жупањац (остаци комплекса за прераду руде) у општини Лазаревац, има посебан значај за истраживање металургије античког периода. Ту су и друга налазишта из античког и

каснијег периода у општини Гроцка, као што су Агино брдо, Бели брег, Дубочај и Голи брег.⁷

На планини Космај постоји *више средњевековних српских манастира и цркава*. Истичу се манастири Павловац, задужбина деспота Стефана Лазаревића, Тресије из 15 века и остаци манастира Кастељан на прелазу из 14 у 15 век.

Спомен црква Светог Димитрија у Лазаревцу са криптом у коме се чувају кости изгинулих српских бранилаца и аустроугарских војника у Колубарској бици у Првом светском рату, спада у културна добра од изузетног значаја.

Етно комплекс у Вранићу, на 35 км јужно од Београда, састоји се од цркве брвнаре и типичне шумадијске куће, обе из 18 века, Матића куће и црквене ризнице са великим бројем експоната.

Цркве брвнаре, грађене на забаченим местима, заступљене су у околини Лазаревца и Обреновца. Споља изгледају као куће за становање, а у случају опасности од Турака премештане су на сигурније локације.

Ту су и манастири Фенек код Сурчина из 15 века, Рајиновац из 16 века код Гроцке, Грабовац са лековитом водом у порти код Обреновца и цркве у Баћевцу и Бељини код Барајева с почетка 19. века.

Споменик на месту смрти деспота Стефана Лазаревића – камени белег са епитафом из 15. века, као културно добро од изузетне важности, налази се у селу Марковац код Младеновца, у порти цркве Светог пророка Илије. Јединствен је по свом садржају и функцији и представља један од најстаријих и најзначајнијих споменика српског и балканског културног наслеђа.

Споменик палим борцима на Космају подигнут је 1971. године. Ово необично архитектонско решење (бетонски краци усмерени у висину као симбол слободе, са кружним постаментом на тлу између стубова) симбол је космајског краја.

У јавности је мање познато споменичко наслеђе, као што су спомен чесма „Црквенац” из 1915. и споменик српском ратнику из 1925. године, оба у Младеновцу и *спомен комплекс Варовнице* из 1984. године (10 км од центра Младеновца и 35 км од Београда). С обзиром на тематику (одбрана Србије у Првом светском рату) реално је очекивати да би

7 (<http://beogradskonasledje.rs/kulturna-dobra/gradske-opstine/nepokretna-kulturna-dobra> 02. 09. 2013)

се уз одговарајућу промотивну активност, могли привући одређене сегменте туристичке тражње.

Просторне целине у облику старих језгра градова и насеља сачуване су на више локација и углавном датирају из 19 века – Грочанска чаршија, чаршија у селу Бељина код Барајева и Обреновачка чаршија.

Постоји и више *старих градских и сеоских кућа* као појединачних објеката од којих су неке старије од два века. Најзначајнији примери *индустријског наслеђа и техничке културе* су *црпне станице* за одводњавање у Јакову, Бољевцима и Фенеку (општина Сурчин) и *машински млинови* у Гроцкој, Барајеву и Обреновцу. За разлику од већине станица и млинова у иностранству, одлично су очуване и непрекидно у функцији⁸.

Културне садржаје чине и *музеји и галерије*. Тако, је *Ваздухопловни музеј* на аеродрому у Сурчину један од најпосећенијих музеја у Србији са више од милион посетилаца од 1989. године до данас (у просеку око 44.000 годишње). Музеј располаже са преко 60 оригиналних летилица и бројним експонатима из области ваздухопловства. Од галерија се издваја *Модерна галерија* у Лазаревцу позната је по значајној сталној збирци „Савременици” и сталној археолошкој поставци.

Да културно – историјски садржаји БПО морају да се посматрају као један од кључних елемената туристичке понуде посматраног подручја, потврђује и Стратегија развоја туризма Републике Србије, која у туристичком кластеру Београд, као посебно важне, издваја Винчу и Космај са манастирима, археолошким налазиштима и споменицима (Табела 1).

При сагледавању кључних туристичких производа у случају БПО морају се диференцирати *постојећи и потенцијални* кључни производи, тим пре што су многи садржаји још увек на нивоу потенцијала, а не туристички валоризованих производа. Најбољи пример је налазиште Винча, које с обзиром на тренутно стање, не може бити кључни, већ само потенцијални туристички производ, односно само јак културни ресурс који тек очекује своју туристичку валоризацију (Табела 2).

8 Куленовић www.koreni.net/modules.php?name=News&fi 02.09.2012

РАДОМИР СТОЈАНОВИЋ И БРАНКО КРАСОЈЕВИЋ

ВРСТА И НАЗИВ	ОПШТИНА
АРХЕОЛОШКА НАЛАЗИШТА	
Винча-Бело Брдо, неолит Римска гробница, 3. век, село Брестовик Црквине, село Бабе Лугови, село Жупањац, 3–4. век	Гроцка Гроцка Сопот Лазаревац
МАНАСТИРИ И ЦРКВЕ	
манастир Павловац, 15. век, Космај манастир Тресије, 15. век, Космај рушевине манастира Кастељан, 14–15. век, Космај манастир Фенек, 15. век манастир Ражиновац, 16. век манастир Грабовац, 19. век спомен црква Светог Димитрија	Сопот Сопот Сопот Сурчин Гроцка Обреновац Лазаревац
ИНДУСТРИЈСКО НАСЛЕЂЕ И ТЕХНИЧКА КУЛТУРА	
Црпне станице у Јакову, Бољевцу и Фенеку Машински млинови	Сурчин Гроцка, Барајево, Обреновац и Сурчин
ПРОСТОРНЕ ЦЕЛИНЕ – СТАРА ЈЕЗГРА ГРАДОВА И НАСЕЉА	
Грочанска чаршија, 19. век Обреновачка чаршија, 19. век Чаршија у селу Бељина	Гроцка Обреновац Барајево
МУЗЕЈИ И ГАЛЕРИЈЕ	
Музеј ваздухопловства Модерна галерија	Сурчин Лазаревац
ОСТАЛЕ КУЛТУРНЕ ВРЕДНОСТИ	
Етно комплекс у селу Вранић (црква брвнара – 18. Век; типична шумадијска кућа – 18. век; црквена ризница); Споменик на месту смрти деспота Стефана Лазаревића – камени белег, село Марковац, 15. век; Спомен комплекс прве српске владе – Велики Борак 19. век Старе градске и сеоске куће Објекти народног градитељства	Барајево Младеновац Барајево све општине све општине

Табела 1 *Најзначајнији културни садржаји на подручју БПО;*
Извор: сопствена обрада на основу спроведеног истраживања и
www.beogradskonasledje.rs (датум прегледа 31. 08. 2014. године).

КЛАСТЕР БЕОГРАД <i>Заводљив, узбудљив, креативан и иновативан</i>	
РЕСУРСНА И АТРАКЦИЈСКА ОСНОВА КЛАСТЕРА	
Природа - Дунав, Сава, ушће Саве у Дунав - Авала, Кошутњак, Космај - Ада Циганлија, Ратно острво - Ђердап, Ђердапска клисура	Култура - Калемегдан, Скаларлија - Винча - манастири - музеји, галерије, позоришта - Лепенски вир
Догађаји - конгреси, конференције, сајмови - спортске манифестације - фестивали културе (Битеф, Белеф, Фест...) - догађаји на Ђердапу (Златна бујка...) - Голубачки котлић	Активности - лов и риболов - регата на реци - спорт, бициклизам - ноћни живот, куповина
КЉУЧНИ ПРОИЗВОДИ КЛАСТЕРА пословни туризам + МІСЕ градски одмор догађаји специјални интереси наутика	
КЉУЧНЕ ДЕСТИНАЦИЈЕ КЛАСТЕРА Београд Земун Смедерево Ђердап – Лепенски вир Винча	

Табела 2 *Кључни елементи туристичког кластера Београд (са нагласком на културне садржаје на подручју БПО);* Извор: према Стратегији развоја Туризма Републике Србије, 2006, стр. 42-43; Службени гласник Републике Србије број 91/2006.

*Археолошка налазишта на подручју БПО у
поређењу са конкуренцијом*

Свака туристичка дестинација мора да идентификује своје конкуренте на туристичком тржишту. Међутим, за БПО као неразвијену туристичку дестинацију, поставља се питање да ли, с обзиром на обим и квалитет постојеће туристичке понуде, уопште представља конкуренцију другим домаћим дестинацијама и да ли домаће дестинације, чак и оне мање развијене и усмерене искључиво на домаће тржиште, доживљавају БПО као конкуренцију?

Узроци врло ниског туристичког промета у БПО се уочавају и при упоређивању елемената туристичке понуде других домаћих дестинација, као нпр. археолошких локалитета, као значајног сегмента културног туризма.

Да БПО нису туристички валоризовале своја археолошка налазишта, најбоље потврђује пример Винче, коју годишње посети око хиљаду туриста, што је 12 пута мање него Сирмијум, а чак 32 пута мање него Лепенски вир (Табела 3).

Археолошко налазиште/ општина	Визиторски центар	Садржаји који се нуде туристима	Број посетилаца (годишње)
		специјализовани сајт	
Винча-Бело брдо/ Гроцка	нема	- стручно вођење - флајери (српски, енглески) - не постоји сајт	око 1.000 поново повремено ради од септембра 2013. године
Лепенски вир/ Доњи Милановац	да, од јуна 2011. године	- стручно вођење (српски, енг.) - виртуелна шетња кроз 3Д компјутерску анимацију - сувенирница - промотив. материјал (српски, енглески, немачки) - постоји сајт	- 17.881 у 2011. г. (за 6 месеци) - 31.582 у 2012. г. - 27.000 у 2014. г.
Виминацијум/ Пожаревац	да, од 2007. године	- стручно вођење (српски, енг.) - сувенирница - дегустације - промотивни материјал.. - постоји сајт	по 75 хиљада у 2011. и 2012. години*
Сирмијум/ Сремска Митровица	да, од децембра 2009. године	- стручно вођење (српски, енг.) - сувенирница - промотив.материјал - постоји сајт	12.000 у просеку (13.000 у 2013. и 11.850 у 2014. год.)

Табела 3 *Поређење туристичке валоризације археолошких локалитета на подручју БПО и изван БПО; Извор: На основу података добијених од надлежних лица на локалитетима Винча, Виминацијум и Сирмијум и ТО Доњи Милановац за налазиште Лепенски Вир*) Незванични подаци које треба узети са резервом, јер надлежни са налазишта Виминацијум нерадо дају званичне податке.*

Налазишта изван БПО, Лепенски вир, Виминацијум и Сирмијум, изградиле су визиторске центре са пратећим туристичким садржајима, као што су: стручно вођење на више језика, виртуелне шетње путем 3Д компјутерских анимација, сувенирски програм, промотивни материјали на више језика, дегустација хране из античког периода, културна дешавања, уређене прилазне саобраћајнице, паркинзи. Истовремено, налазиште Бело Брдо у Винчи код Гроцке, тек је повремено отворено за посетиоце са археолошком поставком у неусловном монтажном објекту. Овај локалитет нема чак ни свој *web site*. Ситуација је толико лоша да је највећа европска невладина организација за заштиту културног наслеђа, „Европа ностра” сврстала ово налазиште међу 14 најугроженијих у Европи⁹.

Примена бенчмаркинга као алата за поређење са конкуренцијом, показује да БПО имају значајне ресурсе за развој туризма, а посебно културног туризма, (компаративна предност) који по потенцијалима не заостају за конкурентима, али је неконкурентност њихов кључни недостатак, првенствено због неефикасног коришћења расположивих културних и природних ресурса.

Истраживање о степену задовољства туристичком понудом и промоцијом на подручју БПО

За сваку туристичку дестинацију од велике важности је да познаје ставове туриста о њој, односно како они оцењују квалитет одређених сегмената туристичке понуде. Одговор на ово питање дало је теренско истраживање о степену задовољства туриста постојећом туристичком понудом и промотивним активностима БПО,¹⁰ спроведено маја 2013. године на Космају на случајном узорку од 84 испитаника. Коришћен је метод директног анкетања, односно анкетари су попуњавали упитник на основу усменог одговора добијених од испитаника у непосредном личном контакту. Испитаницима су понуђени отворени и затворени одговори, са подпитањима у циљу добијања што прецизнијих одговора.

9 [www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/ -O-Vinci-niko-ne-brine](http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/-O-Vinci-niko-ne-brine), 23. 11. 2013

10 Наведено истраживање је спроведено за потребе израде (још необјављене) докторске дисертације мр Радомира Стојановића на ПИМФ у Новом Саду – Департаман за туризам, под називом *Промоција нових туристичких дестинација – београдских приградских општина*.

Највећи број испитаника је из Београда (10 централних општина), њих 72,6%, из осталих делова Републике Србије, 22,6% и из Републике Црне Горе са скромних 4,8% учешћа. Испитаници са подручја Републике Српске, као једног од потенцијално приоритетног тржишта за будуће промотивне активности БПО, нису били заступљени у овом истраживању (Табела 4). Укупно 12 од 61 испитаника са подручја Београда чинили су странци на привременом боравку у Београду.

Београд (10 централних општина)	Остали делови Републике Србије	Република Српска	Црна Гора	Укупно
61	19	0	4	84
72,6 %	22,6%	0%	4,8%	100%

Табела 4 Територијална припадност испитаника

Структура испитаника по полу показује уједначену заступљеност мушких и женских испитаника – 43 мушкараца (51,2%) и 41 жена (48,8%).

Доња старосна граница испитаника износила је 18 година. Највише испитаника, њих 22 припада старосној групи од 45-55 година, а њих 19 од 55-65 година. Следе релативно млађе старосне групе, од 26 до 35 година (17,8%) и она од 36 до 45 година (скоро једна шестина). Две најмлађе старосне групе и она најстарија заједно чине свега 20% испитаника (Табела 5).

