

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ – ОГРАНАК САНУ У НИШУ
УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ, ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ

ТРАДИЦИОНАЛНА ЕСТЕТСКА КУЛТУРА

ЛЕПО И РУЖНО

НИШ 2021

ТРАДИЦИОНАЛНА ЕСТЕТСКА КУЛТУРА

ЛЕПО И РУЖНО

**Ниш
2021**

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.85(082)
7.01(082)

ЛЕПО и ружно : зборник радова са научног симпозијума Традиционална естетска култура 11: лепо и ружно / приредили Драган Жунић, Оливера С. Марковић. - Ниш : САНУ, Огранак САНУ у Нишу : Универзитет, Факултет уметности, 2021 (Ниш : Атлантис). - 208 стр. : илустр. ; 24 см. - (Традиционална естетска култура ; књ. 11)

На спор. насл. стр.: Beautiful and ugly. - Радови на срп. и буг. језику. - Текст ћир. и лат. - " ... једанаести зборник радова, са симпозијума Традиционална естетска култура 11: лепо и ружно, одржаног 18. новембра 2016. године ..." --> Напомена приређивача. - Тираж 80. - Стр. 11-29: Традиционална естетска култура: лепо и ружно / Драган Жунић. - Напомене и библиографске референце уз радове. - Библиографија уз већину радова. - Апстракти ; Summaries.

ISBN 978-86-85239-67-0 (САНУ)

а) Естетика -- Зборници

COBISS.SR-ID 42306057

Организацију научног симпозијума и издавање овога зборника суфинансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

**SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
BRANCH IN NIŠ**

UNIVERSITY OF NIŠ, FACULTY OF ARTS IN NIŠ

TRADITIONAL AESTHETIC CULTURE

BEAUTIFUL AND UGLY

**Proceedings from the scientific symposium
*Traditional aesthetic culture 11: beautiful and ugly***

**Edited by
Dragan Žunić, PhD
Olivera S. Marković, MA**

**Niš
2021**

**СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ
ОГРАНАК САНУ У НИШУ**

УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ, ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ

ТРАДИЦИОНАЛНА ЕСТЕТСКА КУЛТУРА

ЛЕПО И РУЖНО

**Зборник радова са научног симпозијума
*Традиционална естетска култура 11: лепо и ружно***

**Приредили
др Драган Жунџ
мср Оливера С. Марковић**

**Ниш
2021**

Српска академија наука и уметности – Огранак САНУ у Нишу
Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу

ТРАДИЦИОНАЛНА ЕСТЕТСКА КУЛТУРА, књига 11

Традиционална естетска култура

ЛЕПО И РУЖНО

Ниш, 2021.

Приредили:

др **Драган Жунић**

мр **Оливера С. Марковић**

Програмски одбор Симпозијума:

академик **Градимир В. Миловановић**

управник Центра за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу

др **Сузана Костић**

редовни професор и декан Факултета уметности Универзитета у Нишу

др **Драган Жунић**

редовни професор Факултета уметности Универзитета у Нишу

др **Сретен Петровић**

редовни професор Филолошког факултета Универзитета у Београду, у пензији

Др **Дивна Вуксановић**

редовни професор Универзитета уметности у Београду

Секретари Одбора:

Светлана Станојевић

секретар у Центру за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу

мр **Душан Миленковић**

сарадник у Центру за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу

Уредник:

др **Слободан Радојковић**

Издавачи:

Српска академија наука и уметности – Огранак САНУ у Нишу

Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу

За издаваче:

академик Милорад Митковић

проф. др **Сузана Костић**

Лектура – енглески језик:

Ивана Ђелић, Факултет уметности у Нишу

УДК:

Весна Гагић, библиотека Факултета уметности у Нишу

Дизајн корица:

Проф. др **Никола Цекић**

Техничка припрема:

Миле Ж. Ранђеловић, дипл. инж. електронике

Штампа:

„Атлантис” д.о.о, Ниш

Тираж:

80 примерака

ISBN 978-86-85239-67-0

САДРЖАЈ

НАПОМЕНА ПРИРЕЂИВАЧА	9
EDITORIAL NOTE.....	9
Драган Жунић.....	11
Предговор	
ТРАДИЦИОНАЛНА ЕСТЕТСКА КУЛТУРА: ЛЕПО И РУЖНО	
Dragan Žunić.....	11
Foreword	
TRADITIONAL AESTHETIC CULTURE: BEAUTIFUL AND UGLY	
Сретен Петровић	31
„ЛЕПО” И „РУЖНО” КАО МОГУЋЕ ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ	
Sreten Petrović	41
“BEAUTIFUL” AND “UGLY” AS POSSIBLE AESTHETIC CATEGORIES	
Уна Поповић	43
ЛЕПОТА КАО ЧУЛНО САЗНАЊЕ: ПРОМЕНА КАТЕГОРИЈЕ ЛЕПОГ	
Una Popović	55
BEAUTY AS THE KNOWLEDGE OF SENSES:	
THE CHANGE IN THE CATEGORY OF BEAUTY	
Саша Ж. Радовановић.....	57
УМЕТНИЧКИ ЛЕПО У ХЕГЕЛОВОМ И ХАЈДЕГЕРОВОМ	
ТУМАЧЕЊУ УМЕТНОСТИ	
Saša Ž. Radovanović	65
ARTISTIC BEAUTY	
IN HEGEL'S AND HEIDEGGER'S INTERPRETATION OF ART	
Милан Радовановић	67
СЕМИОТИКА И ПОЈАМ ЛЕПОГ У УМЕТНОСТИ	
Milan Radovanović	79
SEMIOTICS AND THE CONCEPT OF BEAUTY IN ART	
Divna Vuksanović.....	81
LEPOTA ZABAVE U MEDIJACENTRIČNOJ KONSTELACIJI VREDNOSTI:	
MORALNA IMAGINACIJA U SLUŽBI KAPITALIZMA	
Divna Vuksanović.....	91
BEAUTY OF ENTERTAINMENT IN MEDIACENTRIC CONSTELLATION	
OF VALUES: MORAL IMAGINATION IN CAPITALISM	
Александар Прњат	93
МОРАЛНО ИСХОДИШТЕ ЕКОВЕ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ	
ПРЕДСТАВА РУЖНОЋЕ У ЗАПАДНОЈ КУЛТУРИ	
Aleksandar Prnjat	107
MORAL OUTCOME OF ECO'S RECONSTRUCTION	
OF UGLINESS IN THE WESTERN CULTURE	

Милина Ивановић Баришић	109
НАРОДНА УМЕТНОСТ: ВИД ИСКАЗИВАЊА ЛЕПОГ У ТРАДИЦИОНАЛНОЈ КУЛТУРИ	
Milina Ivanović Barišić	119
FOLK ART: A FORM OF EXPRESSION OF THE BEAUTIFUL IN TRADITIONAL CULTURE	
Иванка Петрова.....	121
БЪЛГАРСКОТО Е КРАСИВО: ЕСТЕТИЗИРАНЕ НА ЕТНИЧЕСКОТО В ТУРИСТИЧЕСКИ КОНТЕКСТ	
Ivanka Petrova	133
THE BULGARIAN IS BEAUTIFUL: AESTHETICIZING THE ETHNIC IN A TOURIST CONTEXT	
Иванка Петрова.....	134
БУГАРСКО ЈЕ ЛЕПО: ЕСТЕТИЗОВАЊЕ ЕТНИЧКОГА У ТУРИСТИЧКОМ КОНТЕКСТУ	
Dimitrije Bužarovski	135
OD NEUTRALNOG DO LEPOG I RUŽNOG U MUZICI XXI VEKA	
Dimitrije Bužarovski	142
FROM NEUTRAL TO BEAUTIFUL AND UGLY IN MUSIC OF THE XXI CENTURY	
Trena Jordanoska	143
ЕСТЕТИКА RUŽNOG U MUZICI XX VEKA	
Trena Jordanoska	155
AESTHETICS OF UGLINESS IN THE 20 TH CENTURY MUSIC	
Данијела Здравих Михаиловић	157
КАТЕГОРИЈЕ ЛЕПОГ И РУЖНОГ У МУЗИЧКОМ ОБРАЗОВАЊУ	
Danijela Zdravić Mihailović.....	167
CATEGORIES OF BEAUTIFUL AND UGLY IN MUSIC EDUCATION	
Душко Кузовић	169
ЕСТЕТИКА ВЕРНАКУЛАРНЕ АРХИТЕКТУРЕ: ЛЕПО И РУЖНО	
Duško Kuzović.....	199
THE AESTHETICS OF VERNACULAR ARCHITECTURE: BEAUTIFUL AND UGLY	
Марија Булатовић	201
„БОЉЕ И ГРУБА ШАЛА НЕГО ЧИЊЕНИЧКА ИСТИНА”: ОДНОС РУЖНОГ РЕАЛИТЕТА И ЛЕПИХ ФОРМИ У КЊИЖЕВНОСТИ	
Marija Bulatović.....	208
“RATHER A COARSE JOKE THAN FACTUAL TRUTH”: THE RATIO OF THE UGLY REALITY AND BEAUTIFUL FORMS IN LITERATURE	

НАПОМЕНА ПРИРЕЂИВАЧА

У Центру за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу од 2005. године започела је реализација националног научног симпозијума са међународним учешћем у оквиру пројекта *Традиционална естетска култура*. Од тада је организовано тринаест научних симпозијума, у чијем су раду, поред истраживача и теоретичара из Србије, учествовали и теоретичари и истраживачи из Бугарске, Северне Македоније, Републике Српске (БиХ): *Традиционална естетска култура 1: естетска димензија куће* (2005), *Традиционална естетска култура 2: свакодневље и празник* (2006), *Традиционална естетска култура 3: тело и одевање* (2007), *Традиционална естетска култура 4: хлеб* (2008), *Традиционална естетска култура 5: игра* (2010), *Традиционална естетска култура 6: ерос* (2010), *Традиционална естетска култура 7: врт* (2011), *Традиционална естетска култура 8: занат* (2013), *Традиционална естетска култура 9: простор* (2014), *Традиционална естетска култура 10: медији* (2015), *Традиционална естетска култура 11: лепо и ружно* (2016), *Традиционална естетска култура 12: беседа* (2017), *Традиционална естетска култура 13: слика и писмо* (2018). Од симпозијума о занату – у складу са законским прописима о акредитацији научноистраживачких организација – бригу о реализацији симпозијума, поред Центра, преузео је и Факултет уметности Универзитета у Нишу. Крајем 2016. године, новоосновани Огранак САНУ у Нишу, прихватајући неке пројекте Центра (који је, заокруживши своју мисију, оснивањем Огранка престао са радом), чини то и са симпозијумима из серије *Традиционална естетска култура*. С обзиром на интензивне активности Огранка и велики број научних скупова који се у њему организују, донета је одлука да се симпозијум одржава бијенално. Тако је планирано да се четрнаести симпозијум, на тему *Традиционална естетска култура 14: чулност и култура*, организује 6. новембра 2020. године. Нажалост, због развоја ситуације са пандемијом Covid-19, дошло је до отказивања и одлагања многих активности Огранка САНУ у Нишу и Факултета уметности у Нишу, па се то догодило и са симпозијумом о чулности и култури. Организатори се надају да ће он ипак бити одржан током 2021. године. У међувремену, наставља се са приређивањем и објављивањем зборника радова са претходна три научна скупа, чије је објављивање каснило како из институционалних тако и из персоналних разлога. Због тога кашњења одговорни се извињавају учесницима поменутих симпозијума и посебно онима који су правовремено послали своје радове.

Пред читаоцем је једанаести зборник радова, са симпозијума *Традиционална естетска култура 11: лепо и ружно*, одржаног 18. новембра 2016. године, на којем је тематизован традиционални али и вазда савремени проблем присуства, важења и односа двеју средишњих естетичких категорија. Пријављено је, од стране Програмскога одбора прихваћено, приређено у форми књиге апстраката и прослеђено свим учесницима 35 саопштења. На скупу је непосредно изложено 20 саопштења, јер неки аутори из оправданих разлога нису могли да присуствују скупу. Захваљујући чињеници да су сажети свих пријављених саопштења били правовремено дистрибуирани учесницима скупа и заинтересованим институцијама и појединцима, у дискусији су присутни имали у виду све радове, њихове основне тезе, налазе и мишљења. Такође, они који су послали своје апстракте са кључним речима, а оправдано изостали са скупа – будући да су њихове тезе биле саставни део расправе – стекли су право да њихови радови буду, у начелу, прихваћени за објављивање у зборнику, под условом да буду позитивно рецензирани. Ваљаност ове начелне одлуке могла би – не сумњајући у оправданост одсуства неких аутора – бити компромитована претпоставком да поједини пријављени учесници, притиснути захтевима за стицањем коефицијената потребних за квантитативно вредновање њиховог научног рада, унапред рачунају са могућношћу објављивања радова без непосредног учешћа на свим научним скуповима за које су се пријавили. Но приређивачи су се – уместо за начелну подозреивост – определили за предности које доноси остављена могућност.

Како год, у зборнику сада објављујемо тринаест приређених саопштења, то јест, тринаест радова који довољно репрезентују реализовану намеру организатора симпозијума.

Приређивачи изражавају захвалност институционалном окриљу пројекта, симпозијума и зборника – Огранку САНУ у Нишу и Факултету уметности у Нишу. А преносе и њихову захвалност свим учесницима симпозијума и ауторима радова који се објављују у зборнику, као и Министарству просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, које од самога почетка финансијски подржава ове симпозијуме, дакако, и уредништву и сарадницима Трећег програма Радио Београда као и Дописништву Радио Београда из Ниша за постојано подржавање симпозијума редовним снимањем одабраних, радијски прикладно изложених и приређених прилога и дискусија, ради емитовања на таласима у нас најцењенијега радијског програма философије, науке, културе и уметности.

Иако, по природи ствари, одговорност за квалитет једне публикације сnose аутори објављених радова и рецензенти, приређивачи прихватају дужност да први положи рачуне у вези са свиме што се налази између корица овога зборника.

У Нишу
лета 2020.

Приређивачи

Предговор

ТРАДИЦИОНАЛНА ЕСТЕТСКА КУЛТУРА: ЛЕПО И РУЖНО

1. Пројект *Традиционална естетска култура*, реализован у виду симпозијума и зборника саопштених радова, у организацији најпре Центра за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу (од 2005.), а потом и Факултета уметности у Нишу (од 2013.), те Огранка САНУ у Нишу (од 2016.), има за циљ – у најкраћем – истраживање првога искорака човека, и у филогенетском и у онтогентском смислу, из природне одређености анималнога у људски свет слободе, могућности, сврховитости, смисла – посредством естетске културе, тј. култивисања његовога чулно-нагонског и емоционалног бића естетским формама и уметничким делима, делима народне, високе, популарне и масовне уметности.

2. Након испитивања естетске димензије куће (2005), свакодневља и празника (2006), тела и одевања (2007), хлеба (2008), игре (2009), ероса (2010), врта (2011), заната (2013), простора (2014), медија (2015), у оквиру пројекта *Традиционална естетска култура*, учесници симпозијума били су позвани да усмере своју пажњу на проблем места и значења традиционалних категорија *лепога* и *ружнога* како у традиционалној тако и у модерној/постмодерној и савременој естетској култури и, такође, у традиционалној, модерној/постмодерној и савременој уметности. У до сада истраживаним димензијама естетске културе на нашим симпозијумима спорадично је третирано и питање преовлађујућих естетских и уметничких вредности. Но, на основу познавања значајних и веома индикативних промена у месту појединих естетских и уметничких вредности и естетичких, тј. философских категорија у историји Запада (катеорије *истине*, пре свега), и уз увид у савремено стање прожимања али и кризе и расапа естетских, уметничких, моралних, сазнајних и других вредности, испоставља се да је неопходно одговарајуће систематско истраживање ових процеса. То истраживање није само теоријски занимљиво, јер се на основу његових резултата, тј. на основу сазнања о историјски и актуално променљивом положају „лепога”, „ружнога” и других вредности у свету естетскога и уметности, може одговорити на питања о типу, бићу, вредностима, донетима и изгледима савремених естетских и уметничких култура и култура уопште (стваралачких, просуђивачких, уживалачких, критич-

ких, истраживачких, конформистичких, субверзивних...). Све брже, дубље и драматичније промене у савременим друштвима, као и положај естетичких и уметничких „константи” и „варијабли” у елитним, масовним и народним културама, поткултурама и контракултурама, нови талас културних дифузија и акултурација, мешање домаћих и мигрантских култура и вредности, изнова показују да естетско није „само” естетско и да уметност није „само” уметност, већ важан индикатор, па и актер, локалних, регионалних и глобалних кретања, етно-националистичких и глобалистичких тенденција у савременим културама и друштвима и сигнал турбуленција у идентитетским конструктима.

Извесно је да посленици свих хуманистичких наука и свих уметности могу наћи свој угао гледања на описани проблем. Њихов истраживачки рад, између осталог подстакнут и оваквим симпозијумима, као и на њима саопштени налази, непрестано потврђују важност настојања да се текуће и наступајуће промене објашњавају и разумевају, но и још важнију могућност да се – из разумевања – припреме и одговарајуће концепције еманципаторских културних, просветних и научних политика.

3. Симпозијум је имао и научни и уметнички део.

3.1. У саопштењима су тематизовани следећи проблеми, према областима: (1) естетика, теорија и историја уметности – категорије лепога и ружнога, њихов третман у естетици и философији уметности; неке промене у схватањима лепога и ружнога у историји Запада, све до модерне, авангарде и савремености; (2) етнологија и културна антропологија – лепо и ружно у традиционалној култури и обичајности, естетизација националнога; (3) архитектура и музика – лепо у традиционалној, модерној и савременој архитектури, ружно у музици 20. и 21. века, у џезу, у музичкоме образовању; (4) књижевност – лепо и ружно у друштвеној реалности и историји књижевности, те у неким делима савремених књижевника; (5) визуалне уметности – лепо и ружно у сликарском третману библијских мотива, естетски аспекти (ћирличнога) писма, графита и урбаних „зидних слика” те графичкога дизајна, подстицајна снага ружнога, политичка димензија лепога и ружнога; (6) лепо и ружно у медијима, на филму и на телевизији.

Велики тематски обухват, и у дијахронији и у синхронији, који у начелу може бити препрека продубљеној дискусији, и на овоме скупу показао је своје добре стране: проширивање експертских хоризоната појединих учесника увидом у сазнања експерата других образовних и научних профила, могућност емпиријске провере теоријско-естетичких схватања лепога и ружнога у природи, обичајима, свакодневљу и уметности, те могућност теоријскога заснивања и интерпретативнога заокруживања богатих емпиријских налаза. Укратко, у дискусији је главни добитак за учеснике овога скупа био у могућности компарира-

ња и прожимања теоријских и емпиријских налаза и становишта, што се у случају феномена лепога и ружнога показује као веома важно, због непосредно демонстрираних промена у схватањима лепога и ружнога кроз историју, али, истовремено, и сличности у појединим локалним традицијама и теоријским становиштима, чиме је „вечна тема” лепога и ружнога значајно контекстуализована.

3.2. Између две сесије, као саставни део симпозијума, отворене су две изложбе радова наставника и докторанада Великотрновског универзитета „Св. Ђирило и Методије”, Велико Трново, Бугарска (од којих су неки били и учесници симпозијума): графички дизајн – плакат; стакло и витраж (у сарадњи са Галеријом Универзитета у Нишу).

4. У току дискусије, и на крају симпозијума, учесници су се сагласили око следећих закључака: (1) У расправи се показало да су на симпозијуму доиста отворена готово сва велика и битна естетичка, антрополошка, етнографска, историјско-уметничка и теоријско-уметничка (у смислу теорија појединих уметности), као и методолошка питања која се тичу основних контрарних естетичких категорија – лепога и ружнога. (2) Истовремено, испоставило се да демонстрирана ширина постављања питања и интердисциплинарност у покушају давања одговора и даље остављају отворенима многе димензије непрегледнога феномена лепога и његових поткатегорија. (3) Показало се, такође, да „лепо” и „ружно”, упркос промени њиховога места и значења у духовној историји човечанства, и даље остају релевантне ознаке – уз многе друге, наравно – типичних доживљаја естетских феномена и уметничких дела (по некима, и ознаке „објективних” својстава самих феномена естетскога и уметничкога), те тиме и релевантне категорије теоријскога промишљања ових феномена. (4) Поновљен је стари предлог да би, због великога броја пријављених саопштења и учесника, наредне симпозијуме – ако је могуће – требало организовати као дводневне, како би било више времена за расправу и размену мишљења. (5) Према општој оцени учесника, симпозијум је и овога пута био веома добро организован и успешно реализован. (7) Учесници су закључили да, овако конципиран, симпозијум завређује да буде настављен тематизовањем још читавога низа значајних феномена естетске културе, и изразили наду да ће институције – саорганизатори ценити досадашње резултате пројекта и симпозијума и препознати потребу даљег истраживања различитих димензија феномена традиционалне и савремене естетске културе.

5. Радове које објављујемо у зборнику груписали смо и сачинили редослед – са уобичајеним тешкоћама класификације и распоређивања – према већ усвојеним принципима дисциплинарне припадности, степена општости, тематске дијахроније (то јест, разматрања старије, новије или савремене проблематике), најзад, смисаонога происхођења.

5.1. Прву групу прилога, најбројнијих – како се и могло очекивати с обзиром на тему симпозијума и зборника – чине текстови из области *естетике и теорије уметности*, у којима се преиспитују основни појмови, и то у историји естетике, њеним преломним тачкама, као и у савремености.

5.1.1. **Сретен Петровић** истражује проблем могућности заснивања естетике на категоријалноме скупу у чијем су средишту „лепо” и „ружно”, и залаже се за равноправно вредновање традиционалне уметности и естетске културе, у којима доминира лепо, и модерне културе, обележене доминацијом ружнога и дисхармоничнога, закључујући да, из естетичке перспективе, обе живне тачке представљају темељ наше културе и легитимни предмет естетичке теорије („*Лепо*” и „*ружно*” као *могуће естетичке категорије*). Он ће, заоштрено, утврдити да лепо заправо и није централна категорија философске естетике, већ да – заједно са свим осталим „естетичким категоријама” – припада историји уметности и одговарајућим стилистичким разматрањима. Затим, истиче да је метафизичко-објективистичко третирање лепога као датога склада и хармоније напуштено већ код Канта, у корист становишта субјективизма, тј. промишљања услова људскога просуђивања лепога, па се од Канта према савремености естетика претежно и бави естетским искуством а важење „лепога” културално-историјски релативизује. Подржавајући свргавање неоправдано устоличенога појма „лепога” и у уметности и у природи и у самој естетичкој теорији, Петровић пледира за инаугурацију „естетскога” као полазнога и обухватнога појма естетике (са читавим сплетом других, од „лепога” конкретнијих и прецизнијих ознака појединих естетских вредности), по аналогiji са централним положајем и носећом функцијом појма „добра” у етици, и по релевантности „естетскога” у читавој историји уметности, испуњеној различитим стилским формацијама и правцима. Петровић, методолошки доследно, критикује и савремено прогресистичко, неоправдано нормативистичко канонизовање, апсолутизовање и догматизовање категорије „ружнога”, доминантнога у модерној уметности. Потом је сачинио краћи преглед карактеристичних схватања ружнога (Фр. Шлегел, Золгер, Вајсе, Розенкранц, Е. фон Хартман, Е. Фишер, Десоар), посвећујући ипак највећу пажњу Аристотелу, као родоначелнику промишљања питања уметничке трансформације природно ружнога и могућности естетскога уживања у уметничкој представи тога „ружнога”, одвратнога, одбојнога, непријатнога, да би, разуме се, прикладну пажњу морао поклонити и Адорновим схватањима ружнога и дисонанце као обележја модерне уметности. На крају, Петровић је експлицирао своју позицију одричући свим естетичким категоријама „естетски супстанцијални карактер” тј. сматрајући их „нижима” (јер ниједна нема универзално важење), а и вредносно неутралнима. А „онтолошки носећи појам философије уметности” он, као што је већ напоменуто, резервише за „естетско”. Са те позиције, Петровић сматра да су за једну

критичку естетику обе линије уметничке продукције, и хармонијско-лепотна и дисхармонијско-ружна, у начелу, једнако вредне и релевантне, те да је неприхватљив како традиционалистички нормативизам „лепога” тако и модернистички нормативизам „ружнога”, јер лепо и хармонично и даље опстају и у високој и у народној уметности.

5.1.2. **Уна Поповић** бави се категоријом лепога, и анализира је у контексту нововековне философије, у којем она – као у историји вероватно доминантна вредност у царству естетскога – и добија своје савремено значење и средишњи значај за естетику као посебну философску дисциплину, чију су историју најчешће обележавале управо теорије лепоте и лепога (*Лепота као чулно сазнање: промена категорије лепог*). Ауторица наглашава да разматрање лепога као естетичке категорије упућује не на неко испитивање одговарајућег својства предмета, већ на значај и улогу лепога у конституисању и важењу естетике. Стога она отвара два проблемска подручја. (1) Први проблем односи се на категорију лепога у њеноме традиционалном смислу, где се указује на нововековни заокрет од платонистичко-метафизичкога третмана лепога (и ружнога) према његовоме разматрању унутар проблематике сазнања, методе и (естетскога) искуства у 18. веку; ново разумевање лепоте и уметности истовремено је и ново разумевање прикладнога теоријско-дисциплинарног оквира тога разумевања, конкретно, то је заокрет од метафизике ка субјективизму и конституисању категорије лепога (а тиме и категорије укуса и других естетичких категорија), те ка изналажењу надлежне душевне моћи како за естетско искуство лепога тако и за његово разумевање. (2) Други проблем тиче се промене категорије лепога у модерној философији, и овај развој ауторица анализира на, како каже, „огледним примерима” философија Лајбница (парадоксални заокрет код једнога традиционалисте ка субјективном естетском искуству лепога), Шафтсберија (који, премда традиционалист, уводи у игру појам моралне, дакако субјективне лепоте) и Баумгартена (са схватањем о лепоти као савршенству чулнога сазнања). Она сматра да се на овим примерима може реконструисати прелаз „лепога” од његовога метафизичког до субјективистичког и „наглашено категоријалног статуса”, а ово изналажење могућности досезања јаснога сазнања, истине, односно савршенства чулнога, субјективнога сазнања у естетском искуству, искуству лепога, заправо је утемељење могућности естетике као засебне философске дисциплине, као „вештине лепога мишљења” о лепоме. Све то, још увек, без напуштања и дерогирања традиционалнога метафизичког појма објективне лепоте. Ауторица закључује да се бавила проблематизацијом категорије лепога, то јест проблемом релативно каснога заснивања ваљаног неметафизичкога философског/естетичког захватања и промишљања не толико феномена лепога као таквог већ пре свега искуства лепога. Но, философи чија су схватања овде испитивана још увек не тематизују и сам проблем могућности појмовнога захватања и одговарајуће теоријске обраде

естетскога искуства, а „склискост” категорије лепога у нововековљу подстакла је трансформацију теорије лепога у теорију уметности, и то не више-лепе уметности, што – уз друге мотиве – чини и надаље отворенима и могућност и обавезу метаестетичких истраживања.

5.1.3. Саша Радовановић разматра питање како Хегел и Хајдегер одређују „уметнички лепо”, наравно не као неки естетичко-стилистички проблем у ужем смислу, већ имајући у виду његову онтолошку димензију (лепо као начин истиноснога појављивања бивствовања путем дела велике уметности), што упућује на значење и значај лепога за одређивање и разумевање човековога епохално-повесног положаја и његовога смисаоног оријентисања у свету, чиме се уметности даје највише онтолошко достојанство, и самим тим разјашњава искључивање природно лепога из обеју философија уметности (*Уметнички лепо у Хегеловом и Хајдегеровом тумачењу уметности*). Код Хегела се тиме разјашњава и конститутивни значај уметничкога привида, идеала, за посредовање истине стварности, то јест саме идеје, и за образовање појма духа, па дакле и за изражавање божанскога и, напосто, за разумевање света и живота. Код Хајдегера је овај исти онтолошки захват различит утолико што он уметнички лепо не види као посредујући момент искуства односно сазнавања истине, већ као начин њенога догађања односно присуства, и то путем лепоте, уметнички лепога – као нескривености не овога или онога појединачнога већ бивствовања у целини. Но, аутор не пропушта да истакне и разлику између схватања двојице философа. Док је код Хегела уметност само први ступањ апсолутнога духа, први ступањ сазнавања истине у чулном облику, на којем идеја превазилази тај свој чулни лик, Хајдегер учача извесно повесно, нововековно, слабљење везе између истине бивствовања и лепоте (преко естетскога, преко доживљаја), али га не сматра нужним, те код њега уметност одржава и чува повезаност истине и лепоте, и тако остаје битна за човеково онтолошко и повесно самоодређење и саморазумевање. Радовановићев закључак гласи да и Хегел и Хајдегер граде онтолошко схватање лепога као уметнички произведенога начина појављивања истине бивствовања (што се збива и у религији и у философији), чиме велика уметност сазнаје и освешћује односно раскрива и оприсутњује истину бивствовања, као пуну истину духа, која уосталом представља највише интересе човека; с тим што старији философ ову највишу намену уметности сматра повесно завршеном, док Хајдегер мисли да уметност ту функцију провођења догађања бивствовања, односно догађања истине путем лепоте, премда је различито остварује у повести, суштински не губи, па је уметност стога не само још увек већ и вазда спасоносна. Шта савремени човек може добити у погледу разумевања света и живота од ове две концепције зависи од тога да ли ће имати хегеловски или хајдегеровски став и одговарајуће тумачење чињенице повеснога збивања уметности, али је сигурно једно – да обојица, како каже Радовановић, уметнички лепо стављају у функцију из-

градње и потврђивања властите философије, што би, да додамо, у најмању руку могло задовољити академске следбенике, бар хегеловце и хајдегеровце. Остали би могли сматрати како на оба мисаона врхунца опстаје убеђење да уметност без философије ипак није довршена.

5.1.4. **Милан Радовановић** сматра да није довољно познавати унутрашња својства уметничкога дела као затворене структуре (што је, сматра, својство формалистичких приступа), већ да треба разматрати контекстуално-релациона својства његовога стварања, представљања и тумачења, како чини семиотика, која дело узима као знак вазда отворених, релационих уметничких значења у изменљивим контекстима културе и уметности (*Семиотика и појам лепог у уметности*). Семиотика је, каже аутор, у 20. веку заменила истраживачко становиште физиологије и психологије перцепције уметности истраживањем дела као сплета друштвено-дискурсивно произведених значења која афицирају перцепцију и читаву рецепцију. Перцепција је друштвено условљена, и искуство лепога не збива се на нивоу физиологије, већ на нивоу де-кодираних знакова (јер је реалност заправо „ментална слика реалности“, односно, наше је чулно искуство вишеструко друштвено-интерпретацијски посредовано). Семиотика је, такође, променила и иманентистички приступ историје уметности, управо са становишта увида у варијабилне процесе производње значења и, стога, у релативност „лепога“, најзад, у „текстуалну“ природу уметничкога дела (уосталом, и света самога), интерпретирану, тј. рекреирану у рецепцијској размени са претпостављеним намерама аутора. Прихватајући философско-лингвистичку парадигму схватања да је свет језичка конструкција различитих епохално-културалних пракси, пракси производње значења стварности, аутор се сврстава у ред оних који одбацују сваки, па и естетички есенцијализам, у корист схватања о бесконачном низу интерпретација свих означених, па међу њима и вазда арбитарнога „лепога“, као наше менталне конструкције. Естетско искуство „лепога“ (у уметности) стога није „природно“, већ је друштвено-културално интерпретативни доживљај знака. Аутор искорачује у подручје друштвене критике, указујући и на идеолошки карактер узимања „лепога“ здраво за готово као естетске датости по себи, јер се тиме прикрива чињеница његовога контекстуалног произвођења, која би могла бити становиште друштвене критике. Перцептивне датости могу се интерпретирати као „лепе“ само ако их узмемо као знакове са одређеним културално конвенционализованим значењима, па аутор извлачи закључак да лепота није именентна делу него се конституише у рецептивној интертекстуалној друштвеној комуникацији. Стога семиотика третира уметнички лепо не као објективно дато, већ као контекстуални функционални „део динамичког знаковног система“, који захтева не само естетски доживљај већ и интерпретацију, и то вазда обновљиву.