од 18 до 21	од 22 до 25	од 26 до 35	од 36 до 45	од 45 до 55	од 55 до 65	преко 65 г.	Укупно
5	4	15	13	22	19	6	84
6%	4,8%	17,8%	5,5%	6,2%	22,6%	7,1%	100%

Табела 5 Старосна структура испитаника

Посматрајући *образовну структуру* (Табела 6), уочава се да највише испитаника има средње образовање (41,6%), следе они са вишом и високом школом (28,6) и испитаници са завршеним факултетом (њих 20 односно 23,8%). Са највишим степеном образовања (магистратура и докторат) било је 2,4% испитаника. Преосталих 3,5% анкетираних спада у категорију неквалификованих и полуквалификованих испитаника (ученици завршних разреда средњих школа).

НКВ и ПКВ	ССС	Виша СС и Висока школа*	Факултет	Магистратура и докторат	Укупно
3	35	24	20	2	84
3,5%	41,6%	28,6%	23,8%	2,4%	100%

Табела 6 *Образовна структура испитаника**); Појам „виша СС” подразумева да је испитаник завршио некадашњу вишу школу (у трајању од две године) док „висока школа” значи да је испитаник завршио високе школе струковних или академских студија у трајању од три године.

Већина испитаника (њих 48 односно 57%) је на Космај дошла организовано-преко неке од туристичких агенција или туристичких друштава, док је мањи део (36 анкетираних) дошао у сопственој режији.

На питање о *основном мотиву боравка*, испитаници су бирали један од четири понуђена одговора, уз могућност да прецизирају и одговор „чисто туристички мотив са најмање једним ноћењем.” Највећи број испитаника, њих 60 (71,4% од укупног броја анкетираних) посетио је микродестинацију Космај првенствено због обилазака бројних и разноврсних културно-историјских садржаја-манастира и споменика. За шестину испитаника, пакет аранжмани за викенд и продужени викенд које нуди *Country Club hotel Babe*, са нагласком на *wellness* и *spa* садржаје, представљали су битан разлог за посету. За *Team building* аранжмане у истом смештајном објекту као основном мотиву посете изјаснило се 12% анкетираних. Остала два понуђена одговора (пословни разлози и посета пријатељима и родбини) испитаници нису препознали као мотив посете (Табела 7).

Основни мотив посете туриста	Укупно туристи		Мотиви туриста у сопственој режији		Мотиви туриста у оквиру организованих група	
	број	%	број	%	број	%
Обилазак културно- истор. садржаја	60	71,4%	30	35,7%	30	35,7%
<i>Team building</i> аранжмани (Комплекс Бабе)	10	12%	0	0%	10	11,9%
<i>Wellness, spa</i> викенд аранжмани (Комплекс Бабе)	14	16,6%	6	7,1%	8	9,5%
Пословни разлози	0	0%	0	0%	0	0%
Посета родбини и пријатељима, остало	0	0%	0	0%	0	0%
	84	100%	36	42,8%	48	57,2%

Табела 7 *Мотиви боравка испитаника*

Истраживање је показало да туристи који посећују Космај у својој режији преферирају културне садржаје, а нешто мање понуду засновану на рекреативним садржајима. Са друге стране, испитаници у оквиру организованих аранжмана, осим културних и рекреативних садржаја преферирају и *team building* аранжмане.

На питање како оцењују постојећу туристичку понуду дестинације (табела 8), туристи највише вреднују културно историјске садржаје, којима је 82% испитаника дало максималну оцену а затим туристичке водиче (у организованим аранжманима, а не локалне водиче са дестинације).¹¹ Туристи су посебно задовољни *ценама смештаја и исхране*, јер им нико од испитаника није дао најслабије оцене, док се за најбољу оцену определио 61 испитаник, њих 58%. *Квалитет угоститељских услуга* је оцењен нешто лошије у односу на ниво цена. Учешће највиших оцена је високо (50% за ресторанске и 38% за хотелске услуге). *Објекти за исхрану* (ресторани, етно ресторани и сл.) нису добили ни једну најслабију оцену, док је учешће највиших оцена 78%. *Смештајне објекте* (осим туристичког комплекса Бабе) испитаници нису високо вредновали. Свега шестина анкетираних им је дала највишу оцену, док је релативна већина од 45% испитаника смештајну понуду оценила као осредњу. Најлошије су оцењени *пратећи садржаји* – услуга у трговинама (15% за две најслабије и 12% за највише оцене), и туристичка сигнализација коју је 20% испитаника оценило најнижом оценом, а само 4% максималном оценом.

	врло лоше	лоше	осредње	добро	одлично	укупно
смештајни објекти	0	6	38	24	15	84
објекти за исхрану	0	0	20	28	38	84
услуга у хотелима	0	2	22	25	32	84
ресторанска услуга	0	0	13	29	42	84
цене смештаја	0	0	17	18	49	84
цене исхране	0	0	12	21	51	84
услуга у трговачким објектима	5	8	47	14	10	84
културно-историјски садржаји	0	0	4	11	69	84
туристичка сигнализација	17	34	20	9	4	84
туристички водичи	0	0	3	18	63	84

Табела 8 *Перцепција квалитета постојеће понуде од стране туриста на туристичкој дестинацији (Космај)*

¹¹ Мисли се на туристичке водиче и пратиоце група, ангажоване од стране туристичких агенција и туристичких друштава, који обилазе дестинацију заједно са туристима по унапред утврђеном програму, пружајући им услуге вођења, стручног објашњавања природних, културно-историјских и других знаменитости.

Може се закључити да туристи као најквалитетнији део укупне туристичке понуде виде културно-историјске садржаје и гастрономску понуду (ниво услуге, приступачност цена, однос квалитет – цена, општи утисак).

Од укупног броја анкетираних туриста њих 76 (90,4% од укупног броја) је у вези квалитета постојеће понуде и промотивних активности на питање „Шта недостаје на дестинацији?“ одговорило да: недостају адекватне информације, туристичке мапе и специјализовани сајтови о туристичкој понуди Космаја, сувенирска понуда није довољно атрактивна, туристичка сигнализација не омогућава лако сналажење и оријентацију посетилаца, поготово оних који први пут долазе,¹² промотивни материјали су претежно на српском језику,¹³ непосредним даваоцима услуга недостаје знање страних језика (осим у оквиру туристичког комплекса Бабе),¹⁴ ниво комуналне уређености и хигијене на отвореном простору није одговарајући, смештајна понуда (изузев у комплексу Бабе) је осредња а недостају и хостели (примедба млађих испитаника).

Закључак

Мада је град Београд најпосећенија туристичка дестинација у Србији и упркос чињеници да се подручје београдских приградских општина одликује бројним, вредним и разноврсним културним ресурсима, туристички промет на овом простору је у дужем периоду занемарљив. Осим низа објективних разлога (економска криза, финансијска ситуација), тешко се може разумети неорганизованост надлежних, небрига, запуштеност простора, немаран однос према заштићеном културном наслеђу итд. У циљу унапређења односа према култури и туризму спроведено је истраживање о (не)задовољству туристичком понудом и промоцијом на територији БПО.

Резултати истраживања потврђују да културни и природни ресурси нису у функцији туризма, односно да недостају конкурентни туристички производи за излетнике и туристе. Испитаници су задовољни квалитетом и ценом гастрономске понуде (све категорије испитаника), високим нивоом услуга у туристичком комплексу Бабе (посетиоци у оквиру

12 Општа оцена свих категорија испитаника, независно од старосне групе, пола, нивоа образовања, коришћеног превозног средства за долазак, територијалне припадности и мотива боравка.

13 Овај проблем посебно наглашавају припадници сегмента странаца на привременом боравку у Београду. Они су чинили једну седмину од укупног броја анкетираних (12 од 84).

14 Исто као под 54.

Team building аранжмана, *Wellness, spa* викенд аранжмани) и културно-историјским садржајима (све категорије испитаника). Са друге стране, влада незадовољство везано за скромно информисање о културно туристичкој понуди, слабу туристичку инфраструктуру, нарочито туристичку сигнализацију, ниво комуналне уређености и хигијене на отвореном простору, смештајну понуду (изузев у комплексу Бабе) и сл.

Неопходно је да у наредном периоду дође до валоризације културних ресурса који би се ставили у функцију туризма и тако довели до развоја предузетништва и већег запошљавања локалног становништва кроз формирање микро и малих предузећа.

ЛИТЕРАТУРА:

Анкетно истраживање о степену задовољства туриста постојећом туристичком понудом и промотивним активностима БПО (2013), истраживање спроведено за потребе израде (необјављене) докторске дисертације мр Радомира Стојановића на тему „Промоција нових туристичких дестинација-београдских приградских општина« на ПМФ у Новом Саду – Департман за туризам.

Општине и градови у Републици Србији, годишње публикације Републичког завода за статистику и информатику за одабране године, Београд

Побољшање развоја туристичке понуде приградских општина Београда (2007), Зборник са семинара о унапређењу туризма у београдским приградским општинама, Градска управа Града Београда, Београд.

Попис становништва, домаћинства и станова 2011 – Књиге 3 и 7 (2013), Београд: Републички завод за статистику и информатику.

Поповић, М. (2008) *Мogućности за одрживи развој туризма општине Младеновац*, дипломски рад на Универзитету Сингидунум.

Програм развоја туризма општине Сурчин-финална верзија (2011), Хорват ХТЛ д. о. о., Београд

Стратегија развоја Туризма Републике Србије (2006) Службени гласник Републике Србије број 91/2006.

Статистички годишњак Београда (2011), Завод за информатику и статистику града Београда (ГЗИС), Београд (СТБ-10)

Статистички годишњак Р. Србије (2011), Републички Завод за статистику, Београд (Стат. год. срб. 2011).

Интернет извори:

www.barajevo.org.rs/pages/59/ (12. 09. 2014).

- www.beogradskonasledje.rs, (31. 03. 2015).
- www.viminacium.org.rs/Tourism/index.html?language=srpski
(22. 11. 2014).
- www.grocka.publikacija.rs/sr/privreda (12. 02. 2015).
- www.grocka.rs/pocetna (28. 09. 2014).
- [www: esk.rks-gov.net/ser/](http://www.esk.rks-gov.net/ser/) (датум прегледа 11. 09. 2013).
- www.koreni.net/modules.php?name=News&file=print&sid=2672
(02. 09. 2014).
- www.lazarevac.rs/index.php?option=com_content&view=article&id
(28. 11. 2014).
- www.mladenovac.rs/o-mladenovcu.html (29. 09. 2014).
- www.novosti.rs/vesti/naslovna/aktuelno.293.html:436668-O-Vinci-ni-ko-ne-brine (22. 11. 2013).
- www.obrenovac.rs/index.php?option=com_content&view=category&id (29. 09. 2013).
- www.popis2011.stat.rs/?cat=3, (06. 11. 2013).
- www.sopot.org.rs/index.php?option=com_content&view=article&id,(12. 09. 2014).
- www.surcin.rs/index.php/javna-preduzeca/jp-turizam (01. 10. 2013).
- www.tom.co.rs/index.php?option=com_content&view (01. 10. 2013).
- www.turizamsurcin.com/index.php/home (15. 01. 2015).

Radomir Stojanović and Branko Krasojević
High Business Technical School of Professional Studies, Užice;
Agency for Consulting and Management *Consultant in Tourism*, Belgrade

CULTURAL AND HISTORICAL CONTENTS AS AN
ELEMENT OF TOURIST OFFER IN OUTER BELGRADE
MUNICIPALITIES

Abstract

Material and non-material cultural heritage is recognized by various tourist destinations worldwide, also partly by Serbia, as some of the most important elements of any tourist offer. Cultural contents provide to a tourist destination certain uniqueness, differentiation and authenticity that helps with increasing and harsher competition. The area of outer Belgrade municipalities is characterized by various, valuable and versatile cultural resources. The following should be singled out: Belo brdo archeological site (more famous as Vinča), Serbian churches and monasteries from different epochs (Kosmaj, Surčin, Obrenovac), log-cabin churches (Lazarevac), etno site in Vranić which dates back to the XVIII century (Barajevo municipality), examples of industrial heritage and technical culture (Surčin, Lazarevac, Obrenovac), old city areas as spatial wholes (Grocka, Barajevo, Obrenovac), well-preserved old city and country houses (in all the municipalities) and museums (Surčin, Lazarevac). The polls carried out in May 2013 confirmed that tourists recognize and positively value cultural and historical contexts in the mentioned area. Despite that, majority of resources are not validated in a tourist sense and are not adequately promoted in line with modern tourist trends.

Key words: *culture, tourism, cultural tourism, tourist destination, outer Belgrade municipalities*

ОСВРТИ



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду

КУЛТУРА РЕДА И НЕРЕД У КУЛТУРИ

Драго ми је да говорим поводом сјајне књиге Бојана Јовановића посвећене тамној страни људске природе, драми зла као антрополошком питању. Надахнут поглављем „Од кризе културе до културе кризе”, од бројних питања ја сам изабрао да нешто кажем о култури реда и нереду у култури.

Стабилна друштва су уређена друштва, без обзира на то да ли су уређена на божанским или људским начелима. Наша реч *обред* садржи у себи *ред*. Зато је обред нераскидиво повезан са редом. Начело реда упућује на божанско уређење света, а начело нерета на његову супротност. Обред је света игра која се игра по *строгим правилима игре*, на одређеном месту и у одређено време (свето место и свето време), и која у исти час све световне појаве уздиже до светих значења: хлеб, вино, вода, крв, чаша итд. постају свети предмети. У *обреду човек себе чини одговорним за очување и поштовање реда у природи и поретка у заједници*. Обред делује против нестајања осећања смисла живота.

Ако је Бог створио свет из нерета, онда одбацити Бога значи вратити се у неред – унередити се. Не каже се узалуд да је бог организатор хаоса. У великим светским религијама ђаво је одређен „као онај ко уноси неред”. Према томе, што је више реда у свету, то је човек ближи разумевању Бога, јер је сам Бог у ствари Бог реда: он ствара ред из нерета! Истински дух није себе друкчије доживљавао и разумевао него у разлици између реда и нерета, односно између облика и одсуства сваког облика. Чим се догађа разарање облика, а уместо њих не настају нови облици, то значи да се свет налази у расулу и да је време да се напише још један *Кратак преглед распадања*.¹ Да се то не би догодило, *дефиниције, класификације и типологије биле су средства уређивања хаотичног*

1 Чувено дело: Сиорана, Е. (1979) *Кратак преглед распадања*, Нови Сад: Матица српска.

света. „Наметнути хаосу онолико правилности и облика колико је то довољно за наше практичне потребе”.²

Искусство реда и нередa је универзално људско искуство. Човек се осећа нелагодно све док појаве не среди у врсте и док не сазна шта од сваке може да очекује. Јер свака појава припада нередy све док не добије име, облик, функцију, значење, вредност... Сваки симболички систем показује се као одбрана од нередa: свет који није симболички уређен није наш свет и ми га доживљавамо као претњу. „Историја у целини представља покушај да се побегне од неизвесности”.³ Неред показује одсуство духа, отуда у свету културе нема места нередy. *Цела наша култура је победа реда над нередом*: она је увек и свуда значила откривање, уношење и стварање реда у нередy! *Јер у нередy се не може ни играти, ни учити, ни мислити, ни предвиђати, ни планирати, ни живети.*

Све појаве које нарушавају ред са становишта културе (а нарочито религије) јесу нечисте.⁴ Нарушавање реда може се разумети не само као грешка, него и као грех, а очување реда као *пут спасења*: то се онда означава као прелаз из нередa без значења у по-ред-ак са значењем. Култура је колективно прихваћен *когнитивни ред* у свету кога обележава непрегледна разноликост, променљивост, неред. Овде мислити значи средити, јер по речима Лава Толстоја „највећи се губе у нередy”. *Природни процеси су спонтани, културни су нормативно уређени.* Култура није прост наставак природе, она је натприродни, натбиолошки облик живота. Културни детерминизам упућује на кретање од нужности према слободи, од нагона према норми, од природе према култури, уз очување једног и другог у синтетичком појму људске природе. На нашу жалост, извор нечистоће, то јест нередa, у ово трећеразредно, мутно и смутно доба, продрло је и у културу, то јест у душу и дух самог човека, па се закључује да је загађење природе у ствари последица загађености саме душе и духа човекова: природа је онаква какав је човек данас, прљав, покварен, збркан, недорастао вишој стварности. *Не можемо унети у свет више реда него што га у нама има.*

Извор нечистоће, односно нередa, може бити и јесте сама култура. Она мора да се пере од смећа, које сама ствара – кич, шунд, љубићи, порнићи, кримићи, ријалити, идеологије

2 Ниче, Ф. (1976) *Воља за моћ*, Београд: Просвета, стр. 280.

3 Зелдин, Т. (2006) *Интимна историја човечанства*, Београд: Геопоетика.

4 Шире: Даглас, М. (1993) *Чисто и опасно*, Београд: Плато; Видети такође: Даглас, М. (1994) *Природни симболи*, Нови Сад: Светови; Даглас, М. (2001) *Како институције мисле*, Београд: Б 92.

национализма, клерикализма, фундаментализма, политички митови, пораст садизма, распојасаност свих пет чула, падање на само дно греха и срама, богохуљење као значајан допринос паклу, ђаволови шегрти у култури, чија свака погрешна реч је метак испален у туђе срце.⁵ Усавршена оруђа и оружја за убијање долазе такође из културе. Висока култура мора да постави *јасне границе* између чистог и прљавог, између реда и нереди, не само унутар себе, него и у односу на друге културе: шта ће преузети од њих а шта одбацити, како би се одржала у стању равнотеже! Културни живот подразумева рад на чишћењу од сваке прљавштине, спољашње као и унутрашње, материјалне као и духовне. Нужно је *строго разграничење између прљавог и чистог, то јест успоставити ред*. „Опери ме добро од безакоња мојега, и од гријеха мојега очисти ме” (Псалам 51, 2). Није бог крив за зло на земљи као што се обично каже „да има бога он не би допустио толико зла”. Зло се не спушта са неба на земљу, већ се са земље диже до неба.

Овде се дотичем теолошког објашњења зла које се, *mutatis mutandis*, своди на антрополошко, које би Фојербах потписао а Маркс одобрио. Бог је створио човека и дао му на дар десет заповести (у ствари савета), које човек може примити или одбити, зависно од његове воље, јер му је бог дао слободу да бира. *Ако је човек слободан, он може да изабере не само добро него и зло – бог нема права да га казни. Према томе, зло није нека антрополошка грешка, него избор као и сваки други. Докле год постоји слободна воља човекова, дотле ће бити и зла у свету, јер ће увек бити људи који ће изабрати зло. Бог нема везе са злом, јер је он пренео одговорност на човека пошто му је дао слободу да бира. Човек је одлука, осуђен на слободу – рекао би Жан Пол Сартр*. Кад неко наноси патњу, бол и смрт другим људским бићима, он *злоупотребљава* своју слободу, добијену са највишег места – чини злочин.

Истини за вољу ваља рећи да култура није неки савршено уређени простор, већ пре један сталан немир, сусрет, преплитање, прожимање и сучељавање различитих културних оријентација и акција: сређен простор само је теоријски модел, идеални тип, погодна илузија. На делу је мноштво различитих, супротних и искључивих гласова у самој култури: и овде се тешко може да говори о реду, јер је то мозаик састављен од парчића различитих облика, боја и вредности. У свакој култури постоји толико застарелог, погрешног и грешног, али све то не може да поништи кључне идеје,

5 Пољаков, Ј. (2013) *Јапе у млеку*, Београд: *Zepter Book World*, стр. 110.

веровања, вредности и норме које животу и смрти дају сми-сао. *Једино се мора признати да култура није само човеков живот у својим врхунским облицима, него и у облицима изопачености и зла. Некултура је друго лице културе, наличје.* Култура нема ту моћ да нас одбрани од зла, јер има зла и у њој самој. Зато и говорим о култури реда и нереду у култури.

Већ сам нагласио да идеја реда не потиче из домаће радиности, већ је дубоко укоренења у божанском уму. Ритуални, обичајни, морални, временски, логички, психолошки, правни итд. поредак почивају на оном првом, најдубље укоренењем у људској души и духу. Сада постаје разумљиво кад неко прекрши ред да буде кажњен са више страна. Такође сам истакао да говор о реду нужно захтева и говор о нереду, јер без нереди не би било могуће објаснити и разумети промену, развој и напредак: ред и неред су *релациони* (никако релативни) појмови, као што су светло и тама, јер један подразумева други. Понављам: *без нереди не би било промена, без реда не би било традиције, континуитета.* Извесна количина нереди сведочи о томе да је сваки систем (личност, друштво, култура) *отворен*, што му омогућава прилагођавање на промене. Отворен систем увек носи неко обећање, као што га носи отворено око. Али претерана сложеност, променљивост, разноликост и *непрегледност* онемогућавају сналажење у свету и прете општим хаосом.

У антропологији су сјајно описане ситуације када се укида сваки ред у заједници и када престају да важе културне вредности и норме (верске, обичајне, моралне правне...). За разлику од верског обреда, у коме влада строги ред (а неред се још строже кажњава), *светковина* је оргија, карневал, славље планираног нереди. То је одмор од званичних истина, предака од важећих норми и правила понашања: у време светковине дозвољено је све што је иначе забрањено. У балу под маскама, за време свечаности, нико никога не пита ко је и шта је по звању, знању, функцији, класи, раси, нацији, језику, вери итд., што се разуме као *задовољење за друштвеним изједначавањем и исправљањем кривице, тренутак порицања друштвених разлика у име онога што је заједничко: обрнути дневни ред живота!* Славље повезује све једнако јер су сви једнаки у нереду.⁶

Чињеница да се носе маске значи *симболичко* или свечано одбацивање свих друштвених *разлика*, тренутни *заборав структуралних неправди и грехова*, „свечано кршење забране”, допуштено претеривање, раскалашност, поништавање

6 Шире о овоме у одличној књизи: Ђорђевић, Ј. (1997) *Политичке светковине и ритуали*, Београд: Досије – Сигнатуре.

социјалне дистанце „душевно-телесна гозба”. Жртвује се све што је *различно* у име онога што је слично (заједничко), бар док траје славље. Живот се игра игра се живи. То су привремени тренуци када човек прекида везе са својом културом и *прелази из културе у природно стање – тренутак кризе културе*. „Живимо у доба сумње и неизвесности. Старе религије према којима су људи живели 99,9% људске историје распадају се или губе значај... И сада сви ходају околу и питају се како да живе. Понекад се у очајању чак и мени обрете”.⁷ „Наша култура је можда прва потпуно световна култура у људској историји” (Ерих Фром).

Криза је повезана са нередом. Избија на видело паганско значење живота у знаку масовне опијености. „Овде од памети праве комедију... Постоје облици уметничког распадања који одговарају облицима друштвеног распадања”⁸ „А оно што је свет назвао културом није било ништа друго него елегантнији термин за њихово незнање”.⁹ Криза нагриза културне вредности и норме изведене из њих, а у исто време и у тој мери охрабрује да се мрачни нагони пусте са ланца и потврђују без контроле. То су тренуци када се сматра да је човек створен да живи и ужива, а не да мисли и рачуна. Он чини зло упркос целокупном знању што му је дала његова култура – моћ несвесних нагона побеђује културу! Културни људи нису имуни од зла. „Високо образован човек ипак поступа као дивљак који уме да броји само до два.”¹⁰ Иво Андрић додаје: „Чувајте се оног који живи у вама и на којег заборављате”.¹¹

Светковина, славље или благодан (у Бојановом речнику празник), почиње са симболичком смрћу културе, а ова смрт омогућује испољавање сирове природе као њене супротности.¹² „Природа каже да, да. Култура каже не, не” (Херман Хесе). Празник као што само име каже у ствари означава духовно празно време, када се само пије, ждере и дере из свег гласа. Али, светковине или повремени празници имају значајну социо-психолошку функцију, јер је то време одушка од нагомиланих и потиснутих незадовољстава, незадовољених

7 Курејши, Х. (2001) *Буда из предграђа*, Београд: Плато, стр. 100.

8 Алваро, К. (2012) *Нешто као живот*, Београд–Подгорица: Службени гласник – ЦИД, стр. 59 и 232.

9 Белоу, С. (2001) *Равелитајн*, Београд: Народна књига – Алфа, стр. 178.

10 Хесе, Х. (1983) *Степски вук*, Београд: Народна књига – БИГЗ, стр. 62.

11 *Знакови поред пута* (2005) Београд: Политика – Народна књига, стр. 89.

12 Јовановић, Б. (2016) *Антропологија зла*, Београд: ХЕРАеду, стр. 151 и даље.

личних и колективних потреба, и мрачних нагона, као што су агресивни нагон, нагон владања и слично.

Данас се говори о кризи у целом свету: Бојан истиче да се читав свет креће из кризе у кризу, и то кретање је брже од наше способности прилагођавања. Кад је човек у кризи, он почиње да преиспитује не само свет око себе него и себе: престаје да живи у извесности и сигурности свога искуства и знања, када није имао потребе да све наново проверава. *Друштвена неизвесност доживљава се као лична несигурност.* Кад год се човек доведе у кризу расте интерес за самога себе. Стање кризе се осећа, али се не познаје. Оно се трпи, али се не мења. Нешто обећава, али сувише плаши. Носи дашак живота, али тера и у очајање. *Криза је отворен процес и зато се уз њу веже нада* (Кинези кажу прилика за боље), *а не само зебња.* Криза чува прошла решења и скрива будуће одлуке – кризис и значи одлука. То је стање стрепње, у коме лебде сви страхови и све наде: време безнађа и обнова наде иду заједно!

Човек се брани од кризе онако како може: *свесно* (у облику различитих система сазнања) и *несвесно* (у облику различитих система веровања), али и на *друге начине* (у облику душевних оболења као што су депресија, меланхолија, неурозе, психозе), а најчешће тражи *спаситеља*, јер сви одговори који долазе из културе не делују убедљиво. У мери у којој је друштвена криза дубља, у тој мери рационална решења не долазе у обзир: знамо да се у кризама не тражи учитељ него спаситељ! Тада се обично јавља *вођа* који не допушта људима да страдају од властитих одлука, јер на себе преузима сву одговорност, што народ радо прихвата. Умањивање и порицање личности је забава свих вођа, свих господара, свих деспота. „Фирер без народа је исто што и Моцарт без клавира.”¹³ Криза културе води у културу кризе.

13 Вермес, Т. (2014) *Опет он*, Београд: Лагуна, стр. 187.

ПРИКАЗИ



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду

Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за социологију, Београд

УДК 338.488.2:640.443(497.11)“1800/1941”(049.32)

КАФАНОЛОШКИ ВОДИЧ КРОЗ БОЕМСКИ БЕОГРАД

БОРИС БЕЛИНГАР И БОШКО МИЈАТОВИЋ
(2015) *ИЛУСТРОВАНА ИСТОРИЈА
БЕОГРАДСКИХ КАФАНА: ОД ТУРСКОГ ХАНА
ДО АЕРО КЛУБА*, БЕОГРАД: АРХИПЕЛАГ

С обзиром на то да је кафанологија још у формативном периоду, један од њених првих задатака морало би да буде стварање тврдог језгра неупитних историјских чињеница око којих би се формирало теоријско промишљање о кафани као друштвеној институцији. Управо на такву намеру упућују Борис Белингар и Бошко Мијатовић у предговору своје „Илустроване историје београдских кафана“ дајући себи задатак да, како кажу, овим делом допуне корпус познатог али и исправе доста тога нетачног што се нагомилао у београдској кафанологији. Зарад испуњења тог оправданог али захтевног циља, они су се упустили у прилежно изучавање историјске грађе – литературе, архива, новина и другог – што је резултирало реконструисањем повести око 150 угоститељских локала од 19. века до периода непосредно пред Други светски рат, уз обиље фотографија међу којима су многе ексклузивно објављене. На тај начин, аутори су направили својеврсну мапу некадашњег Београда чији су главни топоними најразличитије кафане, ресторани, дворане – од дашчара на ћошку до „дансинг салона“ престижних хотела.