5.1.5. Предмет и становиште рада **Дивне Вуксановић** јасно су назначени већ у самоме наслову: *Лепота забаве у медијацијској*

констелацији вредности: морална имагинација у служби капитализма. Ауторица критикује преовлађујућу неолибералну идеологију у форми теорије моралне имагинације, којом се, заправо, категорија лепоте, у спрези са индустријом забаве, користи за подупирање наводно етичких а заправо индустријско-тржишних вредности капитализма. Полазећи од констатације о немогућности платоновскога промишљања лепога и лепоте у доба медијски посредоване слике света, тј. света самога као света медијске забаве, ауторица отвара сплет кључних питања о естетичкој релевантности лепоте данас, измењеној природи естетскога доживљаја, те о легитимности медијске „креативно-индустријске” употребе лепоте у сврхе забављања рецепијената–потрошача. Шта је уопште „лепота” у медијасфери? Указујући на дугу историју повезивања лепога и задовољства, затим идеолошке употребе културе, она поставља кључно питање о прокламовној вези забаве, лепоте и уметности са моралом, тј. „моралном имагинацијом” – највишом формом морала која се обделава у поезији и уметности, као нека врста естетско-етичке интуиције, уметности и естетском доживљају својствене и дистинктивне. Но, да ли је овај декларативни етички апел, који је наводно на трагу древнога јединства лепога, истинитога и доброга, ипак само рекламна етикета на идеолошко-политичкоме интересу, идеолошка и аморална употреба лепоте, суштински одвојене од идеје доброга новом политичко-економском алокацијом у сферу лепореке „моралне имагинације”? Да ли се у области индустрије забаве уопште тежи моралним вредностима, или напросто – профиту? Ауторица сматра да је смештањем и уметности и лепоте и забаве у сферу моралне имагинације, декларативно заветоване тзв. „општем добру”, заправо извршено опште релативизовање моралних вредности у име интереса капитала. Суштинска неодређеност појма „моралне имагинације” оставља могућност интересне употребе, којом се онда легитимише читава сфера тзв. „креативне индустрије”, иза које се крије заправо индустрија забаве. Ауторица брани тезу да је „морална имагинација” тиме произведена у врховну вредност капиталистичкога глобализма, која се капиталистички легитимисаном, а то значи комерцијализованом уметношћу и тзв. креативном индустријом напросто промовише и идеолошки подупире. То је, уистину, „бизнис стратегија”, која није предмет философије уметности и медија, већ пословне етике. Повратак традиционалним (моралним) вредностима јесте, дакле, идеолошка парола капитализма, поретка који производи, међу осталима, и кризе вредности. Уметност, лепота и забава су и саме постале полуге капитализма, који се наводно развија, посредован моралном имагинацијом, према начелима етичкога ума, под новим „моралним лидерством”. Укратко, и сфера имагинације и имагинарнога постаје ресурс симболичке експлоатације, остварене услужним деловањем медија – креатора савремене слике света, његових вредности и света самога. За медијску културу, тачније, масовну културу забаве, ауторица каже да је у

знаку терора лепоте и испражњености од смисла, и да је „с оне стране” традиционалних етичких вредности, у знаку пацификаторске, апологетске и ферментске мантре „моралне имагинације”. Здруженим деловањем естетске и моралне имагинације лепота и уметност, као и све друге „creative arts”, доводе се „у близину света забаве и етичких норми које (ре)успоставља касни капитализам”. Своју тезу Дивна Вуксановић илуструје примером експанзије филмске и, уопште, мас-медијске пролиферације својеврсне „монстерологије”, у којој чудовишта и ругобе служе као морално-имагинативни супститути стварних непријатеља, које је, супституте, лако победити – у име капиталистички препариране лепоте, добра и истине.

5.1.6. **Александар Прњат** нам представља познато Еково излагање западне историје „ружноће”, а смисао овога приказа требало би да буде у наглашавању културно-историјске и етичке димензије Ековога схватања да је процењивање „ружоће”, као уосталом и „лепоте”, условљено културалним, друштвено-историјским, дакле, епохалним, статусним, па и моралним позицијама и схватањима, те да има етичку симболику, морални смисао и импликације (*Морално исходиште Екове реконструкције представа ружноће у западној култури*). Другим речима, он показује да „лепота” и „ружноћа” нису објективни квалитети појава, већ њихови субјективно опажени и оцењени квалитети, то јест, да су ове естетичке категорије у знаку контингенције. У питању је, дакле, естетички релационизам. Да ли и релативизам? Коментаришући Еково навођење класичних места из западне литературе о лепоте и ружноме, аутор, преко грчких митолошких приказа грозота, долази до средишта свога интересовања – моралне димензије ружнога и лепога, на којој, сматра, инсистира Еко. Не суочавајући се, овога пута, са можда кључном хеленском естетичком и метафизичком идејом и праксом „калокагатије”, аутор прелази на хришћанска схватања лепога и ружнога у моралистичкоме кључу, који неизбежно – уз искуство постојања ружнога у лепотној Божјој творевини – води једној „естетичкој” теодикеји и уметничкој естетизацији и чак еротизацији (исусовскога) страдања, бола, а, с друге стране, својеврсној уметничкој алегоризацији Нечастивога као принципа Зла. Истовремено, тај стереотипизовани кључ са условљености физичкога изгледа и духовних својстава води и паралелној идеолошкој сатанизацији не-лепога, дакле „ружнога” непријатеља, затим, уметничкоме пандану физиогномике, френологије и антисемитизма. Најзад, са удаљавањем од фасцинације лепим, ова тенденција је водила естетичкоме афирмисању категорије узвишенога. Пратећи уметничку и теоријско-уметничку историју феномена и категорије ружнога све до историјских авангарди, кича и кемпа и перформанса, аутор се коначно позабавио и Ековим анализама моралних реакција на појаве ружнога, наглашавајући да се Еко – који сматра да „ружно” није пука супротност „лепога”, већ да има своју аутономију итд. – креће дескриптивно, аналитички и интерпретативно кроз шуму ружнога,

а пре свега авангардистичкога, уз помоћ дистинкције на ружно по себи, формално ружно и уметнички ружно. А у свим анализираним примерима јасно се препознаје естетички релационизам, па, рекао бих, ипак и естетички релативизам у оцењивању феномена ружнога/лепога. Прњат предузима једно критичко разматрање Екових описа и коментара овога естетичког релативизма, то јест „растакања дистинкције ружно–лепо” у савременоме свету, које ипак није довело до губљења јаснога увида у ружноћу свеприступнога зла. Тиме је, сматра аутор, недвосмислено потврђена етичка основа Екове естетике лепога–ружнога. У закључку се још једном подвлачи Еков калистичко–какистички релативизам, тј. схватање о епохално–културалној утемељености и условљености осећаја, доживљаја и просуђивања лепога и ружнога, из чега се ипак, каже Прњат, не може утемељити и теза о укидању границе између лепога и ружнога, због битне егзистенцијалне „интересности” естетскога суда о ружноме. Управо зато имамо уметност, која нам својим представљањем ружнога по себи не дâ да заборавимо на несавршеност света и свеprisутност зла у њему.

5.2. Након естетике, теорије уметности и философије медија, окрећемо се темељима тематизованих категорија, који су положени у народној уметности, дакле, отварамо етнолошке теме лепога у традиционалној и у савременој култури.

5.2.1. **Милина Ивановић Баришић** настоји да покаже како је у традиционалној култури, у којој су се производили увек утилитарни, употребни предмети, и те како уочљива потреба њихових произвођача да се кроз те предмете и естетски изразе, тј. да оспоје своја естетска осећања и задовоље своје и колективне естетске потребе, како из чисте естетске игре, тако и из захтева магијске праксе, и то пре свега коришћењем орнаментике, колорита, а и фигуралности (*Народна уметност: вид исказивања лепог у традиционалној култури*). Тако настала народна уметност, под којом се и данас подразумева пре свега сеоска уметност (до Другога светског рата) била је резултат укрштања природних, привредних, демографских, социјалних, културално-историјских чинилаца, и стога њена дела могу бити извор за укрштено и вишесмерно разумевање ових форми живота. У народној уметности пре свега је реч о предметима материјалне културе, рекосмо, функционалнима, али потом и погоднима за испољавање „секундарне”, естетске потребе. Довољно је погледати комаде одеће или различите посуде, ткане производе, сеоску архитектуру, па утврдити постојаност и често високе домете потребе за испољавањем естетских осећања у традиционалној култури, у првоме реду посредством орнамената, шара, које имају и несумњиву комуникацијску функцију (одећа, на пример), и симболичку функцију исказивања идентитета, демонстрирања статуса, моћи, припадности, прихватања одређених норми и вредности, штавише, артикулисања одређенога погледа на свет и духовнога живота. Са

растаканем традиционалних сеоских заједница, декоративни елементи остали су, без својих колективно-митолошких, магијских, религијских значења, пуки украс, пријатни или непријатни естетски додатак, каже ауторица, или су, пак, у новим хоризонтима примања и тумачења, променили своја изворна симболичка значења. Семантика језика ликовне орнаментике доиста је компликована, јер представља укрштај различитих значењских слојева и карактеристичних регионалних, етничких и културално-историјских традиција, акултурацијских утицаја током миграција итд. Ауторица сматра да смо ми и данас, захваљујући живој баштини, ипак у стању да схватимо древно поимање „лепога” у нашој традицији, које вуче ка тзв. „Великој теорији лепоте”, лепоте схваћене као склад и пропорција, са нескривеним обележјем калократије. Но, традиционално израђени предмети, са традиционалном орнаментиком, изгубили су рат са индустријском производњом и њеном комерцијализованом назови-симболиком, и постали, у најбољем случају, амајлије културе сећања на време у којем је „лепо ипак било и функционално”. А оно функционално, да додамо, и лепо и симболички бременито.

5.2.2. У раду *Бугарско је лепо: естетизовање етничкога у туристичкоме контексту* (Българското е красиво: Естетизиране на етничкото в туристически контекст) **Иванка Петрова** не верује у оправданост страховања од глобализацијскога уједначавања и универзализације култура и културалних вредности, већ у културом посредовано одржавање и чак јачање разноликости етничких и националних идентитета, као аутентичних, али и политички инструментализованих начина самоидентификације, идентификације, диференцијације и културно-историјске легитимације, праћених селекцијом и истицањем изолованих естетских димензија културалних појава одвојених од њихове изворне практичке (привредне, свакидашње и сл.) функције. На делу је „национализовање естетскога” и естетизовање изабраних елемената етничке културе, што представља својеврсно „културално инсценирање”. Све то она објашњава на примерима из бугарске културне индустрије, у којој се свакидашњи или обредни предмети и праксе деконтекстуализују и естетизују у туристичко-пропагандне сврхе, дакле и политичке и економске сврхе (што не важи само за етничку културу, већ и за локалну историју, сећање, природне знаменитости). Пошто је одредила предмет истраживања (како локални културни и природни ресурси бивају вредновани и укључени у туристички бизнис, на примеру понуде једнога породичног туристичког предузећа из Београдчика), методе теренскога рада (посматрање с учествовањем, неформални и полуструктурисани интервјуи са власницима и запосленима, анализа и оцењивање рекламних материјала, интернет страница, фото- и видео записа), ауторица је дескриптивно, аналитички и интерпретативно изложила резултате својих истраживања проблема естетизовања културних и природних ресурса као стратегије туристичке и, посебно, еко-

туристичке привреде, нарочито обрађујући следећа питања: естетизована природа и њена експлоатација; естетска и емоционална димензија односа према туристима; естетизовани нагомилани и еклектично сабрани етно-артефакти у ентеријеру, деконтекстуализовани и претворени у декорум са новом функцијом естетизованог аутентичног носиоца „бугарског духа и традиције”; локална традиционална кухиња; идеализовање и естетско представљање традиционалних породичних, да како патријархалних вредности. Тако настаје некакава „национално значајна естетика” и нови модел „конзумирања етничког”, заправо локалног као дела националног – у функцији одрживог развоја породичног предузећа па и читаве неразвијене регије. Ауторица ипак сматра да на овај начин оно локално може бити како добра основа мале (туристичке) привреде, и то, верује, упркос хегемонији глобализацијских процеса, тако и ваљани начин очувања традиције и традиционалног културног идентитета.

5.3. У трећу групу сврстали смо радове чији се аутори баве проблемима лепога и ружнога у појединим уметностима: у музици, архитектури и у књижевности.

5.3.1. **Димитрије Бужаровски**, у раду *Од неутралног до лепог и ружног у музици XXI века*, настоји да нам на искуству музике 20. века, који јесте баштинио традиционалну категорију лепога у музици, али јој је одмах супроставио и категорију ружнога, представи категорију „неутралног”, која понајвише одговара највећем делу продукције данашњег звучног универзума у који смо утопљени, и која би стога, по њему, морала бити нова категорија естетичког разумевања савремене музике (премда вредност коју она означава није била сасвим непозната дугој музичкој традицији). Естетичко „оправдање” ружнога он налази у деловању динамичког принципа разрешења, катарсе, који од ружнога, дисонантног и непријатног чини лепо и пријатно, и, у складу са тумачењем универзума као суперсиметрије, чини категорију ружнога неопходним условом музички лепога. За те сврхе, дефинисао је категорију ружнога на нивоу перцептивног (непријатно), когнитивног и емоционалног (нескладно/несиметрично/аморфно) и мотивацијског (досадно/банално). Иза тога, извео је закључак да је принцип разрешења структурни моменат музичког дела, што би значило да је конституенс тога дела контраст различитих музичких елемената, подробно истраживан у бароку, класицизму и романтизму. Било је и друкчијих покушаја укидања динамике и принципа разрешења контраста, попут статичке „метафизике” импресионизма (који ипак, сматра аутор, није сасвим ослобођен принципа контраста, присутних у архитектури динамичких музичких блокова), а на европску музичку сцену већ су нахрупили „буревесници” авангарде, промотери „шумова” и цивилизацијске „буке”, тј. естетике ружнога, након чега се светска музичка култура, од тога часа биполарна, смешта између начела лепога

као контраста (односно разрешенога контраста) и начела ружнога као индиферентности. Пошто, иначе, сматра да је историја музике заправо испуњавање простора између „полова” музичких система, он поставља тезу да је „прави музички облик *између*, у прелазним облицима и њиховим комбинацијама”. То му је сада довољан разлог да претпостави постојање средњег члана између симетричних полова лепога и ружнога, то јест, да нам понуди категорију *неутралног*, која би требало да ухвати све оне творевине и вредности музичкога стваралаштва које не припадају ни „лепому” ни „ружном”, а које Бужаровски препознаје пре свега у музичком минимализму, па затим у феномену „музака”, тј. „позадинске музике” јавних простора, која не изазива никакав доживљај. „Музаку” припада, заправо, огроман део музичке продукције 21. века, неизмерно олакшане новим технологијама, а његова експанзија почива на исконском страху човека од тишине, као и на исконској магичности и екстатичности ритма. Тачно је, сматра аутор, да категорија неутралнога компликује од времена деструкције посредством естетике ружнога ионако усложњене анализе музички вреднога, али, оптимистично разуверава да свеприсутност „неутралне” музике ипак не води десензибилизацији човека, јер добра музика и даље узбуђује, а категорија „неутралнога” омогућава теоријско покривање ове тонске непрегледности. Бужаровски свој естетички и музиколошки питагореизам утеловљује и у одговарајућем теоријском језику, који је пун космолошко-космогонијских фигура.

5.3.2. **Трена Јорданоска** се бави доминацијом категорије ружнога у музици 20. века и њеном жанровском дистрибуцијом (*Естетика ружног у музици XX века*), користећи категоризацију на перцептивне, когнитивне и мотивацијске психомузичке компоненте, као и најједноставнију генералну поделу жанрова на озбиљну и популарну музику. Она полази од констатације да је музички живот 20. века ишао укорак са преовлађујућом естетиком и поетиком ружнога историјских авангарди с почетка века, па утолико расправља и о естетици музике Теодора Адорна, то јест о његовоме супротстављању фаворизованог „прогресивног” Шенберга и „рестауратора” Стравинскога, при чему Адорнову естетичку теорију, у којој се ружноме придаје конструктивна улога у стварању уметничке музике 20. века, не сматра првенствено естетиком ружнога већ естетиком ужаснога, као и естетиком истинитог и лажнога. Та естетика прати заокрет у музици 20. века од принципа хармоније и симетрије ка атоналности, додекафонији, серијалности, ружноме и шоку (као одразу тоталних ратова), заокрет који се чини ради деструирања нељудскости света заоденуте тоналношћу и лепотом. Након подробнијег приказивања Адорнових критичких увреда упућених на рачун Стравинског, она се враћа општијем приказу начина на који су музички уметници 20. века, пре свих футуристи, постижавали оригиналност – укидањем разрешења и увођењем звучнога шока и (машинске) буке, па путем изобличења реалнога звука у конкретној и

електронској музици, све до губљења музичке суштине у потпуној визуализацији музике. Средства остваривања ружноће проналажена су не само на музичким већ на ванмузичким, тематским и сценским плановима, а ова дела, каже Јорданоска, често изазивају скандале и бивају изложена грађанским и нарочито партијско-политичким осудама, пре свега у болшевичкоме Совјетском Савезу и нацистичкој Немачкој. Нажалост, упркос озбиљним естетичко-музиколошким, философским па и идеолошким оправдањима хотимичне и субверзивне „ружноће”, авангардна и експериментална музика 20. века, која је компонована у знаку ове негаторске вредности и категорије, није успела да стекне општију прихваћеност, коју за себе чувају популарни музички жанрови, верни традиционалистичким принципима консонанце и разрешења дисонанце, као и позитивним емоцијама. Но, и у популарној музици нашироко је, налази ауторица, распрострањена употреба „ружнога” – генерално, у рок музици, у жанру „метала” и његовим поджанровима, у панку, женскоме гранџу, готик поткултури, и то као средство побуне и отпора западној цивилизацији свеопште комерцијализације и конзумеризма. Но, Јорданоска скреће пажњу и на феномен звучне инвазије, „музака” – музичкога освајања свих јавних простора, пробијања звучнога зида „урбанитета”, звучнога загађења и музичкога насиља гласношћу и понављањем, инструменталном али и вокалном тортуром, па и појавом ксенофобичне и дискриминаторске „музике мржње” – што завршава у општој ружноћи музике 20. века и у индукованоме и реципрочном порасту броја „музикомрзаца”. На крају, океан музике 20. века захтевао је да ауторица отвори и проблем свеприсутних феномена кича, шунда и кемпа, питајући се да ли и они, због својих музичких и ванмузичких својстава, потпадају под категорију естетике ружнога, а веома индикативна чињеница поклоничкога односа публике према овим жанровима приморала ју је да рад заврши отварањем питања о могућим теоријским реперкусијама њихове популарности по естетичка разматрања односа лепога и ружнога у музици 20. века.

5.3.3. Данијела Здравих Михаилувић излаже нам резултате свога емпиријског истраживања присуства „лепога” и „ружнога” у настави теоријских и извођачких предмета у стручном музичком образовању (*Категорије лепог и ружног у музичком образовању*). Након краткога прегледа неких естетичких теорија о лепоме и ружноме, ауторица прелази на појам лепога и ружнога у музици, одређујући ове естетичке категорије као специфичан однос музичких средстава као што су мелодија и ритам, хармонија, боја, динамика, агогика и артикулација, и операционализујући – зарад истраживања, које захтева извесна методолошка поједностављивања – „лепо” као оно што одликују консонанца, тоналност, симетрија, склад, пријатност..., и „ружно”, које обележавају дисонанца, атоналност, несклад, поремећај равнотеже... Описујући циљ и задатке наставе у средњем стручном музичком образовању – а то је, у најкраћем, развијање свести о музички лепом – ауто-

рица анализира наставне садржаје и констатује да се настава из предмета Хармонија, Контрапункт, Музички облици, Историја музике око тога лепога (које се не одређује теоријски) концентрише на музичкоме наслеђу пре свега класицизма, па потом ренесансе и барока, док се музици 20. века (са традиционално „непожељним” и „забрањеним” сазвучјима, а поготову са вредностима „ружнога”, атоналности, дисонанце, „неправилнога”, као и са историјском варијабилношћу „лепога” и „ружнога”...) посвећује незнатна пажња. Слична је ствар и са наставом извођачких предмета (Солфеђо, Клавир, Хор, Оркестар), с тим што се уместо инсистирања на „правилности” и „нормама”, инсистира на „чистоти” и „тачности”, премда се, ваља рећи, овде нашло места и за „дозирану употребу дисонанци”, тј. „ружнога”, додуше, без значајне заступљености композиција новијега датума. Пошто је утврдила да гро наставнога садржаја чине дела музичкога класицизма, ренесансе и барока, са одговарајућим схватањима „лепога”, да су савремени музички правци само симболично заступљени, а да популарних жанрова заправо и нема у настави, да се, са друге стране, на исти начин, недовољно времена и грађе посвећује промени схватања „лепога”, односно извесној рехабилитацији дисонанце и „ружнога” почев од романтизма, преко експресионизма, до савремене музике, она се запитала колико овако конципирана настава, са очигледним недостацима, оспособљава ученике за схватање и рецепцију савремене како уметничке тако и популарне музике, и колико ученици могу уопште бити мотивисани да прате овако застареле и круте програме. Подразумева се да битно осавременења настава не би ни била могућа без темеља у виду традиционалних врхунских музичких дела. Не очекујући неке брзе системске промене у образовању, ауторица је – уз начелно залагање за избалансиран однос традиционалнога, модернога и савременога у музичкоме образовању – дала и неке конкретне препоруке за ублажавање поменутих недостатака.

5.3.4. Полазећи од чињенице да традиционална, вернакуларна архитектура не настаје зарад естетскога доживљаја, већ да има функционалну намену, **Душко Кузовић** сматра да се њена дела и не могу процењивати савременим естетским мерилима. Са тим сазнањем, он улази у анализу функције, материјала и структуре као елемената који конституишу конкретну архитектонску форму и, тиме, такође, доживљај и вредновање те форме, и то пре, током и након изградње како традиционалне куће тако и традиционалнога града (*Естетика вернакуларне архитектуре: лепо и ружно*). Аутор има два циља: да анализира начела и вредности што утичу на процес градње у вернакуларној архитектури, и да одреди елементе мишљења о резултатима те градње односно елементе њиховога вредновања – ради разумевања вернакуларне архитектуре, евентуалнога заснивања естетике вернакуларне архитектуре и разрешавања проблема пројектовања и градње у „историјским срединама”. Са таквим полазиштем, он испитује елементе тради-

ционалне грађевине, то јест градивне елементе куће и њихове односе: функцију, материјал (врсте, порекло, локални материјал, ручна производња), структуру (структурно решење, техничко знање градитеља, градитељска техника), форму (форма и структура, форма и материјал, тј. текстура, фактура, боја и патина), начела (бројеви, пропорције, симетрија, боја, правац и смер, композициони ред, завршеност композиције), принципе (архитектонски модел, иновација, процес, микроклимат, обичајно право, природна средина), сложени свет куће (космос, ритуал, хармонија са ритмом природе, уникатност, декорација, вредности). У одељку *Дискусија*, Душко Кузовић је најпре писао о међуодносу елемената (о начелима вернакуларне архитектуре; о споју четири градивна експресивна елемента традиционалне зграде: организација, материјал, конструкција, форма; затим, о променама и архитектонском моделу и о организацији); иза тога, он говори о добробити човека а не увећању профита као примату и циљу вернакуларнога градитељства, и у том смислу о хуманизму вернакуларне архитектуре, о томе да вернакуларна архитектура није ни покрет, ни стил, ни мода, о духовној и едукативној функцији грађевине, о односу вернакуларне и модерне архитектуре, о примату функције и функционалности у вернакуларној архитектури. Најзад, аутор отвара и велико питање естетике вернакуларне архитектуре, где пише о томе да структура објекта гради форму, да је материјал компонента израза, о томе како настаје лепо у вернакуларној архитектури, о естетском нормативу вернакуларне архитектуре, о споју и садејству функције, материјала, конструкције и форме ради добробити човека, о лепоме и истинитоме, о хармонији, о архитектонском моделу и естетском нормативу. А што се естетске димензије вернакуларне архитектуре тиче, подробно је поткрепљивана полазна теза и уобличено главно сазнање да се вредновање објекта вернакуларне архитектуре само привидно односи на форму, а суштински, заправо, на функцију, материјал и структуру, који у сагласју садејства производе форму. У раду се може наићи и на занимљиве пасаже о предностима вернакуларне архитектуре у односу на живот у савременоме граду, али и о сличностима вернакуларне и модерне архитектуре, наравно, све то на примерима из српскога традиционалног градитељства. Ови описи и анализе традиционалне, вернакуларне архитектуре и њених одлика у погледу примарне стамбене и привредне функционалности, климатских и еколошких одговора на изазове средине, синтезе различитих културалних традиција, и тек секундарне декоративности, могли би бити солидна полазна основа за разматрање еклектицизма савремене „аматерске” али и „инвеститорске” балканске архитектуре, као несрећнога покушаја комбиновања суштински супротстављених и конфликтних елемената традиционалних и савремених архитектонских и урбанистичких начела и форми.

5.3.5. **Марија Булатовић** хоће да испита однос између стварносно и животно ружних појава и њихове књижевно-калистичке транс-

формације, и то на темељу естетичких схватања Николаја Хартмана, а на примеру Набоковљеве *Лолите* („Боље и груба шала него чињеничка истина”: однос ружног реалитета и лепих форми у књижевности). Полазећи од Хартмановога, добро познатог и коментарисаног, широког схватања категорије „лепога”, у коју улазе и све остале категорије, укључујући и „ружно”, његовога схватања субјект–објект односа у рецепцији, нарочитога начина бивствовања естетскога предмета, схватања о стваралачкој обради и преображавању стварносно ружнога у уметнички лепо и о одговарајућој зрелој естетској рецепцији, о односу етичкога и естетскога, о лепоти као складу садржаја и форме, „предности” уметничке лепоте у односу на чињеничку збиљу, и о естетско-формативном свладавању и транспоновању грађе животне ружноће у уметничку лепоту, она узима Набоковљеву *Лолиту* као драгоцен пример овога транспоновања: уз помоћ Хартманових појмова и синтагми, а на карактеристичним местима из романа, она показује у чему је моћ уметничке форме и естетске перцепције, које јако усложњавају однос естетски успеле обраде етички ружнога. У питању су ефектне а садржински застрашујуће фигуре, које, захваљујући нарочитој перцепцији и приповедачкој имагинацији и композицији, опчињавају читаоца. Но, ту се, рекли бисмо, отвара старо питање: може ли морално посрнуће бити искупљено естетским бравурама? Ауторица се овде позива на Хартманово схватање да величина појединачних моралних суноврата омогућава појављивање „све величине људске патње и приватне агоније”, и, додаје, „приватне естетике”, и лепотом чулне слике, израза, побуђује снажна осећања. То је могуће стога што реч, као носилац лепоте поетске игре, има денотативну али и конотативну димензију, референцијалну али и контекстуално-асоцијативно-иреалну, коју читалац мора да реконструише, да ре-креира читав књижевно транспоновани свет; другим речима, у поетском контексту, који се традиционално назива „лепим”, реч се ослобађа везе са „ружном” реалношћу и ступа у вишезначну асоцијативну поетску игру. Ауторица закључује свој рад ставом да „добра формираност дела у смислу слубљености форме и грађе представља лепоту у којој се појављује истина фикције”. Ми бисмо, шилеровски, рекли да стваралац–мајстор уметничком формом „уништава” животну грађу. У сваком случају, загонетна дијалектика фактичкога и фикцијскога и надаље ће захтевати тумачења, ради разумевања конкретних књижевних дела, а, уз њихову помоћ, и конкретних животних ситуација. Наравно, у раду није пропуштена ни напомена о синхронијско-дијахронијско културалним разликама у поимању „лепога” и „ружнога”.

6. Наши аутори, дакле, говорили су и писали о културно-историјској релативности естетичких категорија и неоправданости њиховога нормативистичког догматизовања, о нововековноме субјективистичком заокрету у третману „лепога” и „ружнога” и о происходећем кон-

ституисању естетике као не-метафизичке философије (искуства) лепога и уметности, о онтолошкоме одређивању „уметнички лепога” код Хегела и Хајдегера као начина истиноснога појављивања бивствовања у делима велике уметности, о предностима контекстуално-релационистичких схватања уметности у семиотици и о семиотичкоме интерпретивизму конструкције и доживљаја „лепога” као знака у варијабилним повесним околностима, о „моралној имагинацији” као неолибералној употреби категорије „лепоте” за подстицање наводно моралних а заправо тржишних интереса капитала у медијски продуктованој и посредованој индустрији забаве, о етичкој симболици и моралноме смислу процењивања свагда релационистичко-релативистички конституисанога (доживљаја) „ружнога” и „лепога”. Предочени су нам и резултати релевантних етнографских сазнања о традиционалном изражавању естетских потреба у народној уметности игривог, функционалног, магијског обликовања употребних предмета, њиховој савременој деконтекстуализацији и происходећој промени њиховог вишеслојнога значења, затим, резултати етнографских истраживања савремених видова естетизовања радног свакодневља и етно-националних вредности и њихове „културалне инсценације” у туристичкој понуди. Најзад, наши аутори бавили су се проблемима лепога и ружнога у појединим уметностима. Најпре сазнајемо штошта о разлици музички лепога и ружнога на бази разрешавања односно не-разрешавања контраста, те о савременој преплављености звучно-музичким океаном за чију основну вредност нам је понуђена категорија „неутралног”, потом, имамо разматрање о доминацији и средствима остваривања „ружнога” како у неприхваћеној и непопуларној озбиљној, то јест уметничкој авангардној и експерименталној музици, тако и у популарној музици 20. века – у свеопштој музичкој инвазији и звучном загађењу животног света, да бисмо добили и извештај о истраживању значајнога присуства односно одсуства „лепога” и „ружнога” у настави теоријских и извођачких предмета у стручном музичком образовању, као и о очекиваним и неочекиваним исходима, тј. последицама традиционалистички конципираних наставних програма у погледу вероватне опремљености и оспособљености свршених ученика за комуникацију са делима савремене музике; имамо и разматрање функције, материјала, структуре и форме објеката вернакуларне, локалне, архитектуре, као и вредновања форме на основу примата функције и хумане добробити традиционалне архитектуре и одговарајућег урбанизма; на крају, ту је и испитивање могућности естетско-уметнички, то јест, „лепотно” успеле књижевно-уметничке трансформације стварносно и етички ружнога.

Набрајање само главних момената објављених расправа указује на широки тематски и проблемски обухват нашега симпозијума и његовог зборника, приморавајући нас истовремено на скромност у погледу процене домета и важења појединих анализа, интерпретација, решења и отворених питања – у контексту скоро непрегледне повести

и разуђене савремености хуманистичких дисциплина које се баве овим темама. К томе, показано је да основне естетске и уметничке вредности нису само ексклузивни предмет естетичких истраживања, већ места преламања, појављивања или раскривања суштине традиционалних, нововековних и савремених видова бивствујућега, а такозване естетичке категорије извори сагледавања и разумевања суштине нашега света, у чијем конституисању уосталом и саме учествују.

Ако разумевању повести и савремености дајемо, на овај начин, макар и најскромнији прилог, остаћемо у нади да наши досадашњи напори нису били узалудни, и да ће духовни рад на овоме пољу, који би могао имати и практичних консеквеци, бар у области образовних, медијских и културалних политика, и надаље имати смисла и нове ентузијастичне посленике и посвећенике.

У Нишу
лета 2020.

Драган Жунџ

„ЛЕПО” И „РУЖНО” КАО МОГУЋЕ ЕСТЕТИЧКЕ КАТЕГОРИЈЕ

Апстракт. Наслов би, такође, могао гласити: *Да ли су и како „лепо” и „ружно” могући као естетичке категорије?* Уколико појам „категорије” разумемо као основе једне науке, према томе и *естетике*, тада бисмо, са ослонцем и на искуство историје уметности, могли поставити питање: да ли се уопште естетско *стваралаштво* може свести на један општи појам – на „лепоту”? А управо се таква пракса често среће у теоријама уметности. Овде ћу категорију „лепог” посматрати као типичан појам највећег дела традиционалне уметности, према томе, и као саставни део *естетске културе*, али, у целини узев, и као карактеристику *народне културе*. На другој страни, појам „ружног”, који је лепоме контрарни појам, сматрам типичним обележјем савремене културе, поглавито токова *модерне, авангардне уметности*, којој се приписује атрибут дисхармоније. „Ружно” и „дисхармонично” нису истозначни са појмом *неестетског* нити, пак, са *ванестетским*. Оба историјска рукавца, тј. *традиционалне* и *модерне* уметничке форме – барем у западноевропској уметности – сагледане из естетичког ракурса, јесу легитимне и вредносно истоврсне, према томе, представљају темељ наше културе и предмет филозофске естетике.

Кључне речи: лепо, ружно, категорија, класична уметност, традиционална култура.

У филозофској етици, једноставније, у теорији *морала*, појам „добра” се може посматрати као основна категорија дисциплине, насупрам којег појма, изразито негативно, стоји „зло”. У Естетици, међутим, упркос уобичајеној пракси у којој се ова посматра као сестринска дисциплина у тројству са Етиком и Логиком, данас, у савременој филозофији уметности, ствар стоји другачије. Наиме, „лепо” као онтичка категорија, дакле, и као темељни појам „естетског” – а то значи и *естетике* – може се у овом назначењу посматрати само условно, боље речено реторички, а то би, ради избегавања неспоразума, значило да

естетичар једно такво појмовно проширење значења „лепог” мора одмах експлицирати, боље речено, оградити се од њега. Строго теоријски гледано, данас би било примереније „лепо” разматрати унутар *историјско-уметничких, стилистичких* појмова, па се само колоквијално, филозофски необавезно, може посматрати као „естетичка категорија”, док је, уистину, реч о категорији нижега степена валидности или ранга, односно о предмету историјских и социјалних дисциплина. Појам „лепога” је истога ранга, односно он се налази у истом поретку, систему категорија у коме су „узвишено”, „трагично”, „комично”, „достојанствено”, „величанствено”, „љупко”, „ниско”, „сентиментално”, „иронијско”, „карактеристично”, на крају, ту је и „ружно”. Ова последња категорија, поновићу, обележје је пре свега уметности XX века.

Колико год се у историји и теорији морала различито одређивао садржај „доброг”, непорециво је да пропозиција у форми: *Делати у складу са „добрим”* имплицира: *Не чинити другоме „зло”!* У филозофској етици „добро” је заиста основна категорија *морала* којој је појам „зла” антитетичан, са вредносно негативном конотацијом.

У традиционалним теоријама уметности, а од средине XVIII века и у филозофској естетици, дуго се одржало тумачење „лепог” као једне од трију фундаменталних филозофских вредности, поред *добра* и *истине*. Идеално „лепо” је теоријски појам који се пре свега приписивао одређеним предметима света у којима важи *склад* или *хармонија*. Због таквога поимања „лепог”, касније су и творевине класичне уметности посматране као пример демонстрације истога идеала. Разумевање *лепог* се од Канта изричито, помера са метафизичке и онтолошке равни – дакле, од идеала *лепог* – ка субјективном, односно ка човековом просуђивању предмета природе као и оних артефаката створених људском иницијативом, при чему се субјективни суд ослања на два основна ресурса, на духовне моћи као и на осећање пријатности.