Мотивацију и релевантност свог подухвата, Белингар и Мијатовић одају у уводном тексту, насловљеном „Кратка историја београдских кафана до Другог светског рата“. Они ту скицирају прошлост оваквих објеката у престоници, с посебним освртом на доба од 19. века на овамо, кад кафане постају стетишта не само друштвеног живота већ и

политичких, културних и других збивања. Овај одељак обилује релевантним подацима о томе како се у различитим периодима мењала бројност боемских стецишта у Београду, ко су биле познате кафеције, каква је храна служена и која су се пића точила... Највећи простор у уводу, аутори су дали културној и еманципаторској функцији кафана кроз одржавање бројних балова, забава, концерата, представа и других дешавања које су Београђани могли да виде у оваквим објектима.

Тој теми, Белингар и Мијатовић, чини се, поклањају посебну пажњу и у главном делу књиге који чине две велике целине назване „Хотели” и „Кафане”. У обе су азбучним редом, попут енциклопедијских одредница, поређана мања поглавља а свако је понаособ насловљено именом локала о којем се у њему пише. Укључујући у своју анализу и хотеле – тачније, хотелске ресторане и барове – они шире кафанолошки хоризонт имајући у виду да су у проучаваном периоду хотели заиста представљали својеврсни „продужетак” кафанског живота. Штавише, управо зато што су многи хотелски ресторани имали самосталан боемски живот и досадашњи радови других аутора – првенствено историчара – радо, поред кафана, проучавају и хотеле.

Посебну пажњу Белингар и Мијатовић посвећују значају београдских кафана за политичку, економску, али и неизбежну – културну и уметничку историју. У том контексту износе низ занимљивих налаза помињући да су управо на овим местима настајали, између осталог, сатира, опера, кинематографија и цез.

Тако је први српски комичар Ђорђе Бабић свој премијерни наступ у каријери извео у „Уједињењу”, у Узун Мирковој 1879. године и то тек кад су га пријатељи наговорили. Први српски водвиљски сатирични театар „Орфеум” Бране Цветковића основан је 1899. у хотелу „Булевар” у којем деценију касније Жарко Савић отвара прву сталну оперу, чији је репертоар из комерцијаних разлога заснован на оперетама и водвиљима. Занимљиво је у том погледу рећи да је и хотел, који је заузимао плац између данашњих улица Браће Југовића, Македонске и Булевара деспота Стефана, временом променио назив из „Булевар” у „Опера”. Данас је на том месту остало здање у којем и даље, у знатно измењеном облику, ради ресторан „Зора”, који је функционисао и при хотелу.

Развој српске кинематографије такође је неодвојив од кафане. Штавише, те две ствари се прожимају, јер су пионири филмске делатности у Србији радо свој буџет допуњавали као кафеције. Вероватно најранија филмска пројекција у

Београду одиграла се 1897. године у кафани „Хајдук Вељко” у Кнез Михаиловој 3 а први стални биоскоп по свој прилици је био у „Такову” на Теразијама, где су се пројекције одржавале у сали с платном у средини а лети у дворишној башти. За афирмацију филма посебно је, чини се, крај прве и почетак друге деценије 20. века. Најпре 1910. године браћа Пера, Божа и Светолик Савић, пионири филмског бизниса у Србији, оснивају „Модерни биоскоп”, својеврсни спој кафане и синемаскопа, као простор посебно намењен тој сврси. Годину дана касније, Ђорђе Богдановић, продуцент и оснивач Предузећа за снимање филмова, преузима хотел „Касина” и у њему отвара биоскоп, који ће се за време Другог светског рата звати „Нова Европа”, а потом – „Козара”. Године 1912. Светозар Боторић, први српски филмски продуцент, преузима хотел „Париз” на Теразијама и такође оснива синемаскоп.

Нису само филмске, већ и позоришне представе игрane у београдским кафанама. Белингар и Мијатовић бележе да су се од 1843. до 1867. театарска дешавања збивала у кафанама и хотелима „Код Јелена”, „Велика пивара” „Српска круна” и „Енглеска краљица”. Овај потоњи објекат, који је излазио на Поп Лукину и Космајску, био је у власништву београдског пароха, попа Милоша Сушића. У њему је гостовала и новосадска Мандровићева путујућа трупа, а представи је присуствовао и одушевљени кнез Михаило који је после извођења за кафанским столом дао реч да ће изградити сталну зграду за национални театар. Али, и после његове изградње, алтернативне глумачке трупе, исувише „забавне” за сериозни репертоар Народног позоришта, наступале су у кафанама.

Што се тиче писаца, једно од њихових најчувенијих стецишта, не рачунајући Скадарлију, био је „Орач”, отворен вероватно седамдесетих година 19. века на углу Таковске и Светогорске. Међу сталним гостима, осим Стевана Сремца којем је после смрти у овом ресторану подигнута спомен плоча, долазили су Радоје Домановић али и Велимир Рајић, писац песме „На дан њеног венчања”. На стихове тог дела, песник Владимир Станимировић записао је „осветничку пародију”: „Ја ћу и даље ићи код 'Орача' / Стално чим вече спусти своја крила / И шаптаћу после пете чаше / Ниси ме, гуско, достојна ни била”.

Ипак, најшаренија сцена у београдским кафанама била је – музичка. Белингар и Мијатовић бележе да су у Београду у овом периоду широко распрострањени балови – од елитних игранки у „Великој пивари” или „Бајлоновој кафани” на које није могао свако да уђе, до такозваних „кромпир балова” с „фрај музиком” за које није била потребна позивница, већ

је било довољно појавити се у „Немачком цару” на Врачару или код „Црне мачке” у Немањиној. У 19. веку Београд походе и музичари и оркестри из Аустроугарске, поготово Чешке који наступају у „Руском цару” или „Позоришној кафани” а оријентални чочек с голишавим плесачицама био је на репертоару код „Дарданела” у Душановој, у „Америци” на Зеленом венцу или хотелу „Солун” у Немањиној. Око 1880. године својеврсну револуцију, како бележи Мика Алас, доживљава и циганска музика доласком мађарског Циганина Фердинанда у Београд, који у пратњи Мије Сеферовића Јагодинца на наступима у „Српској круни” представља потпуно нов састав оркестра и начин свирања. Ту су и чувени Цицварићи, који свирају у „Позоришној кафани” и ансамбл Шапчанина Васе Станковића Андолије, који на прелазу векова музицира у „Дарданелима”, „Коларцу”, „Руском цару”... Између два светска рата, и „џаз” односно „џаз” оркестри продиру у културни живот престонице. Они наступају како на виђеним местима попут ексклузивног „Ситија” у подруму Југословенске банке у Коларчевој, или „американ бара” хотела „Бристол”, тако и у руском локалу „Казбек”. Ипак, многи од њих, држећи дувачке инструменте, имају испред себе хармонике и тамбуре поређане по поду. Јер, никад се не зна хоће ли гости или газда пожелети да уместо цезираних синкопа почују нешто народно или забавно.

Аутори, разуме се, не губе из вида ни чињеницу да су се многи, ношени музиком у кафанском амбијенту, доброно поткресивали алкохоллом, али и да су кафеције, осим угоститељских делатности, радо упражњавале и друге, „алтернативне” у својим локалима. О томе можда најсликовитије сведоче „службене белешке” из оног времена, сачињене при ноћним контролама. Тако у једном полицијском извештају из 1889. из „Позоришне кафане” на углу Доситејевој и Васине пише да „женскиње при певању излазе у хаљини краткој више колена, без рукава” и „показују разне мишке, као дизањем ногу у вис итд”. Слично овоме, у „Империјалу” у Васиној улици дежурни писар Управе вароши Београда, исте године, бележи да су девојке које су наступале „деколтиране, руке и прса гола, а хаљине кратке до колени, противно наредби Управиној”.

„Илустрована историја београдских кафана” обилује оваквим и многим другим епизодама кафанског живота које пружају уверљиву, сликовиту и значајну слику београдског живота престонице. Такви детаљи устоличују Белингара и Мијатовића као хроничаре прошлости, без аспирација да нужно буду и њени тумачи. У том смислу, аутори тумачења препуштају другима и настоје пре свега да представе чисту

фактографију и тако утемеље основу за извођење будућих закључака. С тог аспекта, њихово дело је значајан чињенични допринос у формативном периоду кафанологије.

Све у свему, „Илустрована историја београдских кафана”, писана у доминантном енциклопедијско-публицистичком маниру, значајна је не само зато што ојачава тезу о еманципаторској улози кафана за модерно српско друштво, већ и стога што имплицитно поставља питања колико знамо о овој врсти традиције и водимо ли рачуна о њеној заштити. Не пренебрегавајући чињеницу да је кафана упоредо са доприносом друштвеном развоју, модернизацији и просвећивању представљала и стециште порока, Белингар и Мијатовић између редова сугеришу потребу да се кафанолог без предрасуда лати свог предмета истраживања, посматрајући га као изнијансиран и слојевит феномен.



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге
Атлас о Црњанском, аутора Слободана Зубановића;
власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду

ДРАГАНА ЋОРОВИЋ

Универзитет у Београду, Шумарски факултет –
Одсек за пејзажну архитектуру и хортикултуру, Београд

УДК 72.036(497.1)"19"(049.32)
72.071.1:929 Злоковић М.(049.32)
72.071.1:929 Добровић Н.(049.32)

ПОСЕБАН ПОГЛЕД НА МЕДИТЕРАНСКЕ ПРЕДЕЛЕ АРХИТЕКТОНСКОГ МОДЕРНИЗМА

ПРИКАЗ КЊИГЕ: ЉИЉАНА БЛАГОЈЕВИЋ,
*ИТИНЕРЕРИ: МОДЕРНА И МЕДИТЕРАН.
ТРАГОВИМА АРХИТЕКАТА НИКОЛЕ
ДОБРОВИЋА И МИЛАНА ЗЛОКОВИЋА,*
БЕОГРАД 2015, ЈП СЛУЖБЕНИ ГЛАСНИК;
УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ,
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ.

Књига *Итинерери: модерна и Медитеран*, др Љиљане Благојевић, архитекте и, у време када је дело објављено, ванредног професора Архитектонског факултета Универзитета у Београду, појавила се 2015, у суиздавачком подухвату ЈП „Службени гласник” и Архитектонског факултета у Београду. Званична признања додељена Љиљани Благојевић за ову књигу до сада су: Награда „Ранко Радовић”, за 2015. годину, у категорији критичко-теоријских текстова о архитектури, урбанизму и граду, и *Grand Prix* 38. Салона архитектуре, 2016. Објављивање студије о градитељским и животним итинерерима у *веку Југославије*¹ проминентних архитеката

¹ Blagojević, Lj. (2015) *Itinereri: moderna i Mediteran. Tragovima arhitekata Nikole Dobrovića i Milana Zlokovića*, Beograd: JP Službeni glasnik; Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet, str. 38.

модерниста – у време обележавања пола века од смрти Злоковића, 2015, и Добровића, 2017 – ангажује савремени приступ у проучавању историје и теорије (модерне) архитектуре, културне историје и историје уметности и друштва, у суперпонираној гекултуролошкој (и геополитичкој) сфери митског и модерног Медитерана.

Монографија *Итинерери: модерна и Медитеран*, у следу је досадашњих теоријских и историјских, архитектонских истраживања др Благојевић, у оквиру којих су објављене књиге: *Модерна кућа у Београду, 1920-1941* (Београд, 2000), *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture, 1919-1941* (Cambridge, Mass., 2003), *Нови Београд: оснорени модернизам* (Београд, 2007). Најновија књига Љиљане Благојевић заснована је на дугогодишњем продубљеном научном истраживању модерне и модернизма у архитектури и урбанизму и исцрпном разумевању архитектонског и животног опуса истакнутих модерниста, Милана Злоковића (1898-1965) и Николе Добровића (1897-1967). Вишеслојност ове студије чине познавање и поимање корена и одлика архитектонске и опште културе и уметности предмодерног и модерног доба европске цивилизације. У књизи се испитује културна трансгресија архитектонског модернизма првенствено критичком анализом теоријских и емпиријских истраживања, у највећој мери дела архитеката Добровића и Злоковића, архитектонских пројеката и изведених објеката, подигнутих и пројектованих вртова, објављених књига, цртежа, фотографија, најзад прецизним праћењем трајекторије животних путева актера који припадају или гравитирају географском подручју Медитерана. То је појам који обележава настанак и значење релација између архитектонске модерне, *вернакуларног* у архитектури медитеранског приморја балканског залеђа, и *модерног медитеранства*, односно изналажења начина за пренос медитеранске културе и традиције, „вернакуларних принципа кроз модерну архитектуру [...] уз уважавање климатских и географских посебности и [...] одбацујући регионализам”².

Књига је структурирана у девет поглавља, названих по топонимима испреплетаних животних пејзажа Николе Добровића и Милана Злоковића: 1. *Italienische Reise*; 2. Галиција; 3. Балканске експедиције; 4. Медитеран; 5. Јужни Јадран (Потрага за здрављем, Улцињ, Бока Которска); 6. Путовање по Западу; 7. Дубровник; 8. Митски Медитеран и 9. Модерна на Медитерану. Итинерери камена. Осим наведене, главне теме књиге која је усмерна ка проучавању

2 Исто, стр. 78.