У новијем теоријском развоју естетике, све више се почело уважавати непосредно искуство, пракса уметности, а са тим и идеја о вишеслојном повесном развоју уметности. Тако су се већ у XX веку испоставила нова тумачења естетског феномена, од којих су нека водила и до радикалних заокрета и раскида са традицијом. Пре свега, појам „лепог” се све више почео посматрати „историјско-уметнички”, као форма са ороченим, временско-просторним трајањем. У најбољем случају, „лепом” је приписан стандард који важи за традиционалну, класичну уметност. Тако је „лепо” престало важити за једину, дакле, и апсолутну уметничку вредност са статусом какав у етици, у моралном делању, и данас још ужива категорија „доброг”. Тако су на теоријској сцени данас, али и у самом уметничком стваралаштву, право грађанства стекли бројни историјско-стилски, вредносни појмови „естетички нижег досега”. До тог се није дошло због обиља форми и модалитета уметничке продукције, већ је теоријска естетика, која се поглавито фокусира на уметност као свој примарни предмет, успела из саме историје уметно-

сти, из њене заоставштине, једнако као и на основу савремене продукције, деривирати обиље историјско-стилских облика и атрибута, који су, у спектру са „лепим”, ближи историјски одговарајућим појединим деоницама, родовима и врстама уметности.

На крају крајева, а не ретко и данас још, можда и због инерције и филозофске традиције, у теоријској естетици се срећемо са употребом појма „лепог” као примордијалним појмом. Свакако, и то се може уважити. Али, у том случају треба бити веома обазрив, односно признати како се овај језички маневар користи искључиво реторички, из носталгичних разлога, према томе, да таква употреба термина има више метафорички, али никако већ и методолошки коректан разлог. Разлог за овај опрез је у чињеници да се овим поступком појму „лепоте” приписује далеко шире и дубље значење које му, иначе, објективно не припада. Ствар је у томе што такав говор нема више убедљиву потврду у историји естетских чињеница. Зато се са великом резервом мора узимати став да је „лепо” основни појам естетике, будући да таква теоријско сазнајна носивост исказа није сагласна са далеко погоднијим појмом, на пример, „естетским”, који овде сматрам кандидатом за место одистински полазног појма естетике.

Уосталом, никако ми не полази за руком да сагледам на каквом смо теоријском добитку што се и данас још, по сваку цену, држимо појма „лепоте”, сматрајући га у филозофској естетици носећим, а при томе свесни чињенице да је такво проширивње смисла „лепоте” од веома мале методолошке користи. Погледајмо како ствари стоје. Уколико бисмо прихватили став да појам „лепог” може садржајно покрити сва естетска постигнућа на обимној скали уметничких форми, од „складних” до „раскладних”, он би у свој обим значења на тај начин укључивао и екстремну категорију „ружног”. Није ли онда економичније, методолошки коректније, прихватити истину да постоје бројни посебни облици, стилске форме, од којих свака понаособ далеко прецизније саопштава, и тако говори, о конкретној формативној динамици одређених епоха, односно дела и праваца развоја. Далеко је јасније када се, наиме, каже како одређени облик, на пример, уметничка слика *Крик* Едварда Мунка, мада саздана у режиму „ружног”, и према томе код реципијента производи, психолошки, осећање „непријатног”, да, такође, баш такав, уметнички артефакт, и упркос психолошкој реакцији сензибилног реципијента, значи уједно и престижно „естетско” постигнуће.

Дакле, да би био естетски значајан облик, њему није неопходно да понесе атрибут „лепоте” какав је, можебити, прикладнији слици Енгрове *Велике одалиске*. Но, већ због тога Енгрова слика није и естетски супериорнија, нити јој се ликовно-естетски умањује вредност у поређењу са естетским статусом који има Мунков *Крик*. Допадљиво и складно, као и раскладно – а ово друго удружено са осећањем непријатног – у односу: Лепо и Ружно, напослетку, и као Пријатно и Непри-

јатно – као психолошки пропратне душевне реакције реципијента и ствараоца, јесу, према томе, само пратеће историјске, психолошке условности. На крају, реч је о двама споредним могућностима које су да-те како би се постигло „естетско”. Свакако, та стања нису и *естетски* носећа, према томе нису ни одлучујуће саставнице уметничког дела. Још једном, ни више ни мање од тога!

У естетици је, због ових разлога, примереније да се као њен те-мељни појам постулира „естетско” а не „лепо”! Чини ми се да би појам „естетско” могао заузети оно место и имати ону функцију коју у етици поседује „добро”. Тако се појам „лепог” филозофски и вредносно поме-ра са пиједестала централне естетичке и уметничке категорије, и по-стаје појам карактеристичан за одређену уметничко-историјску, стил-ску формацију. Свакако, у таквој историјско-уметничкој дедукцији фор-ми, осим „лепог”, наилазимо и на друге стилистичке облике, који са пој-мом и вредношћу „лепоте” деле исту *естетску*, дакле, позитивну вред-ност. На скали историјскога развоја *естетскога*, од „лепог”, „љупког” и „трагичног”, „узвишеног” и „величанственог”, па све до „ружног”, пове-сни живот проводи знатан број естетски релевантних категорија.

Појам „естетског”, насупрот „лепом”, јесте она тражена категори-ја вишега стандарда која прецизније а и обухватније покрива подручја која су у историји уметности међусобно разделила посебне, назовимо их естетичке категорије нижега ранга, од првобитног „лепог”, преко узвишеног, и даље, све до „ружног”. „Естетско” покрива не само умет-ничку традицију која је остварена на стандардима „хармоније”, „симет-рије”, „консонанце” и „миметизма”, већ и она естетски релевантна тво-раштва која уважавају принцип „несклада” и „дисхармоније”, идући та-ко ка „антимиметизму”, апстракцији и непредметном.

На овај начин „естетско” би постало носећа, утолико, и општа, од-носно *позитивна* естетичка категорија, која би, сагласно говору старе, метафизичке естетике, симболизовала оно „*уметничко у уметности*” које се проноси кроз посебност формалних карактеристика сваке исто-ријске епохе.

Тако се овде издваја низ појмова, израза историјског начина фор-матизовања уметности, попут „класичног” (античко, ренесансно), „ба-рочног” (узвишеног, величанственог), „авангардног” (модерног), али се одређују и атрибути који ближе одређују модалитете, према томе, и одређене врсте и родове уметности, попут „трагичног”, на пример, које одликује драмску уметност, или „комичног” и „иронијског” у књижев-ности, у формама *досетке*, али, могућно је, и у сликарству и графици, као у *карикатури*, итд.

Док се некада сматрало да је *склад*, односно *хармонија* искључи-во својство уметности, према томе и носећа одредба естетике, дотле се у XX веку, изричито, сусрећемо са појмом „ружног”. На овоме путу, на-илазимо и на један парадокс. Наиме, поједини савремени теоретичари „прогресистичкога” историзма сматрају појам „ружног” не само катего-

ријом модерне уметности, вредносно-естетски узев истоврсном или бар једнако вредном категоријом онима које су важиле у ранијим уметничким епохама, већ су у томе *социологистички* „ружно” канонизовали. Они су, методолошки неоправдано, уметничке творевине авангарде којима је атрибут „ружног” припадајући, узнели до апсолутне естетске вредности. Разуме се, консеквенција је очигледна. Све што је створено под другим и другачијим стваралачким знамењем, читаву традиционалну уметност, која изричито не промовише „ружно”, они су – према мерилима и мотивацијама промењених сензибилитета и форми – читаву традиционалну уметност која изричито не промовише „ружно” довели у питање, сматрајући је, традиционалну уметност, будући да је историјски превазиђена, уједно и естетски невредном и депласираном.

Тако је појам „ружног” постао централном категоријом уметности уопште, према томе и једином категоријом естетике. Овим се, природно, уводи нови естетички догматизам „ружног”, који је заменио ранији априоризам „лепог”. Све што се не уклапа у овај нормативни стандард, а то значи свеукупна уметност до почетка XX века – будући да је грађена на 'погрешном' принципу „хармоније” – денунцира се као ниже вредна. Будући да је историјски аријергардна, она је истовремено и конзервативна, социјално контрапродуктивна, то ће рећи политички некоректна. Коначно, постала је неподесна спрема новог епохалног духа или, како би рекао Хегел, *естетска, лепотна уметност* у целини припада „прошлости”!

У историји новије естетике било је, свакако, знатно умеренијих тонова, као и теоријских расправа са далекосежнијим иницијативама. Хтео бих, ипак, да подсетим, како је значајних теоријски подстицаја, а у правцу проширења стваралачке и стилистичке скале, било и у античкој филозофији, доприноса који и данас још имају своју релевантност.

Па ипак, почећу с краја, методички обрнуто, питањем како су се у новијој историји уметничких идеја сами естетичари постављали према феномену „ружног”, дакле, с краја XVIII и у XIX веку, када се естетика као дисциплина усталила? У већини расправа, њихови су се аутори и даље држали класичних канона. Наиме, да се као „ружно сматрало оно што је непријатно, што се естетски не допада (*Mißfallende*)”. Тако је немачки песник и естетичар епохе романтизма, Фридрих Шлегел (1772–1829) „ружно” посматрао као категорију која је на истој вредносној скали на којој се у етици налази „зло”, према томе, и као изразито вредносно негативну категорију. „Ружно” је за њега „непријатно појављивање зла”. У сличном тону говори и Карл Золгер (1780–1819), који у *Ервину* одређује „ружно” као нешто што се поставља спрема „лепога непријатељски”¹. Такву позицију дели и Кристијан Вајсе (1801–1866). Међутим, сасвим радикално, да не кажем одвећ „тврдо” становиште о *руж-*

¹ Solger, *Erwin*, 1815.

ном изнео је Карл Розенкранц (1805–1879), за кога „ружно” није ништа друго до „негативно лепо” (Negativschöne), тј. „лепо које се самоурушава”².

Шелингов следбеник, не само његових опште филозофских идеја већ и *Естетике*, Едуард фон Хартман (1824–1906) процењује „ружно” из угла отуђења, с оне стране лепог, као одступање естетске појаве од идеала на који се односи³. Идући овом линијом, приближавајући се епохи XX века, ми тако стижемо и до Бенедета Крочеа (1866–1952), који је за појам *ружнога* у смислу естетичког појма имао више разумевања. У намери да установи дистинкцију између „лепог” и „ружног”, Кроче уверава како нам лепо пружа „јединственост лепоте”, док нам „ружно приказује *многострукост* лепоте”. Сасвим конкретно, то би значило: док пред „јединственошћу”, довршеношћу (која важи за лепо уметничко дело, које је у своме појму савршено и успело) апсолутно престаје сваки даљи разговор, дотле је за *ружно* карактеристично нешто друго. Најпре, треба сматрати теоријски неозбиљном предрасуду изједначава појма *ружног* са естетски неуспелим делима. Због тих разлога Кроче је далеко помирљивије сматрао како је „одлика неуспелих дела [таква да она] могу бити различите природе и различитог ступња”. На крају крајева, чак и када прихватимо тезу да „лепо не представља никакву градацију”, јер је апсолутно завршено и савршено у своме појму, а наспрам њему контрарног појма *ружног*, ипак, треба имати у виду то да „ружно” „напротив, има више ступњева, од најмање *ружног*... до *ружног* у највећој мери”⁴.

У наведеним ставовима, можда и невољно, запажамо како Кроче пружа извесну шансу „ружnome” у уметности, сматрајући га прихватљивом категоријом, изразивши свој став, можда, не сасвим експлицитно: „Ружно може имати места само онде, где се оно може *сладати*, док несавладива *ружноћа*, каква је у одвратном и гадном, мора се апсолутно искључити”. Све у свему, ако би „ружно” и било „допуштено у уметности, оно има задатак да својим контрастом јаче истакне ефект лепог”⁵. Овде видимо да се појам *ружнога* узима као синоним за садржаје у природи, у људским односима који нису засновани на принципу „склада”, при чему ће уметник имати више шансе да сачини естетски успело дело уколико у обради садржаја направи одређену селекцију. Утолико, бар на овоме приказаном примеру, Кроче покушава да сачува принцип *мимезе*, *подражавања*, као основне стваралачке полуге уметности.

Далеко продуктивније, и од Крочеа смелије, естетичар XX века, Ернст Фишер (1899–1972), превазилази принцип опонашања као једино меродаван у уметности, а у теоријској естетици изјавивши како је „све у свету достојно уметности, ружно као и лепо, ниско као и узвише-

² Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, 1853, str. 7.

³ E. v. Hartmann, *Ästhetik*. II, 1886–1887, str. 208.

⁴ Benedetto Croce, *Estetika*. Као наука о изразу и опћа лингвистика. Теорија и историја. Напrijед, Загреб 1960, str. 85 (курзив мој, С. П.).

⁵ Исто, стр. 94.

но, проститутка као и мадона. Не постоје ни забрањена подручја за књижевност ни национални паркови уметности, него је цела стварност грађа уметности”.⁶

Мада се овде, бар не изричито, Фишер не позива на велики антички узор, згодна је прилика сада да се, поводом стваралачког приступа уметности, подсети на и данас још несумњиво значајан Аристотелов допринос естетици, посебно разумевању „ружног”. На крају, како се мени чини, овде је реч о првом покушају категоријалног диференцирања „ружног” и „непријатног” у самој објективној стварности, с једне стране, односно, са друге стране, стваралачког, према томе и позитивног преображавања „ружног” у самој уметности, као субјективном, човековом твораштву.

Реч је, дакле, о Аристотелу, писцу знаменитих естетичких дела, *Поетике* и *Реторике*. Ова два античка списа имају за предмет два важна рода говорне уметности, *песништво* и *беседништво*. Та два Аристотелова дела дуго су сматрана узорним за филозофску естетику, које номинално није било све до средине XVIII века, када су, коначно, *поетика* и *реторика*, сада обједињено, постале гране јединствене филозофије уметности коју је Александер Баумгартен (1714–1762) научно-филозофски утемељио под новим именом *Естетика* (*Ästhetik*, 1750–1758). У *Поетици*, или *О песничкој уметности*, чије су две трећине неповратно изгубљене, Аристотел је формулисао своју позицију према једном изузетно важном питању вредносног, стваралачког и онтолошког статуса две врсте феномена – једне врсте која припада објективном свету природе и друштвене реалности, и друге, која се односи на творевине настале стваралачким, уметничким транспоновањем првих, објективних садржаја, у модусе субјективно сазданих, естетских творевина, попут уметничких. Питање је, дакле, како се уметност поставља, односи према појавама које у свакодневици видимо као „изобличене”, доживљавајући их као „непријатне” и „болне”, колоквијално, као „ружне”? Погледајмо, најпре, Аристотелово становиште у целини.

Аристотел прави суптилну дистинкцију између утисака који на посматрача једне слике могу изазвати на њој приказани предмети. Принципијелно, постоје три такве могућности. Реч је најпре о ефекту који код човека производе насликани предмети и ствари које нам и у природи, када их перципирамо – као и на слици – остављају утисак „пријатности”. Тај став формулише следећим речима.

1) У нама се буди задовољство када на слици видимо „творевине подражавања”, тј. предмете, ствари, ликове који су нам и у природи пријатни. Као пример за ово Аристотелово одређење узећемо приказани пејзаж на романтичној слици енглеског сликара Ројздала.

⁶ Ernst Fischer, „Umetnost i realizam”. Antologija: *Mraksizam i umjetnost*. Izbor tekstova. Beograd, 1972. str. 194.

2) Међутим, Аристотел уочава да постоје „ствари које нерадо гледамо у њиховој природној стварности, али, кад су нарочито брижљиво насликане, онда их са задовољством посматрамо, на пример: облике *најодвратнијих* животиња и *мртваца*”. Другим речима, има ствари, ликова, који су нам, када их видимо у природи – без изузетка „непријатни”, и који у нама буде осећање „одвратности”. Као пример за овај Аристотелов став могао би послужити приказ на Рембрантовој слици *Час анатомије Доктора Тулпа*, на којој централно место заузима *мртавац*. И заиста, који би *мртавац* у реалном простору могао у човеку произвести „пријатан утисак”?

3) Најзад, постоји и трећа врста рецепције, такође на линији могућности доживљаја света. Наиме, „ако посматрач *није* већ раније видео предмет који посматра”, тада се њему „неће приказани предмет свидети као такав, него због техничке израђености, или због колорита, или из кога другог сличног узрока”.⁷ Овде би као пример могла послужити апстрактна слика Пита Мондријана, која је готово без икаквога конкретног смисла, и која је само апстрактно и симболички евидентирана као *Композиција бр. 3* (из 1929.). На сличан начин опстају, условно, и оне анатомски „некоректне”, „деформисане” фигурине Хенрија Мура, скулптуре са статусом ремек-дела. Ова Аристотелова анализа рецептивног процеса у длаку кореспондира са изнетим гледиштем савременог естетичара Ернста Фишера, према коме су уметнику за стварање једне успеле уметничке творевине једнако вредни сви могућни подстицаји у стварности, лепо као и ружно, ниско као и узвишено.

Могли бисмо овоме додати и став с почетка XX века, да је један од првих теоретичара који је следио Аристотелов науч о стваралачкој трансформацији предметног света – а пре Е. Фишера – био немачки естетичар Макс Десоар који је устао у одбрану стваралачке инвенције уметника, залажући се за могућност слободног преобликовања природних предмета ради виших, естетских циљева. Десоар је упозорио: постоји „на хиљаде не-ружних предмета и појава свакодневног живота који нам никад не дају потицаја да их естетски посматрамо”. Изјавивши како „Насупрот лепом стоји ружно само контрарно, као нешто у сваком случају *позитивно*, па било да га сматрамо вредним или не-вредним”, Десоар је, сходно томе приметио како се *ружно* „може упоредити са злом, али у односу на њега има већу вредност”.⁸ И, не само то. „Ружно поседује привлачну снагу понора. И у обичном животу може ружна изобличеност, односно гадост, деловати управо фасцинирајуће за надражену чулност”. Једном речју, „самостално ружно настаје кад се незнатно одступа од допадљивог и идеално лепог”.

⁷ Аристотел, *О песничкој уметности*. Превод: Др Милош Н. Ђурић, Завод за издавање уџбеника, Београд, 1966, стр. 7, и даље.

⁸ Max Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Sarajevo, 1963, стр. 113, и даље.

Прилог разумевању „ружног” на свој особени начин пружио је и Теодор Адорно (1903–1969), савремени естетичар модерне, за кога се може рећи да је као промотер авангардне уметности високо узнео категорију „ружног”, тако да ју је уздигао готово до парадигме, као обељежје не само савремене уметности, већ и уметности као такве. Рећи ћу још нешто. Колико год сам у односу на Адорна још и данас на супротној естетичкој позицији, признајем да је овај немачки естетичар поводом односа *лепог* и *ружног*, а и модерне и у том контексту авангардне, односно традиционалне уметности, изрекао тачну мисао, коју наводим. „У томе до чега је уметност догурала, категорија лепог је само један моменат и уз све то моменат који се преображава у своме најунутрашњијем бићу: апсорбовањем Ружног променио се појам Лепоте по себи, а да естетика ипак није могла да то одгонетне. Апсорбујући ружно лепота је довољно снажна да се прошири захваљујући ономе што јој противречи”.⁹ О Адорну, овом приликом, толико¹⁰.

Каква се теоријска позиција овде брани?

„Лепо” и „ружно”, укључујући овде и остале појмове сличнога теоријско-методолошког досега, именујем условно као „ниже” естетичке категорије. Разлог је тај што ниједна од њих не поседује *естетски супстанцијални* карактер, а то значи, да пада ван онтолошкога стандарда, према томе, ниједна нема квалитет којим би могла покрити целокупан архив историје уметности.

Наведени појмови, од *лепог* и *трагичног*, преко *комичног*, до *ружног*, узимају се као социолошки и историјски незаобилазни појмови, који се формално могу индуковати из фонда досадашње повести уметности. Очигледно, овим је одређен и њихов вредносни статус а у односу на категорију „естетскога”, која је онтолошки носећи појам филозофије уметности. И овде се још једном декларишем. Нисам се никада двоумио да овде побројане атрибуте као стилске појмове, од лепог до ружног, а из угла филозофске естетике, одредим као естетски-вредносно неутралне рамове, условне могућности. Према томе, сваки од ових стилских предлогака (који кружно функционишу у систему у чи-

⁹ Theodor W. Adorno, „Paralipomena”. У: *Aesthetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, 407. Поређења ради, видети и странице из превода овога Адорновог списа на српски. У: *Естетичка теорија данас*. „Веселин Маслеша”, Сарајево, 1990, стр. 49.

¹⁰ О мојој критици естетичког становишта Т. Адорна видети у мојим радовима: *Деконструкција естетике*. Увод у онтологију стваралачког чина. Бања Лука, Књижевна задруга, 2006, стр. 355–377; *За аутономију уметности*. Естетичка преиспитивања. Службени гласник. Библиотека: Филозофија, 2010, стр. 95–161; *Естетика у доба антиуметности*. Дерета, 2018, стр. 127–135. О почецима мојих теоријских разрачунавања са Адорном видети: *Естетика и идеологија*. Увод у метаестетику. Едиција Зодијак, „Вук Караџић”, Београд 1972, стр. 211–252.

јем је епицентру појам *естетског*) представља за сваки стваралачки чин подједнако добар услов могућности који се, само као такав нуди уметницима разноликих личних мотивација, како би им се у датим историјско-уметничким околностима, олакшало проналажење лично-га израза који ће њихов подухват уздићи на виши, аутентичан ниво.

Када је о појму „ружног” реч, добро је познато да су поједини аутори одлику „ружног” посматрали као суштинску одлику модерне, авангардне уметности XX века, док су саму модерну уметност, у чисто естетском смислу, посматрали као антипод класичној уметности. Управо због тога су традиционалном твораштву приписивали карактер *реалистичке* или „*лепотне*” уметности, која је била у најамном односу спрам категорије мимезис. Тако је „ружно” постало заштитни знак уметности XX века, коју су неки естетичари не само одредили и као *антимиметичку* и „антихармоничку” уметничку продукцију, већ су артефакте реализоване у инспирацији „ружног” вредносно, тј. естетски високо узносили. Као што се могло запазити, ја сам овде постулирао став према коме су обе историјске епохе у којима се стварало према различитим стилистичким стандардима, сасвим сведено, на линији „лепог” а потом и на линији „ружног”, да су, дакле, обе епохе једнако оствариле врло високе домете. Другим речима, имамо две врсте творевина, насталих према „хармонијском” односно „дисхармонијском” моделу, но, у оба случаја, вредносно апсолутно исте „естетске” релеванције.

Теза како се једино „ружном” може придати вредносно естетска достатност, и да оно као такво контрира свим до сад *историјски* профилисаним категоријама „естетике”, коначно, да се окреће против самога појму „естетског” као филозофско-уметнички темељног појма и вредности саме уметности, противна је не само филозофској естетици већ и историјско-уметничком искуству. Сматрам да појам „ружног” треба сагледати као равноправан са осталим, условно, нижим естетичким категоријама. Са великим степеном вероватности може се узети став да је појам „ружног” *differentia specifica* уметничке производње карактеристичне за стваралаштво данашње епохе. Но, само због тога, та иста а савремена уметност, никако већ није, самим тим што је савремена, и према томе са обележјем „ружноће”, и естетски супериорнија од творевина осталих историјских периода, грана или тенденција уметности. Разуме се, никако не стоји ни супротан став. Критичка естетика уважава све обрасце, форме уметничкога стваралаштва, традиционалних као и новијих епоха, и сматра их вредносно равноправним.

То даље имплицира да се „ружно” никако неће прескриптивно прослеђивати нити као канонизована норма и узор наметати новим генерацијама, са, из овога угла данас, нама непознатим њиховим сензибилитетима. Још мање верујем да ће уметност коју ће изнедрити нове епохе поништити оно што је до сада сачувано у трезорима, музејима, кинотекама, библиотекама Земљанина. Према томе, не само што „лепотна уметност” никако већ није постала Норма, а ни неприкосновени

Узор са универзално обавезујућим статусом модерним уметницима наше епохе, тако исто верујем како је сасвим на месту став да ни наши савремени узор неће, бар не до краја, бити незаобилазни за нова, надолазећа времена. Према томе, „ружно” се никако не сме посматрати као пошаст спрам свега до сада створеног у пољу уметности, нити су његови идеолози кадри да узурпирају стваралачку слободу оних који одбацују тај идеолошки програм.

Чињеница је: у домену традиционалне културе, у фолклору и народној поезији, у орској игри и, уопште узев, у домаћој радности, појам „лепог” још и данас представља стваралачки инспиративну мотивацију која је с оне стране „ружног”. Ову реалност треба узети као социолошки факт, без надменога естетизма, још мање конзервативизма. Али, исто тако, недопустиво је обрушити се с презрењем на целокупну прошлост и тако је оценити као прохујало, неаутентично духовно време које је, наводно, таворило упражњавајући превазиђена мерила. Када би то било тако, онда би требало предузети акцију спаљивања библиотеке, рушења и затварања музеја. Онда би све то ваљало обавити што пре, и тако се ослободити темеља на којем уопште почива духовна егзистенција људи наше планете.

Човек традиционалне културе, далеко више и дубље него модерни, живећи у складу са природом, иманентно сажима и тако продуктивно транспонује мерила хармонијскога принципа, чији је основ видљиво положен у његовој култури, као – симболички узев – заштитног знака којим се на колективном нивоу штити од деструктивних интенција антиприроднога блуда Логоса, чије биће, биће Логоса, не само што мисаоно не разуме већ стваралачки а и емотивно одбија. Дух његовога доживљаја света, напосто, различит је од духовности која окупира модерног човека, растрзаног и поремећеног времена.

Sreten Petrović

University of Belgrade, Faculty of Philology

“BEAUTIFUL” AND “UGLY” AS POSSIBLE AESTHETIC CATEGORIES

Abstract. The title of this paper could have also been: *Could, and how, “beautiful” and “ugly” be possible as aesthetic categories?* If we understand the concept of “category” as the basis of science, and therefore the basis of the aesthetics, then we could ask, relying on the experience of the art history, the question: can the *aesthetic creativity* be reduced to one general term – the “beauty”? And just such a practice is often met in art theories. Here, I am going to consider the

category of “beautiful” as a typical concept of the largest part of the traditional art, and therefore as an integral part of the *aesthetic culture*, but, generally, also as a characteristic of the *folk culture*. On the other hand, I consider the notion of the “ugly”, which is a counter-notion to the concept of the beautiful, as a typical feature of the contemporary culture, especially the currents of *modern, avant-garde* art, to which the attribute of disharmony is ascribed. “Ugly” and “disharmonious” are not synonymous with the notion of the *unaesthetic* nor with the *extra-aesthetic*. Both historical currents, ie. *traditional* and *modern* art forms – at least in the Western European art – viewed from an aesthetic perspective, are legitimate and value-identical, therefore, they represent the foundation of our culture and the subject of philosophical aesthetics.

Keywords: beautiful, ugly, category, classical art, traditional culture.

ЛЕПОТА КАО ЧУЛНО САЗНАЊЕ: ПРОМЕНА КАТЕГОРИЈЕ ЛЕПОГ

Апстракт. Категорија лепог, као једна од централних естетичких категорија, у овом раду разматра се управо као појмовно одређење припадно естетици. Другим речима, категорија лепог узима се као одликовано место начина мишљења о естетски релевантним проблемима и феноменима, а као таква анализира се с обзиром на сплет идеја и ставова које подразумева. Овако схваћена, категорија лепог биће у раду анализирана у контексту нововековне филозофије, као епохе која је извршила кључну трансформацију ове категорије и отворила нове могућности естетичког мишљења.

Кључне речи: категорија, лепо, естетика, нововековна филозофија, естетско искуство

Категорија лепог представља један од основних естетичких појмова, а, историјски гледано, вероватно и основну естетичку вредност. Као таква, категорија лепог веома често представља чворно место теоријског сагледавања различитих естетски релевантних феномена, а историја естетике баштини низ теорија лепоте као основних облика естетичких теорија уопште.

Ипак, рећи да лепо представља категорију естетике значи поставити испитивање лепог у сасвим особен контекст. Овом формулацијом желимо да нагласимо лепо као категорију – као појам, оператор, вербалну артикулацију одређеног начина мишљења, а не као особину неког предмета који бисмо означили као леп. Другим речима, у овом раду проблем лепог разматрамо с обзиром на хоризонт естетике као филозофске дисциплине, односно с обзиром на теоријску позадину унутар које се ова категорија доминантно јавља. Као таква, категорија лепог за нас је од интереса у својству огледног примера који нам може посведочити о начину на који се сама естетика искивала, конституисала и развијала. Категорија лепог, дакле, у овом раду се разматра као одликовани облик естетичког мишљења и његове артикулације, а њеном тематизацијом желимо да бар делимично осветлимо необичне оквире настајања естетичких теорија, као и последице покушаја да се од

простог говора о естетским феноменима развије један аргументован и теоријски заснован дискурс о њима.

Категорија лепог у њеном традиционалном смислу

Уколико категорију лепог посматрамо на претходно описан начин, можемо закључити да она у великој мери дели необичну судбину саме естетике. Наиме, естетика као филозофска дисциплина настаје тек у XVIII веку: иако су питања о лепом и уметности део филозофије још од античког доба, тек А. Баумгартен (A. G. Baumgarten) на себе преузима напор да од оваквих разматрања изведе засебну филозофску дисциплину, аналогну логици, али и напоредну етици, метафизици и другима.¹ Чињеница да се осамостаљивање естетике десило тако касно у односу на почетке филозофске тематизације за њу релевантних питања сведочи о проблематичном карактеру ове дисциплине: чини се да заснивање естетике нарочито фокусира особен филозофски начин мишљења, а не само одређену групу проблема.

Другим речима, чини се да проблеми естетике као такви за филозофску мисао не имплицирају нужно и особен начин мишљења примерен њима, такав који би био оличен у засебној филозофској дисциплини: тако сведочимо да су проблеми уметности и лепог вековима тематизовани са метафизичких, етичких или позиција теорије сазнања. Ипак, уколико се једном постави питање о могућности да ови проблеми, ако их треба адекватно филозофски размотрити, захтевају и особен, себи примерен филозофски приступ, различит од начина мишљења отелотвореног у другим филозофским дисциплинама, јавља се и потреба за естетиком – ова потреба онда означава и ново мисаоно држање спрам старих (естетичких) проблема. Карактер естетике, међутим, таквим увидом и заснивањем дисциплине који га прати није једном за свагда и дефинисан: о проблематичном карактеру оваквог поступка сведоче и непосредни наследници Баумгартена, на пример Кант (I. Kant) и Хегел (G. W. F. Hegel).²

Категорија лепог, посматрана из ове перспективе, показује се као нарочито интересантна. Наиме, ова категорија јавља се још у античким естетичким разматрањима, једнако као и проблем уметности. Међутим, ова два основна проблемска домена естетике у традицији нису постављена у нужну везу, те самим тим не имплицирају ни јединствену теорију која би их објединила.³ Теорија лепоте и теорија уметности два су различита подручја у историји естетике, а њихово нужно спајање дешава се тек половином XVIII века, када Шарл Бате (Ch. Batteux) искива

¹ Уп. Baumgarten, G. A., *Ästhetik I*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2007, стр. 403.

² Уп. Kant, I., *Kritika čistog uma*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1984, стр. 34; Hegel, G. W. F., *Eстетика I*, BIGZ, Beograd, 1975, стр. 3.

³ Уп. Zurovac, M., *Tri lica lepote*, Službeni glasnik, Beograd, 2005, стр. 12.

појам лепих уметности.⁴ Ово, међутим, не значи да традиција филозофије није понекад повезивала лепо и уметност, односно да уметничка дела никада нису означавана категоријом лепог. Напротив, реч је само о томе да се у теоријском образлагању уметности у традицији појам лепог није нужно користио како би се објаснило оно што сачињава уметност као уметност; пример таквих теорија лепоте и уметности можемо видети у Платоновој мисли. Лепо и уметност, иако за нас у природној вези, историјски представљају не само две естетичке теме, већ подразумевају и два начелно раздвојена теоријска приступа на основу којих се ове теме разматрају.

Штавише, чини се да је теорија лепоте управо као различита од теорије уметности доминирала традицијом естетике и одређивала њен основни карактер. Изнова нам овде Платон може бити водич: наиме, категорија лепог се у Платоновој филозофији јавља у хоризонту теорије идеја, те је и сама лепота виђена као једна од њих – како Платон каже у *Федру*, лепота је она идеја која је од свих идеја највидљивија људском духу, она која „највише сија”.⁵ Напореда са тим, проблем уметности у Платоновој мисли једнако се посматра из перспективе теорије идеја, али уметност у овом погледу добија сасвим другачији статус од лепоте: она не представља неку засебну идеју, нити је посве позитивно вреднована, већ је одређена као подражавање, те критикована и прочишћавана на основу разумског увида у идеје.⁶ С обзиром на овакав статус уметности, теорија лепоте код Платона преузима примат и под његовим утицајем заузима централно место потоњих естетичких разматрања; такав примат је још у античко доба доведен у питање Аристотеловом *Поетиком*, али је истински поремећен тек са њеном ренесансном наглашеном ревитализацијом. Услед платоничког утицаја, теорија лепоте у традицији естетике постаје и носилац владајуће парадигме метафизичког разматрања естетичких проблема, практично све до почетака модерне епохе.

Поред разграничења категорије лепог од проблема уметности, као другог централног домена естетике, ову категорију додатно треба размотрити и спрема категорије ружног, која представља њен негативни пандан. И у овом погледу можемо тврдити да је категорија лепог доминантна: уколико се у традицији и говори о ружном, а то је ретко случај, оно се разуме и одређује тек с обзиром на смисао и појмовни карактер лепог, које се поставља као његова основа.⁷ Другим речима, традиција естетике не познаје особену теорију ружног, већ о ружном говори на позадини разумевања лепог: ружно се, тако, у неоплатонич-

⁴ Уп. Tatarkijević, V., *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1980, стр. 29.

⁵ Платон, *Федар*, 250b–c, e

⁶ Уп. Грубор, Н., *Лепо, надахнуће и уметност подражавања*, Плато, Београд, 2012, стр. 134–135, 138–141.

⁷ Уп. Zurovac, M., *Tri lica lepote*, стр. 22.

ком духу најпре тумачи као мањак лепог или његов недостатак.⁸ Овакво разумевање ружног суштински почива на већ поменутом метафизичком карактеру разумевања лепог, јер уколико је лепота везана за само бивствовање – за основну конституцију стварности – и уколико је она тек тиме утврђена, ружно, као њена супротност, може бити схваћено само као недостатак бивствовања и као слабије по бићу.

Могућност да се категорија ружног у свом смислу и употреби осамостали у односу на категорију лепог, односно да се ове категорије принципијелно раздвоје, захтевала је и промену у начину мишљења о домену естетског. Прецизније речено, она је захтевала напуштање метафизике као доминантне перспективе сагледавања ових проблема: таква промена одликује модерно доба и његов начелни окрет ка проблемима сазнања, метода и искуства. У овим оквирима, посебно унутар британске естетике XVIII века, постепено се у првом плану естетике појављује још један њен кључни домен – естетско искуство, а његово наглашено појављивање за теорију означава и подстицај на увид о могућности нарочитог сагледавања естетичких проблема: овакав увид коначно је утврђен заснивањем саме естетике као дисциплине. Ова промена, како смо већ нагласили, битно мења не само начин на који се разумеју лепота и уметност по себи, већ и начин на који се разуме теоријски оквир који би одговарао њиховој филозофској тематизацији.

Наиме, субјективистички окрет модерне филозофске мисли за естетику пре свега подразумева напуштање примата естетског објекта, било да је он уметничко дело или природно (лепо) биће. Другим речима, уместо да се о лепом и уметности пита полазећи од објекта, коме се приписује одлика лепог или уметничког, модерна филозофија питаће полазећи од субјекта – од субјективног искуства лепог и уметничког, а одговор на то питање покушаће да конституише такође субјективистичким речником, позивањем на субјективне, душевне и сазнајне моћи.⁹ Овим је, међутим, категорија лепог радикално ослобођена метафизичких импликација и обавеза: уколико је искуство лепоте полазиште њеног захватања и искивања, онда метафизика није нужно тло на ком се она мора потврдити и образложити. Додатно, уколико је категорија лепог изведена полазећи од субјективног искуства, а не од објекта и његове (реалне) конституције, онда се она у крајњем може разумети управо као категорија – као особен појмовни и теоријски израз субјективно доживљеног искуства.

Наведена промена у могућности разумевања статуса категорије лепог за нас је одлучујућа – тек она обезбеђује услове за истинско разматрање начина на који се естетика као засебан облик филозофског мишљења уопште може поставити. Истовремено, она условљава и сво-

⁸ Уп. Tatarkijevič, V., *Istorija šest pojmova*, стр. 120.

⁹ Уп. Grubor, N., *Kant i zasnivanje moderne estetike. O osećaju prosuđivanja svrhovite forme lepoj predmeta*, Draslar, Beograd, 2016, стр. 24–25.

јеврсну релативизацију примарног статуса ове категорије и теорије лепоте, каква је важила у античкој и средњовековној традицији: уколико је лепо само израз за одређену врсту субјективног искуства стварности, онда се такво искуство може и прецизније размотрити, те је на основу таквог разматрања могуће извести и низ других естетичких категорија. Отуда модерна естетика сведочи својеврсној нестабилности и пролиферацији естетичких категорија: најпроминентније су, по свој прилици, категорије укуса и узвишеног, али поред њих нарочито се истичу и љупко, дражесно, пријатно, па и ружно.

Заправо, модерна естетика, у светлу назначених промена, налази се пред особеним задатком сабирања и међусобног кохерентног повезивања свих ових естетичких категорија. Под снажним утицајем традиције, категорија лепог доста дуго остаје доминантна, те већина мислилаца овог доба, од Шафтсберија (Shaftesbury A. A. C.) до Канта, покушава да остале естетичке категорије дефинише или бар промишља полазећи од начина на који разуме категорију лепог. Међутим, иако такве стратегије наликују традицији, оне се ипак од ње битно разликују, јер сама категорија лепог као основна више није схваћена на исти начин – пре свега, она више није схватана метафизички. Другим речима, иако ће основно разабрање у домену говора о естетском пратити доминантни положај категорије лепог и спрам њега даље организовати теорију, оно то не чини у духу метафизике, већ у новом, модерном духу субјективности.

Овде је такође важно напоменути да модерна естетика имплицитно осећа додатни проблем који се оваквим начином мишљења отвара – проблем двоструког карактера лепог, који настаје увиђањем особених околности говора о лепом и његовог означавања, односно појачаном свесношћу о статусу лепог као категорије. Наиме, уколико смо до сада говорили о категорији лепог у хоризонту естетике као теорије, тиме је подразумевана и чињеница да се оно теоријско одвија у домену појма и његове вербализације, а тај домен традиционално припада разуму. Са друге стране, основа од које се полази при таквој изградњи естетичке теорије, субјективно естетско искуство, сама по себи није стриктно појмовна – или то бар није несумњиво.

Другим речима, модерна естетика сусреће се са двоструким карактером лепог: једном у виду искуства лепоте, а други пут у виду теоријске категорије. Уколико, међутим, лепо треба да фигурира као основна и мрежна категорија естетичког дискурса, о његовом појмовном и категоријалном карактеру морамо нарочито положити рачун. У хоризонту модерне естетике ово питање превасходно је артикулисано у виду питања о пореклу естетског искуства лепог, односно о појмовном/сазнајном карактеру појма/категорије лепог.¹⁰

¹⁰ Уп. Friday, J., *Art and Enlightenment. Scottish Aesthetics in the 18th Century*, Imprint Academic, 2004, стр. 12–13.

Наиме, ради се о питању да ли наше искуство лепоте, будући да га више не везујемо искључиво за особине естетског објекта, може бити објашњено позивањем на неку од субјективних моћи, као што је то случај са другим аспектима свесног искуства. Примера ради, било који појам биће за нововековне мислиоце објашњен позивањем на сазнајну моћ разума; било који опажај позивањем на сазнајну моћ чулног опажања; напokon, представе попут једнорога, које садрже елементе чулног искуства, али се не могу оправдати искључиво позивањем на њега, биће објашњене позивањем на имагинацију (уобразиљу, фантазију).¹¹ Искуство лепоте, стога, треба објаснити у истом контексту; међутим, проблем настаје услед чињенице да са лепотом истовремено циљамо и на субјективно искуство и на теоријски појам којим га означавамо.

Нововековна мисао овом проблему најпре је приступила полазећи од естетског искуства лепог и покушаја да се оно објасни позивањем на неку од сазнајних субјективних моћи (разум, чулност, естетско чуло). При томе је од одлучујућег значаја било постепено напуштање тенденције да се искуство лепоте објашњава позивањем на рад разума: ова тенденција заправо је резидуум традиције и метафизичког начина тематизације естетичких проблема.¹² Наиме, уколико лепо припада метафизичким основама стварности, онда се и увид у лепо мора објаснити на начин на који се објашњава увид у такве метафизичке основе, а за то је без изузетка увек био задужен разум. Међутим, тврдити да је разум извор естетског искуства лепог само по себи је проблематично: то подразумева да је ово искуство заправо доминантно појмовног карактера, односно да се у неку руку и не ради о искуству, већ о појму – као што би то био случај са математиком. Таква претпоставка није одржива, јер она, у коначном, захтева да сви људи поседују исти појам лепог, што евидентно није случај, јер се у примени овог појма (као критеријума естетског суђења) људи међусобно разликују чак и када је реч о истим објектима. Отуда је модерна мисао морала напустити идеју појмовног карактера лепоте и разума као извора захватања лепог; ово се нарочито јасно види у Кантовом инсистирању на томе да естетски суд нипошто и никако не може бити суд сазнања, јер му недостаје појам.¹³

Алтернативни покушаји одређивања статуса естетског искуства лепоте усмерили су естетичка истраживања у два смера: једном ка другим сазнајним моћима, различитим од разума, а други пут ка сасвим другој врсти субјективних моћи, не више сазнајног карактера – ка моћи осећања задовољства и незадовољства. Ове две алтернативе биле су и у својеврсној интеракцији: наиме, за XVIII век управо се задо-

¹¹ Уп. Guyer, P., "The Origins of Modern Aesthetics: 1711–35", у: P. Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell Publishing, 2004, стр. 16.

¹² Уп. Поповић, У., „Естетски привид и естетско искуство”, у: *Стварност и привид: филозофски проблеми представљања*, зборник радова, СФД, Сремски Карловци, 2016, стр. 165.

¹³ Уп. Kant, I., *Kritika moći sudenja*, BIGZ, Beograd, 1991, стр. 95.

вољство издаја као карактеристична одлика естетског искуства. Међутим, покушаји да се ово естетско задовољство раздвоји од других облика задовољства, као и да се разуме његово порекло, неретко су водили натраг ка проблему сазнајних моћи. Примере неколико одликованих филозофских позиција у погледу преображаја разумевања категорије лепоте размотрићемо у следећем поглављу.

Промена категорије лепог у модерној филозофији: неколико примера

Особен развој категорије лепог у оквирима модерне филозофске мисли можемо пратити с обзиром на њено постављање у филозофијама Лајбница (G. W. Leibniz), Шафтсберија и Баумгартена. Ова три мислиоца одабрали смо као огледне примере развоја категорије лепог у модерно доба, најпре због тога што сматрамо да њихово третирање ове категорије јасно представља проблеме и тешкоће у размаку од њеног метафизичког до њеног субјективистичког и наглашено категоријалног статуса. Преглед разумевања лепог на примерима ова три мислиоца, стога, требало би да учини евидентним ток трансформације ове категорије у нововековној естетици.

Наиме, у хоризонту развоја рационалистичке филозофије, пословично неосетљиве на естетичку проблематику, Лајбниц ће из сасвим ванестетичких разлога естетско искуство лепоте имплицитно прогласити за онај облик чулног искуства који у највећој мери погађа реалност, те тиме има и претензију на истинитост. Лајбниц је у овом погледу сасвим необична фигура: са једне стране, његово разумевање лепоте и даље је одређено метафизичким хоризонтом, те је истакнута позиција естетског искуства суштински зависна од чињенице да је, бар према Лајбницу, сама стварност конституисана као лепа.¹⁴ Другим речима, Лајбницова метафизика на свим својим нивоима подразумева особен колоплет односа део-целина; овај однос, међутим, начелно је одређен појмом хармоније, те у том духу схваћен и као естетски позитиван.¹⁵ Лајбницова метафизика, тако, представља опис конституције стварности која у својим основама одговара критеријуму лепоте, а чулно искуство које успева да такву конституцију захвати мора се сматрати исправним и у сазнајном погледу. Такво искуство управо је естетско искуство, овде још увек доминантно схваћено као искуство лепоте.

Са друге стране, међутим, чини се да је овакво наизглед уско метафизичко разумевање лепог исувише уско када је реч о Лајбницу. Упркос чињеници да он метафизичку конституцију стварности поставља преко односа део-целина, те да естетско искуство посебно позитив-

¹⁴ Уп. Zurovac, M., *Ideja estetike*, Službeni glasnik, Beograd, 2016, стр. 292.

¹⁵ Уп. Leibniz, G. W., "Meditation on the Common Concept of Justice", у: P. Riley (ed.), *Leibniz. Political Writings*, Cambridge University Press, 1988, стр. 52.

но вреднује управо због тога што оно погађа такву конституцију стварности, рећи да је сама стварност за Лајбница лепа оправдано је само ако је реч о аналогiji са нашим субјективним естетским искуством лепог.

Наиме, на нивоу саме метафизичке стварности код Лајбница не могу се разликовати лепо и не-лепо предмети, јер је Бог све створио на такав начин да се уклапа у хармоничну међуповезаност целине стварности. Са друге стране, наше људско искуство некада се показује као естетско у позитивном смислу (лепо), некада као естетско у негативном смислу (ружно), а некада као естетски индиферентно. Стога, разлози због којих уопште постоји разлика између лепог, не-лепог и ружног нису уже метафизички, већ њих треба тражити у конституцији људских сазнајних моћи: разликовање лепог и ружног, као и само појављивање оваквог захватања стварности у разлици спрам оног не-естетског, може се објаснити тек с обзиром на чињеницу да смо ми бића чији је однос према стварности једнако конституисан и разумом и чулним опажањем. Другим речима, да смо ми бића која поседују искључиво разум, односно која увек и непосредно захватају метафизичку конституцију стварности (као Бог), искуство лепоте било би нам потпуно затворено: ми бисмо сведочили истом оном добро постављеном и хармоничном метафизичком односу делова и целине стварности о коме сведочи и искуство лепоте, али бисмо га по свој прилици захватили у светлу математике или логике.

С обзиром на претходно речено, сада можемо закључити да је категорија лепог већ код Лајбница, једног филозофа рационализма, изграђена с обзиром на субјективистичке позиције њеног разумевања, а не с обзиром на објективистички и метафизички манир традиције. Традиционални и метафизички мотиви, како смо видели, и овде пројевају, али то не мења чињеницу да је одлучујући заокрет већ учињен: категорије лепог нема без искуства лепоте, а оно је, пак, везано за чулно опажање и субјективне сазнајне моћи. О томе сведочи и специфично Лајбниново преобликовање разумевања чулних опажаја као идеја које су, додуше, збркане (измичу појму), али нису тамне, већ јасне.¹⁶

Слично преплитање старих и нових тенденција у конституисању категорије лепоте можемо пратити и у острвској филозофији, пре свега код Шафтсберија. Наиме, слично Лајбницу, Шафтсбери сматра да је на метафизичком нивоу стварност уређена хармонично – што истовремено значи и лепо, будући да овај филозоф категорију лепоте често користи синонимно са хармонијом, поретком и симетријом.¹⁷ Лепота је, дакле, и овде схваћена као одлика *односа* делова која их конституише у јединствену целину; у овом погледу и Лајбниц и Шафтсбери су наследници питагорејско-платонистичких идеја. Међутим, за разлику од Лајбни-

¹⁶ Уп. Leibniz, G. W., „Razmatranja o spoznaji, istini i idejama”, у: *Izabrani filozofski spisi*, Naprijed, Zagreb, 1980, стр. 1–2; Zurovac, M., *Ideja estetike*, стр. 278–280.

¹⁷ Уп. Guyer, P., „The Origins of Modern Aesthetics: 1711–35”, стр. 21.

ца, Шафтсбери је ипак за корак ближи традицији, јер је лепота као однос делова по њему одлика саме стварности, а никако нашег опажања исте: она је дословно унутрашња конституција самих објеката, њихова форма коју ми опажањем на њима откривамо.¹⁸

Овако узевши, Шафтсбери се заиста представља као традиционални мислилац. Међутим, из истог хоризонта традиционалности произилази и идеја о хијерархијском вредновању лепоте у стварима, која – посве необично – води ка назнакама њеног субјективистичког карактера. Наиме, Шафтсбери тврди примат духовног над телесним, те у том контексту онда поставља материјалне објекте (оформљене форме) као најмање лепе, а Бога као највишу лепоту.¹⁹ Међутим, везивни степен између ове две крајности представља човек; прецизније, лепота људске душе, која је истовремено схваћена и као њено морално савршенство, њена врлина. Будући да је Шафтсбери у већем делу свог рада наступао као мислилац оријентисан на проблеме врлине и карактера, очигледно заинтересован за домен моралности, ову *моралну лепоту* душе морамо узети као кључни појам лепоте у његовој филозофији. Но, тиме се традиционална атмосфера његовог разумевања лепоте моментално изокреће: уместо да буде само карика у ланцу метафизички легитимисаних облика и односа, субјективна страна лепоте иступа у први план и даје нов смисао овој категорији. Примат Бога као истинске лепоте, тако, чини се, Шафтсберију служи тек у сврхе легитимације и утемељења већ изграђене категорије лепоте, схваћене на основама искуства сопствености и субјективности, те у својој изградњи провоциране интересима истог тог субјекта.

Осцилирање између објективистичког и субјективистичког разумевања категорије лепоте може се, напokon, у траговима видети и код оснивача естетике, Баумгартена. Иако мислилац који инсистира на особеном карактеру домена естетског, таквом који поседује *sui generis* претензију на истину и који захтева засебну теоријску обраду, Баумгартен ипак категорију лепог поставља тако да она повратно имплицира и лепо као особину предмета о ком се просуђује. Наиме, кључно одређење лепоте код Баумгартена – оно које је нарочито одступило од традиције естетике – јесте схватање лепоте као *савршеног чулног сазнања*.²⁰ Могућност да се чулно сазнање разуме као савршено било је новина о којој говоримо; истовремено, како смо и навестили, оно је последица Лајбницевог одређења естетског искуства као јасног и као оног које може да на адекватан начин захвати унутрашњу структуру стварности. Наведена одлика савршенства нарочито одступа од традиције будући да је овде реч о чулном искуству, али је она истовремено и

¹⁸ Уп. Draškić Vićanović, I., *Estetsko čulo*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2002, стр. 113–114.

¹⁹ Уп. Glauser, R., Saville, A., “Aesthetic experience in Shaftesbury”, стр. 27.

²⁰ Уп. Baumgarten, A. G., *Ästhetik I*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2007, стр. 21.

маркер оног начина разумевања чулног искуства које уопште и отвара хоризонт могућности заснивања естетике као засебне дисциплине.²¹ Упркос томе, међутим, Баумгартен имплицира да савршенство чулног опажања подразумева и савршенство феномена који бива опажен: о лепом је за њега реч у оба случаја.²²

Чињеница да је категорија лепог код Баумгартена непосредно дефинисана спрам чулног опажања, односно спрам субјективног искуства, сведочи о томе да је у време заснивања естетике као дисциплине метафизичко и традиционално подразумевање лепоте као својства објекта већ увелико ослабило. Уколико ову дефиницију посматрамо с обзиром на њен *definiens* (савршено чулно сазнање), а не с обзиром на њен *definiendum* (лепота), можемо се чак запитати и због чега се савршено чулно сазнање именује управо појмом лепоте, а не неким другим појмом? На тврђење да постоји савршенство чулног сазнања Баумгартен је био обавезан већ самим постављањем идеје естетике: она почива на усвајању могућности да чулно опажање може самостално захватити истину, те да се теоријски могу истражити услови под којима се то дешава. Одликоване случајеве чулног опажања, управо оне који доспевају до тзв. *естетске истине*,²³ Баумгартен, како смо видели, битно означава појмовима савршенства и сазнања. Међутим, додатно приписати категорију лепог оваквом референту уопште није саморазумљиво, нити је имплицирано пројектом естетике: штавише, такав потез заправо значи преобликовање традиционалне категорије.

Уколико ствар посматрамо историјски, могли бисмо закључити да је овде реч о наслеђу Лајбница: како смо видели, већ Лајбницова мисао допушта да чулно сазнање буде јасно – а самим тим и истинито по себи, те издваја управо естетско искуство као изричит случај исправног чулног захватања стварности.²⁴ Поврх тога, Лајбниц, како смо видели, у први план истиче категорију лепог; стога би се могло рећи да Баумгартен просто преузима учестали традиционални појам и даје му нов смисао у хоризонту новоотворених теоријских могућности. Ипак, веза са традицијом – пре свега са традицијом метафизичког промишљања естетског, оличена у појму лепоте – овде треба бити нарочито размотрена. Уколико се са пројектом естетике хтело наступити против одређеног мисаоног држања у погледу естетичких проблема, а чини се да је то случај, употреба категорије лепог, бар наизглед, не може овде бити случајна.

Смисао Баумгартеновог разумевања категорије лепог можемо тражити и на једном мање очигледном месту – наиме, у једном од одређења његовог пројекта. Наиме, Баумгартен естетику одређује и као

²¹ Уп. Zurovac, M., *Ideja estetike*, стр. 330–331.

²² Уп. Baumgarten, A. G., *Metapysica: Metaphysik*, Frommann-Holzboog Verlag, Stuttgart, 2011, § 662; Baumgarten, A. G., *Ästhetik I*, стр. 21.

²³ Уп. Baumgarten, A. G., *Ästhetik I*, стр. 4.

²⁴ Уп. Zurovac, M., *Ideja estetike*, стр. 321.

ars pulchre cogitandi.²⁵ Иако се ово одређење често третира као место укључивања теорије лепоте у нову дисциплину естетике – што је несумњиво случај, ипак такав Баумгартенов потез не треба разумети и као усвајање традиционалних облика мишљења о естетском у нов хоризонт естетике. Другим речима, овде није реч о естетици као теорији лепоте у смислу једне *вештине мишљења о лепом*, већ о естетици која реинтерпретира традиционалну теорију лепоте у новом духу, означавајући је као *вештину лепог мишљења*. Оно естетско хоризонт је одређеног начина мишљења – лепог мишљења, савршеног мишљења у домену чулног сазнања, а не пуког мишљења о лепим предметима.

Стога, када Баумгартен имплицира да поред савршенства/лепоте самог чулног опажања морамо имати и савршенство/лепоту феномена који је опажен, ову разлику не треба нужно читати у духу старе објективистичке парадигме лепоте. Пре би се могло рећи да је овим отворена и наглашена двострука димензија лепог, о којој смо претходно говорили – проблем чињенице да поседујемо некакво искуство лепог на основу ког говоримо, као и категорију лепог којом покушавамо да то искуство захватимо и објаснимо. Оно иманентно субјективно, искуство, тако долази у опасност да постане објективизирано, и као предмет разматрања и као оно *означено* употребом одређене класификације и појмовности.

Закључна разматрања

Анализе категорије лепог, које смо спровели у претходним редовима, имале су за циљ да фокусирају проблематични карактер саме ове категорије пре него њеног референта, објекта или искуства на које се она односи и којима се приписује. Наш циљ био је усмерен на изображавање перспективе која би, у ширем захвату, смерала на преиспитивање иманентног карактера и начина оперисања филозофског промишљања које претендује на то да буде естетичко – донекле у баумгартеновском духу. За такво испитивање, међутим, већ постојеће категорије естетике, по нашем суду, представљају одликована места анализе, а међу њима нарочито се истиче управо категорија лепог.

У раду смо посебну пажњу посветили преобликовању смисла категорије лепог какво је спроведено током нововековне филозофије. Разлог томе био је раскид са вишевековном метафизичком традицијом разумевања лепог као лепоте, односно као особине предмета, утемељене у његовој онтолошкој конституцији. Овај раскид, како смо нагласили, није подразумевао и непосредни прелаз на субјективистичку категорију и разумевање лепог, већ је дух метафизике, како је показано и на примерима Лајбница, Шафтсберија и Баумгартена, релативно дуго одређивао теорије лепоте. Ипак, упркос таквим тенденцијама, новове-

²⁵ Уп. исто, стр. 10.

ковна мисао разматрање лепог искивала се полазећи од естетског искуства, од базичног сусрета са лепим, а таква перспектива сама је по себи водила постепеној изградњи свести о двоструком карактеру лепог, како смо то претходно означили.

Категоријални карактер лепог, ипак, сам за себе неће бити предмет ни једне од нововековних естетика. У најбољем случају, модерни мислиоци питаће се о субјективним изворима самог искуства лепоте, унутар којих ће повремено бити речи и о његовом потенцијалном разумском/појмовном карактеру. Ипак, ни једна од ових позиција не фокусира непосредно саму тешкоћу опојмљавања естетског искуства и формирања говора о њему у облику теорије. Најближи томе је, несумњиво, оснивач дисциплине, Баумгартен, али ни његова разматрања нису непосредно посвећена овом проблему, већ више питању заснивања естетике као таквом.

Стога се, коначно, може закључити и да необични статус лепог у нововековним филозофијама, често разапет између субјективног и објективног пола, бар делимично проистиче из ове врсте недовољно диференциране свести о лепом као категорији. Додатно, сличан узрок могли бисмо приписати и појачаној свести нововековља о многобројним и различитим могућностима артикулације и вербализације естетског искуства, односно наглашеном присуству других естетичких категорија у нововековној мисли. Наиме, уколико лепо губи свој метафизички и објективистички примат, онда се чини природним да оно што у нововековљу задобија примат – естетско искуство – из себе породи и низ нових артикулација и одређења естетских феномена. Коначно, нововековни статус категорије лепог може се узети и као узрок потоњег постепеног напуштања примата теорије лепоте у корист теорије уметности, а затим и поновног раскидања нужне везе између уметности и лепог. Сва наведена питања и проблеми, свако за себе, представљају једнако отворене хоризонте даљег истраживања проблема естетичког мишљења у његовим конкретним инстанцама.

Литература

- Baumgarten, A. G., *Ästhetik I*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2007.
 Baumgarten, A. G., *Metaphysica: Metaphysik*, Frommann-Holzboog Verlag, Stuttgart, 2011.
 Glauser, R., Saville, A., "Aesthetic experience in Shaftesbury", у: *Proceedings of the Aristotelian Society*, 76 (2002).
 Грубор, Н., *Лепо, надахнуће и уметност подражавања*, Плато, Београд, 2012.
 Grubor, N., *Kant i zasnivanje moderne estetike. O osećaju prosuđivanja surhovite forme lepog predmeta*, Draslar, Beograd, 2016.
 Guyer, P., "The Origins of Modern Aesthetics: 1711-35", у: P. Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell Publishing, 2004.
 Draškić Vićanović, I., *Estetsko čulo*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2002.

- Kant, I., *Kritika čistog uma*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1984.
Kant, I., *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991.
Leibniz, G. W., "Meditation on the Common Concept of Justice", у: P. Riley (ed.), *Leibniz. Political Writings*, Cambridge University Press, 1988.
Leibniz, G. W., „Razmatranja o spoznaji, istini i idejama”, у: *Izabrani filozofski spisi*, Naprijed, Zagreb, 1980.
Платон, „Федар”, у: *Дела*, Дерета, Београд, 2002.
Поповић, У., „Естетски привид и естетско искуство”, у: *Стварност и привид: филозофски проблеми представљања*, зборник радова, СФД, Сремски Карловци, 2016.
Friday, J., *Art and Enlightenment. Scottish Aesthetics in the 18th Century*, Imprint Academic, 2004.
Hegel, G. W. F., *Estetika I*, BIGZ, Beograd, 1975.
Tatarkijević, V., *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1980.
Zurovac, M., *Tri lica lepote*, Službeni glasnik, Beograd, 2005.
Zurovac, M., *Ideja estetike*, Službeni glasnik, Beograd, 2016.

Una Popović

University of Novi Sad, Faculty of Philosophy

BEAUTY AS THE KNOWLEDGE OF SENSES: THE CHANGE IN THE CATEGORY OF BEAUTY

Abstract. The category of beauty, as one of the central categories of aesthetics, is discussed in this paper in terms of its status of the conceptual definition that belongs to aesthetics. In other words, the category of beauty is considered as one of the best examples of the specific way of thinking about aesthetically relevant problems and phenomena, and as such is analyzed with respect to the web of ideas and attitudes which it implies. Understood in such manner, the category of beauty will in this paper be analyzed in the context of modern philosophy, as an epoch that has carried out the transformation of this key aesthetic category and opened new possibilities of aesthetic thought.

Keywords: category, beauty, aesthetics, modern philosophy, aesthetic experience.

УМЕТНИЧКИ ЛЕПО У ХЕГЕЛОВОМ И ХАЈДЕГЕРОВОМ ТУМАЧЕЊУ УМЕТНОСТИ

Апстракт. У раду се најпре говори да Хегел и Хајдегер развијају онтолошку концепцију лепог. Уметнички лепо се схвата као начин појављивања бивствовања и стоји у најприснијој вези са истином. Потом се образлажу Хегелови и Хајдегерови ставови о уметнички лепом. Прво се разматра Хегелово одређење идеала као лепог привида и културна функција уметнички лепог. У раду се излажу три форме досезања идеала (симболичка, класична и романтичка) и говори о свету лепих уметности. Потом се разматра Хајдегерово одређење уметнички лепог као начина појављивања истине. Указује се на структуру догађаја као самосмештања и смештања истине. На крају се закључује да Хегелово и Хајдегерово тумачење уметнички лепог брани концепт велике уметности, која има важну функцију у потврђивању човековог повесног положаја, његовог саморазумавања и оријентације у свету.

Кључне речи: уметнички лепо, истина, Хегел, Хајдегер, велика уметност, форма.

У овом раду се разматра питање о томе како Хегел и Хајдегер одређују уметнички лепо. Кад се на овај начин постави питање, онда треба истаћи заједничке претпоставке у њиховом тумачењу. Обојица развијају онтолошку концепцију лепог, у којој се лепо схвата као начин појављивања бивствовања путем уметничког дела, а не као вредност у уметничком искуству. У том смислу они лепо сагледавају кроз призму велике уметности и у присном односу према истини.

Најпре треба поставити питање шта Хегел и Хајдегер сматрају великом уметношћу. Треба рећи то да Хегел не користи појам велика уметност. Ипак, један став из његових предавања о естетици у одређеном смислу описује карактер велике уметности: „[...] лепа уметност је тек онда права уметност и тек онда решава своје највише задатке када уђе у коло религије и филозофије и постаје пут и начин да у свест дове-

де и изрази божанско, најдубље интересе човека и најобухватније истине духа”.¹ У предавањима о Ничеу Хајдегер пише: „[...] велика уметност и њена велика дела су велика стога што унутар повесног тубивствовања човека испуњавају један одлучујући задатак: наиме, да путем дела чине отвореним шта бивствујуће у целини јесте...”.² Следећи такве увиде може се закључити да Хегел као и Хајдегер уметност и уметнички лепо разумеју полазећи од повесног појма епохе и културе унутар јединственог разумевања бивствовања. Велика уметност треба да објави или прикаже карактер бивствовања у својој повесној димензији, а самим тим повесну оријентацију и положај човека. Уметност има културно-повесну релевантност. Лепота је начин појављивања бивствовања путем уметности. Ово истовремено значи да је стил, естетски и технички квалитет уметничке производње неког дела, секундаран када је у питању велика уметност, и ту су сагласни и Хегел и Хајдегер.³

У својим предавањима о филозофији уметности Хегел одваја природно лепо од уметнички лепог, док у Хајдегеровом тумачењу уметности природно лепо не постоји као проблем јер он говори само о уметнички лепом. Хегелова естетика се не бави целином царства лепог, то јест лепим уопште. Њен предмет је уметнички лепо. Ово разграничење има пре свега системске разлоге. Систем излаже идеју у свом развоју, прво у логичком облику, потом њено отуђење у њену другост, то јест природу, да би се она у виду субјективног, објективног и апсолутног духа (у који спадају уметност, религија и филозофија) реализовала у целини стварности апсолутне истине. Унутар такве структуре система уметничко лепо као производ духа стоји изнад природно лепог. Оно поседује аспект природности и материјалности, а самим тим и природно лепо као несавршен, непотпун вид који се својом супстанцијом налази у самом духу.⁴

Повезујући лепо са истином, Хегел одређује појам уметности и уметничког дела путем лепоте, то јест лепог привида или идеала. При одређењу лепог привида он реинтерпретира појам привида тиме што привид не схвата само као обмањујући. Наиме, он привид схвата и као конститутивни момент у посредовању истине. Шта заправо то значи? Хегел говори да се уметнички лепо рађа и одвија у привиду (*Schein*).⁵ Истовремено, он поставља питање: да ли уметност као ствар привида може бити предмет научне обраде? У прилог могућности такве научне

¹ Hegel, Georg W. F., *Vorlesung über die Ästhetik I*, Frankfurt, 1986, стр. 20–21.

² Heidegger, M., *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, Frankfurt, 1985, стр. 98.

³ Према Хајдегеру, квалитет уметничке производње не гарантује уметност: „Употреба савршених способности из најпотпунијег овладавања правилима чак ни по највишим мерилима и узорима никад не може бити уметност”. *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*. GA 65, Frankfurt, 1989, стр. 505.

⁴ Hegel, Georg W. F., *Vorlesung über die Ästhetik I*, стр. 15.

⁵ Исто, стр. 17.

обrade Хегел утврђује разлику између обмањујућег и лепог привида. Обмањујући или несуштински привид јесте привид који се схвата као варка у поређењу са спољашњим светом појава и његовом материјалношћу, као и са унутрашњим чулним светом. Овим световима се у обичном животу приписује назив стварности, док се свет уметности сматра пуким привидом и варком (*Täuschung*).⁶ Насупрот томе, лепи привид има другачије карактеристике и стоји у функцији искуства истине. Према Хегелу, права стварност се налази тек са оне стране непосредности осета спољашњег и унутрашњег света. Једна таква стварност јесте појављивање идеје у чулном облику, то јест уметнички привид реализован путем људске производње. У таквој производњи, према Анемари Гетман-Зиферт (Annemarie Gethmann-Siffert), уметност постаје виша стварност, док се путем уметничког произвођења привида отвара могућност произвођења привида за нас. Тако Гетман-Зиферт пише: „Ово постојање-за-нас реалитета поново је предуслов искуства истине, јер привид за нас у посматрању уметности јесте привиђање облика”.⁷ Уметнички привид је суштински привид, јер је он услов за искуство истине. У лепом облику може да се схвати истина стварности. Ово отвара могућност да се покаже како дух преко уметности постаје свестан самога себе и истине у којој егзистира. Уметност као лепи облик постаје стога неодвојив момент повести духа, моменат на путу образовања појма духа.⁸ На овај начин идеал или лепи привид јесте презентација идеје. Идеал је постојање или егзистенција идеје, али, како указује Гетман-Зиферт, идеја као таква је схватљива човеку само уколико је реализована путем људске делатности.