архитектонске културне трансгресије модернизма и модерног медитеранства, развија се неколико латералних токова. Поред осталог, важна тема је проблематизовање питања и савремене друштвене улоге архитектуре и архитеката и, кроз концепт *модерног медитеранства*, актуализовање у великој мери данас занемареног енвајронменталног аспекта, иначе инхерентног градитељској делатности. Исто тако, у прецизном и дисциплинованом начину на који је у књизи изложена материја, издваја се дубоко разумевање ауторке за сам процес пројектовања и грађења – описи архитектонских објеката и пројеката су дати тако да се, осим основног дескриптивног нивоа, у њима открива суштина и комплексност архитектонске делатности, као на пример код архитектонске анализе Хотела „Ко-оп”, отвореног 1939. у Улцињу, по пројекту загребачких архитеката Хинка Бауера и Маријана Хаберлеа³.

Коришћена грађа у књизи почива на фондовима приватних збирки (у чему посебну важност има архива породице Злоковић, али и лична сведочења академика Ђорђа Злоковића и архитекте Милице Мојовић, сина и кћери Милана Злоковића), као и различитих институционалних архива. У опсежном попису цитираних извора и литературе, као и додатним објашњењима у напоменама, види се широк ракурс који је интелектуална база овог дела и која може да буде посебна надструктура путоказа за даља истраживања. Сви елементи у књизи, и графички и текстуални, имају подједнаку важност у корпусу монографије, односно у „интерпретативној мрежи” која се у њој ствара – фотографије, цртежи, мапе, све илустрације у књизи, нису неми фрагменти, већ органска алтернација у сазвучју с писаним деловима ове синтетичке студије, која је, као и архитектонски пројекти чврсте структуре – дефинисана, функционална, доследна, забавна и инспиративна целина.

Један од важних аспеката књиге је то што приказујући дијалог између архитектонских поетика Злоковића и Добровића, и њихових различитих професионалних и животних линија, као и дијалог сваког од њих понаособ са свеукупним окружењем, истовремено прилежно проучава, уважава, и самим тиме одсликава и историју архитектонске културе модернизма у медитеранском приморју, у којем, у ширем контексту, своје место заузимају и Београд, Србија и бивша Југославија. У приказаним оквирима теоријских и историјских утемељења европске архитектонске модерне на простору Медитерана, које Љиљана Благојевић испитује, оцртавају се и

3 Исто, стр. 116-117.

односи између главних и латералних токова трансформација архитектонских парадигми, као и односи између „малих” и „великих”, или „развијених” и „неразвијених” културних средина, у чему се недвосмислено исказује неодрживост ових стриктних подела. Књига *Итинерери: модерна и Медитеран*, као и остале књиге ауторке, усмерена је на суштинско упознавање архитектонске културе. У том контексту, цитирамо Добровићев превод Гетеове (Johann Wolfgang Goethe) реченице: „Оно што човек зна, може тек и да види”⁴. Посебан поглед на пејзаж архитектонске модерне, у којем *Итинерери* Љиљане Благојевић склапају универзално и локално, садашње и прошло, уметничко и митско – доприноси у нашој средини разумевању сопствене архитектонске културе, а тиме и историје и идентитета.



Фотографија Милоша Црњанског преузета из књиге *Атлас о Црњанском*, аутора Слободана Зубановића; власништво је Задужбине Милоша Црњанског у Београду

4 *Was Mann weiss, sieht man erst*; Исто, стр. 144.

Југословенска кинотека, Београд

УДК 791.635-051 Даглас К.

КИРК ДАГЛАСОВ 100-ТИ РОЂЕНДАН

DAS IST SPARTAK ИЛИ ДОЖИВЕТИ СТОТУ

Деветог децембра 2016. године, пре равно сто година у Њу-јорку у породици јеврејских емиграната пореклом с подручја Белорусије рођен је Ишур Даниловић као једино мушко дете поред шест сестара. Откад је у вртићу добио аплауз за рецитацију о црвендаћу у пролеће чврсто је решио да постане једнога дана познати глумац. Како су живели на самом рубу егзистенције мали Даниловић је од малих ногу радио најразличитије послове како би зарадио за хлеб – од продавања грицкалица до разношења новина, преко конобарисања и орезивања околног жбуња... Био је чак и карневалски рвач. При одласку у Други Светски рат 1941. мења име у Кирк Даглас (Kirk Douglas). Услед повреде на бојишту отпушен је из војске 1944. године По повратку окушава се на радију и снимању реклама. У одувек снимани свет глуме га две године након тога убацује, у њега тад неузвраћено заљубљена, Лорин Бекол: „Мислим да он моју дубоку наклоност уопште није ни издалека озбиљно схватао, био је убеђен да сам премлада за њега.” На великом платну Кирк и Лорин се сусрећу у филму *Младић са трубом* из 1950. године. До тада је Кирк својом ретком природношћу пред камером освојио већ једну номинацију за оскара у филму *Шампион* о житију боксера, које је очигледно инспирисало Силвестра Сталонеа за његов потоњи серијал о Рокију. И на *Рамбу* су се Сталонеу и Дагласу укрстили путеви. Кирк Даглас је наине оригинално требало да глуми лик пуковника Траутмана да је биоскопска прича остала верна књишком предлошку у коме вијетнамски ветеран, након крвавог сукоба с органима реда који су га бахато злостављали због скитничарења и опхрван незнањем себи одузима живот. Чим је сазнао да продуценти од Рамба место егземпларне жртве система желе да направе нереалног хероја који ће дати генерацији младости изгубљене у Вијетнаму лажну наду у икакву сврху њихових ратних

разарања, Даглас је без речи вратио сценарио и одвезао се колима са снимања филма. „Да смо те послушали тада убили би смо франшизу вредну билоне долара!” – говорио му је доцније Сталоне. „Да, истина био би знатно сиромашнији да си ме послушао али би био и уметнички и етички на правом путу што сад ниси!” – остајао је након свега упоран Кирк Даглас.

И са Џон Вејном је снимио пар филмова: „То је увек било напорно јер је он био републиканац а ја демократа па бисмо се око тога стално свађали.” – знао је да каже Кирк Даглас. За разлику од њега волео је да ради са Тони Кертисом који је био један страшно опуштен и забаван тип. То њихово другарство изнедрило је добар глумачки спаринг у филмовима *Викинзи* (1958) и *Спартак* (1960). У овом другом, који је на Кирков наговор режирао Стенли Кјубрик учињен је преседан укључивања и потписивања сарадника који су до тада били на црној листи због Макартијевског лова на вештице. Драго ми је да сам допринео и окончању тога. У Винсент Минелијевом филму *Lus for Life*, Даглас је маестрално тумачио Винсента Ван Гога и поновно бива номинован за оскара, као и уследећем филму под Минелијевог палицом *Bad and Beautiful*. Даглас ту игра режисера који снима филм о људима мачкама – директна референца на Жака Турнера и његов култни филм о анимално трансформишућим чудовиштима из Србије – *Cat People* (1942). И у стварном животу Кирк Даглас је имао свој редитељски деби, такође у Југославији, снимајући са Фабијан Шоваговићем, Дени ДеВитом и Лесли Ен Даун седамдесетих филм *Scalawag*. Од тад датира и његово дружење с маршалом Титом, који је Кирково *сви смо ми Спартак* вешто преточио у *сви смо ми Валтер*. На зимској Олимпијади у Сарајеву 1984. године, Даглас је био један од истакнутих гостију када га је као седмогодишњи дечак потписник ових редова срео приликом клизачког такмичења у дворани Зетра.

Одушевљен њеном хуманом поруком Кирк је откупио права за екранизацију књиге *Лет Изнад Кукавичјег гнезда*. Будући сувише стар за главну улогу у време продукције филма главну ролу срчаног бунције из лавиринта душевне болнице препушта Џеку Николсону. Кирков син Мајкл добија оскара као продуцент најбољег филма 1975. године за ово одлично остварење. Тата Даглас није бежао ни од комедија као што је *Кактус Џек (Villain)* с Шварценегером и Ен Маргрет или авантура у свемиру попут филма *Сатурн 3* са Фаром Фосет и Харви Кајтелом. Кирк је био убедљив и као каубој при окршају у филму *Код Океј Корала*, бриљирао је као достојанствени војник у бесмисленом вердунско-рововском

окршају Првог Светског рата у филму *Paths of Glory* и компанији Дизни зарадио прегршт новца играјући неустрашивог морнара Нед Ланда у Јулес Вернеовој адаптацији *20 000 миља под морем* која је постала најгледанији филм 1954. године. Чувена сцена са почетка филма *Отимач изгубљеног ковчега*, у којој Индијана Џонс бежи од Индијанаца ка обали, уствари је омаж истоветној Дагласовој у овом раскошном Дизнијевом филму. Приписује му се и заслуга да је наговорио иконичну Урсулу Андрес да постане прва Бонд девојка. Када му је Урсула 1962. показала тек добијени сценарио за филм *Др Но*, била је сва сумњичава према том пројекту: „Каква је ово глупост? Зар мислиш да би то требала да снимим? – Да.” – рекао јој је на то Кирк: „Лако је и забавно, сигурно нећеш због тога зажалити.”

Две авионске несреће могле су га коштати главе. Прва је била она у којој 1958. године је погинуо муж Елизабет Тејлор – Мајк Тод. Кирк је требао да буде у том авиону с њим али га је његова тадашња жена због лошег предосећаја спречила да у њега уђе. Други пут 1991. Даглас се срушио са хеликоптером – двоје људи са њим је тад погинуло а он је остао жив и здрав. Ово искуство непосредне близине смрти подстакло га је да развије под старе дане своју религиозну страну и коначно прихвати јудаизам својих предака: „Грозно сам се увек тога али сам сад схватио да човек да би био Јеврејин, не мора да буде рабин”. Четири године након удеса хеликоптера, Даглас је добио почасног оскара као част за то што је пола века представљао креативну и моралну снагу Холивудске индустрије, којој све чешће мањка и једно и друго. Када је 2009. преминуо Кирков најбољи пријатељ, глумац нашег порекла Младен Секуловић познатији као Карл Малден (иначе Мајклов ко-стар у серији *Улице Сан Франциска*), Даглас се пожалио да је тад остао без свог не само најбољег већ и најстаријег пријатеља – познавали су се пуних 70 година. Да би избегао судбину свога оца који је педесетих, након прекомерне конзумације никотина умро од рака плућа Кирк од тог доба дефинитивно оставља цигарете. И тако дан по дан од црвендаћа у вртићу, гладијаторских арена, миља под морем, дуета са Том Јонесом и највшег цивилног одликовања у земљи којим га је одликовао председник Картер – Кирк Даглас елегантно догура до свог стотог рођендана. Наш најзнаменитији локални апсолвент философије Горан Бреговић нас је вазда убеђивао да је *Страшна гњаважа у животу доживети стоту*. У Кирк Дагласовом случају то напротив баш делује сасвим лако и лежерно као права лимуната: „Ма мој живот је тотално као сценарио каквог кичастог Б филма. Да ми га је неко понудио да га одиграм на платну одбио бих га свакако као крајње нереалну причу”.

Завод за проучавање културног развитака, Београд

УДК 73/76:069.9(497.11)"2016"(049.32)

ПРИКАЗИ УМЕТНИЧКИХ ИЗЛОЖБИ У ГАЛЕРИЈИ ЗАВОДА ЗА ПРОУЧАВАЊЕ КУЛТУРНОГ РАЗВИТКА У 2016. ГОДИНИ

ДОК ТАМЊАНИКА ЗРИ

Изложба „Док тамњаника зри” уприличена је поводом четири деценије сликарског рада Слободанке Ракић Шефер, која на прави начин презентује резиме свог досадашњег стваралаштва. Зрна грожђа, уплетена и провучена кроз препознатљиве мотиве, повезала су лирски и интимно све досадашње серије радова и комплетног сликаркиног професионалног развоја. Мастиљаво плавом, прозранчно ружичастом, ћилибарски жутом и маслинасто зеленом тамњаником, сликарка истовремено започиње свој нови циклус, који је још у назнакама и који ће тек да се развије и веже за наше историјске корене и трајање на овим просторима. Пред нама су мотиви из старог Београда, манастира Раковице и Никоља, Велике Хоче и, наравно, сликаркине родне Мачве, где је одрастала у дедином винограду.

У потрази за универзалном истином, Слободанка Ракић Шефер и овог пута ради према сопственом инстинкту и унутрашњем осећању, спонтано варирајући грожђе као лајтмотив. Откривајући нам истовремено свој чаробни свет, смисао оптимизма, једноставности живљења, духовности и трајања, сликарка нам указује на јединствену нит проткану кроз проверене, истрвене стазе правих животних вредности, које

су ту поред нас – у малим стварима. Кроз наслаге искустава, она ствара атмосферу узвишених, многовековних истина за које латинска пословица каже да је у вину, док их сликарка симболично ставља на своју палету кроз исписане стихове химне „Ој, Србијо мила мати”.

Префињеном сензибилношћу она усаглашава своје умеће са природом, развијајући идеју у класичним манирима, на граници реалистичног – доживљеног и имагинарног – одсањаног; између опојног и опорног, попут младог и старог вина. У синтези цртачког и пиктуралног, зналачки дефинишући композицију са два основна значитеља, земаљског са гроздовима и небеског са птицама, направљена је визија рајског на земљи. Лоза оплемењује, оживотворује, тихује, дубински исијава или кипи кроз грожђе у кошарама и бурадима, трансформишући се у вино, а вино кроз здравицу и песму претаче се поново у уметност. Све те минијатурне ласте, сенице, гугутке, грлице, голубице или свраке, населиле су њене лозе и чокоте попут нота у линијском систему, дајући им форму музике, у равнотежи хоризонтале и вертикале, равнот и заталасаног.