Један начин како се идеја посредством људске делатности може превести и схватити у реалитет јесте стварање, (рад) неког лепог облика. У овом лепом облику, дакле у уметничком делу, идеја не налази стварност, природу, њено верно огледало, већ налази један начин свог ’по-стојања’ (*Da-Sein*).⁹

⁶ Исто, стр. 22.

⁷ Gethmann-Siffert, Annemarie, *Einführung in die Ästhetik*, München, 1995, стр. 210.

⁸ Према Хегелу, уметност је као отуђивање у чулно део развоја појма из самог себе, једна деоница у образовању појма духа у коме истина егзистира као у свом властитом елементу: „Јер дух пре него што доспе до истинског појма свог апсолутног бића има да прође низ ступњева који су засновани у самом појму, а том развоју садржаја, што га он себи даје, одговара непосредан, од тога зависан развој облика уметности, у чијој форми дух као уметнички постаје свестан самог себе” (*Vorlesung über die Ästhetik I*, стр. 103). „И мада уметничка дела нису мисао и појам већ развој појма из себе сама, отуђивање у чулно, моћ мисаоног духа је садржана не само у томе да себе схвати у својој сопственој форми као мишљењу, већ такође да себе схвати у свом испољавању у осету и чулности, да себе у своме другом схвати тиме што отуђено преокреће у мисли и тако враћа себи” (исто, стр. 27–28).

⁹ Gethmann-Siffert, Annemarie, *Einführung in die Ästhetik*, стр. 212.

Уметност не подражава природу нити њену стваралачку моћ, већ излаже мисао. Њено највише одређење, што јој је заједничко са религијом и филозофијом, јесте то да је она начин и врста да се изрази оно божанско. „У уметности народи су положили своја најсадржајнија опажања и представе и често је код народа уметност кључ за разумевање мудрости и религије, а код неких народа и једини кључ разумевања.”¹⁰ У том смислу Гетман-Зиферт закључује да одређење идеала постојања или егзистенције идеје садржи истовремено једно одређење културне функције уметности. „Функција уметности лежи у томе да се развије чулно опажљиво тумачење света. То може само онда када принцип подражавања природе замени реализацијом идеје, кад се природно лепо замени идеалом.”¹¹

Код Хајдегера уметнички лепо није услов сазнања или момент посредовања искуства истине већ специфичан начин на који се истина дешава, односно присуствује. Постоји неколико начина на које се истина бивствовања објављује односно дешава, а једна од њих је уметност. Оно што дешавање истине бивствовања путем уметности чини специфичним јесте то што се истина дешава на начин лепоте. У *Извору...* Хајдегер ово дешавање истине повезује и са метафором светлости. Тумачећи Ван Гогову слику и Мејерову песму о римском зденцу, он говори да се у њима не објављује ниједно појединачно бивствујуће него се дешава нескривеност (истина) бивствујућег у целини.¹² Тако Хајдегер пише: „[...] себескривајуће бивствовање светли. Тако обликовано светло склапа своје сијање у дело. У делу склопљено сијање јест лепо. Лепота је један начин како суствује истина”¹³

У *Извору...* Хајдегер говори да истина није неки квалитет који се додељује спознавању и науци да би се од ње разликовало лепо и добро који се држе за вредности нетеоријског одношења.¹⁴ Насупрот таквој традиционалној одвојености лепоте од истине, у *Извору...* се заступа другачије становиште. Наиме, „Истина је истина бивствовања [...] Лепота се не јавља поред ове истине.”¹⁵ Истина се у делу појављује. „Ово појављивање (*Erscheinen*) јесте, као бивствовање истине у делу као делу, лепота. Тако [*уметнички* – С. Р.] лепо припада самодобајању истине”¹⁶ Дакле, лепо као начин појављивања истине у делу пада у догађај (*Ereignis*). Став да лепо као начин појављивања истине пада у догађај ни у ком случају не значи да се тиме искључује улога уметника у произвођењу лепог облика, иако Хајдегер говори да је уметничко деловање у таквом догађају тек пролаз. У том смислу треба обратити пажњу на његову

¹⁰ Hegel, Georg W. F., *Vorlesung über die Ästhetik I*, стр. 21.

¹¹ Gethmann-Siffert, Annemarie, *Einführung in die Ästhetik*, стр. 212.

¹² Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, Frankfurt, стр. 43.

¹³ Исто, стр. 43.

¹⁴ Исто, стр. 69

¹⁵ Исто, стр. 69.

¹⁶ Исто, стр. 69.

дистинкцију из *Извора*... између самосмештања (*Sich einrichten*) и смештања (*Einrichten*) истине бивствовања. У првом случају, истина се у свом догађању појављује као „субјект”, а у другом случају као „објект” појављивања који претпоставља уметничко произвођење. Уметничко произвођење, као један начин смештања истине, јесте истовремено утврђивање истине у облик који присуствује на начин лепоте. Уметничка производња није просто обрада и распоред материјала, већ утврђивање сукоба земље и света у облик, при чему земља, као завичајни темељ, има и функцију материјала. На овај начин, путем уметничке производње у уметничком делу, у његовој структури бити-створеним, дешава се нешто нарочито (*Besonderes*) и неоубичајено (*Ungewonliches*). Дело добија једнак подстрек (*Anstoss*) и ударац (*Stoss*), и у свом „у себи почивању” има структуру „да” (*dass*). Ово значи да дело на начин догађања истине као смештања и самосмештања увек „пред собом јест”. „У произвођењу дела лежи то приношење тога да оно [*дело* – С. Р.] јесте.”¹⁷ „Оно [*дело* – С.Р.] јесте” не значи да у делу постоји лепо већ то да оно на одређени начин има вишак присуства, презентције. Овај вишак присуства не треба поистоветити са естетском вредношћу, већ се ту мисли начин на који се истина бивствовања у делу појављује као лепота.

Према Хегеловој онтолошкој концепцији, филозофски појам лепог означава један модус појављивања истине бивствовања не само у елементу мишљења већ и у елементу људске производње и искуства. У појму лепог се обједињује метафизичка општост идеје са одређеношћу реалне посебности. Другим речима, појам уметнички лепог се спецификује путем уметничког дела као артикулација две стране, унутрашње и спољашње. Унутрашња страна се показује као садржина то јест нека сврха, значење, општост, односно идеја, а спољашња страна као израз, појава, реалитет те садржине, форма осећајности. Артикулација ове две стране лепог се показује у њиховом прожимању, при чему се спољашња страна показује као представа оне унутрашње. Тако идеја као уметнички лепо није идеја метафизичке логике изложена у својој општости, већ је идеја лепог индивидуална стварност која себе сазнаје у форми чулности. Тако схваћена идеја као чулно уобличена стварност јесте идеал.¹⁸ Идеал је синтеза идеје као универзалног садржаја и чулне форме осећајности коју је та идеја заоденула. Између идеје и њене чулне форме постоји однос адекватности. Међутим, кад је у питању овај однос адекватности, треба указати на две ствари.

Прво, однос адекватности зависи од степена развијености идеје а мање од субјективне умешности уметника. Наиме, захваљујући развоју идеје, садржине, уметничко лепо задобија један нарочити тоталитет ступњева и форми: „[...] то ће висина и изврност уметности у реалности саобразно њеном појму зависити од степена присности и јединства у којем

¹⁷ Исто, стр. 53.

¹⁸ Hegel, Georg W. F., *Vorlesung über die Ästhetik I*, стр. 105.

се прожимају идеја и њен лик (*Gestalt*)”.¹⁹ Овакав концепт односа идеје и лика, начин привиђања истине, конституише оно што Лик Фери (Luc Ferry) назива хронолошком хијерархијом лепоте и уметности.²⁰ Ова еволуција идеала, односно уметнички лепог, остварује се кроз различите повесне форме уметности (симболичка, класична и романтичка) у перспективи свог краја, који се дешава у модерном добу, када уметност губи функцију највишег начина приказивања истине.

Друго, овај однос адекватности може бити остварен као у класичној уметности, у којој постоји савршено подударење идеје и њеног чулног лика, савршено остварење идеала, али не и истина духа који себе зна у својој апсолутности и извесности. Наиме, треба рећи да чулно појављивање може да стреми идеалу као у симболичкој уметности, да досегне идеал (класична уметност), чак и да га превазиђе (романтична уметност),²¹ али без обзира на степен остварености идеала као истинске идеје лепоте, он неће бити довољан услов за остварење истине као извесности апсолута, већ само један тренутак у његовом образовању. Наиме, оно што је карактеристично за ове форме уметности и уметнички лепог састоји се у томе што је уметнички лепо или идеал, као појављивање идеје у чулности, заправо ограничено приказивање истине. „Само изван одређени круг и степен истине може се показати у елементу уметничког дела”.²² Уметност као дух у свом отуђеном виду, елементу чулности, није ништа друго него један круг истине, оне истине како је приказује филозофија, а то је позиција апсолутног духа као безусловног самосазнања извесности себе самог. Разлике у степену или кругу приказивања истине воде закључку да уметничке форме не само да нису једнако вредне, већ и томе да најсупериорнија форма (романтична) најављује крај уметности. Ова ограниченост уметности излаже се и кроз систем појединих лепих уметности (архитектура прати симболичку уметност, скулптура класичну, а сликарство, музика и поезија одговарају романтичкој уметности), при чему се образује један божански регион лепог, свет створене лепоте.

Овај свет остварене лепоте је област божанске истине, уметнички приказане за интуицију и осећање. Свет лепоте, свет лепих уметности (архитектура, вајарство, књижевност...) јесте божански лик који себи прилагођава спољашњост форме и материјала у виду многобројних уметничких дела, и носи их у себи као манифестацију самог себе.²³ Ипак, тај свет чулног привида остаје недоступан за сазнање апсолута на апсолутни начин, у виду безусловног сазнања себе самог. Он је само један регион божанске истине. То је свет у коме се раздвајају истина и

¹⁹ Исто, стр. 103.

²⁰ Фери, Лик, *Homo Aestheticus; Откриће укуса у демократском добу*, Нови Сад, 1994, стр. 129.

²¹ Hegel, Georg W. F., *Vorlesung über die Ästhetik I*, стр. 114.

²² Исто, стр. 23.

²³ Исто, стр. 115.

лепота. Истина постаје предмет науке, уметност остаје само лепа. Уметничка производња лепих уметности и њена рецепција постају одлучујући у појму уметности, при чему је она изгубила функцију највише намене духа.

У ставу из „Поговора” *Извору уметничког дела* Хајдегер ће дати једну повесну скицу повезаности истине бивствовања и лепоте, и то као слабљење њихове везе:

Лепо почива на форми само зато што се нека форма расветлила из бивствовања као бивствености бивствујућег (*Seiendheit des Seienden*). Бивствовање се догодило као *eidoc*. Идеја се склапа у морфе. Синолон, јединствено цело састављено од морфе и хиле, наиме *ергон* јест на начин *енергеје*. Овај начин присутности постаје *actualitas* оног *ens act-*у. *Actualitas* постаје стварност. Стварност постаје предметност. Предметност постаје доживљај.²⁴

Кроз ове промене у схватању бивствовања, сматра Карстен Харис, може се уочити Хајдегера повесна скица постепеног слабљења везе између истине и лепоте. На почетку су лепо и истина били неодвојиви. Нешто од те повезаности чувало се у средњем веку, када се лепо разумевало као трансценденталија. Оног тренутка када се свет разумео као тоталитет чињеница (нови век), они су се раздвојили.²⁵ Хајдегер у *Уводу у метафизику* описује последицу оваквог раздвајања или слабљења везе у новом веку следећим ставом:

Грцима он и калон кажују једно исто, присуство, чисто сијање. За нас данашње лепо је обрнуто, оно што опушта, што одмара, и због тога одређено за уживање. Уметност припада подручју посластичара. Да ли уживање уметности служи за задовољење утанчаних осећања, познавалаца и естета или за морално уздизање нарави не представља у суштини никакву разлику.²⁶

У сфери теорије, Кантова естетика, која раздваја уметничко и природно лепо и разуме лепо изразом естетских идеја, најављује крај те везе. Такође, Хегелова идеја света остварене лепоте као региона божанске истине упућује на ово слабљење односа лепоте и истине.

Ипак, Хајдегера интенција по питању те везе је прилично другачија. Констатација да такво одвајање постоји не значи да се треба помирити с тим да је то нужност. Хајдегер закључује да, услед значаја схватања лепоте као уметности, уметност једнако мало може да се схвати полазећи од лепоте саме за себе, као што може полазећи од доживљаја.²⁷ Другим речима, веза између истине и лепоте је нужна за

²⁴ М. Heidegger, *Holzwege*, GA 5, стр. 69.

²⁵ Види: Karsten Harries, *Art Matters; A critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*, Springer, 2009, стр. 188–190.

²⁶ Heidegger, М., *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen, 1987, стр. 101.

²⁷ Heidegger, М., *Holzwege*, GA 5, стр. 70.

постојање уметности и њену улогу у бивствовању човека. На овај начин Хајдегер може да остане при тврдњи да уметност која подржава ову повезаност има повесну релевантност за човека, одређује његов повесни положај, и да као таква има спасоносну улогу, јер стоји у констелацији односа о којима филозофија, односно мишљење, пита.

На крају, имајући у виду овде изложено, треба закључити неколико ствари. Најпре, Хегел и Хајдегер развијају једну онтолошку концепцију лепог у којој се лепо схвата као особити начин појављивања истине бивствовања у облику уметности и уметничког дела: лепо као појављивање идеје у чулности, идеал (Хегел) или лепо као дешавање истине бивствовања у делу, догађај (Хајдегер). При том, ово не значи да је лепо нека еманација духа или бивствовања, већ је и резултат људске стваралачке производње. Овакво тумачење уметнички лепог као модуса истине бивствовања полази од тога да уметност и уметнички лепо стоје у најближем сродству са религијом и филозофијом, као оним подручјима у којима се такође излаже истина. Развијајући онтолошку концепцију лепог у медијуму уметности Хегел и Хајдегер говоре о томе да уметност треба да покаже шта бивствовање јесте, да покаже најобухватније истине духа и највише интересе човека. Тако они уметност одређују као велику уметност која у форми лепоте (особитог начина појављивања истине) остварује културну повесну функцију разоткривања (Хајдегер) и освешћивања (Хегел) повесног положаја човека, одређује његову духовну оријентацију артикулишући свакидашњи живот човека. Такво разоткривање и освешћивање путем уметнички лепог, и код Хегела и код Хајдегера, нема карактер вечног важења, већ има повесно-специфични карактер. Притом, према Хегелу, та функција током повести, у различитим епохама, показује различита дејства у виду веће или мање адекватности односа чулног лика и духовног садржаја (симболичка, класична и романтичка форма). Проблем наступа у модерном добу, када се уметност у образовању појма духа, услед свог чулног карактера, показује као недовољна да одговори његовим највишим захтевима. Уметнички лепо нема више снагу освешћивања повесног положаја човека у највишој образованости апсолутне самоизвесности духа. С друге стране, и Хајдегер сматра да уметност, као дешавање истине на начин лепоте кроз одређене епохе, има различито повесно дејство у артикулацији бивствовања и његовог повесног појављивања, али да не губи ту функцију. Уметнички лепо може да изостане, али не и да изгуби своју функцију у повесном обликовању човека и разоткривању бивствовања. Тако, према Хајдегеру, у модерном добу, уметност, као дешавање истине бивствовања на начин лепоте, делује спасоносно и својим дејством показује ону констелацију дешавања у повесном положају човека коју отвара и филозофија. На

овај начин може да се закључи да и Хегел и Хајдегер уметнички лепо стављају у функцију изградње и потврђивања властите филозофије. Хегел у својој изградњи система филозофије уметнички лепо сматра интегралном али пролазном етапом у његовом схватању бивствовања као идеје. Тиме уметност престаје да буде велика. Насупрот томе, код Хајдегера имамо апологију велике уметности. Уметнички лепо задржава ексклузивни карактер у разоткривању бивствовања као таквог и тако стоји у функцији његовог филозофског промишљања истине бивствовања.

Литература

Hegel, Georg W. F., *Vorlesung über die Ästhetik I*, Frankfurt, 1986.

Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, Frankfurt.

Heidegger, M., *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen, 1987.

Gethmann-Siffert, A., *Einführung in die Ästhetik*, München, 1995.

Фери, Л., *Номо Aestheticus: откриће укуса у демократском добу*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994.

Karsten H., *Art Matters; A critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work on"*, Springer, 2009.

Saša Ž. Radovanović

University of Kragujevac Faculty of Philology and Arts

ARTISTIC BEAUTY IN HEGEL'S AND HEIDEGGER'S INTERPRETATION OF ART

Abstract. The paper first shows that both Hegel and Heidegger developed an ontological conception of beauty. The artistic beauty is seen as a way of appearance of the being and stands in the closest ties with the truth. Afterwards, the author explains Hegel' and Heidegger's views on the artistic beauty. The author first discusses Hegel's definition of ideals as a beautiful appearance/semblance (Schein) and cultural functions of the artistic beauty. The paper presents three forms of reaching the ideal (symbolic, classical and romantic) and talks about the world of fine arts. Subsequently, the author considers Heidegger's definition of artistic beauty as a way of appearing the truth. The author points to the structure of the event as a self-placement and a placement of the truth . In the end, the author concludes that Hegel' and Heidegger's interpretation of the artistic beauty defends the concept of the great art that plays an important role in confirming the man's position in the history, in its self-understanding and the orientation in the world.

Keywords: artistic beauty, truth, Hegel, Heidegger, great art, form.

СЕМИОТИКА И ПОЈАМ ЛЕПОГ У УМЕТНОСТИ

Апстракт. Уместо традиционалног формалистичког схватања уметности као затвореног структуралног поретка од кога се очекује да произведе естетски доживљај лепог, семиотика уметничком делу приступа као знаку који је у непрекидној интерпретативној интеракцији и циркулацији са другим знаковима културе и друштва. Допринос семиотике теорији уметности јесте сазнање да уметничко дело никада није завршен и статичан знаковни систем, због чега се не може говорити о његовом заувек датом, јединственом и коначном значењу. Дело је попут симптома, оно представља само траг означавања који открива знакове у релацији са другим знаковним системима. Разумевање једног значења увек са собом носи трагове и других. За разлику од семиотике, у оквиру које се примарно истражују процеси производње значења уметничког дела и услови његове рецепције, формалистичка теорија је свој фокус истраживања усмерила на структуралност уметничког дела, у покушају одређивања лепог као његове иманентне естетске вредности, занемарујући при том у највећој могућој мери његову текстуалност. Зато сматрамо да појам лепог није довољно разматрати у домену унутрашњих есенцијалних својстава уметничког дела, која су доступна чулној перцепцији, већ је неопходно узети у обзир и комплексна релациона својства, која припадају контекстима у којима су уметничка дела створена, презентована, интерпретирана и, напослетку, контемплирана.

Кључне речи: семиотика, лепо, уметност, структура, знак.

Идеја о томе да лепо видимо у његовом чистом облику заснива се на претпоставци чулног опажања као непосредног приступа стварности. Међутим, рецепција и интерпретација се не могу одвојити једна од друге; оне су међусобно зависне операције. У XIX веку визуелна перцепција се објашњавала физиологијом ока и неурологијом очног апарата. Сазнање да се оно што видимо ствара под утицајем светлости на мрежњачи ока имало је утицај на развој теорија и пракси које су се бавиле визуелним феноменима. У историји уметности је највише био до-

минантан формализам, у теорији уметности психологија перцепције, а музеји и галерије су конципирани као излагачки простори у којима су изложени артефакти деконтекстуализовани како би посетиоци могли да их перципирају непосредно, безвремено и одвојено од било каквих спољашњих утицаја. Развојем семиотичких теорија, дошло се до увида да се визуелно поље не састоји само од чистих перцептивних форми, већ и од значења која се производе под утицајем различитих друштвених дискурса.¹

Семиотика креће од чињенице да је наше опажајно искуство много комплексније него што то истраживања психологије перцепције показују. Идентификација и рекогниција визуелних репрезентација не може се објаснити само физиолошким процесом. На пример, неко може истренирати животињу која има одличан вид да препозна једно уметничко дело, али способност перцепције ни изблиза није довољна да она доживи лепоту тог дела. Чулно искуство је потребан, али не и довољан услов естетског искуства. Перцепцију не чине само физиолошки услови опажања, већ и друштвени и културални контекст у коме се перцепција догађа. Ниједан чин перцепције не постоји изван специфичног контекста, који обликује и трансформише оно што опажамо. Већина теоретичара сматра да искуство перцепције не постоји независно од друштвених и културалних кодова. Семиотика може само да потврди ову тезу: перцепција се заснива на кодирању реалности у знакове који је репрезентују у нашој свести.² Ми никад не опажамо „реалност” по себи, већ кодирану слику реалности. Као пример можемо узети чувену оптичку илузију „Рубинова ваза”. У процесу опажања, слика се јавља као двосмислена и нестабилна. У једном тренутку видимо два профила лица, а у другом вазу. У перцепцију је укључена интерпретација која фаворизује један облик у односу на други. Опажање фи-

¹ „Перцептуализам увек приказује уметност као баналну, јер никад не превазилази очевидну тачност и увек приказује уметност као тривијалну, јер стварање слика се по перцептуализму дешава изван друштва, на маргинама друштвеног учешћа, у неком вртлогу далеко од токова моћи. Међутим, не смемо размишљати на овај начин: ако уметничку слику сматрамо уметношћу знака, што ће рећи уметношћу дискурса, тада је и сама слика део тока знакова друштвеног поретка. Нема маргинализације: слика је уроњена у исту циркулацију знакова која прожима друштвену формацију”. Bryson, Norman, „Semiology and Visual Interpretation”, у: Bryson, Norman, Michael Ann Holly & Keith Moxey (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Polity Press, Cambridge, 1991, стр. 66.

² Савремени теоретичари уметности, Норман Брајсон (Norman Bryson) на пример, применом семиотичке теорије праве суштински отклон од схватања уметничког дела и његових естетских квалитета као перцептивног записа: „Napad Normana Brajsona (Norman Bryson, 1949) na Ernesta Gombricha i kritika onoga što je Brajson nazvao 'suštinskom kopijom' u Gombrichevom diskursu predstavljali su korake u pravcu razvijanja alternativne ('nove') istorije umetnosti, za koju je Brajson našao oslonac u semiologiji”. Erjavec, Aleš, „Vizuelna kultura, umetnost i vizuelne studije”, у: Šuvaković, Miško i Aleš Erjavec (ured.), *Figure u pokretu – Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd, 2009, стр. 842–843.

зичког света се учи још од најранијег детињства. Како оно постаје свакодневна навика, сматра се за аутоматски и урођен процес. Међутим, када би перцепција била само утискивање чулних утисака у нашу свест, суочили бисмо се са бесконачним бројем најразличитијих информација које би без селекције изазвале потпуну збрку и конфузију. Да до тога не би дошло, физички свет заправо видимо као скуп смислених знакова које тако и интерпретирамо. Роршахови тестови одлично илуструју чињеницу да реакција посматрача на визуелне представе није резултат чулне перцепције, већ интерпретативне активности. Када говоримо о слици из семиотичке перспективе, може се направити довољно јасна разлика између опсервације, дескрипције и класификације визуелних елемената, као и њихове интерпретације.

У друштву Запада традиционално се сматра да чула обезбеђују тренутан, непосредан и веродостојан приступ спољашњем свету. Али, визуелно опажање које региструју наше очи не можемо сматрати сликом реалности, јер у стварању те слике учествује више фактора. Од светлости која је пала на мрежњачу ока тек треба да настане искуство визуелног света. Мозак узима у обзир опажање различитих чула, као и наша ранија искуства која укључује у перцептивни процес. У свести се све те информације интерпретирају у складу са друштвеним и културалним искуствима и знањима која поседујемо. Између реалности и перцепције постоји фундаментална разлика, јер је оно што називамо „реалношћу” у ствари ментална слика „реалности” – завршетак комплексног процеса опажања који је започео рефракцијом светлости у спољашњем окружењу, да би потом прошао кроз низ филтера нашег менталног склопа. Оно што чулно опажамо није ништа „реалније” од нпр. уметничке слике, зато што је наше чулно искуство увек посредовано. Перцепција се не заснива на непосредној интеракцији са нашим окружењем, већ на интеракцији мозга и нашег ума са електричним сигналимa послатих са мрежњаче који репрезентују оно што опажамо. Зато оно што видимо није директан запис онога што чулно опажамо, већ ментална конфигурација коју интерпретирамо као слику. Медицина пружа велики број сведочанстава код којих су пацијенти којима је после много година враћен вид имали проблема да користе чуло вида. Фотографија за њих нема значење, јер на њој виде само различите површине боја и облика. Слична су искуства антрополога који су истраживали народе који не припадају нашој визуелној култури. Када би им показали фотографију животиње која је њима позната, они су видели фотографију као дводимензионално парче папира, али нису били у стању да распознају шта она приказује.³ То је зато што фотографија

³ „Можда су највише изненађујућа сведочанства о томе да људи који живе у различитим системима производње значења виде и свет различито. Дисциплина психологије која се бави визуелном перцепцијом истражује оптичке илузије како би разумела начине на које мозак процесуира визуелне информације. Један од експе-

није копија реалности. Она је у ствари скуп обојених површина различите светлине које су отиснуте на дводимензионалном папиру. За успостављање релације између тродимензионалног света и његове дводимензионалне репрезентације није довољан само процес перцепције, већ је неопходно и познавање одређених конвенција и правила приказивања. Уочавање сличности између слике и онога што она приказује је много више резултат начина на који интерпретирамо оба искуства, него што се заснива на било каквој њиховој међусобној кореспонденцији. Оно што нам омогућава да слику видимо као рефлексију стварности је успостављање везе на основу значења за које сматрамо да треба да их повеже.⁴

Појавом семиотике започела су истраживања начина на који се формирају знаковни и значењски системи уметничких дела, узимајући у обзир цео низ релевантних фактора, међу којима и историјски контекст. За разлику од историје уметности, која истражује линеаран развој уметничког стваралаштва и открива иманентна „естетска” значења уметничких дела, семиотика показује како се не може говорити о јединственим и стабилним значењима, јер се процес производње значења у сваком тренутку мења у зависности од сложених фактора у оквиру контекста у коме се догађа.⁵

Најчешће постављано питање у историји уметности и естетици јесте да ли уметничка дела могу бити одређена неким иманентним својством као што је, на пример, вредност „лепог”. За разлику од те-

римената су тзв. Müller-Lyer фигуре (две паралелне линије једнаке дужине; горња има на крајевима стрелице које су усмерене ка споља, а код доње су усмерене ка унутра). Већина Европљана је заведена овом оптичком илузијом и сматра да је горња линија краћа од доње, иако су обе идентичне када се измере лењиром. Међутим, људи из култура изван Европе, како се испоставља, 'показују далеко мању заведеност илузијом' (Coren and Girgus, 1978: 140; Robinson, 1972: 109). Аустралијски домороци су, на пример, били 'несумњиво мање подложни илузији него британски научници који су спроводили тестирање' (Froman, 1970: 52). Психологија показује да је 'оно што особа види детерминисано оним што очекује да ће видети' (ibid.: 59). Људи из различитих система производње значења и свет виде различито (Coren and Girgus, 1978: 141; Robinson, 1972: 110)." McKee, Alan, *Textual analysis*, SAGE Publications Ltd, London, 2003, стр. 8.

⁴ Џон Тег (John Tagg), за разлику од Барта, тврди да се статус фотографије као сведочанства „не заснива на природној или егзактној чињеници, већ на друштвеном, семиотичком процесу [...] оно што Барт назива 'силом сведочанства' представља комплексан историјски исход који је реализован фотографијама само у оквиру одређених институционалних пракси и историјских релација", Tagg, John, *The Burden of Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, стр. 4.

⁵ Зато се о лепом може говорити не само као о трајној, него и као релативној и пролазној категорији: „Lepota u modi se ne nalazi u težnji ka večnom, a pogotovo ne u funkcionalnosti, već u njenom čistom temporalitetu. Za modernu estetiku, lepota se nalazi u prolaznom, u onome što je kratkog veka i što je apsolutno savremeno". Svensen, Laš, *Filozofija mode*, Geopoetika, Beograd, 2005. стр. 27.

орија естетике које покушавају да пронађу есенцијална својства уметничких дела, семиотика им не приступа као објектима, већ као знаковима чија производња и рецепција зависи од културе и друштва којима припадају. Како скуп знакова у семиотичкој теорији дефинишемо као текст, текстуалност уметничког дела можемо читати на начин који његову површину третира као део друштвене и културалне мреже којој у датом тренутку припада.⁶ Унутар семиотичког модела уметничко дело није само културални конструкт који манифестује друштвене вредности и културалне услове у којима је произведено, већ је и текст који настаје у процесу рецепције. Уметничко дело није обичан предмет у реалном свету, већ је текстуално и значењско место у оквиру кога реципијент производи својеврсну репрезентацију коју покушава да усклади са претпостављеном намером тзв. „аутора” дела.

Свету који нас окружује, као и разматрању појма лепог у уметности, можемо приступити само посредством језика, што значи да за нас свет не постоји изван језика. Зато је питање језика незаобилазно за наше разматрање. Језик не одражава свет, како се дуго мислило, већ га активно обликује. Развој структурализма је довео до новог увида по коме, ако је посредник између нас и света језик, онда то значи да чврст ослонац са кога бисмо тумачили свет више не постоји, јер једино што можемо тумачити јесте сам језик којим му приступамо:

Искусство језика као номенклатуре заснива се на томе што његова егзистенција претходи нашем 'разумевању' света. Речи изгледају као симболи за ствари зато што су ствари непојмљиве изван система разлика које конституишу језик. Слично томе, ове ствари изгледају као да су репрезентоване у свести, у аутономној реалности мишљења, зато што је мишљење у суштини симболичко, зависно од разлика произведених од стране симболичког поретка. Тако језик остаје 'непримећен', потиснут због трагања за значењем и/или у искуству свести. Свет ствари и субјективности тако постају дупли гарант истине.⁷

Језик, као и било који други знаковни систем, није рефлектор постојећих значења у свету, па ни естетског доживљаја лепог, већ њихов произвођач и аутономни генератор. Ако је оно што зовемо свет само је-

⁶ Ролан Барт (Roland Barthes), говорећи о тексту, наводи: „У мноштву писања, све треба бити *raspleteno*, ништа *odgonetano*; структуру треба сlijediti, pratiti (poput očice čarape) na svakoj točki i na svakoj razini, ali nema ničega ispod toga: prostor pisanja valja prijeći, a ne probiti; pisanje neprestano postavlja značenje da bi ga isparilo, sistematski izuzimajući značenja. Točno na taj način književnost (odsada bi bilo bolje reći *pisanje*), odbijajući da dodijeli neko 'tajno' krajnje značenje tekstu (i svijetu kao tekstu), oslobađa nešto što bismo mogli nazvati antiteološkom djelatnošću, djelatnošću koja je zbiljski revolucionarna, budući da je odbijanje određivanja značenja, na kraju krajeva, odbijanje Boga i njegovih hipostaza – razuma, znanosti, zakona”. Bart, Rolan, „Smrt autora”, у: Beker, Miroslav (ured.), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986, стр. 179.

⁷ Belsey, Catherine, *Critical Practice*, Routledge, London and New York, 2002, стр. 39.

зички конструкт, то смо онда и ми сами. Све што знамо је производ језика. Језик влада не само начинима на које опажамо свет, већ и нама самимa.

Лингвистички заокрет почетком XX века, за који највећу заслугу има Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure), показао је да значење није нешто што је 'изражено' у језику, или у њему „рефлектовано”, већ је у њему произведено. То значи да ми не можемо прво имати искуства и значења која потом артикулишемо речима, већ искуства и значења постоје захваљујући претходно постојећем језику.

Савремена семиотика је настала изван оквира филозофске традиције, изабравши за место свога настанка лингвистику. Ако бисмо желели да истакнемо једну ствар која јој је заједничка са филозофијом, то би свакако било питање језика. Нужна је повезаност филозофије и језика, зато што се мисао не може одвојити од њега. Без језика нема мишљења, јер је он инструмент којим успостављамо појмовно устројство света. Свет тек у језику добија своје значење. Свака мисао, па и филозофска, посредована је језиком, без кога не би била артикулисана:

Opisati neki pojam znači opisati ga *pomoću jezika*, kao što organizovati stvari znači organizovati ih *pomoću jezika*. To ne znači kako nije nužno praviti razliku – koju dugujemo Sosiru i Huserlu – između značenja koja pripisujemo znacima i onoga što se naziva referentom, odnosno sveta. Značenja deјstvuju na svet, ali su značenja i znaci (ili podele znakova) nezavisni.⁸

У сусрету са семиотиком, основне премисе филозофије разматрају се без постављања питања језика, нужно су доведене у питање. Француски филозоф Жак Дерида (Jacques Derrida) један је од мислилаца који је пажњу са филозофије као стабилне дисциплине са чврстим унутрашњим јединством, преусмерио на питања о извођењу филозофских стратегија унутар писања (*écriture*) као неуморног ткања разлика које изазива одгађање и дисеминацију значења. Филозофија се више не може сматрати за колекцију мисли или енциклопедију филозофа, нити за систем свеобухватног нормативног и конзистентног мишљења, већ пре за колекцију *трагова*. То значи да се сваки присутни елемент изграђује као једна карика у ланцу од трагова других елемената система. Ово уланчавање елемената јесте *текст* који настаје и нестаје у непрекидном процесу трансформације других текстова. Текст није нешто што се једном и заувек артикулише, већ се непрестано конструише. Сваки текст је иманентно нестабилан, због чега је неопходна *интерпретација* као поступак за конституисање значења текста. Значење текста зависи од избора знакова од којих се састоји, начина на који су ти знакови аранжирани и организовани, контекста у коме се текст чи-

⁸ Ipolit, Žan, „Struktura filozofskog jezika prema 'predgovoru' za Hegelovu *Fenomenologiju duha*”, у: Meksi, Ričard i Euđenio Donato (ured.), *Strukturalistička kontroverza, jezici kritike & nauke o čoveku*, Prosveta, Beograd, 1988, стр. 193.

та, а највише од читаоца од кога зависи процес производње значења. Зато је сагледавање филозофије као текстуалне праксе отворило пут семиотичком приступу што филозофију, као дисциплину којој је основни циљ изградња одређеног погледа на свет, смешта у шири друштвени и културални контекст, у коме више није могуће говорити о њеној стабилној структури у оквиру које се могу изводити темељни појмови онтологије или западне метафизике.⁹ Филозофске теорије нису историјске и трансгеографске праксе, већ су увек одређене епохом и културом у којој настају. Различите културе имају различите праксе производње значења због чега и стварност виде различито. На почетку свог чувеног есеја „Семиотика и историја уметности” Мике Бал (Mieke Bal) и Норман Брајсон (Norman Bryson) о томе кажу:

Базично уверење семиотике – теорије и употребе знака – јесте антиреалистичко. И сама култура сачињена је од знакова (од којих сваки заступа нешто што није он сам), а људи који је насељавају баве се докучивањем смисла и значења ових знакова.¹⁰

У постструктурализму долази до преокрета, јер се процес производње значења схвата као динамичан, са уважавањем његовог временског аспекта. Мике Бал и Норман Брајсон истичу:

Дерида је нарочито инсистирао на томе да се значење било ког посебног знака не може лоцирати у означеном, фиксираним кроз унутрашње операције синхронизације система; управо супротно, значење долази из померања од једног знака или означитеља на следећи знак, кроз *perpetuum mobile* у коме се не може одредити ни почетна тачка семиозе, нити закључни моменат у коме семиоза окончава и када 'пристижу' пуна значења знакова.¹¹

Сосиров закључак да је значење диференцијално, а не референцијално, имао је велики утицај на развој постструктуралистичке мисли. Постструктуралисти се слажу са Сосириом око две важне ствари.

⁹ Разматрајући Лиотарову (Jean-François Lyotard) проблематизацију филозофије као метајезика или универзалног система, Миодраг Шуваковић истиче: „Liotarova sumnja u apstraktno i univerzalno predocavanje *samog filozofskog* vodi ka oblikovanju spoljašnje teorije za predocavanje filozofije kao slučaja različitih jezičkih igara ili slučaja unutar jezičkih igara filozofije. Time se *sama filozofska pouzdanost* koja je bazirana na protokolu jedne tradicije i konzistentnosti metode nad metodama zamenjuje konceptom koji put ka filozofskoj pouzdanosti vidi u mapiranju heterogenih i hibridnih filozofskih pouzdanosti koje su međusobno u raskolu. Ako je tako, tada nema filozofije kao velike i sveobuhvatne istorije i tradicije koja se kontinualno menja ili prenosi kroz kritičku nadgradnju”, у: Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza – Prestupi i/ili pristupi „diskurzivne analize” filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006, стр. 59.

¹⁰ Bal, Mieke & Norman Bryson, „Semiotics and Art History”, *JSTOR: The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2, Oxford University Press, Oxford, 1991, стр. 174.

¹¹ Ibid., стр. 177.

Прво, језик не рефлектује значења која су изван њега присутна негде у реалности спољашњег света, већ су произведена у оквиру самог језика. Друго, ни знакови сами по себи не поседују значења, већ их добијају у зависности од свог положаја у језичком систему. Сосиров модел знака не садржи референцу ка реалности која се налази изван знака. То не значи да је Сосир негирао постојање ванлингвистичке реалности, већ само то да је она посредована језиком. У ствари, Сосир је негирао тезу есенцијалиста да означено као део знака представља аутономни ентитет у објективном свету који се може дефинисати на основу неких непроменљивих есенцијалних својстава. Есенцијалисти сматрају да постоје извесни означени као аутономни ентитети који имају објективну егзистенцију и својства која се могу одредити у смислу неке врсте апсолутне, универзалне и трансисторијске „есенције”. Ови означени, као што су Лепо, Истина, Слобода, Правда, Природа, Реалност, и др., имају онтолошки статус по коме егзистирају пре појаве језика. Антиесенцијалисти, као што су релативисти, структуралисти и постструктуралисти, одбацују став да ствари имају есенцијална својства која су независна од начина на које их класификујемо и дефинишемо, наглашавајући контингентност означених. Слично означитељу, означено је део знаковног система, што значи да је друштвено конструисано. Означено није ништа друго до арбитран производ нашег „погледа на свет”. Зато ниједна интерпретација не може произвести увид у апсолутну истину. Једну интерпретацију ће увек следити друга, и све тако у бесконачном низу. Када кажемо да је уметничко дело лепо, то је само једна од многих могућих интерпретација којима приступамо уметничком делу.

Преструктуралистичке теорије, карактеристичне за период до краја XIX века, сматрале су да постоји блиска веза између материјалних објеката у свету и језика који користимо када говоримо о тим објектима и њиховим међусобним релацијама. Када кажемо за нешто да је „лепо”, то се односи на тај конкретан објекат у материјалном свету. По Сосировој структуралистичкој теорији, основна јединица језика је знак. Он се састоји из означитеља (акустичке слике или њеног графичког еквивалента) и означеног (појма као чињенице свести). У том смислу, „лепо” више није присутно у спољашњем свету, него је појам који се налази у нашој свести. Даљим развојем лингвистике, постструктуралистички теоретичари негирају строгу дистинкцију између означитеља и означеног. Означитељи реферирају ка другим речима и никада не могу досегнути до материјалних објеката и њихових међусобних релација. Жак Дерида је овај аспект постструктуралистичке теорије означио новим појмом „différance”, указујући на релацију између означитеља која је истовремено и „разлика” и „одлагање”. Када кажемо да је нешто лепо, означено „лепо” као појам истог тренутка постаје нови означитељ који упућује на неко ново означено због чега је значење непрекидна игра разлика која се креће од означитеља до означитеља, измичући могућности да га „ухватимо” и заувек зауставимо. Зато

оно никад не може имати своје порекло у интенцији аутора. Када говорник употреби одређене речи, тада, по постструктуралистичкој теорији, он не може имати нелингвистички објекат у свом уму, јер не постоје додатни „објекти” изван језика који би били пренесени или учињени присутним његовом саговорнику. У говору не постоји ништа друго осим језика као система значења.

Враћајући фокус на истраживање језика схваћеног, у најширем смислу, као скупа знакова, семиотичка теорија указује на друштвено и културално, а не „природно” порекло естетског искуства лепог у уметности.¹² Уместо традиционалног схватања лепог као чулног искуства заснованог на физиологији перцепције, семиотичка теорија појму лепог приступа као знаку који је део ширег знаковног система у оквиру кога остварује своју друштвену функцију. Својство знака је да тек у сусрету са рецепијентом производи своја значења. Када кажемо за нешто да је лепо, то је интерпретација која естетску појавност лоцира у подручје текстуалности. Семиотичка теорија показује да естетски доживљај лепог није ништа друго до исписивање једног текста у процесу интерпретације. Можемо парафразирати Ролана Барта (Roland Barthes) и рећи да семиотика неће одредити која уметничка дела треба сматрати лепим а која не, али ће објаснити начин на који је естетски доживљај лепог произведен.¹³ У том смислу, важан је заокрет који је семиотичка теорија направила од перцепције уметничког дела као естетског искуства ка различитим условима његове рецепције у датим друштвеним условима.

Развој семиотике утицао је на промену начина на који су истраживачи почели приступати делима уметничког стваралаштва, узимајући у обзир не само њихова естетска својства, већ и позицију посматрача која је условљена његовим личним и културалним наслеђем. Изда-

¹² Семиотика генерално помаже у разоткривању начина на који функционише процес натурализације у грађанском друштву, у коме се уз помоћ медија, али и масовне културе, оно што је друштвена конвенција претвара у природно како би грађанска идеологија прикрила и сачувала свој повлашћени статус: „На ова размишљања би ме најчешће покренула узрујаност која се јавља због 'природности' коју штампа, уметност и здрав разум непрекидно придодују реалности која, иако у њој живимо, јесте без сумње детерминисана историјом. Једном речју, када се говори о нашим садашњим околностима, замерам што на сваком кораку видим како се брајају Природа и Историја, па сам хтео разобличити идеолошку злоупотребу која се, по мом мишљењу, скрива у обичају да се декоративно износе ствари које се разумеју-саме-по-себи”. Barthes, Roland, *Mythologies*, The Noonday Press, New York, 1991, стр. 10. Није тешко приметити да и категорија „лепог” има веома важну идеолошку функцију прикривања и одржавања постојећих друштвених односа. Уметност сведена на естетски доживљај пацификује критички потенцијал грађана и тиме онемогућава друштвену промену.

¹³ „Treba, dakle, napustiti misao da nas nauka o književnosti može naučiti tome koji je krajnji smisao jednog dela: ona neće dati niti pak naći nijedan smisao, već će opisati logiku na osnovu koje su smislovi proizvedeni”. Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija* (prev. Ivan Čolović), Nolit, Beograd, 1979, стр. 204.

јање специфичних карактеристика уметничких дела једног историјског периода како би се дефинисао појам лепог увек је одређено културалном парадигмом којој припада посматрач. И најпростије визуелно опажање у попуности је одређено друштвеним контекстом и културалним конвенцијама. Узмимо као пример фалсификате вредних уметничких дела, који задају велике проблеме колекционарима, кураторима и историчарима уметности. Ако пред собом имамо две *Мона Лизе*, од којих је једна оригинал, а друга верна имитација или репродукција, поставља се питање зашто је прва вреднија од друге, ако голим оком не можемо уочити никакву разлику? Обе имају једнаку структуру и обе производе исти доживљај лепог. Већину фалсификата је могуће утврдити само различитим научним методама, као што су употреба рентгена, микроскопа или хемијском анализом, што нема везе ни са естетским својствима слике, а ни са сликом као чулним утиском. Гледање као перцептивно искуство не одређује статус слике, потребно је укључити још много фактора и друштвених договора, како би њен статус могао бити одређен.¹⁴ Семиотика нам може помоћи да боље разумемо изложени проблем. Слика се састоји од скупа визуелних знакова, у овом случају се са становишта посматрача обе слике састоје од идентичних знаковних система. Оно на шта семиотика стално указује је да не постоје изоловани знаковни системи, јер су знакови у непрестаној циркулацији не само са знаковима из истог знаковног система, него успостављају многоструке везе и са знаковима из ширег друштвеног и културалног контекста. Разлику између оригинала и фалсификата нећемо пронаћи у самим сликама и њиховим естетским и ликовним својствима, нити у нашим перцептивним способностима, већ у њиховим релацијама са контекстима у које их смештамо и у којима их истражујемо. Штавише, семиотички аспект нашег приступа стварима „омогућава” постојање фалсификата, јер су нам много важнија значења одређених ствари, него њихова објективна својства. Лепота једног насликаног пејзажа не припада слици, већ конвенцији којом одређујемо њену репрезентацију:

Реалистична репрезентација, укратко, не зависи од имитације или илузије или информације, већ од убедљивости. Скоро свака слика може репрезентовати било шта; то ће рећи, дата слика и њен објекат обично чине систем репрезентације, план корелације, код кога слика репрезентује објекат. Колико је уверљива слика у том систему зависи од тога колико је прецизна информација о објекту до кога смо дошли читајући слику у оквиру тог система. Међутим, колико је вер-

¹⁴ „Držim da svaki čin gledanja *jest* – ne samo, ne isključivo, ali uvijek i – čitanje, jednostavno zato što bez procesuiranja znakova u sintaktičke nizove, koji odzvanjaju na podlozi referencijalnog okvira, slika ne može imati značenje”. Bal, Mieke, „Čitanje umjetnosti” (prev. Miloš Đurđević), у: Purgar, Krešimir (ured.), *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009, стр. 172.

на или реалистична слика зависи од стандарда система. Ако је презентација ствар избора и уверљивост ствар информације, реализам је ствар навике.¹⁵

На питање „Шта видимо?“ када гледамо поменути пејзаж, у перцептивном смислу правилан одговор би био да видимо неке бојене мрље на платну. То је све што „видимо“. Тек на питање „Како интерпретирамо то што видимо?“ можемо одговорити да видимо лепо насликан пејзаж. Да бисмо бојене мрље интерпретирали као нешто лепо, неопходно је прво да их произведемо у знакове, а затим да тим знаковима доделимо одређена значења по конвенцијама које су карактеристичне за друштво и културу којима припадамо.¹⁶ Зато лепоту не можемо сматрати иманентном уметничком делу. Она тек настаје у интеракцији рецепијента са делом.

Уметничко дело више није затворен модел који се естетски контемплира као доживљај лепог или хармоничног. Дело је попут симптома, траг означавања који открива знакове у релацији са другим знаковним системима.¹⁷ Разумевање једног значења увек носи и траг других:

Semiološka teorija ili semiološka interesovanja za estetiku su razvijeni i primenjeni stupanj semiotičke estetike. Razvoj semiotike je utemeljen na uverenju da umetničko delo nije završeni znakovni sistem nego tek *jedan tren u praksama označavanja* koje uspostavlja subjekt ili društvena grupa. Drugim rečima, semiološka estetika proučava društvene prakse proizvodnje i recepcije značenja u određenim kulturalnim ili istorijskim kontekstima.¹⁸

Истражујући услове рецепције уметничког дела, семиотика открива како на естетски доживљај посматрача утичу језик и култура којима он припада, супростављајући се покушају одређивања иманентне естетске вредности која је дуго била доминантан теоријски приступ у естетици и историји уметности. Уместо покушаја гледања кроз дело, као прозор који нас уводи у већ присутну естетску реалност, треба се запитати зашто се дело опире нашем погледу. Естетичари су подразумевали транспарентност уметничког дела, што откривање скривених естетских вредности чини начелно могућим. Међутим, може се кренути и од супротне претпоставке, да уметничко дело није транспарентно и да његови посматрачи учествују у производњи значења. Семиотика

¹⁵ Goodman, Nelson, *Languages of Art, an Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs-Merrill Company, INC, New York, 1968, стр. 38.

¹⁶ „Можда најнегативнија консеквенца перцептуализма је искључивање конститутивне улоге друштвене формације у производњи кодова рекогниције које слика активира”. Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven and London, 1985, стр. 43.

¹⁷ „Слика је од почетка, како у продукцији тако и рекогницији, део континуума друштвене праксе, и у интеракцији са другим праксама које је окружују”, *ibid.*, стр. 151.

¹⁸ Šuvaković, Miško i Aleš Erjavec (ured.), *Figure u pokretu – Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd, 2009, стр. 26.

појам лепог који се односи на уметничко дело посматра као део динамичког знаковног система чија релевантност зависи од функције коју оно има у датим околностима, а не од непроменљивих унутрашњих формалних и аутономних својстава самог дела. Она такође привилегује значењски аспект уметничког дела, укључујући не само естетску вредност уметничког дела, него и начине на које је то значење произведено. Зато појам лепог схваћеног као знак, или систем знакова – текст, захтева не само непосредан естетски доживљај, већ и интерпретацију. Она није накнадни чин, како се дуго веровало, већ је саставни део процеса интеракције посматрача са делом. Савремене семиотичке теорије су показале да „лепо” одређено као знак није изолован ентитет, већ је део комплексне значењске мреже у којој је повезано са осталим знаковима културе. Зато ће естетски доживљај, статус и интерпретација једног уметничког дела увек зависити од његовог положаја у комплексној мрежи знаковних релација којима припада. По семиотичкој теорији „лепо” није стабилна и непроменљива естетска структура, већ значењски процес. Естетски доживљај је само један неухватљиви тренутак у непрекидној игри означитеља, због чега нам је онемогућено фиксирање појма лепог као трансцендентног означеног.

Литература

- Bal, Mieke & Norman Bryson, „Semiotics and Art History”, *JSTOR: The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2, Oxford University Press, Oxford, 1991.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, The Noonday Press, New York, 1991.
- Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija* (prev. Ivan Čolović), Nolit, Beograd, 1979.
- Beker, Miroslav (ured.), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986.
- Belsey, Catherine, *Critical Practice*, Routledge, London and New York, 2002.
- Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven and London, 1985.
- Bryson, Norman, Michael Ann Holly & Keith Moxey (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Polity Press, Cambridge, 1991.
- Gaut, Berys and Dominic McIver Lopes (eds), *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd Edition, Routledge, London and New York, 2005.
- Goodman, Nelson, *Languages of Art, an Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs-Merrill Company, INC, New York, 1968.
- Lamarque, Peter and Stein Haugom Olsen (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Oxford: Blackwell, 2004.
- Margolis, Joseph, *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics*, Third Edition, Temple University Press, Philadelphia, 1987.
- McKee, Alan, *Textual analysis*, SAGE Publications Ltd, London, 2003.
- Meksi, Ričard i Euđenio Donato (ured.), *Strukturalistička kontroverza, jezici kritike & nauke o čoveku*, Prosveta, Beograd, 1988.
- Purgar, Krešimir (ured.), *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009.
- Svensen, Laš, *Filozofija mode*, Geopoetika, Beograd, 2005.
- Tagg, John, *The Burden of Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.

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

Šuvaković, Miško i Aleš Erjavec (ured.), *Figure u pokretu – Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd, 2009.

Milan Radovanović

Alfa University, Academy of Arts

SEMIOTICS AND THE CONCEPT OF BEAUTY IN ART

Abstract. Instead of traditional, formal understanding of art as the closed structural hierarchy expected to produce esthetic experience of beauty, semiotics approaches the work of art as a sign that is in constant interpretative interaction and circulation with other cultural and societal signs. Semiotics' contribution to the art theory is knowledge that the work of art is never finished and is not a static sign system, thus one cannot speak of its forever given, unique and final meaning. Artwork is like a symptom, it represents merely a trace of marking that shows signs in relation to the other sign systems. To understand one meaning always carries in itself traces of others. In contrast to semiotics, where primary investigation is given to the processes and production of meaning of the work of art and requirements of its reception, formal theory has dedicated its investigative focus towards the structure of the work of art, as an attempt to determine beauty as its core esthetic value, thus ignoring as much as possible its textuality. That is why we consider that the concept of beauty cannot be sufficiently taken into account in the field of interior essential artistic meanings that are accessible to the sensual perception, rather, it is necessary to consider complex relations and their functions that are part of the context under which works of art are created, presented, interpreted and, finally, contemplated.

Keywords: semiotics, beauty, art, structure, sign.

LEPOTA ZABAVE U MEDIJACENTRIČNOJ KONSTELACIJI VREDNOSTI: MORALNA IMAGINACIJA U SLUŽBI KAPITALIZMA

Apstrakt. Osnovna tema teksta je filozofija zabave, i s njom u vezi – savremeni pojam lepote i shvatanja lepog. Koncept lepote, kako ga određuje današnje vreme, doveden je u relaciju s fenomenom masovne zabave koju, pre svega, omogućavaju mediji masovnih komunikacija. Ova veza se danas uspostavlja prvenstveno zahvaljujući posredovanju pojmovne sintagme preuzete iz teorije književnosti – tzv. „moralne imaginacije”, koja je, u međuvremenu, postala jedna od vodećih ideja savremenog kapitalizma. Moralna imaginacija, naime, ideju lepote povezuje s određenim etičkim vrednostima, ali na posve spoljašnji način, i u funkciji razvoja vrednosti koje promoviše neoliberalni kapitalizam. Otuda je lepota u savremenom dobu viđena kao resurs koji treba da posluži unapređenju vrednosti kapitalističkog društveno-ekonomskog poretka. Članak je usmeren na kritiku ove teze.

Ključne reči: filozofija zabave, filozofija medija, lepota, moralna imaginacija, kritika kapitalizma.

Mami Mimici i tati Puru

„Da li je danas moguće govoriti o fenomenima lepote, bez oslonca na Platonov pojam lepog, onako kako ga, u sprezi sa svetom ideja, ‘lepim logosom’ i metodički vođenim erotskim težnjama, uz posredovanje zavodljive sveštenice, promoviše Sokrat u *Gozbi*, fiktivnom dijalogu, upriličenom na pijanci, sa učenim Grcima antičkog doba.”¹ Čini se da lepota našeg vremena pada u domen delovanja medija, a da umetnost, zajedno s njom, doživljava transformisanje koje vodi do pojma zabave, shvaćene u smislu mas-medij-skog fenomena. U kontrastu s Platonovim (Plato) spekulacijama o lepom,

¹ Divna Vuksanović, „Lepota u medijskim ambijentima: regres i potencijali utopijskog uma”, u: *Filozofija medija: Ontologija, estetika, kritika*, Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Čigoja, Beograd, 2007, str. 45.

stoji, primera radi, medijsko reprezentovanje („pokrivanje”) događaja rušenja „kula bliznakinja” Svetskog trgovinskog centra u Njujorku, i to kao spektakl koji su pojedini mas-mediji² (a i savremeni umetnici³) proglasili „lepim”, apstrahujući ga od njegove političke i duboko antihumanističke „poruke”.

U tekstu ćemo se načelno baviti odnosom ideje lepote i sveta zabave, posmatrano sa stanovišta filozofije medija, kao interdisciplinarno uspostavljene interpretativne instance koja bi trebalo da, za ovu priliku i svrhu istraživanja, pokrene niz pitanja, poput ovih koja slede. Nije li lepota koju zatičemo u svetu zabave i oblasti delovanja medija i kreativnih industrija današnjice i dalje estetička kategorija? Čime se to potvrđuje, odnosno opovrgava? Otkuda uopšte ideja o dijalektičkom preplitanju zabave i lepote, ukoliko ovo posredovanje nije čisto mehaničke, odnosno tehničke prirode? Kako je „zabavni” karakter lepote potencijalno/realno ukinuo nekadašnji estetski doživljaj kod savremenih medijskih recipijenata/konzumenata, svodeći ga na jednodimenzionalnu, najčešće fiziološku senzaciju – a danas bismo rekli – i specifičan neurološki fenomen, tj. jedinstvenu reakciju našeg nervnog sistema na estetske (čulne) nadražaje okoline, uglavnom medijski generisane? Kako je lepota, zajedno s umetnošću, uopšte dospela u fokus pažnje domena zabave, i na koji način je danas raspoznavamo unutar i izvan medijskog prostora?

U pogledu poslednje dileme, treba reći da i u našem vremenu ponekad, u dodiru s prirodom, na primer, ili s nekim njenim pojedinačnim fenomenom, kažemo da je reč o lepoj pojavi, odnosno lepom čoveku, leptiru, lotosovom cvetu... Tradicionalno gledano, pojam lepote se, pokačkad, vezuje i za svet umetnosti i igre, kao njen rezultat (recimo, ples, pozorišna umetnost, muzika, itd.), pa čak i za šahovsku igru, na primer. Takođe, i lepota dokaza se zadržala – što se čini gotovo neobjašnjivim – kao kriterijum estetskog rasuđivanja u matematici i fizici. Najčešći slučaj, međutim, u današnjem vremenu, jeste situacija gde se o lepoti prosuđuje u kontekstu njene medijske reprezentacije, a ponajviše u vezi s fenomenima masovne zabave. Na prvi pogled, to deluje samorazumljivo, jer živimo u vremenu medijske konzumacije zabavnih sadržaja.

O utopijskim mogućnostima kreiranja i interpretiranja lepote u „medijskim ambijentima” već smo ranije pisali; tom prilikom smo, međutim, u

² „Media coverage of the World Trade Center attacks can arguably be seen as beautiful, sublime, and picturesque. First, 'beautiful' seems to apply most appropriately to photographs of the towers pre-disaster, in their entirety. Still photographs are an oft-used technique of the mass media, and the way that they captured the man-made construction of the two majestic towers evokes the Burkeian notion of 'beautiful' as smooth, or pleasing to the senses.” Vid. tekst Laure Smit (Smith) o lepoti i uzvišenosti na stranici: <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/beautifulsublime.htm>.

³ Najekstremnija, u tom pogledu, bila je izjava data medijima na pres-konferenciji muzičkog festivala u Hamburgu, od strane savremenog nemačkog kompozitora Štokhauzena (Stockhausen), nakon zastrašujućeg događaja rušenja kula STO u Njujorku, 11. septembra 2001., a koja je glasila: „the greatest work of art imaginable for the whole cosmos.” Vid. na str: <http://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/karlheinz-stockhausen/>.

interpretaciji zaobišli aktualna dešavanja povodom nove kontekstualizacije i redefinisanja starog pojma lepote i to bez njegovog „ulepšavanja” upotrebom tzv. „moralnog filtera”. Da li je, onda, neprikrivena lepota, označena u svetu zabave kao lepota (nezamagljena „filterom” morala), zapravo ružna, ili je pak reč o jednom potpuno novom fenomenu lepote, koja je, s jedne strane, tehnološki produkt svog vremena, a, s druge, sredstvo balansiranja između tradicionalnih pojmova lepog i ružnog, priklanjajući se čas jednom, čas drugom fenomenu, u zavisnosti od vrednosnog vizira kroz koji se lepota „konzumira”.

Ako se, makar za trenutak, vratimo počecima filozofiranja, odnosno u antički grčki period, možemo, kako tvrdi Mark Vernon (Vernon), još kod Aristipa (Aristippus) iz Kirene, Sokratovog (Socrates) savremenika i učenika, pronaći mišljenje o tome da je i u ono vreme pojam lepote (ako se izuzme opštepoznati Platonov stav, i tipična sofisterija nasuprot tome), kod nekih mislilaca i Sokratovih oponenta, bio vezan ne samo za ideju ili pojam lepog, već i za estetski doživljaj kao takav; štaviše, Vernon sugerše interpretiranje Aristipove verzije filozofski zasnovanog hedonizma u pravcu „čitavanja” fenomena zadovoljstva tako što je ono (zadovoljstvo) samo po sebi lepo:

Hedonizam je životna filozofija koja se kroz istoriju redovno javljala. Izgleda da je i danas sasvim živa i zdrava. Ne treba je mnogo objašnjavati i ukratko se može opisati kao potraga za zadovoljstvom, ili barem umanjeњem bola. U sebi nosi trenutnu privlačnost zato što je zadovoljstvo vema lepo.⁴

Iako je ovde prvenstveno reč o tumačenju Aristipovog viđenja hedonističke životne prakse iz antičkog vremena, *dictum* savremenog doba okrenut čulima i *aistheton*-u zaista promovise ideju da je zadovoljstvo estetski privlačno i kao takvo „lepo”, čime se nekadašnji pojam lepog, aktuelno posredovan estetskim zadovoljstvom, bitno proširuje u svom obimu. Interesantno je, naime, da je ovde došlo do svojevrsnog vrednosnog obrta: jer, lepota, makar jednim svojim delom, postaje predikacija zadovoljstvu, dok je ranije bila jedno od njegovih ishodišta. A to lepo zadovoljstvo se, nadalje, u Aristipovom slučaju – kako obrazlaže Vernon – dovodilo u relaciju s „lakom” filozofijom i odgovarajućim, „lagodnim” načinom života⁵, čime se takav jedan doživljaj lepog doista čini aktuelnim i danas, u eri dominacije kulta želje globalne potrošačke kulture.

Kako je to „lepo”, u stvari, tretirano u svetu masovne zabave, i da li lepota koja je definisana medijskom kulturom i zabavom poseduje u sebi neka ograničenja? U tekstu o značaju kulture u savremenom dobu, pri čemu se direktno konfrontiraju tzv. „naci-kultura”, koju reprezentuju Hitler, kao ideolog Trećeg Rajha i, zajedno s njim, Gebels, kao zastupnik „medijasfere”,

⁴ Mark Vernon, „Aristip iz Kirene i česti nesporazumi vezani za zadovoljstvo”, u: *Platonovi podkasti: antički vodič kroz savremeni život*, Dereta, Beograd, 2016, str. 110.

⁵ Isto, str. 110, 111.

s jedne strane, i Holivud, s druge, govori se o tome da je kultura „bojno polje” prvog reda, te da od „infiltriranja” uverenja, odnosno odgovarajućih vrednosti u tzv. „mainstream kulturu” (što se danas najčešće čini, kao što se to dešavalo i u Hitlerovo i Gebelsovo doba, posredstvom delovanja mas-medija) zavise stilovi života potrošača.⁶ I bez obzira na to kako poimamo holivudske standarde lepote, a reč je o masovnoj shematizaciji sfere uobrazilje i kreiranju „stilova života” generacijama unatrag, autorka pomenutog članka tvrdi da se podrška Hitleru u bilo čemu čini lošom i da postoji (granična) „linija između produkcije i morala”.⁷ Dakle, u ovom slučaju, moral je istaknut kao krucijalni ograničavajući faktor produkovanja sveta kulture; da li ista vrednosna restrikcija važi generalno uzevši, recimo, i za aktuelno poimanje lepote, inkorporirane u industrijski sistem savremene zabave i masovne potrošnje. Rečju, da li je moral zabavan?

U umetnosti današnjice, uprkos dominaciji stanovišta estetskog relativizma, zasigurno je lakše, čak i onda kada se umetnost, lepota i moral krajnje fleksibilno tumače, poimanje lepote dovesti u vezu s moralom, ili možda preciznije – s tzv. „moralnom imaginacijom” (*moral imagination*), odnosno s etički obojenom recepcijom umetničkog dela, što bi ujedno predstavljalo i nekakvu regulativnu ideju/viziju ka kojoj bi se potencijalno kretala savremena umetnost. Sam termin je, u teorijskom diskursu, prvi put upotrebljen relativno kasno, u Berkovom (Burke) delu *Reflections on the Revolution in France*, a za njegovu popularizaciju je (sa)odgovoran Rasel Kirk (Kirk).⁸ Iako se isprva pomenuti termin ticao samo „moći etičke percepcije” (*power of ethical perception*), u većini rečnika stoji da je u pitanju najviša „forma” (morala) koja se praktikuje u poeziji i umetnosti (*the higher form of this power exercised in poetry and art*).⁹ Istorijski primeri koji se navode kao relevantni za određenje odgovarajućeg pojma moralne imaginacije su: Platon, Vergilije (Vergilius) i Dante (Dante).¹⁰ Iako nedovoljno razjašnjen, koncept se upotrebljava i u značenju neke vrste intuicije ili vizije dosezanja etičkih vrednosti, nasuprot haotičnom svetu kako umetničkog tako i svakog drugog iskustva.¹¹

U stvari, „moralna imaginacija” je upravo ona vrednosno poželjna instanca rasuđivanja o umetnosti (i lepoti) koja stoji nasuprot radikalnom relativizmu. U tom smislu, umetnost, pa čak i ona koja je „optužena” za puki estetizam, te otklon od tradicionalnih estetskih kriterijuma vrednovanja, bi-

⁶ Vid. tekst Eileen L. Wittig, „F. Scott Fitzgerald and Hitler Knew How Important Culture Is”, na stranici: <http://scenesmedia.com/2017/08/f-scott-fitzgerald-hitler-knew-important-culture/>.

⁷ Isto.

⁸ Vid. Russell Kirk, „The Moral Imagination”, na stranici: <http://www.kirkcenter.org/detail/the-moral-imagination/>.

⁹ Isto.

¹⁰ Isto.

¹¹ Upor. Jonathan Jones, „Defining 'Moral Imagination'”, na stranici: <https://www.firstthings.com/blogs/firstthoughts/2009/07/defining-moral-imagination>.

lo u smislu njihovog dovođenja u pitanje ili „transcendiranja”, ipak istrajava na tragu onih vrednosti koje su nekada bile jedno: „istinito, lepo, dobro”, iako pokatkad izgleda da ih kritički temeljno dovodi u pitanje, negira i odbacuje. Navodno, to, istovremeno, bitno razlikuje savremenu umetnost od sveta zabave, bar kako se uobičajeno misli.

Dobar primer i ilustracija za to su umetničke fotografije iz Sirije (*Seen for Syria*), uobličene u izložbu o Alepu i drugim gradovima devastiranim u aktuelnim ratnim razaranjima, a koje su objavljene na naslovnoj stranici *Los Angeles Times*-a, i za koje se, u kritici napisanoj povodom izložbe, tvrdi da su „estetski perverzne”¹², jer na sofisticirani i ekstremno estetizovani način govore o migrantskoj krizi i užasima ratnih stradanja, prikazujući, kroz prizmu medija fotografije, moralni stav i osudu jedne od sukobljenih strana rata u Siriji. Ovde je, kako se tvrdi u tekstu prikaza napisanog povodom realizovanja izložbe,¹³ umetnost direktno u službi moralne imaginacije, jer se, povezujući ideju lepote sa brutalnim prizorima sukoba i ratnih zbivanja, evocira takav estetski doživljaj kod recipijenta u koji je ugrađena „vrednost” moralne pobede opšteg dobra, kao jedna regulativna ideja, što se može iščitati u pozadini ideologije ove izložbe.

Pozivajući se na prethodno iznesene opservacije o tome da se današnji pojam lepote više ne posmatra izlovano, već kao deo celine koja u sebe uključuje i estetski doživljaj, ovome se može pridodati upravo pomenuti momenat moralne imaginacije ka kome bi, navodno, estetski vredno umetničko delo trebalo da teži, čime bi lepota tog dela bila definisana, u stvari, *a posteriori*, tj. tek iz rakursa ostvarenosti estetskog doživljaja koji u sebi nosi ovu ideju. Estetski doživljaj se, dakle, zajedno sa umetničkim delom, aktom, procesom, sada bitno određuje posredstvom pojma moralne imaginacije, jer mu ovaj, kako se čini, pridodaje ili oduzima konačni smisao. Analogno s tim, i svaka lepota, ne samo umetnička, treba da teži istoj intuitivnoj instanci s etičkim predznakom.