Хармонија боја и светлости, у распону од млечно беле до тамно плаве, попут склада дана и ноћи, наглашена је комбинавањем различитих текстура, од тек овлаш нанетих површина до енформеловских потеза, тако да је опипљивом материјом постигнута права мера динамике. Онако као што је средњовековни фрескописац истакао бисер са владарских одежди и круна рељефним наносом боје, тако је Слободанка Ракић Шефер пастуозно заокружила и испунила свако зрно тамњанике, која за њу има исту вредност и значење исконског и алегоријског.

Марина Лукић Цветић, историчар уметности

МОРСКЕ ИМПРЕСИЈЕ

Заборављени чамац, некад потонуо, преврнут на морском дну и сам постаде део Посејдоновог царства, добивши нови живот. Другачије не би ни могло да буде, јер у води је започето све. Одбачене ствари савременог живљења, срећом још увек успевају да се сједине са песком и да се на њима зачну нови минијатурни светови. И као у бајци, чамац је кренуо лагано да нараста у морски гребен, добивши своје бројне и необичне станаре. Али сваки нови дан другачији је од претходног, и ништа није вечно и непроменљиво. Када га рибари угледаше, извукоше га на обалу, а Зевс, Хелиос и Еол га уведоше у своју причу. Талог морског дна, песак и со су брзо спрани и одувани, али скамењени корали, рачићи и со

остадоше на површини чамца као крљушт, испреплетани са старом плавом бојом и ранама од рђе, које никако да зацеле.

У свакој причи, па и у овој има истине. У једној од егејских лука, на свом ходочашћу у Хиландар, уметнички фотограф Рајко Р. Каришић запазио је преврнути чамац и објективом је изнео много озбиљније садржаје кроз своје слике невидљиве голим оком. Минијатурне љуштуре, рашчешљане власуље и испреплетани пипци добили су димензије вулкана, магме и прастарих форми као када се стварао свет, одвајало копно од мора и рађао први живот. Поетика наратива, зналачки извучена из контекста, са филмским резевима на правом месту, прерасла је из уметникове авантуре у својеврсну морску импресију ефектних спојева. Ликовно заокружена, садржајем целовита тема, у дослуху са инкорпорисаном природом, са неограниченим могућностима варијација, преточена је у занимљиве композиције. У овој сфери обраде, фотографско технолошке могућности уметник је искористио тако што је слици дао кубистичку поставку. Такође, идеју апстрактне композиције аутор прилагођава тренутном стању материје, где се корозијом начета форма пред нашим очима згушњава, растаче и преображава у филозофију енформела. Реализација одабраног, ефектна је загонетка истовремено за аутора и посматрача.

Марина Лукић Цветић, историчар уметности

ДЕЧЈЕ ИГРЕ

Здравко Милинковић је сликар, скулптор и графичар који је на овој изложби сумирао сва своја умећа, повезавши их са знањима ликовног педагога. Својим дугогодишњим педагошким радом упућивао је на значај ликовне културе и слободног креативног изражавања деце у школама. За њега, знање и образовање значе искуства стечена кроз игру, музику, сликарство, поезију – а то је смисао читавог живота. Изложба „Дечје игре” показује да је кренуо путем дечјих игара, за које је данас све мање слободног простора и безбрижног времена.

Опус његовог представљеног црно-белог света налази се између фигурације и апстракције, што је уклопљено у оквире особеног драмског концепта. Сликар прича и полемише кроз склоп чврсто успостављених односа, где нема већих осцилација. Стиче се утисак да су графички листови хомогена целина која је изнедрена у једном даху. Урбани простор упакован је у „бездушне” чврсте оквире квадрара или само квадрата, са апстрактним знацима да је то зграда или скучена соба. Она затвара путање, спутава покрет, замах, акцију и

ствара утисак сталне тескобе. И у преосталим „окрајцима”, као међупросторима, дешава се главна радња, односно инкорпорише се фигура детета, деце или целе породице. Фигуре су самосталне или груписане у снажну, компактну масу попут скулптуре која надраста дати простор, пробија заузету површину и тада почиње игра. За аутора је то низање планова, перспектива, моделација, сукоб црног и белог, светлости и сенке. Површинско просторна композиција фигурацијом добија лепоту класичне форме и тим специфичним преплитањима различитих начина изражавања сумирано је богато деценијско искуство које полази од поштовања пропорција и цртачке вештине до најсложенијих конструктивних шема. Висок уметнички склад, потреба и жеља за апсолутним редом, чистотом и прегледношћу одабраних мотива, дубок мисаони сиже који све елементе стрпљиво и складно уклапа у целину – репрезентује аутора у свему. Композиције прерастају у дубоку личну исповест и истанчан наратив пун емотивног набоја, рафинисане лиричности, искрености и љубави према ближњима.

Марина Лукић Цветић, историчар уметности

БЕОГРАД – УТОПИЈСКИ ГРАД

Изложба аутора Милета В. Пајића приказује његове поетско утопијске записе о Београду у техници акварела. Много пута смо се срели са београдским мотивима и градским пејзажима презентованим на романтичан, реалистичан, надреалистичан начин, и сваки пут их другачије доживљавамо, јер увек носе собом специфичан дух и рукопис аутора. Управо у томе се и крије уметност – у вештини и лепоти још једног обликовања стварности, у овом случају Београда као непресушне инспирације. Шта је то што овим сликама даје посебан печат? Најпре мноштво мотива и видика, које када спојимо добијамо јединствену слику нашег града, а потом и приказ широког кадра којим обухвата физичко бивствовање грађевина у окружењу воде, неба, природе. А ту је и сам начин сликања, кроз цртеж сигурном руком и наносима боје импресионистичком префињеношћу, „просветљујући” још за један степен све оне погледе, фасаде које волимо, у којима уживамо, било да је то у рано јутро, у подне, по ведром или тмурном дану, предвече, после кише, у сутон, зими. Понегде је то експресивни снажнији потез што оставља дуги бојени траг и мрље, па свођење колорита на монохромни, сличан старим разгледницама које изазивају носталгију.

Београд за Милета Пајића значи веру у постојаност и трајање, у снагу историјског и културног наслеђа, те вредност порекла и идентитета. Одабрани урбани делови као да

представљају сећања на нека давнашња, никада досањана утопијска места, што кроз ликовно изражавање добија форму оде уметника граду у коме живи и ствара. Богатом палетом боја и тонова, уз просијаване светлости, па и саме белине папира, уметник преноси свој интимни и искрени доживљај творећи атмосферу духовне испуњености. Повремено сећа на Париз Реноара или Писароа, код којих игра светлости и сенке креира покрет, градску вреву, у циљу достизања утиска ванвременског, универзалног „другог места”. На акварелима Милета Пајића, сликана гама је променљива, сходно његовим емоцијама и добу дана – од јасније и прозрачне до загасите и потамнеле, што све опет додаје још један слој његовим естетизованим амбијентима. И поред тога што светлост продире кроз делове архитектуре, остављајући за собом меке обресе, одржава се стабилност конструкције представа. Такође, управо то постојање одблеска или продора зрака даје његовим сликама посебно оптимистичко расположење, утисак који посматрачи осећају као својеврсну снагу и веру за будућност.

На крају, може се рећи да су техничко умеће, вештина и лакоћа којом Миле Пајић ствара аквареле Београда у служби његове наративе, памћења – незаборављања града и нас у њему.

Мр Драгана Мартиновић

КОНАЧИШТА

У смирају дана, када се на небу у истом тренутку измењају све боје и када се питамо да ли је то што видимо стварност или илузија, стиже нам ноћ и инстинктивно тражимо кров, сигурнији од небеске капе. Коначишта предака, собе из детињства, опори мириси сувог биља, врућег млека и хлеба, шуштање јастучнице и рука мајке која нас умирује, штити и уљуљукује у сан – слике су за незаборав. Срећан је човек који сачува такву кућу у свом сећању, где може да се склони, загреје, ушушка и исприча деци своју бајку или наслика све што му се наталожило у души, као што је то учинио Драган Бартула на изложби конака и коначишта.

Из таквих кућа изашли су Андрићеви и Селимовићеви јунаци, иза њихових прозора скривале су се Берберове раскошне хероине, у њима су се надмудривале Ћопићеве и Бећковићеве старине, а свакако данас постају драгоцен сценографија за све што се снима, што би требало да има патину, душу, дерт, драму и катарзу. Те утврђене куће, у народу назване кулама, сачувале су се у понеком босанском селу, у Старом Влаху, Плаву и Гусињу. Чувене су куле Алексе Ненадовића

у Ваљеву и вожда Карађорђа у Тополи. Међу манастирским зидинама, још се могу пронаћи древни објекти у којима и даље одседају ходочасници и путници као у прошлим вековима. У Уранополису и на Светој Гори, усамљени или међу бедемима, још стражаре пиргови, намењени осматрању и одбрани од гусара и Агарјана. У њима су се осамљивали монаси, тихујући у молитви.

Драган Бартула, попут народног неимара – Осаћанина или Црнотравца, своје куће, куле и имагинарна коначишта гради на чврстој стени, на осојној страни, склоњена са ветрометине, даље од раскршћа и друмова. Имају високе, монументалне камене темеље и затворена приземља са скромним вратима, док су прозори са капцима и високи дократи завучени скоро под сам кров. Кров је увек сигуран, увезан, склопљен на четири воде, са дубоком стрехом, покривен црвеном ћерамидом, мрким клисом, шиндром или црном плочом. Из њега излази широк, нахерен димњак са праменом дима, ако има живе душе. На први поглед конструкцији недостају само задња врата, јер времена су увек немирна, али сликар их није заборавио, она су само скривита, на зачељу. Маховине и лишајеви дају доњим зонама здања патину и сиво зелени акценат, док спрат бљешти на сунцу, купа се у светлости и стиче се утисак као да кућа исијава изнутра. Монотонију равних белина разбија ритам асиметричних двокрилних прозора, са капцима отвореним упоље, минијатурним окнима и пречком на средини. А онда се појављује нешто што излази из обичног ликовног наратива, а то су записи – речи исписане пером и мастилом, такозваним писаним словима, старинским рукописом искошеним у десну страну. Знатижеља нас води даље и убрзо увиђамо да аутор није исписивао текстове попут златовеза, већ су пред нама оригинали, заправо аплицирана архивска грађа, уклопљена у композициону шему слике. Речи се преображавају у мит, а преко њих иду елипсе, спирале, геометријски склопови, испрскани трагови боја, који и сликара и гледаоца враћају у стварност, на изукрштане животне путеве, што у смирај дана опет воде ка коначиштима.

Марина Лукић Цветић, историчар уметности

ТЕСЛА У САВРЕМЕНОМ БЕОГРАДУ

Светске метрополе, егзотичне земље, хиљаде пређених километара и мрежа меридијана преточиле су се, током петнаест година фотографске опсесије Оливере Јанковић, у истинско богатство забележеног материјала. Згуснут, готово непрегледан наратив сложио се у мозаик секвенци, детаља, импресија, свега што је виђено, и кроз магију објектива

тежи да што дуже траје. А онда се то обиље изабраног, самим величанственим чином фотографисања, овековечило у сликовни запис. И како се човек увек после свега враћа кући, откривајући сваки пут њену нову лепоту, тако се Оливера Јанковић окренула свом Београду и запитала да је којим случајем она путник намерник, шта би све забележила у једном дану, од јутра до ситних сати?

У години великог јубилеја поводом 160 година од рођења Николе Тесле и манифестације „Теслини дани“, ауторка је посетила и фотографисала места која је велики научник видео приликом своје посете Београду 1892. године, и локације које би му данас биле незаобилазне. Пре свега, ту је Електротехнички факултет са његовим спомеником, Музеј Николе Тесле, бројне установе које носе његово име и, наравно, изглед и живост Београда ноћу, када се ефектно укрштају најразличитија светла и рекламе.

Трагајући за суштином постојања, смислом и бесмислом многозначности, ауторка је у Београду, виђеном кроз безброј неисцрпних тема, забележила заправо животне истине, са жељом да их провуче кроз свој филтер оптимизма, чистоте и искрене љубави, да би све било лепше, разиграније, ведрије... Озбиљним и темељаним приступом, Оливера Јанковић је на видело дана извукла много више него што је био тренутни запис фотографским апаратом. Направила је хронолошку причу, на први поглед свима знану, кренувши од патине Савамале, величанственог ушћа, древног Калемегдана, тихог Косанчићевог венца, распеване Кнез Михаилове до Народног позоришта и „Миленијумског сата” на Тргу републике. А онда, неизоставном Балканском улицом и даље поред Храма и свих осталих означитеља Београда, до Топчидера и Авалског торња. Ноћ са својом тајанственошћу враћа је назад, ка Битеф театру, светиљкама Скадарлије, силуетама Београдске задруге, хоризонтали Бранковог и симболичној геометријској лепези новог моста. И наравно, атмосферу Београда чине људи који му дају посебну лепоту, отвореност, добронамерност, речитост и раскош. Класичне туристичке туре подударају се на многим местима са „Теслином рутом” у Београду. Међутим, пут скреће и ка Музеју науке и технике, факултетима, школама, а пре свега ка Теслиним споменицима.

Сво обиље пуног, заокруженог београдског дана, Оливера Јанковић овековечила је и испричала на свој начин, препознајући прави тренутак, бирајући ефектан спој свакодневног и убрзаног метежа са духовним спокојем ноћи, која пружа избор између сна или пулсирања бучног живота младости. Хетерогеност Београда у свим сегментима трајања

испуњеног живота, са нагласком на личности Николе Тесле, ауторка је представила као својеврсну добродошлицу свима који су у њему или тек долазе.

Марина Лукић Цветић, историчар уметности

ПОРТРЕТИ

Портрети које су насликале три наше врсне уметнице: Данка Петровска, Станка Тодоровић и Мирослава Карајанковић говоре нам о карактеристичним и посебним естетикама и постикама њиховог ликовног стварања – различитог сензибилитета и темперамента, али једнаке стваралачке снаге и узвишености крајњег производа. Ови својеврсни „пејзажи” ликовна егзистирају у симболичном простору, простору сећања, запитаности, ишчекивања, мистичности, каткад пулсирајуће материје, а каткад контемплативне, у распону од монохромне палете, преко тонског сликања до топлог колорита.