Međutim, uprkos prividnom čuvanju odnosa s tzv. tradicionalnim vrednostima kao što su moralne vrednosti što se tiču opšteg dobra, očevidno je da objedinjeni pojam lepote („lepo, istinito, dobro”) gubi svoju prvobitnu autonomiju, služeći idealima koji su izvan njega samog, a do kojih ga vodi i usmerava moć moralne imaginacije i – dodali bismo, svojevrсна „politika pogleda”. Šta, u stvari, time želimo da sugerišemo? Odgovor bi se sastojao u tome da apstrahovanjem onoga što je dobro iz ideje lepog, s kojom je dobro činilo prvobitno, nerazdvojivo jedinstvo, te njegovim izmeštanjem u regulativnu sferu imaginativnog/intuitivnog ka kojoj lepota (dela) treba da teži, dobijamo jednu novu koncepciju lepote koja, otcepljena od ideje dobra, inklinira ka lošoj beskonačnosti nekakvog neodređenog, političkim sredstvima projektovanog ideala moraliteta. A to ujedno znači da ova težnja

¹² Vid. D. J. Waldie, „'Seen for Syria': Art in Service of a Moral Imagination”, na stranici: <https://www.kcet.org/history-society/seen-for-syria-art-in-service-of-a-moral-imagination>.

¹³ Isto.

lepote da se sjedini s moralnim principima u području rada imaginacije, nikada ne dostiže svoj izmaštani ideal, koji je sada postavljen izvan i iznad nje same, i to kao prvorazredno političko-ekonomsko pitanje.

Isprva bi se moglo učiniti da u svetu zabave, medija i kreativnih industrija, moralna imaginacija, koju bi sledila današnja ideja lepote, nije niti poželjna niti je pak moguća, kao kada je reč o umetnosti. S tim u vezi, nepreispitana pretpostavka jeste ta da je moralnu imaginaciju, na kraju puta kojim se dijalektički kreće lepota našeg vremena, poduprta novim medijima i komunikacionim tehnologijama, supstituisao profit, te da lepota ne teži svom moralnom ispunjenju već pukoj komercijalizaciji. Ovo je, istovremeno, pojednostavljeno govoreći, i glavni prigovor koji se upućuje industriji zabave – koju filozofija medija nastoji kritički da reflektuje – a u odnosu na diskurs tradicionalne umetnosti – da je moralnu „vertikalnu” i sakralnost umetnosti zamenila njena robna identifikacija, odnosno izlazak na globalno tržište (umetnosti), što je dovelo do detronizovanja gotovo svih estetskih vrednosti, te njihove zamene onim banalnim.

Međutim, po našem uverenju, tako stvari izgledaju samo *prima facie*. Naime, upravo pojam moralne imaginacije, neposredno povezan s idejom kapitalizma (kao poretka koji, navodno, po definiciji teži opštem dobru), obavlja sveopštu transmisiju estetskih vrednosti u rasponu od umetnosti, preko pop-kulture, do masovne zabave. Izmeštanjem ideje dobra, koja je nekada bila konstitutivni deo lepote, u diskutabilnu, odnosno relativizovanu sferu moralne imaginacije što obitava izvan domena lepote shvaćene u užem smislu reči, a postavlja se kao njena krajnja svrha, otvara se prostor da se poimanje lepote danas tumači u službi „opšteg dobra”, tj. „morala”, a to, u zavisnosti od interpretativne pozicije tumača, može biti bilo šta – pa i polje delovanja političke ekonomije i njenih klasno određenih dihotomija.

Upravo zbog nedovoljno precizne određenosti pojmovne sintagme „moralna imaginacija”, koja zavisi od mnogobrojnih historiografskih, kulturoloških, i, najšire gledano, kontekstualnih premisa u odnosu na koje se ova sintagma koristi, u nju je moguće inkorporirati najrazličitije „vrednosti” koje sebe nastoje da prikažu i kvalifikuju kao moralno dobro – i to, kako opšte, tako i pojedinačno. Jer, ako se prisetimo uvodnih pasaža *Nikomahove etike*¹⁴, aristotelovska misao sugerisala je upravo to: da svi teže nekom dobru, samo ga različito definišu (i tumače). Sagledano kroz prizmu lepote kao proizvoda moralne imaginacije u kontekstu istorijata klasnih odnosa, stižemo do pojma lepog koji je danas u funkciji potrošnje, dakle do pojave komercijalne umetnosti, kreativnih industrija i sveta masovne zabave.

Naša teza koju ovde *ad hoc* preispitujemo tiče se moralne imaginacije koja više ne predstavlja samo ideal književnosti i umetnosti, nego, generalno uzevši, vodeću viziju čitavog sveta kapitala. Drugim rečima, ne samo da lepota našeg doba, kao i sva umetnost, treba da se orijentišu ka ovom cilju,

¹⁴ Aristotel, *Nikomahova etika*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2013.

nego je on pokretač (regulativna ideja) za nešto još više: za razvoj globalnog sveta kapitalizma.¹⁵ Jer, moralno dobro, nošeno na krilima imaginacije, trebalo bi da predstavlja vodeću viziju progressa u našoj eri: i finansijskog i tehnološkog, i medijskog, i svakog drugog. Lepota je, otuda, zajedno sa umetnošću i produktima kreativnih industrija, te zabavom, samo deo ovog „programa” koji treba da učvrsti potrošačko društvo i postojeću klasnu hijerarhiju. Reč je, dakle, o globalnoj „biznis strategiji”, koja lepotu, kao i sve ostale attribute umetnosti i zabave, valja da dovede do uspeha komercijalnim putem. A ova „biznis strategija”, upravljena iz perspektive koju definiše moralna imaginacija (kao socijalni konstrukt), ne spada više u domen izučavanja teorije književnosti, filozofije umetnosti ili estetike, pa čak ni filozofije medija ili zabave, već poslovne etike. Povratak tradiciji, etici i moralnim vrednostima propagira se u svrhu jačanja kapitalizma, koji, očito, doživljava duboku krizu vrednosti.

Lepota, sve vrste umetnosti i zabave, podržane savremenim medijima, prepoznate su, zapravo, kao resursi razvoja kapitalističkog ekonomsko-političkog poretka na putu njegove navodne realizacije u etičkom umu (što omogućuje tj. posreduje sfera moralne imaginacije): „I may be projecting here. After all, if capitalists see that they have a stake in humanity's future, and if I'm right that a healthy future depends on the expansion of moral imagination, then capitalists might eventually put major resources in the service of this goal.”¹⁶ Za realizovanje osnovnih ciljeva kapitalizma, koji treba da vodi, globalno uzevši, ka „opštem dobru”, neophodna je, kako se vidi, vrednosna revizija, kao i novi tip liderstva – tzv. „moralno liderstvo” (*moral leadreship*),¹⁷ koje je usko povezano s „moralnim kapitalom” (*moral capital*). Očevidno je da je moral ovde u službi kapitalističke političke ekonomije, u čijem rastu i razvoju valja da učestvuju i potencijali za eksploataciju poput

¹⁵ „After experiments with various economic systems, we appear to have conceded, to misquote Winston Churchill that 'free enterprise is the worst economicsystem, except all the others that have been tried'. Affirming that conclusion, I shall argue that in today's expanding global economy, we need to revisit our mind-sets about corporate governance and leadership to fit what will be new kinds of free enterprise. The aim is to develop a values-based model for corporate governance in this age of globalization that will be appropriate in a variety of challenging cultural and economic settings. In what follows I shall begin with an analysis of mental models from a social constructivist perspective. I shall then develop the notion of moral imagination as one way to revisit traditional mindsets about values-based corporate governance and outline what I mean by systems thinking. I shall conclude with examples for modeling corporate governance in multi-cultural settings and draw tentative conclusions about globalization.” Patricia H. Werhan, „Mental Models, Moral Imagination and System Thinking in the Age of Globalization”, na stranici: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10551-006-9338-4>.

¹⁶ Vid. Robert Wright, „Moral Imagination and the Fate of the World”, na stranici: <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/08/moral-imagination-and-the-fate-of-the-world/260789/>.

¹⁷ Vid. Anthony Howard, „It's time for moral leadership”, na stranici: <http://confideregroupp.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/11/Its-time-for-moral-leadership.pdf>.

lepote, umetnosti, tehnologije, medija i zabave, tačnije – ukupni kreativni resursi korporativnog kapitalizma.

Svet imaginarnog, koji je u sprezi s onim što bi se u filozofskom žargonu moglo nazvati „ideelnim” (jer čuva vezu sa svetom ideja, pa tako i s idejom/idealom lepote), u eri kapitalizma dobija posve drugu konotaciju, pa samim tim i ulogu i društveni značaj. Imaginarno, naime, takođe biva viđeno kao resurs za eksploataciju, pri čemu se to događa, naravno, na simboličkom planu delovanja. Veliki značaj, u tom pogledu, ostvaruju mediji – pre svega mediji masovnih komunikacija – jer oni trenutno „gospodare” imaginativnim svetovima. Štaviše, savremeni mediji u velikoj meri generišu, artikulišu i modeluju našu stvarnost. Drugim rečima, veliki deo sfere imaginarnog, kako je poznato, „okupiran” je od strane današnjih medija: oni kreiraju kako standarde lepote, tako i veliki broj drugih, estetskih i ne-estetskih vrednosti.

U ovim simuliranim svetovima, koji bezuslovno (sa izuzetkom pojedinih alternativnih medija i, delimično, interneta i društvenih mreža) podržavaju kapitalistički svet masovne potrošnje i kolektivnog narcizma, s njegovim diktatom konstruisanim merilima lepote, tako što se ti nazovikriterijumi povinuju prohtevima tržišta koje forsira zabavu – najčešće onu najjeftiniju – kao vrhunac potvrde reprezentativnih simboličkih formi jednog društveno-ekonomskog poretka i sistema vrednosti. S obzirom na ovu činjenicu, na prvi pogled se čini da tu nema mesta za pitanja morala i etičkih vrednosti. Jer, većina zabavnih sadržaja plasiranih u savremenim medijima, artikulisanih, pokatkad, i po najvišim tehničkim i estetskim standardima (ovo se najpre odnosi na televiziju, kao trenutno dominantni medij masovnih komunikacija), kreirana je tako da u njima gotovo da nema mesta za tradicionalno shvaćeni moral, vrline i etičke vrednosti. Teror lepote, uz propratnu ispražnjenost od smisla, izgleda da predstavlja izvoriste i ishod delovanja tzv. medijske kulture, koja se danas s pravom može identifikovati s masovnom „kulturom zabave”.

Pitanje koje se ovde postavlja jeste da li se ta i takva kultura zabave može odrediti kao fenomen koji je „s one strane dobra i zla”, odnosno tradicionalnih etičkih vrednosti. Ako se vratimo na raspravu o pojmu moralne imaginacije, on je, između ostalog, trebalo, svojom aplikacijom u praksi, da posluži kao instrument za transcendiranje konflikata, odnosno prevazilaženje nasilja („zla”), pa je otuda zadobio obeležje najpre korektiva, a potom i etabliranih etičkih vrednosti. U tom smislu, nadalje, ovaj pojam valjalo je da posluži i kao sredstvo za pacifikovanje postojećih klasnih borbi i preveniranje novih sukoba na toj osnovi, u eri vladavine neoliberalnog kapitalizma. Slično, po našem mišljenju, pod velom obrazovanja za mir i nenasilnu komunikaciju, ovaj pojam trebalo je da utiče na normiranje (već postojećeg) nasilja, svodeći ga u okvire sprovođenja „tihe” represije i održanja postojećeg stanja (*status quo*).

A ovu svoju misiju, u našem vremenu, trebalo je sprovesti preko institucija sistema (pravosuđa, obrazovanja, nauke, itd.), medija, nove estetike i

duha zabave. Lepota je, stoga, postala sredstvo za dosezanje „mira” i etičkih ideala građanskog društva u njegovoj potrošačkoj, poznoj fazi razvoja. Štaviše, lepota bi trebalo da „pogura” i ubrza taj razvoj, pacifikujući, putem medija i masovne zabave, njegovu negativnu, odnosno konfliktualnu stranu. Time se mogući otpor prema zatečenom stanju stvari bitno modifikuje, čime se, navodno, pokazuje da estetska imaginacija više nije dovoljna za preoblikovanje „realnosti”, te joj se „pridružuje” moralna imaginacija, kao ultimativna svrha njenog postojanja. Paradoksalno gledano, upravo ovo predviđanje morala kategoriji lepog, lepotu (zajedno s umetnošću) dovodi u blizinu sveta zabave i etičkih normi koje (re)uspostavlja kasni kapitalizam.

Sintetički projektovane „slike”, pošto spadaju u domen moralne imaginacije, zajedno s medijima i visokom tehnologijom, trebalo bi da konstruišu novi ideal lepote koji je u službi tržišnih vrednosti, a pod imenom „kreativne veštine/umetnosti” (*creative arts*). Ovo se, pritom, odnosi kako na poeziju¹⁸ kao umetnički žanr, tako i na druge discipline koje dovode do estetskog zadovoljstva (*pleasurable disciplines*).¹⁹

Lepo, umetnost, kreativnost, mediji i zabava su, da ponovimo, prepoznati kao oni razvojni potencijali koji omogućavaju rast ne samo jednog segmenta društva, već čitavog sistema vrednosti koji podržava globalnu političku ekonomiju. Postavlja se samo pitanje kako to sprovesti u delo – recimo: kako iskoristiti estetiku za razrešavanje konflikata i izgradnju mira, što sve potpada pod ideju progressa i opšteg dobra, kao i rad moralne imaginacije.²⁰ Jedan od upečatljivih primera kako upotrebiti umetnost, kulturu i zabavu u svrhu „prevrednovanja vrednosti” koje, vođene idejom „moralne imaginacije”, utiču na formulisanje uporišnih tačaka zatečenog poretka, možemo potražiti u kinematografiji, odnosno u „kulturi čudovišta”, zombija, „erotičnih vampira” i svih drugih konstrukata „neprijatelja” koje treba „humanizovati”, te konflikte razrešiti u službi sveopšteg dobra čovečanstva.

Aktuelna proliferacija čudovišta u savremenoj kinematografiji, videoigrama i svetu mas-medija, te uopšte – u domenu zabave, objašnjava se narastajućom „društvenom anksioznošću” koja preti da uruši vrednosnu ravnotežu uspostavljenog građanskog poretka. Ta monstruoza drugost pokatkad je simbolička supstitucija za, na primer, ksenofobiju, kao i druge (ne)vrednosti egzistirajuće u realnom svetu, a koje se u medijski generisanom rasporedu simbola verifikuju kao zamene s kojima se ljudi „obračunavaju”, tretira-

¹⁸ „In my classes and teaching, usually at some point when we are all feeling overwhelmed with the complexity of studying a seemingly impossible violent conflict, I go to the blackboard and write in large letters: 'Don't think of words when you stop but to see picture better.' And then I say, 'The hardest challenge of peacebuilding is to see the essence. If you do nothing else, take time to get a picture, an image. When you see the picture better, you will have achieved a synthesis. The key to complexity is finding the elegant beauty of simplicity.'” John Paul Lederach, *The Moral Imagination, The Art and Soul of Building Peace*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2005, str. 66.

¹⁹ Isto.

²⁰ Vid. isto, str. 71.

jući ih kao „stvarne neprijatelje”.²¹ „Monsterologija” je, zbog toga, važna sa stanovišta moralne imaginacije, jer progovara posredstvom „hipotetičkih etičkih dilema”²² o vrednostima koje jesu, ili, pak, o onima koje tek treba da budu. Lepota shvaćena kao odsustvo, u vizuelnom kontekstu pojavljivanja među monstrumima – unosnim proizvodima kreativnih industrija, prelazi *de facto* u doživljajnu sferu, te nekritički postaje deo sveta zabave, tj. njegove recepcije/konzumacije, a ovaj donosi dobit kapitalizmu, i to ne samo usled visokoprotabilnog, već i simbolički prepariranog diskursa koji teži beskonačnom moralnom „usavršavanju”, te akumuliranju, bilo kapitala bilo „čudovišne” simboličke konstelacije vrednosti.

Odabrana bibliografija s netografijom

- Aristotel, *Nikomahova etika*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2013.
- Asma, S. T., „Monsters and the Moral Imagination”, Oct. 2009., na stranici: <http://www.chronicle.com/article/Monstersthe-Moral/48886>.
- Howard, A., „It's time for moral leadership”, na stranici: <http://confideregroupp.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/11/Its-time-for-moral-leadership.pdf>.
- <http://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/karlheinz-stockhausen/>.
- Jones, J., „Defining 'Moral Imagination'”, na stranici: <https://www.firstthings.com/blogs/firstthoughts/2009/07/defining-moral-imagination>.
- Kirk, R., „The Moral Imagination”, na stranici: <http://www.kirkcenter.org/detail/the-moral-imagination/>.
- Lederach, J. P., *The Moral Imagination, The Art and Soul of Building Peace*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2005.
- Smith L., na stranici: <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/beautifulsublime.htm>.
- Vernon, M., „Aristip iz Kirene i česti nesporedumi vezani za zadovoljstvo”, u: *Platonovi podkasti: antički vodič kroz savremeni život*, Dereta, Beograd, 2016.
- Vuksanović, D., „Lepota u medijskim ambijentima: regres i potencijali utopijskog uma”, u: *Filozofija medija: Ontologija, estetika, kritika*, Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Čigoja, Beograd, 2007.
- Waldie, D. J., „Seen for Syria': Art in Service of a Moral Imagination”, na stranici: <https://www.kcet.org/history-society/seen-for-syria-art-in-service-of-a-moral-imagination>.
- Werhan, P. H., „Mental Models, Moral Imagination and System Thinking in the Age of Globalization”, na stranici: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10551-006-9338-4>.

²¹ „The monster concept is still extremely useful, and it's a permanent player in the moral imagination because human vulnerability is permanent. The monster is a beneficial foe, helping us to virtually represent the obstacles that real life will surely send our way. As long as there are real enemies in the world, there will be useful dramatic versions of them in our heads.” Stephen T. Asma, „Monsters and the Moral Imagination”, Oct. 2009., na stranici: <http://www.chronicle.com/article/Monstersthe-Moral/48886>.

²² Upor. isto.

Wittig, E. L., „F. Scott Fitzgerald and Hitler Knew How Important Culture Is”, na stranici: <http://scenesmedia.com/2017/08/f-scott-fitzgerald-hitler-knew-important-culture/>.

Wright, R., „Moral Imagination and the Fate of the World”, na stranici: <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/08/moral-imagination-and-the-fate-of-the-world/260789/>.

Divna Vuksanović

University of Arts in Belgrade – Faculty of Dramatic Arts

BEAUTY OF ENTERTAINMENT IN MEDIACENTRIC CONSTELLATION OF VALUES: MORAL IMAGINATION IN CAPITALISM

Abstract. The basic theme of the text is the philosophy of entertainment, and with it in connection – the modern notion of beauty and the perception of the beautiful. The concept of beauty, as it is determined by today's time, has been linked to the phenomenon of mass entertainment, first of all, enabled by the mass media of mass communication. This connection is now established primarily thanks to the comparison of the term taken from the theory of literature – the so-called „moral imagination”, which, in the meantime, has become one of the leading ideas of modern capitalism. The moral imagination, in fact, connects the idea of beauty with ethical values, but in an entirely external way, and in the function of the development of values promoted by neoliberal capitalism. That is why beauty in modern times is seen as a resource that should serve to advance the values of the capitalist socio-economic order. The article is focused on criticizing this thesis.

Keywords: entertainment philosophy, media philosophy, beauty, moral imagination, critique of capitalism.

Александар Прњат

Факултет за стране језике Алфа БК Универзитета, Београд
Београдски институт за хуманистику и социјална истраживања
aleksandar.prnjat@gmail.com

МОРАЛНО ИСХОДИШТЕ ЕКОВЕ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ ПРЕДСТАВА РУЖНОЋЕ У ЗАПАДНОЈ КУЛТУРИ

Апстракт. Умберто Еко у *Историји ружноће* одбацује схватање по којем је „ружно” једноставна супротност „лепом”, залажући се за „аутономију ружног”. Он разликује ружно по себи, формално ружно и уметнички израз ружног. Као и у реконструкцији представа о лепом, у историјском праћењу ружног Еко наглашава одлучујући значај културног контекста, не узмичући пред могућим приговором о релативизму. У овом раду се излажу Екове реконструкције представа ружноће, уз наглашавање моралног исхода његове књиге.

Кључне речи: лепо, ружно, Умберто Еко, естетика, морал, Запад.

Као и у реконструкцији представа о лепом, у историјском праћењу представа о ружном на Западу, Умберто Еко (Umberto Eco) указује да су представе о лепом и ружном културно контингентне. И у „Уводу” у *Историју лепоте* и у „Уводу” у *Историју ружноће* он наводи *locus classicus* Ксенофана из Колофона (Ξενοφάνης ὁ Κολοφώνιος), мислиоца који нас је задужио указивањем да су све концепције богова антропоморфне и културно контингентне (Vogt), као и скептичким рефлексјама које су настале у противставу према тадашњим религијским и песничким начинима мишљења:¹ „Када би волови (и коњи) или лавови имали руке и могли рукама да сликају и стварају (уметничка) дела, коњи би ликове богова сликали налик коњима, говеда налик говедима, а њихова тела би начинили по њиховим обличјима.” (Еко 2004: 14; Еко 2007: 1).²

У *Историји ружноће* Еко прати варијације овог Колофоновог увида, преко средњег века па до Волтера (Voltaire). Средњовековну

¹ Види: Leshner 1978: 1.

² Види: Diels 1983: 133.

формулацију ове мисли дао је Жак од Витрија (Jacques de Vitry/ Jacobus de Vitriaco), на следећи начин: „Етиопски црнци су нам ружни, али они најлепшим сматрају онога који је међу њима најцрњи” (Еко, 2007: 10). Еко емфатично каже да се идентична мисао заступа у Волтеровом *Филозофском речнику*, тврдећи да Волтер понавља Де Витрије-ве речи (10). Ради се о следећем Волтеровом ставу:

Питајте неког жапца шта је то лепота, права лепота, *to kalon*. Он ће вам одговорити да је то његова жена са паром буљавих очију које јој виरे из главице, развученом и затупљеном њушком, жутим стомаком и мрким леђима. Питајте црнца из Гвинеје; лепо је за њега црна као уљем премазана кожа, упале очи и спљоштен нос. Питајте ђавола; он ће вам рећи да је лепо пар рогова, четири канџе и реп. (Волтер 1973: 219).

Еко такође цитира Хегелова (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) *Предавања о естетици*, у којима се указује на околност да се у уметничким делима ваневропских народа богови представљају тако да нама Европљанима могу изгледати као најмонструознији идоли, док њима наше скулптуре вероватно изгледају ружне (12). Познату Марксову (Karl Marx) анализу компензаторске улоге новца Еко тумачи као питање политичких и друштвених мерила за процењивање лепоте. Он наводи следеће Марксове речи:

Оно што ја јесам и што могу није, дакле, уопште одређено мојом особеношћу. Ружан сам, али могу да купим најлепшу међу женама. Дакле, нисам ружан, пошто новац поништава утисак који ружноћа оставља и њену обесхрабрујућу моћ. Сакат сам, као индивидуа, али новац ми даје двадесет четири ноге: нисам, дакле, сакат...³ (према: Еко 2007: 12).

Извор за слику о плаћеним коњским ногама је Гетеов (J. W. Goethe) *Фауст*. Маркс претходно наводи те Гетеове стихове,⁴ а свој текст о човеку који плати двадесет четири коњске ноге експлицитно најављује као излагање Гетеовог става.⁵ Еку је потпуно јасно да је овде код Маркса реч о томе да „поседовање новца може да надомести ружноћу” (исто). Овај Марксов цитат функционише на два нивоа: на једном, дословном, Маркс прецизно каже да новац само поништава „утисак који ружноћа оставља и њену обесхрабрујућу моћ”. Када каже „ружан сам, али могу да купим најлепшу међу женама”, на том дословном нивоу не долази до промене околности да је неко ружан. На једном другом нивоу Маркс говори да због моћи коју ми новац даје, моћи да купим најлепшу међу женама, као да „нисам ружан”. На том другом нивоу се може рећи да због новца којим неко може да купи или изнајми кочију са шест коња,

³ Види: Марх 1989: 309.

⁴ Исто, 308.

⁵ Исто, 309.

он, иако је сакат, има двадесет четири ноге – због чега није сакат. На дословном нивоу он је ипак сакат, а Марксов увид оперише на оба нивоа истовремено. Без овог првог, други ниво уопште не би био могућ и Маркс свој увид формулише у садејству оба ова нивоа. Не треба губити из вида да је на овом другом нивоу Маркс понегде ироничан, а местимице и саркастичан, као што је случај када каже да је „новац највише добро”.⁶

Независно од питања да ли је Еко могао да нађе и бољи пример од овог Марксовог за тезу да је приписивање лепоте често било изазвано друштвено-политичким узроцима, није се тешко сложити са његовом оценом да црте лица на портретима неких владара прошлих векова не остављају утисак лепих људи, али да су их поданици и поред овога гледали са дивљењем. Еко не каже баш директно да су их сматрали лепим, али је то вероватно била интенција његовог става с обзиром на поменућу тезу.

Не поричући схватање да се лепо и ружно различито доживљавају у различитим епохама и културама, Еко одмах додаје да је људски род одувек настојао да их види „као дефинисане у односу на неки утврђени модел” (Еко 2007: 15). Потом за сведока узима Ничеа (Nietzsche):

Могло би се исто тако сугерисати, као што је Ниче учинио у *Сумраку идола*, да „човек у лепо поставља самог себе као мерило савршенства” и „у њему се обожава [...]”. Човек се у суштини огледа у ствари, сматра лепим све оно што одсликава његов лик [...]. Ружно се сматра као наговештај и знак дегенерације.” (2007: 15).

Еко затим упућује Ничеу једну успутну критику и каже због чега му је Ниче овде заправо потребан: „Ничеов аргумент је нарцистички антропоморфан, али нам казује управо да су лепота и ружноћа дефинисане у односу на 'специфичан' модел [...]” (15).

Еково читање Ничеа је изненађујуће површно. Неће се претерати ако се каже да је оно уистину супротно ономе што Ниче заправо говори о лепоти. Није Ничеов став о лепом нарцистички антропоморфан, већ је Ниче тај који раскринкава нарцистичку антропоморфност таквог схватања. На истом месту у *Сумраку идола* §19, где се појављује исказ „да човек у лепо поставља самог себе као мерило савршенства”, Ниче такође каже и следеће: „[...] ништа, заправо баш ништа не може нам бити гаранција да управо човек служи као модел лепог” (Nietzsche 1985: 66). Затим, на почетку §20, Ниче говори о наивности става да ништа осим човека није лепо: „Ништа није лепо, само је човек леп, на овој наивности заснива се сва естетика, она је њена прва истина” (Nietzsche 1985: 67).

Треба разликовати естетички и естетски антропоморфизам. О првом се може говорити када доживљавамо свет лепим, на пример приликом посматрања неког крајолика, зато што том приликом, као

⁶ Исто.

што Ниче каже, човек заборавља да је он узрок те лепоте.⁷ Као инстанцу естетског антропоморфизма можемо узети случајеве када призоре рападања људског или животињског организма доживљавамо као ружне.

Браћајући се на Ека и његову, благо речено, сумњиву интерпретацију Ничеа, треба приметити да му је она потребна зарад супротстављања естетском релативизму. Управо ће она бити архимедовска тачка за његов дискретни скептицизам у односу на естетски релативизам, или би, можда, било прецизније рећи у односу на апсолутизацију естетског релативизма. Такав апсолутни естетски релативизам изражавају вештице из Шекспировог *Магбета* када кажу: „лепо је ружно а ружно је лепо...” (према: Еко 2007: 20). Еко и каже да у *Историји ружноће* од случаја до случаја разматра цитат „да ли су и колико су” (2007: 20) у праву вештице кад ово тврде. Еко додаје и да је Чарлс Дарвин (Charles Darwin) указивао да оно шта изазива гађење у некој култури не изазива и у другој (19). Ова чињеница иде у прилог схватању о културној контингентности осећања за лепо и ружно. Међутим, одмах потом Еко, и даље говорећи о Дарвиновом запажању, додаје: „[...] али је закључио да ипак 'изгледа да су многи покрети, описани као они који изражавају презир и гађење, истоветни у великом делу света’” (19). Поменути дискретни скептицизам Умберта Ека огледа се, сва је прилика, и у стилу његовог писања. На пример, у томе што је део Дарвиновог запажања које иде у прилог релативизму препричао, док је део који иде против релативизма цитирао, уз једно „али” и „ипак”.

Он излаже разлоге који доводе у питање одређење ружног као супротности лепом. Позива се притом на *Естетику ружног* Карла Розенкранца (Karl Rosenkranz), у којој се заступа схватање да је ружно супротност лепом. Еко примећује да, када Розенкранц напушта апстрактни ниво мишљења и прелази на феноменологију разних облика ружног, излази на видело околност да различите врсте ружног напосто превазилазе пуку супротност лепог (16). Због овога Еко говори о „аутономији ружног” (16).

У својим ранијим настојањима да семиолошки протумачи визуелне комуникације, Еко је изричито наглашавао да се „сви комуникациони феномени не могу објаснити помоћу лингвистичких категорија” (Еко 1973: 117). То му, наравно, није сметало да, оспоравајући тезу по којој је ружноћа једноставна негација лепоте, употреби једну лингвистичку анализу: предложио је читав низ језичких израза за лепо и ружно (Еко 2007: 16). Он примећује да би из перспективе обичног човека – а ову перспективу Еко често користи као отрежњујућу у односу на перспективу посвећеника, односно специјализованог стручњака којем недостаје дистанца према пољу сопствене експертизе – сви синоними за лепо могли да изазову безинтересни суд. За разлику од тога, синоними за ружно су често подразумевали одбојност, гађење или ужас

⁷ Види: Ниће 1985: 66.

(16–17). Овај увид би, сматра Еко, ишао у прилог Кантовом одређењу лепог као безинтересног допадања. Еко додаје да су се због тога неки филозофи питали да ли је уопште могућ естетски, дакле, безинтересан суд о ружном, с обзиром да оно изазива реакције као што је гађење (19). Еко разликује ружно по себи, формално ружно и уметнички приказ ова два феномена. Као пример ружног по себи, предлаже измет, распаднуту стрвину и створење прекривено ранама. Као пример формално ружног он предлаже крезубу особу. Крезубост не изазива гађење попут труле воћке, али несразмера на таквом лицу чини да га сматрамо ружним. Што се уметничког приказа ружног тиче, Еко подсећа да је од Грчке до данас увек сматрано да уметнички приказ искупује ружноћу (19). Говорећи о античкој Грчкој, Еко указује на стереотип по којем лепота произлази из идеализације грчког духа, па помиње белину мермера од којег су израђене грчке статуе, указујући да оне оличавају идеализовану лепоту, а помиње и идеалне пропорције тела у поређењу са којима је ружно све оно што не одговара таквим пропорцијама (23). Еко духовито додаје да ако је античка Грчка идеализовала лепоту, неокласицизам је идеализовао античку Грчку (23), заборављајући да је грчки свет био живо заинтересован за различите типове ружноће и изопачености (34).

У Ековом образложењу одлуке да се бави историјом лепоте и ружноће само на Западу, постоји један проблематичан моменат, због којег оно није у потпуности уверљиво. Наиме, он се позива на околност да у проучавању прастарих цивилизација и тзв. примитивних народа углавном не располажемо теоријским текстовима који би нам појаснили да ли су њихови артефакти, за које се нама чини да представљају ружноћу, њу заиста и представљали. Код култура које имају филозофске списе (индијска, кинеска, јапанска), постоји проблем адекватног превода појмова за лепо и ружно (10). Па ипак, говорећи о старим Грцима, Еко каже да је остало неутврђено да ли су они под лепим заправо подразумевали оно допадљиво, атрактивно, оно што побуђује дивљење, или су имали у виду лепоту као својство душе која се понекад подудара са лепим телом (23–24). Околност да, и поред свих теоријских списа, ово остаје неутврђено, није га ипак обесхрабрила да пише о „ове две вредности” (8), односно, о лепоти и ружноћи у култури Запада. Али је проблем адекватног превода за појмове лепог и ружног био довољан разлог да се културе Истока у потпуности пренебрегну.

Ако и јесте нејасно шта су Грци држали за лепо, грозоте је, примећује Еко, пуна класична митологија: од Сатурна који је појео сопствену децу, Медеје која је своју због освете убила, Тантала који је скувао сина и понудио боговима у циљу искушавања њихове досетљивости, Атреја који је сопственог брата послужио телима његових синова. Еко закључује да је реч о свету којим влада зло (34). Позивањем на ове грозоте, Еко наговештава склоност етичком читању уметности, прецизније: етичком приступу лепоти и ружноћи. Овај приступ је близак

традиционалном схватању естетске културе и био је саморазумљив током различитих епоха. Напрслина у многовековном континуитету овог схватања постоји у есхатологији пророка Исаије, а само схватање је, са другом мотивацијом и из других разлога, одбачено тек у модерни.

Поменута напрслина у схватању које изједначава ружноћу и морално зло види се у опису Помазаника Божијег какав налазимо у следећим речима из књиге пророка Исаије: „[...] не би обличја ни лепоте у њега; и видјесмо га, и не бјеше ништа на очима, чега ради бисмо га пожељели”⁸. На истом месту, нешто раније, стоји и следећи опис Месије: „[...] бијаше нагрђен у лицу мимо сваког човјека, и у стасу мимо синове човјечије [...]”⁹. Реч је, као што се види, о радикалном и неупоредивом преокрету. Међутим, Еко примећује како схватање да је Христос ружан није одмах прихваћено (49). Он упућује на Августиново тумачење по којем је Исус свакако изгледао изобличено док је био на крсту, али је преко те спољашње изобличености он изражавао унутрашњу лепоту вечног блаженства и своје жртве (49).