Поетичне фигуре Данке Петровске одвлаче нас ка другим световима, испреплетаним временским и сликарским периодима, утичући на тај начин и на проширење иконолошког значења датог уметничког дела. Тако портрет, кроз симболику ликовности (облика, форме, композиције), може да се посматра попут проводника до фантастичних предела алегоријских сцена, али и као место сусрета византијског, ренесансног и савременог ликовног модела. Код Станке Тодоровић, портрети изражајне текстуре без великих детаља утискују се у очи једнако као и у само платно. Одроз су експресије која избија из сваке „бразде живота” земљане боје, симболизујући баш ту земљу, родну грудну, бремене прошлости и снагу опстанка. И као у процесу имплозије, материја и енергија се сабијају у аморфна обличја из којих израња портрет поносног и храброг човека, односно жене. На својим аутопортретима и портретима, Мирослава Карајанковић заступа интимистички поглед на свет у префињеном дијалогу са датим фигурама. Преиспитује њихов унутрашњи и спољни простор, пратећи промене, ток времена и бележећи мисли и осећања кроз валерску обраду волумена и фину игру светла и сенке на лицима, уз благе акценте боје. Фигуре су загледане, можда у младост или време које долази, а на плавом аутопортрету, уметница се и директно суочава, односно обраћа себи као у својеврсном огледалу душе.

Ова изложба реализована је у оквиру Дана европске баштине, чија је тема за 2016. годину културно наслеђе и локалне заједнице, те је тако кроз портрете три еминентне сликарке у Галерији Завода истакнута идеја о важности очувања

и заступања вредности и потенцијала културног наслеђа у нашем друштву – како за одрживи развој заједнице, тако и за квалитет живота појединца.

Мр Драгана Мартиновић

NEW AGE

Љубинка Адамовић Аксентијевић, млада уметница суочена са поремећеним вредностима своје генерације, на својим сликама преноси јасну визију женског питања. Са „опстанком” и „голом егзистенцијом” девојака њене генерације среће се свакодневно, што се нама представља као нешто савремено и сасвим нормално. Жена без женствености, преплашена, агресивна и разголићена, сервирана са „оним или овим прилогом”, нуди се јавно и презентује као успешна, способна, остварена. Стога, платна уметнице потврда су и критика данашње ишчашене стварности дате кроз својеврсни улични наратив, исказан реским, жустрим, урбаним експресионизмом.

Рашчупане панк принцезе, изгужване балерине, плесачице из бурлеске, дугокосе изблаћане девојке из Блока, старлете ријалитија, све оне индивидуе изгубљене у времену и простору, суочене са репрезентацијом у садашњем моменту, показују зубе попут ухваћене звери. Све оне персоне, које непрестано позирају пре свега себи кроз „селфије”, забацијући косу, истичући сензуалност надуваних усана, обнажених, предимензионираних груди и пластичних, зашиљених ноктију као из Апокалипсе, нуде се другима „на изволте”. Део су пост медијске културе која „захтева” њихову изложеност, што резултира расточеношћу идентитета, који се још једино испољава кроз њихове покушаје да делују важно, сигурно, успешно. Та суштинска дисперзивност увлачи их у лавиринт огледала, постајући тако модерним Алисама које су се нашле пред савременим Мачком, менаџером или продуцентом, у преводу макроом. На њихово питање: „Куда води овај пут?”, које је заправо питање савремене женске субјективности, он одговара истом недвосмисленом реченицом: „Зависи од онога где желиш да стигнеш”. Тим отвореним дијалогом, ауторка рашчлањује митове алтернативне суб-културе и апсолутно стоји иза сваког потеза који је повукла гарантујући га предимензионираним потписом са препознатљивим А у кругу, као симболом анархије. Уосталом, њен аутопортрет нашао се међу свим тим женским ликовима свакодневице у контексту постмодерне бунтовнице.

Гротескно еротизоване фигуре обликоване су јасном контуром стрипа, прочишћеним ефектима поп-арта и савременог

плаката, и наравно утиснутом катарзом незаобилазног вриска нео-панка. Јунакиње се поистовећују са рок легендама и тинејџ звездама, остајући без корена кроз егзистенцијалну пољуљаност и фракталност субјекта. И када се суоче саме са собом у своја четири зида, скрхане на дивану, челом ударају у огледало кршећи га у парампарчад. Остају ефекти лажног гламура, вештачког светла неког ријалити шоуа, а бритки потези као да исијавају, прште из позадине слике, наглашавајући драму ужасне свакодневице и остављајући забрињавајућу поруку да ће се иста представа некој од девојака, на жалост, поновити.

Љубинка Адамовић Аксентијевић припада времену које је насликала и нема намеру да стварност улепшава или да се оправдава. Напротив, сву њену трагичност, насиље, прљавштину, заблуде, лаж, фарсу, она критички изврће и извлачи напоље, подвлачећи да би све ово могло да се нађе и да се налази на зиду, мосту или у хаустору. Равнодушни пред овим сликама сигурно не можемо остати. Женско питање постоји и не треба скретати поглед као да га нема.

Марина Лукић Цветић, историчар уметности,
и др Лидија Цветић

ПОХВАЛА АНОНИМУСИМА III

Обичан свет – народ, као да се ишуњао из својих мусавих свакодневица, окупио у низу безимених портрета и човеколиких створења, и дошао да прави буку – ту, на зидовима галерије. Интелигентна емпатија омогућила је уметнику да располаже великим бројем појединих психолошких и емотивних садржаја. Јединствену карактеризацију ликова, Антоновић постиже и кроз енергију и стилску особеност самог цртежа, дајући им некакав посебан ликовни ДНК. Уметник као да је проникао у природу материје тог јадног живог створа који се негде цери, грчи и савија, негде само стоји као какав амблем површан и туп. Антоновић критички, у духу експресионизма, истиче управо те појединости на својим анонимним моделима, стварајући брутално реалистичне, понегде неподношљиво тескобне представе људске несавршености. У „Роману о Лондону”, Милош Црњански је написао: „Не, не постоји никаква заједница људи. Прича је то. Постоји само самоћа човека. Анонимност је савремени табу. Са друге стране медаље је усамљеност.”

Живимо у култури познатих – остварити видљивост и бити познат што већем броју људи, постао је императив успешности појединца. Легитимисано је занимање „позната личност” за које је довољна само „медијска покривеност”,

не и реално покриће. Дигитализација језика подржава воајерску природу човека, али истовремено и његову исконску приврженост колективу. Умрежавање појединаца по кључу заједничких интереса и циљева је опште место. Умрежавање ради умрежавања израз је потребе јединке да буде део целине, да уплови у тело дигиталног универзума који му даје осећај сигурности, припадања, упија и трансформише његове слабости, мане и недаће. Сама анонимност постала је неодржива у систему у коме је дељење приватности са заједницом израз потребе за емотивном и психолошком супституцијом и једна сасвим нормална, пожељна ствар.

Мома Антоновић своје анонимусе није гледао на фејсбуку, он их је сусретао, доживљавао и испитивао на разним местима – у шетњи Кнез Михаиловом, на Бајлонијевој пијаци, у дому здравља, парку, реду у пошти... Сваком том малом анонимном животу који нас потреса својом баналном и истинитом драматургијом, он је посветио много пажње и указао пуно поштовање. Похвала анонимусу додељена је за постојање, подношење, за пролазност, опстанак, за учешће на овом скупу.

Ксенија Маринковић, историчар уметности

АМБИЈЕНТИ

Сликарски „Амбијенти” Иване Мартић први пут су пред очима љубитеља слика. Настали су у тишини њеног стваралачког заноса, изнедрени не као циљ, већ као последица дубоког естетског поимања света који обликује амбијент и осмишља лепши и хуманији простор наше свакодневице. Тежња за бољим и игра формама које подсећају на предмете око нас родила је ове лепе слике у којима „станује” уређени закон хармоније. Облици претворени у емоције рађају слике Иване Мартић. То није експлозија боја, већ контролисана емоција, она што буди узвишени осећај лепог који човека чини бољим, срећнијим и смисленијим.

Колористичко вредновање дела ове сликарке може се подвести под декоративно, ведро, софистицирано и допадљиво, али није за „општу употребу”, као ни улешпану или сурову реалност. Све је у овим творевинама префињено, одмерено и естетски прочишћено, било да је реч о слици или правим малим стилизованим композицијама које су сложене у накит. У ствари, слике и накит једна су прича, заједно егзистирају у истим принципима боја, форме и асоцијативних облика, али постоје и одвојено. Њихова је намена (и сликаркина намера) да нас одведу у неки бољи, уређенији, савршенији свет где су јасно дефинисани закони реда и лепог.

Овде троугао, квадрат и круг нису само геометријске апстракције већ подсећања да су то основе свега што је око нас. У овим делима то су задати мотиви око којих се плете апстрактна прича која тражи од посматрача да је доврши, да споји понуђено са властитим искуством и затвори круг. Слике Иване Мартић не трпе оквире, већ теже ка даљини и бесконачности, да пређу своје задате димензије и распостру се колико је посматрачу могуће да их сагледа. Некоме остану у оку, некоме преплаве душу, а неком се увуку у мисли. То јесте суштина поимања лепоте ових дела.

Емина Ћирић, историчар уметности

IN MEMORIAM

МИЛОШ МИША НЕМАЊИЋ

(1932–2016)

Милош, Миша, Немањић је имао изузетно богат, разноврстан, успешан и плодан професионални развој и каријеру. Имао је велику, бројну породицу, био је прави господин, изузетно образован, префињених манира, добронамеран, отворен, и ја бих лично подвукла, ретко искрен пријатељ. За свакога је имао само речи похвале или добротe. Свачији поступак, макар био и неадекватан, рђав, умео је да разуме, да оправда, да стави у неки шири животни ток и хумани контекст и да Вас подстакне да ствари сагледате другачије. Нисам познавала ниједну такву особу у своме животу.

Његов сусрет са социологијом био је посве специфичан, а дружење или суживот са социологијом веома дуг и занимљив. Миша је увек био научно, тј и теоријски и истраживачки, знатижељан и свеprisутан на местима где су се размењивале идеје о проблемима друштва, културе, појединца. За Мишу је позив социолога подразумевао и друштвени ангажман, тако да је он био и активан социолог, присутан у јавности, у медијима, често је писао у дневном листу Политика, полемисао о савременим друштвеним појавама, пре свега, у њему блиској области, културе. Био је и интердисциплинарно оријентисан, не само у проучавању културе, већ и социјалне геронтологије, повезан или како ми данас кажемо, „добро умрежен” са стручњацима разних профила и успешан у повезивању различитих дисциплина о човеку и заједницама.

Милош, Миша, Немањић је рођен 11. фебруара 1932. године у Београду, где је завршио основну и средњу школу. Студије социологије уписао је школске 1959/1960. године, одмах по оснивању Групе за социологију на Филозофском факултету у Београду, а истовремено поред студирања радио је у једној од београдских установа културе. Дипломирао је 1964. године код професора Војина Милића, на теми „Процес образовања и територијално порекло српске стваралачке интелигенције 1820–1920. године”. Након дипломирања изабран је за асистента приправника у Социолошком институту, а

стипендију истог Института добија претходне године заједно са четворо својих колега са факултета.

Врло брзо након дипломирања уписује се на последипломске студије и дефинитивно се усмерава на социологију културе и уметности. Почетком 1968. године добија стипендију француске владе која му је омогућила да проведе целу школску годину у Француској на престижној високошколској установи. Ово интелектуално преусмеравање било је инспирисано делима Пјера Бурдијеа и Жан Клод Пасерона. Током школске 1968/69. у Паризу слуша предавања Пјера Бурдијеа, који поред Антони Гиденса, слови за највећег социолога у Европи у другој половини 20. века. У Француској слуша и предавања Едгара Морена и Пјера Франкастела. По повратку из Француске убрзо брани магистарску тезу, пријављену пре одласка на студијски боравак, под насловом „Друштвена условљеност културних потреба”. Докторску дисертацију, под насловом „Социјално-културни услови формирања и карактеристике филмске и позоришне публике Београда 1961–1984. године”, брани 1986. и стиче научни степен доктора социолошких наука.

Немањић се изузетно заложиио да приближи идеје Пјера Бурдијеа домаћој научној јавности. Подстакао је превођење и објављивање његових дела у часопису *Култура* који је уређивао, а 2002. године је основао и „Друштво пријатеља Пјера Бурдијеа”, на чијем је челу био као председник све до 2009. Године 2006. др Милош Немањић је учествовао у организацији великог научног скупа „Наслеђе Пјера Бурдијеа – поуке и надахнућа” под заједничким покровитељством Института за филозофију и друштвену теорију и Завода за проучавање културног развитака из Београда.

Учествовао је у раду два велика међународна научна скупа у иностранству: У Братислави, 1988. године под насловом „Задаци културе у савременим друштвеним процесима” и 1989. у Женеви такође на међународном скупу под насловом „Фактори синтезе између економије, културе и комуникације”.

Још као асистент приправник постао је члан редакције часописа Гледишта, а потом и професионалних социолошких часописа *Социолошки преглед* и *Социологија*. У *Култури*, часопису за теорију и социологију културе и културну политику, сарађивао је као члан редакције, а потом као главни и одговорни уредник од 1972. до 1977. године, где је уредио и неколико тематских бројева.

Милош Немањић је објавио 8 монографија и преко 150 прилога у зборницима и периодичним публикацијама, међу

којима су најзначајније 2 књиге посвећене настанку и карактеристикама српске интелигенције: „Један век српске стваралачке интелигенције 1820–1920.“, објављена 2001. године и „На трагу порекла српске интелигенције у 19. веку“ (објављене 2008. године), које су промовисане у угледним установама културе у Београду, на Коларчевом народном универзитету и Римској дворани Библиотеке града Београда.

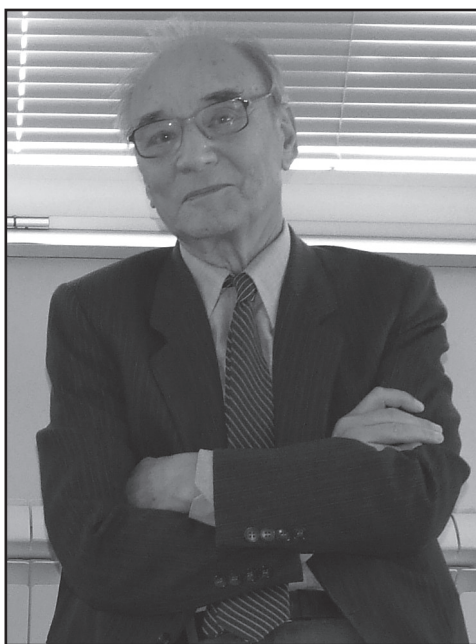
Учествовао је и у неколико јавних расправа у организацији масовних медија: „Мода и стил“, ТВ Загреб, (1976), потом: ТВ Београд „Хобији у савременој култури“, (1983), „Отвореност култура“, у организацији Образовног програма ТВ Београда, (1983). У организацији познатог серијала „Кино око“ ТВ Београд, на тему „Естрада – део културе или цунгла на асфалту“, затим исти серијал на ТВ Београд „Масовна култура и око ње“ (1985), итд.

Одржао је бројна јавна предавања, на Коларчевом народном универзитету, био је и рецензент бројних књига. Може се рећи да је др Милош Немањић својим целокупним научно-истраживачким радом, као самостални истраживач, руководилац пројеката, руководилац Завода за проучавање културног развика, допринео утемељењу социологије културе код нас. Милош Немањић је био изузетно посвећен социолог културе, али и друштвени посленик заинтересован за различите области проучавања друштва. Посебно бих истакла његову изузетну, животно познију активност у социјалној геронтологији, изузетно значајној хуманистичкој интердисциплини, нажалост, прилично маргинализованом, код нас. Миша је не само био веома ентузијастичан око Геронтолошког друштва Србије, затим ентузијастичан око тога да се часопис Геронтологија успостави као солидно рангирана научна периодика, него је и свим својим бићем, начином живота, односно како би се он изразио, бурдијеовски, својим хабитусом, посебно након одласка у пензију, показао како се живи, ради и ствара и у старијем или тзв. трећем животном добу, које многи његови вршњаци проводе уз ТВ, односно затворени у круг породице, пасивно и некреативно.

Искрено жалим за Мишом, саосећам са његовом породицом, са његовим пријатељима и бројним колегама. Присећам се његових речи и наших разговора. Потрудићу се да следим његов животни модел, посебно, у за мене, предстојећем, тзв. трећем животном добу, да га ишчекујем са радошћу и проводим активно, онако како је Миша Немањић умео и живио.

Нека му је вечна слава и хвала!

Мирјана Бобић



Милош Миша Немаџић
(1932–2016)

РАДОВИ ЗА ЧАСОПИС КУЛТУРА УПУТСТВО

Култура је научни часопис који је на предлог Матичног научног одбора категоризован од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије као водећи национални часопис са ознаком М 51.

1. Рад се предаје у следећем облику:

1.1. путем УСБ уређаја;

1.2. слањем на *e-mail* адресу: kultura@zaprokul.org.rs

2. Сваки текст треба да садржи:

2.1. *Word* документ са основним текстом, напоменама, кључним речима (4 до 7 речи на српском и 4 до 7 речи на енглеском језику) и сажетком на српском језику (до 150 речи).

2.2. *Word* документ са насловом текста и резимеом на енглеском језику (до 300 речи).

2.3. *Word* документ са списком илустрација (ако их има) са назначеним местима на која би требало да дођу илустрације. Примају се само црно-беле илустрације или које су препознатљиве када се одштапају у црно-белом формату (до 7). Обавезно навести порекло илустрација.

2.4. Податке о аутору текста. Име и презиме аутора, година рођења (потребно ради увида у научни рад одређеног аутора у централној бази података Народне библиотеке Србије и у складу са тим одређивања УДК броја чланка у часопису), поштанска адреса, број мобилног телефона, *e-mail* адреса, афилијација (наводи се пун, званични назив и седиште установе у којој је аутор запослен или назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама

наводи се укупна хијерархија; на пример: Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за социологију, Београд).

3. Опште одреднице

3.1. Текст чланка са списком литературе не треба да прелази обим од 10 до највише 15 описаних компјутерских страница, укључујући графиконе и илустрације.

3.2. Текст приказа не треба да прелази обим од 5 описаних страница.

3.3. Текст научне полемике треба да буде опремљен као и остали чланци у часопису и не може прелазити њихов обим. Он треба да буде ослобођен напада на личност опонента и да се фокусира на саму аргументацију. Редакција задржава право да после објављивања полемичког текста и одговора, без посебног образложења, опонентима ускрати објављивање следећег круга полемике.

3.4. Текстови који се достављају на објављивање часопису *Култура* подлежу антиплагијат контроли коју врши Центар за евалуацију у образовању и науци – ЦЕОН. Поред тога, од аутора се тражи дигитализована изјава са потписом којом гарантује да је текст који је доставио оригиналан.

4. Техничка упутства:

4.1. Текст писан ћирилицом се предаје у *doc* формату програма *Microsoft Word* програмског пакета 97 или новијег. Фонт треба да буде Times New Roman, величине 12, прореда Single.

4.2. На средини ставити наслов, потом сажетак на српском и кључне речи на српском.

4.3. Уколико постоји институционална финансијска помоћ при писању рада, у првој фусноти треба навести назив и број пројекта, односно назив програма, у оквиру кога је чланак настао, као и назив институције која је финансирала пројекат или програм.

4.4. Када се први пут наводи страно име у тексту у загради треба да се стави име исписано у оригиналу; када се следећи пут помиње исто име у наставку текста треба да буде доследно, истоветно транскрибовано без помињања оригинала.

4.5. Библиографске референце у фуснотама и литератури наводе се без транскрибовања у оригиналном писму. Ако је литература која се цитира штампана ћирилицом и референце

у напоменама и списку литературе треба да буду наведене ћирилицом, ако су штампане латиницом, онда треба да буду наведене латиницом. Цитати и позивање на литературу у фуснотама треба да потпуно одговарају списку литературе на крају текста.

5. Напомене

Напомене (фусноте) се дају на дну сваке стране. Нумерација континуирано иде арапским бројевима од 1 па надаље и иде иза знака интерпункције. Напомене треба да се користе мање за коментаре, а више за навођење литературе; најобимнија напомена (фуснота) не би требало да буде дужа од 100 речи.

Систем навођења:

5.1. Монографије:

Презиме, Иницијал имена. (година издања) *Назив монографије* (курзив), Место издања: Назив издавача, страна.

Пример: Адорно, Т. (1968) *Филозофија нове музике*, Београд: Нолит, стр. 45.

5.2 Периодика:

Презиме, Иницијал имена. (година издања) Наслов чланка, *Назив часописа* (курзив) број часописа, Место издања: Назив издавача, страна.

Пример: Бугарски, Р. (1973) Семиотички приступ музици, *Култура* бр. 23, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 146.

5.3. Зборници, акта са конгреса, лексикони, речници и слично:

Презиме, Иницијал. Наслов чланка, у: *Наслов* (курзив), приредио-ла-ли Презиме, Иницијал имена. (година издања), Место издања: Назив издавача, страна.

Пример: Парк, Р. Е. Град: предлози за истраживање људског понашања у градској средини, у: *Социологија града*, приредио Вујовић, С. (1988), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 150.

5.4. У случају издања на страним језицима:

Уместо везника „и” користи се енглески термин *and*, уместо предлога „у” користи се енглески термин *in*, уместо глагола „приредио-ла-ли” користе се енглески термини *ed.* или *eds.* (од *editor-s*) ако је више приређивача, уместо скраћенице „стр.” користи се енглески термин *p.*

Пример: Brunet, R. and Ferras, R. Identité, in: *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, eds. Brunet, R. Ferras, R. and Théry, H. (1992) Paris: Montpellier, p. 30.

5.5. Необјављене магистарске тезе и докторске дисертације:

Презиме, Иницијал имена. (година на насловној страни тезе или дисертације) Назив тезе или дисертације (курзив), врста рада (магистарска теза или докторска дисертација), назив факултета где је одбрањена, назив одговарајућег универзитета, Место издања, страна.

Пример: Црнобрња, А. Н. (2005) *Lux perpetua – светлост и светиљке у култовима на просторима Горње Мезије*, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Београд, стр. 120.

5.6. Текстови из дневних листова:

Презиме, Иницијал имена. (датум издања) Наслов текста, Назив дневног листа (курзив), страна.

Пример: Тагић, Д. (18. јул 1998) Истина о неимарима, *Политика*, стр. 15.

*Ако је аутор текста непознат ставити аноним. Пример: Аноним, (13. IX 1938) Шта мисле наши архитекти о савременој архитектури, *Време*.

5.7. Исти се рад у поновном непосредном цитирању скраћује српском речи Исто.

Пример: ³³Бугарски, Р. (1973) Семиотички приступ музици, *Култура* бр. 23, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 147.

³⁴Исто, стр. 148.

5.8. Исти рад се у поновном цитирању на неком другом месту у тексту (до две стране удаљеном од претходне фусноте) скраћује са нав. дело.

Пример: ⁴⁰Бугарски, Р. нав. дело, стр. 149.

5.9. Интернет издања цитирати на следећи начин: аутор текста на горе описан начин (ако је наведен), назив интернет издања, датум постављања или последње измене (*update*) сајта (ако је наведен), датум коришћења сајта, пуна путања до цитиране стране.

Пример: Rose, M. More on Bosnian „Pyramids”, 27. june 2004., 18. july 2006., <http://www.archaeology.org/online/features/osmanagic/update.html>

CONTENTS

AN ETHICAL READING OF ART

Editors Aleksandar Prnjat PhD and
Una Popović PhD

Aleksandar Prnjat and Una Popović
EDITOR'S NOTE
9

Vladislava Gordić Petković
ETHICAL CHOICES AND LIMIT SITUATIONS
IN THE STORIES BY ANTONIJE ISAKOVIĆ
11

Una Popović
THE IDEAL OF BEAUTY AND THE SUBJECTIVE
UNIVERSALITY: MORALITY IN KANT'S AESTHETICS
21

Ana S. Elaković Nenadović
THE ETHICAL FUNCTION OF POETRY IN
LYCURGUS' *SPEECH AGAINST LEOCRATES*
36

Nikola Tanasić
ΚΑΛΟΚΑΓΑΘΙΑ AND THE AESTHETIC NORMS
OF CONTEMPORARY HOLLYWOOD
47

Milena Stefanović
POPULAR CULTURE AND ETHICS
64

Miloš Miladinov
PLATO'S MORAL ARGUMENT AGAINST POETRY
79

Predrag Dragojević
GRAFFITI: CONSTRUCTING A THEORY FROM ARTISTS'
ACCOUNTS AND SOME RESERVATIONS
88

Aleksandar M. Joksimović
AN ETHICAL READING OF VISUAL SYMBOLS OF
ARCHITECT BOGDAN BOGDANOVIĆ
101

Tanja Todorović
MARCUSE'S CRITIQUE OF
CONTEMPORARY CULTURE AND ART
114

Dušan Milenković
MORAL EDUCATION AND THE AESTHETIC FORM OF
MUSIC IN PLATO'S *REPUBLIC* AND ARISTOTLE'S *POLITICS*
130

CONTENTS

Maja Ristić
ETHICS IN THE THEATRE
153

STUDIES

Iris Vidmar
ON VALUE AND LACK OF VALUE OF HUMANITIES
167

Željko Senković and Slaven Lendić
INTERPRETATION METAMORPHOSES
OF THE PUBLIC AND THE PRIVATE
183

Mirjana Radojičić
AVANT-GARDE, KITSCH AND LEFTIST IDEAS
198

Mašan Bogdanovski
GOD, NATURE AND LANGUAGE
211

Radomir Stojanović and Branko Krasojević
CULTURAL AND HISTORICAL CONTENTS
AS AN ELEMENT OF TOURIST OFFER IN
OUTER BELGRADE MUNICIPALITIES
224

CRITIQUES

Đuro Šušnjić
ORDER CULTURE AND DISORDER IN CULTURE
243

REVIEWS

Dimitrije Bukvić
A GUIDE THROUGH BOHEMIAN
TAVERNS OF BELGRADE
251

Dragana Ćorović
A SPECIAL VIEW OF THE MEDITERRANEAN REGIONS IN
ARCHITECTURAL MODERNISM
256

Mladen Kalpić
THE 100TH BIRTHDAY OF KIRK DOUGLAS
260

CONTENTS

Marina Lukić Cvetić and Dragana Martinović
REVIEWS OF ART EXIBITIONS AT THE GALLERY
OF THE CENTER FOR STUDY
IN CULTURAL DEVELOPMENT IN 2016
263

IN MEMORIAM

IN MEMORIAM: MILOŠ MIŠA NEMANJIĆ
277

CONTENTS
285

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

008
316.7

КУЛТУРА : часопис за теорију и
социологију културе и културну политику /
главни уредник Александар Прњат ; одговорни
уредник Марина Лукић Цветић. - 1968, бр. 1-
. - Београд (Риге од Фере 4) : Завод за
проучавање културног развитка, 1968-
(Београд : Retro Print). - 26 cm

Тромесечно
ISSN 0023-5164 = Култура (Београд)
COBISS.SR-ID 8472066