Еко подсећа да се у раној патристичкој литератури непрестано говори о лепоти света као Божјег дела (43), па подсећа на различите изворе хришћанског схватања да је свет леп: од библијског предања до класичне филозофије. Он пише да идеја лепоте света као одраз идеалне лепоте потиче од Платона (Πλάτων), а помиње и Платоновог коментатора Халкидија (Calcidius), који говори о „величанственом свету рођених бића [...] неупоредиве лепоте” (43). Неоплатонски аутори, као што је Дионизије Ареопагита (Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης)¹⁰, утицали су на средњи век концепцијом света као непресушног зрачења првобитне лепоте (43). Еко помиње и да је Скот Ериугена (Scotus Eriugena), надовезујући се на Ареопагита, разрадио концепцију света као откривења Бога. Пошто је у традиционалној естетској култури поистовећивано ружно и зло, такође је поистовећивано лепо и добро, па, сходно томе, рећи да је свет леп, истовремено је значило и да је добар. Ако је, по овој теолошкој концепцији, Бог морао да створи свет као добар и леп, онда је било потребно, указује Умберто Еко, бранити ово схватање пред „очигледном чињеницом да на свету постоје зло и изобличеност” (44). Он помиње и аргумент блаженог Августина (Aurelius Augustinus) по којем погрешно распоређени делови на некој грађевини заиста чине увреду за вид, али и сама грешка чини део поретка. Такође указује на различите Августинове аргументе о оправданости постојања ружног, који се надовезују на оправдање зла у свету. А тај свет је дело доброг, свемогућег и свезнајућег Бога (44). Надовезујући се на Августина, схоластичко мишљење на различите начине оправдава ружно у контексту опште лепоте света, па су и чудовишта лепа зато што доприносе хармонији целине (44–46).

⁸ Исаија 53: 2.

⁹ Исаија 52: 14.

¹⁰ Познат и као Псеудо Дионисије.

Еко истиче да тек позни средњи век на крсту реалистично приказује крв и патњу правог човека. У оваквим приказима мука у ренесанси и бароку Еко препознаје „еротику бола” (49). Пошто се у хришћанском свету светост базира на имитирању Христа, мученици подносе патњу. У Тертулијановом позиву мученицима да подносе патњу Еко види лоше прикривени садизам (56). Он у *Историји ружноће* репродукује чак шест слика са мотивима светог мученика Севастијана, од петнаестог до деветнаестог века, као примере претераног улепшавања веома болног чина који је, по Еку, био извор задовољства, често и хомосексуалног (56). Еко запажа да је функција приказивања смрти у средњем веку била не толико у мотивисању људи да попут светаца радосно и мирно прихвате тренутак када ће напустити овај свет, колико да их подсети да се, с обзиром на неминовност смрти, на време покају (62). Овоме нарочито доприносе ликовни прикази пакла, који је у хришћанству постао јасно наговештен у јеванђељима, а помиње се и у *Откривењу Јовановом* (82). Пријемчивост за тему смрти током средњег века и касније Еко тумачи тадашњом краткоћом људског живота и околношћу да су људи у време непрекидних ратова могли лако постати жртве сиромаштва или инфективних болести. За разлику од савременог доба, доба спектакла, у којем се све чини да се смрт заборави, прикрије, измести на гробља, или потисне уклапањем у спектакл, у средњем веку она је била нешто блиско и стално присутно (62). Смрт је, каже Еко, била „нека врста сталног лика (понекад лакрдијаша) на позорници живота” (62).

Осим пакла, у хришћанству се појављује и фигура ђавола, који по Еку представља оно ружно (73). У *Старом завету* ђаво се појављује као змија, у јеванђељима га видимо кроз поступке оних које је опсео, док у еминентном смислу наступа у *Откривењу Јовановом*. Тек га средњи век приказује у јасном телесном облику (73). Могуће интерпретације *Откривења* су само наратије, њихов превод у језик слика, који и неписмени могу да размеју, одиграо се у делима средњевековне ликовне уметности (76–78). Пре јудеохришћанске концепције ђавола постојале су различите врсте демона који су понекад благонаклона а понекад зла бића, али у дуалистичким религијама ђаво представља начело зла које се супротставља начелу добра (90). Током многих векова преносе се легенде о ђаволу који искушава хришћанина и предлаже му да са њим потпише пакт. Ђаво доминира на многобројним минијатурама и фрескама, као и у причама о искушењима (92). Лутер (Martin Luther) у својим списима ђавола је поистовећивао са Антихристом, али такође и са папом, а у каснијој протестантској традицији ђаво постаје симбол различитих порока (100–101). Хијероним Бош (Hieronymus Bosch) слика паклена бића која су хибриди, али која често не настају мешањем животињских црта већ, како каже Еко, „имају сопствену инкубацијску аутономију” (101). Еко оцењује Бошове слике као низ алегорија које из моралне перспективе говоре о декаденцији његовог времена, па утолико и не приказују визије ђавола колико друштвене пороке (102).

У модерно доба, а најкасније од седамнаестог века, долази до преображаја представе ђавола: ако је ђаво некад био анђео, тада је могао бити леп. У Милтоновом (John Milton) *Изгубљеном рају*, подсећа Еко, Сатана је препознат као побуњеник против власти. Еко преноси оцену Вилијама Блејка (William Blake) по којој је Милтон „припадао странци ђавола, а да то није ни знао” (179). Еко проналази да како идемо према савременом добу тако Сатана постаје све мање језив и страшан, док, са друге стране, непријатељ добија ђаволске особине, речју, непријатељ се сатанизује (182–185). Аутор *Историје ружноће* подсећа да је од античког доба непријатељ странац, неко ко не одговара нашим мерилима лепоте (2007: 185).

Верски, а касније и национални, непријатељ у савременом свету представљен је са гротескним изразом лица. У политичким карикатурама непријатељи су представљени на суров начин, а у сваком рату противник је чудовиште (190). Еко уочава да чудовишта нису нестала са средњим веком, већ да се јављају у другачијем облику и са новом функцијом (241). Он подсећа да се већ од средњег века расправљало о два облика чудовишности. У једном случају реч је о природним и запањујућим појавама (чудима), а у другом о чудовиштима (241). Док чудовишта из легенди нико није видео, чудне дивљаке и необичне животиње, захваљујући експедицијама, било је могуће довести и приказати по европским дворovima (241). Оваква створења, међутим, више не подстичу страх, већ једну врсту научног интересовања (242). Појаву физиогномике Еко такође смешта у контекст реконструкције ружноће у западној култури. Претечу ове псеудонауке аутор уочава у Аристотеловом (Αριστοτέλης) мишљењу да величина удова указује на храброст (257). Еко затим подсећа на ауторе од шеснаестог века надаље који су сматрали да постоји непосредна корелација између црта лица и карактера личности. На страницама *Историје ружноће* репродуковани су цртежи на којима је Ђовани Батиста Дела Порта (Giovanni Battista Della Porta) дао илустрације човека који личи на птицу – и то одмах поред цртежа птице, човека чији нос, коврцава коса и облик зулуфа чине да подсећа на овцу – поред цртежа овце, и човека који би требало да подсећа на магарца – поред цртежа магарца (258). У залеђу ових илустрација налази се уверење да се божанска моћ манифестује и кроз физички изглед, због чега се успоставља аналогија између људи и животиња (257). Еко помиње и друге ауторе, као што су Јохан Каспар Лаватер (Johann Caspar Lavater), који је сматрао да врлина пролепшава а порок изобличује, и Франц Јозеф Гал (Frantz Jozef Gal), чија френологија је покушавала да утврди однос између облика лобање и менталних предиспозиција. Ову хипотезу, као псеудонауку, оштро је критиковао Хегел у *Феноменологији духа*, понекад и на саркастичан начин (Hegel 1986: 200–201). Еко одаје признање Хегелу што је, како каже, „наслутио” да би узимање оваквих корелација за озбиљно могло довести до дискриминације неке личности или расе (Еко 2007: 259). Током многих векова ово јесте био

случај приликом анализе јеврејских црта лица у које се учитавала ружноћа и злоба, као и то да је једна показатељ друге (261). Еко само лапидарно набраја ранохришћански антијудаизам религијске врсте, средњевековна масовна убиства у доба крсташких ратова, Лутерову немилосрдност према Јеврејима, стапање религијског антијудаизма са етничким антисемитизмом и новије погроме у словенским земљама (266). Он такође помиње уобичајено схватање о пореклу антисемитизма у чињеници контакта са народом који говори непознат језик и који је сачувао свој идентитет, али сматра да је антисемитизам резултат стереотипа (266). Такође, подсећа на занимљиву чињеницу да антисемитски мотиви у Чосеровим (Geoffrey Chaucer) *Кантерберијским причама*, Марлоовом (Christopher Marlowe) *Јеврејину са Малте* и Шекспировом (William Shakespeare) *Млетачком трговцу*, нису могли настати из личног контакта аутора са Јеврејима, пошто су Јевреји из Енглеске протерани 1290. године, а вратили су се у њу тек у седамнаестом веку. Еко примећује да је покушај квазинаучног утемељења антисемитизма на појму расе, у току деветнаестог или двадесетог века, дао далеко суровије изданке. Јеврејима се приписују особине непријатеља, а озлојеђеност са којом се то ради Еко разобличава као психолошко пројектовање сопствених недостатака и неразрешених комплекса. Утолико су, ефектно поентира Еко, особине ружног Јеврејина несумњиво „знаци моралне накарадности антисемите” (267). Може се приметити да у овој Ековој поенти такође долази до изражаја схватање о аналогiji између естетског и етичког. Еко парафразира стихове Бертолта Брехта (Bertolt Brecht) из песме *Рођенима после нас*: „Мржња, чак и према подлости, // Унакажава црте лица” (Brecht 1979: 197), и парафразу okreће против антисемита: „Мржња према правди 'изобличава'” (Еко 2007: 267).

Говорећи о филозофским разматрањима ружног, Еко каже да први случај заокружене естетичке рефлексije о овом феномену представља Лесингов (Gotthold Ephraim Lessing) *Лаокоон*, из 1766. године¹¹. Тим поводом Еко нас подсећа на истоимену грчку скулптуру која приказује тренутак када Лаокоона, који је Тројанце покушао да упозори на обману помоћу поклона у виду дрвеног коња, заједно са двојцом синова убијају змије. Еко помиње и Вергилијеву (Vergilius) причу у којој чудовишта растржу два младића и потом се устремљују на њиховог оца који у самртном ропцу испушта крике. Затим наводи две интерпретације ове сцене. Према Винкелмановој (Johann Joachim Winckelmann) интерпретацији, скулптура изражава Лаокоонов бол на класичан, односно, сталожен начин. Лесинг је, пак, каже Еко, разлику између песничког и вајарског приказивања видео у томе што је поезија уметност

¹¹ Недавно се појавио зборник радова у којем се разматра овај Лесиногов спис, Лесингова просветитељска рецепција антике као и утицај његове естетичке мисли (Lifschitz, Squire 2017).

у времену и што њоме можемо евоцирати ужасне догађаје, а да при том сам догађај не буде приказан тако да је неиздржив (271). За разлику од поезије, просторне уметности, па дакле и вајарство, приказују један временски исечак и унакажено лице не представљају на одвратан начин зато што се „изобличавајућа сила физичког бола не мири с лепотом представе” (271).

Еко помиње да се у исто време, реч је дакле о осамнаестом веку, појављују и разматрања о узвишеном, а која се баве нашим реакцијама на ружно, непријатно и ужасно. Он помиње и спис Едмунда Берка (Edmund Burke) о пореклу идеја узвишеног и лепог, по којем се осећање узвишености може осетити пред буром, безмерним пространствима, приликом уживања у слаповима и олуји. Једном речју, то су осећања у тренуцима ужаса пред нечим што би нам могло нашкодити, мада то ипак неће бити случај. Код Канта (Immanuel Kant), Шилера (Johann Christoph Friedrich Schiller) и Хегела узвишено је такође тема естетичке рефлексije, па Еко закључује да код њих лепота губи свој ранији теоријски приоритет (272–276).

Романтичарски мислиоци, каже Еко, разматрајући саму природу уметности, узимају у обзир и оно што нас у природи одбија. Притом, аутор упућује на опаску Фридриха Шлегела (Friedrich Schlegel) да у класично, дакле грчко доба, није постојала теорија ружног, а без ње се не може схватити разлика између класичне и модерне уметности (276–278), па помиње и Шлегелово вредновање класичне уметности изнад модерне, наводећи његов став да је модерни упад ружног непријатни облик оног лошег (278). Шлегел је у модерној уметности, додаје Еко, уочио приоритет занимљивог над лепим, као и особеног над идеалном типичношћу античке уметности (278). Еко затим Шлегела чита насупрот његових интенција – истичући његов увид да својствено и особено траже неправилно и наказно (278).

У оквиру разматрања романтизма и постромантизма, Еко говори о феномену лепих и уклетих хероја чији је претеча Милтонов ђаво (2007: 282). Он говори такође о ружнима и несрећнима, међу које убраја монструма из *Франкеништајна* Мери Шели (Mary Shelley), Игоовог (Victor Hugo) Квазимода и Вердијевог (Giuseppe Verdi) *Риголета*. Посебно помиње и случај оних који су несрећни и болесни, али разматрања о моралном реаговању на њихову ситуацију оставља за крај књиге. Еко овде говори о извесној привлачној моћи болести и њу препознаје у оним делима ликовне уметности у којима се на идеализован начин приказује самртна агонија или лагано напредовање болести. Такође помиње и она дела у којима се реалистично приказују социјално маргинализоване особе „изнурене болестима које зовемо старост или сиромаштво” (302). Као сведоке двосмислене привлачности болесног тела призива Игоа, који говори о пауку као најпрезренијем створењу у природи, Бодлера (Charles Baudelaire), који хвали погрбљено тело же-

не у дубокој старости, и Кафкину (Franz Kafka) слику ране која цвета на боку (302).

Као посебно погодну мисао, која погађа нешто од стваралаштва у првим деценијама двадесетог века, Еко наводи Јунгово (Carl Gustav Jung) запажање да оно што је данас ружно може да буде знак и најава преображаја који ће се десити сутра (365). Оно што је данас непривлачно, сутра може да буде признато као велика уметност. Овде Еко употребљава своју дистинкцију између ружног по себи, формално ружног и уметнички ружног, па каже да су уметници „историјске авангарде” некад приказивали ружно по себи и формално ружно, а некад би напросто унаказили сопствене радове на које је публика гледала као на уметнички ружно (365). То значи да их је сматрала ружним приказом саме стварности, а не лепим приказом ружних ствари (365). Еко уочава да су се авангардни покрети позивали на идеал растројства чула за који су се, једну генерацију пре њих, залагали Рембо (Arthur Rimbaud) или Лотреамон (Lautréamont) (365). У поглављу о кичу и кемпу Еко даје додатне примере за увид да су лепота и ружноћа културно контингентни, односно релативни у односу на културу и доба (391). Није само реч о томе, указује Еко, да су критеријуми за лепо и ружно из прошлости често тешко схватљиви, јер већ и савременици у великој мери не могу да процене провокативне предлоге уметника. Притом, додаје Еко, не ради се само о малограђанском или народном одбацивању авангардне уметности. Он даје читав низ примера када су признати стручњаци, па и неки велики уметници, потпуно одбацили дела Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach), Бетовена (Ludwig van Beethoven), Шопена (Frédéric François Chopin), Брамса (Johannes Brahms), Бодлера, Сезана (Paul Cézanne), Пикаса (Pablo Ruiz Picasso), Пруста (Marcel Proust), Флобера (Gustave Flaubert), Балзака (Honoré de Balzac), Емили Дикинсон (Emily Dickinson), Волта Витмена (Walt Whitman), Фицџералда (F. Scott Fitzgerald), Фокнера (William Faulkner), Орвела (George Orwell), Томаса Мана (Thomas Mann), Џојса (James Joyce) (393).

Кемп му служи као уверљив пример потпуног преокрета у вредновању: оно што је био пример кича, данас је изложено у музејима. При томе, најважније није само да оно што је некад било сматрано ружним данас постаје лепо: Еко подсећа на чињеницу да је висока култура увек имала капацитет да производ популарне уметности, па чак и масовне културе, употреби на нов начин (408). У прилог овом Ековом запажању може се додати и да је историјска авангарда нарочито инсистирала на измештању тривијалног предмета и његовом позиционирању у нови контекст. Ова реконтекстуализација би онда предмету дала ново значење. Превратнички и парадигматичан пример је свакако писоар који је Дишан (Marcel Ducham) представио као *ready-made* под називом *Фонтана*.

У разматрању кемпа Еко се позива на Сузан Зонтаг (Susan Sontag) и слаже са њом да је кемп пре једна врста сензибилитета него правац у

уметности, да је кемп укус врста естетске процене оних који имају укуса (408). Кемп се не дефинише као стил, већ као посматрање туђег стила, у коме има нечег неприродног и претераног (408). Кемп може бити и доживљај кича – ако је посматрачима при томе јасно да посматрају кич (411). Па ипак, на нивоу конкретних примера Еко се не слаже баш са свим предлозима Сузан Зонтаг: пита се зашто је Жан Кокто (Jean Cocteau) предложен као пример кемпа, али не и Андре Жид (André Gide), зашто Рихард Штраус (Richard Strauss), а не и Вагнер (Wilhelm Richard Wagner) (410). Ствар са естетским проценама је таква да читаоцима може, са једне стране, да буде савршено јасно зашто су Кокто и Рихард Штраус очигледнији кандидати за кемп, али да истовремено разумеју и указивање на непостојање јасне демаркационе линије која би Жида или Вагнера у потпуности заштитила од овакве класификације.

Говорећи о феномену ружног у савременом свету, Еко наводи једну аутопоетичку изјаву познатог режисера хорор филмова, додајући и његово признање да ужас повећава зараду (422). Он региструје и следећи феномен код публике савремене уметности: она одлази на перформансе, где присуствује сценама у којима уметник врши насиље над сопственим телом, не изгубивши међутим традиционални естетски укус, односно естетску осетљивост за лепи предео или лепо дете (423). Дакле, и поред уметничког растакања границе између лепог и ружног, наши савременици имају прилично јасну идеју о разлици. Ту разлику понекад преносе и у романтичну сферу. Један од ликова у Ековом роману *Фукоово клатно* повезује недостатак лепоте сексуалних партнера са самом могућношћу „вођења љубави” у емфатичном смислу. Наиме, наратор у једном тренутку, говорећи о познатом окултисти, каже да је дотични општио само са изузетно ружним партнеркама, због чега сумња да је „икада водио љубав у правом смислу” (Еко 2008: 87).

У *Историји ружноће* аутор предлаже још неке примере растакања дистинкције ружно–лепо, као што су они када туристи бирају ресторан или хотел на чијим зидовима се налазе слике аутора историјске авангарде, која је у своје време изазивала шок и порицање класичних идеала лепоте (423–426), а помиње и уживање у филмским сценама које су се раније могле видети само у салама за анатомију (430). Необично је да је међу инстанцијације брисања границе између ружног и лепог Еко навео и теоријска настојања Доне Харавеј (Donna Haraway) о посторганском и трансхуманом (432).

Еко преиспитује преиспитивање разлике између ружног и лепог тако што скреће пажњу на то да су понашања младих и деловање уметника маргиналне појаве ако се посматрају у односу на популацију целе планете (431). Нејасно је како Еко не види да би се оваква врста аргумента могла такође употребити и против историјске авангарде али и против најумилније класичне музике. Аутор *Историје ружноће* представља шири друштвено-политички контекст укидања опозиције из-

међу лепог и ружног, који онда употребљава за упечатљиву моралну осуду савременог друштва. Наиме, он примећује да смо сведоци страшних призора, као што су слике изгладнеле деце, људских тела подвргнутих мучењу или тела раскомаданих у терористичким нападима чије бисмо жртве и сами могли да постанемо (431–436). Он указује да су ове ствари ружне не само у моралном већ и у физичком смислу (436).

Заиста, чак ни после естетике ружног, мало ко би порицао да призори о којима Еко говори у нама изазивају „одвратност, страх, гађење” (436). Погледи на измучена тела могу да нас подсети и на измучена тела људи који су у току Другог светског рата били слати у гасне коморе (431–436). Ови призори могу подстакнути сажаљење, осећај солидарности, али и подстаћи на побуну. Еко примећује да свест о естетској релативности, као и сама естетска релативност за коју је он навео толико уверљивих примера, не може да учини да у овим призорима не препознамо „ружно које не успевамо да преобразимо у предмет допадања” (436). Овим његов етички приступ лепом и ружном постаје сасвим отворен и непосредан.

Кроз књигу *Историја ружноће* Умбето Еко опетовано истиче да су лепота и ружноћа културно релативни. За ово наводи многобројне уистину упечатљиве примере. Ова релативност је условљена културом и епохом. Реч је, дакле, о културној контингентности и њу Еко недвосмислено уважава. Међутим, теза о укидању граница између лепоте и ружноће, колико год изгледало да се надовезује на релативност критеријума за лепоту и ружноћу, као што видимо из Ековог излагања, нешто је друго. Она не мора нужно да следи из културне контингентности лепоте и ружноће. Аутономија ружног овде игра извесну улогу. Наиме, ако ружноћа није једноставна негација лепоте, онда би она могла да има другачији естетски статус: док се у лепом безинтересно ужива, од ружног се са ужасом и гађењем окрећемо. Дарвинови увиди о готово универзалним гестовима за гађење (19) и Ничеови аргументи и ономе што је ружно (15) указују, ако не баш на универзализам и објективност критеријума за ружно, онда барем на оправданост скепсе према брисању граница између лепог и ружног.

Уметност, каже Еко на крају своје реконструкције представа ружноће на Западу, већ вековима представља ружно да би нас подсетила да у свету постоји „нешто злоћудно, несавладиво и тужно” (436). Зато нас, каже он, представе ружног у уметности позивају да „унакаженост схватимо као људску драму” (436). Своје разматрање ружноће у култури Запада, Еко завршава изузетно успелим препричавањем једне Калвинове (Italo Calvino) приповетке о штићеницима дома за неизлечиве пацијенте. Они су неспособни да се брину о себи. Главни лик ове приповести, пратећи изборни процес, одлази у дом где су поменути пацијенти смештени, да би испратио хоће ли им бити омогућено коришћење гласачког права. Наиме, по закону га и ти грађани имају. Проблем је, међутим, у томе што највећи број њих уопште и не разуме шта се од

њих очекује. Еко се не либи да их назове чудовиштима и да каже како је Калвинов лик „потресен призором те подчовечности” (437). Па ипак, и Еково мајсторско препричавање Калвинове приче је потресно. Далеко је од сваког цинизма колико је то уопште могуће.¹² Етичким приговорима Еко је покушао да подрије естетику ружног, а са погледом упртим на злосрећна створења из Калвинове приче, своју реконструкцију представља ружноће завршава „апелом на самилост” (438).

Литература

- *** (2017). *Библија : Свето писмо Старога и Новог зајета*, Београд : Библијско друштво Србије.
- Волтер. (1973). *Филозофски речник*, Нови Сад : Матица српска.
- Breht, Bertolt. (1979). *Izabrane pesme*, Beograd, Nolit.
- Diels, Herman. (1983). *Predsokratovci*. Fragmenti. I svezak, Zagreb: Naprijed.
- Eko, Umberto. (2015). „Vajld. Paradoks i aforizam”, у: Eko, Umberto, *O književnosti*, Beograd, Vulkan, стр. 63–84.
- . (2008). *Fukoovo klatno*, Beograd: Plato.
- . (2007). *Istorija ružnoće*, Beograd: Plato.
- . (2004). *Istorija lepote*, Beograd: Plato.
- . (1973). *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd, Nolit.
- Hegel, Georg Vilheml Fridrih. (1986). *Fenomenologija duha*, Beograd: BIGZ.
- Leshner, James H. (1978). “Xenophanes' Scepticism”, *Phronesis* Vol. 23, No. 1.
- Lifschitz, Avi and Michael Squire (eds.). (2017). *Rethinking Lessing's Laocoon: Antiquity, Enlightenment, and the 'Limits' of Painting and Poetry*, Oxford: Oxford University Press.
- Marx, Karl. *Ekonomsko-filozofski rukopisi iz 1844.*, u: Karl Marx, Friedrich Engels (1989). *Rani radovi*, Zagreb : Naprijed, 189–312.
- Niče, Fridrih. (1985). *Sumrak idola ili Kako se filozofira čekićem*, Beograd: Grafos.
- Vogt, Katja. “Ancient Skepticism”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/skepticism-ancient/>>. Приступљено: 15.03.2017.

¹² Реч је о цинизму какав у односу на оваква људска бића демонстрира Оскар Вајлд (Oscar Wilde) у афоризму који Еко, на другом месту, наводи као пример аутентичног парадокса: „Ружан човек и будала на овом свету пролазе боље него други: могу до миле воље да седе и отворених уста гледају комедију. Ако и не знају за победу барем неће искусити пораз” (Еко 2015: 73).

Aleksandar Prnjat

Faculty of Foreign Languages Alfa BK University, Belgrade
Belgrade Institute for Humanities and Social Inquiry

MORAL OUTCOME OF ECO'S RECONSTRUCTION OF UGLINESS IN THE WESTERN CULTURE

Abstract. In the book *On Ugliness*, Umberto Eco rejects the notion that “ugly” is a simple contrast to “beautiful” arguing for the “autonomy of ugliness”. He distinguishes ugliness per se, formal ugliness and artistic expression of ugliness. As in the reconstruction of the displays of beautiful, in the historical review of ugliness Eco emphasizes the decisive significance of cultural context, not rejecting the prospect of possible objection for relativism. In this paper Eco's reconstructions of displays of ugliness are presented with the emphasis on the moral outcome of his book.

Keywords: beautiful, ugly, Umberto Eco, esthetics, morality, the West.

НАРОДНА УМЕТНОСТ: ВИД ИСКАЗИВАЊА ЛЕПОГ У ТРАДИЦИОНАЛНОЈ КУЛТУРИ*

Апстракт. Једна од особина традиционалне културе јесте стварање употребних предмета који су у функцији задовољавања различитих потреба појединаца и колектива. У заједницама традиционалног типа готово да није било простора за предмете који би служили само као украс, а да немају и неку другу намену. У народној култури употребни предмети имали су одређену функцију, али су врло често представљали и место исказивања естетских осећања својих стваралаца. Предмети намењени свакодневной и повременијој употреби, осим што су били функционални, по народним схватањима требало је да буду и *лепи*. У ту сврху су њихови ствараоци најчешће користили различите облике и врсте орнаментата. У раду ће се указати на народну уметност као начин исказивања лепог у традиционалној култури.

Кључне речи: народна уметност, орнамент, лепо, Србија.

Потреба човека да обогати своју животну средину предметима који су не само функционални, него и лепо свакако је један од битнијих чинилаца који су допринели појави и развоју народне уметности.

Некада је то [човек] чинио из чисто природних порива, отприлике као дете које се цртањем игра и у цртеж преноси своја прва сазнања о свету који га окружује, други пут то ради из сасвим одређених естетских побуда, а доста често су његове уметничке творевине служиле у магијске сврхе, служиле задовољавању мистичних представа неког појединца или читаве заједнице. Тако је било у давним прасторијским временима, продужавало се у племенским друштвеним

* Рад је резултат истраживања на пројекту 47016: *Интердисциплинарно истраживање културног и језичког наслеђа Србије. Израда мултимедијалног интернет портала: Појмовник српске културе*. Потпројект 2: *Етнолошко и антрополошко тумачење традиције*. Пројекат у целини финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

формацијама и кроз векове дотрајавало све до новијих векова. Скло-ни смо да таква уметничка остварења ликовног карактера именујемо народном уметношћу.

(Бенац 1988: 12)

Народна уметност представља специфичан вид уметничког изражавања и најчешће се манифестује у песничкој, приповедачкој, музичкој, играчкој и ликовној активности. Све поменуте

манифестације настајале су у једној средини у међусобном прожимању и деловању природе, привреде, друштва, историје, политике, са-става и порекла становништва и интереса, брига, нада, укуса, начина живота житеља те средине. Оне су органски повезане, познавање једне омогућава схватање других и у свим својим видовима носе обе-лежје свога краја.

(Петровић и Прошић-Дворнић 1983: 19)

Народна уметност се обично повезује са стваралаштвом станов-ника у сеоским насељима. У садашњем времену, појам је званична оз-нака једне одређене врсте уметничког исказивања настала у сеоским срединама до Другог светског рата. У том смислу сеоска (народна) умет-ност испољава се у облицима, орнаменталној украшености површина различитих производа, колористичким ефектима и фигуралности. Дру-гим речима, народна уметност подразумева целокупно ликовно облико-вање које је настало на селу у које је углавном и намењено селу.

У тој сеоској уметности и уметности за село сељаци суделују као кре-атори и као конзументи, публика која одобрава, прихвата или одбија и понуђене производе израђене ван њихове сеоске средине. Друго, уже, схватање народне уметности одређује само сељаке као ствара-лачке и рецептивне субјекте. Ту би долазиле уметничке творевине које су израдили сељаци, својом руком за себе, своју породицу, де-лимично и за потребе других у ужим или ширим територијалним опсезима, као и творевине сеоских занатлија које су биле намењене житељима њихових села, а онда и других подручја. Све те категорије твораца повезује заједничка нит индивидуалног стварања на нивоу захтева колектива.

(Петровић и Прошић-Дворнић 1983: 19)

Уопштено посматрано, појам лепог обухвата различите аспекте субјективног доживљавања света који је у човековом видокругу и о коме он стиче своје мишљење. Према Речнику Матице српске *лепо* на првом месту значи: „на леп начин, истичући се лепотом, складношћу, складно, привлачно, пријатно, угодно” (РМС 2011: 621), а у Речнику САНУ једно од објашњења појма лепота подразумева „оно што је по свом изгледу веома лепо (природа, предео са растињем, рељефом, градња, уметнички предмети, украси и др.)” (РСАНУ 1981: 354).

Привлачност, одбојност, склад, несклад, занимљиво, добро, лоше, пожељно, непожељно и др. само су нека од осећања која се у човеку јављају приликом посматрања околног света. Притом, процена шта је лепо, пожељно, корисно и сл. за појединца (заједницу) ствар је тренутка, али и личних и колективних потреба. Схватање лепог променљива је „катеорија” и разликује се у друштву са традиционалном организацијом живота и привређивања у односу на друштво нашег времена. Појам лепог је у сеоским заједницама традиционалног типа често изједначаваан са добрим и корисним. Разуме се, схватање лепоте зависи од раздобља и културе у којој се предмети стварају. „Лепота никада није била нешто апсолутно и непроменљиво, већ је зависно од историјског периода и земље попримала различите обичаје” (Еко 2004: 14). Лепо је у свим културама пожељно, јер на изванстан начин подстиче и задовољство у људима. У том смислу, у традиционалној култури лепо је подразумевало објекте и појаве које у визуелном смислу пријају погледу људских очију. Такође, лепо је све што је прикладно одређеном времену и прилици, оно што је „добро” и што пристоји нечему.

Већ сама етимологија лексеме *леп* упућује на оно што није непосредно дато, већ на оно што је створено (људском или божанском) делатношћу. Умеће стварања лепих ствари из погодне, одговарајуће материје одредило је даље поређења природне лепоте са створеном, уметничком лепотом (*леп као слика, леп као уписан*), а с обзиром на првобитну магијску и сакралну функцију слике и кипа, те на стваралачку делатност као на, пре свега, божанску, а потом и сакралну активност, која нас том божанском приближава, створило је концепт 'божанске' лепоте, која представља материјални, пластични и ликовни израз апсолутног савршенства.

(Башић 2014: 177)

Углавном се појам лепог у традиционалним заједницама односио на предмете из сфере материјалног стварања, што је један од разлога да нам у разматрању народног поимања лепог у овој прилици послужи народна уметност, односно материјално народно стваралаштво.

Као што је познато, једна од особина традиционалне културе јесте стварање употребних предмета који су у функцији задовољавања различитих потреба појединаца и колектива. Зато су производи намењени за коришћење у оквиру породице или сеоске заједнице морали бити у потпуности функционални јер је то у извесном смислу захтевао начин организације сеоског друштвеног живота. У заједницама традиционалног типа готово да није било простора за предмете који би служили само као украс. То је био један од битних разлога да су различити употребни предмети најчешће били и на различите начине украшени. Дакле, у народној култури употребни предмет, осим што је имао одређену функцију, често је истовремено био и место исказивања естетских осећања његових стваралаца. Тако су различити предмети

свакодневне и специфичне намене (пре свега у култовима), осим што су били функционални, истовремено били, због своје украшености, и визуелно веома привлачни. По народним схватањима, ови предмети су били функционални, али и *лепи*. Ако се, на пример, посматра традиционална одећа, али и посуде од различитих материјала (керамика, бакар, стакло, кожа и др.), текстилни предмети (ћилими, јастуци, зидњаци, куварице, столњаци, итд.), сеоска архитектура и др., запажа се да су они у дугом временском периоду били један од најприхватљивијих начина да кроз њихову декорацију колектив и појединац искажу свој однос према лепом. Стога није неумесна тврдња да су предмети различите намене у заједницама традиционалног типа до скорашњег времена били нека врста „сликарског платна” на којем су чланови сеоских заједница исказивали своје стваралачко и ликовно умеће. Наиме, начином украшавања предмета ствараоци су врло често приказивали свој однос према животу и окружењу – заправо, показивали су своје естетско умеће, али су истовремено откривали своју потребу за хармонијом лепог и складног. Ако издвојимо одећу, као пример, а слично је и са другим предметима, онда је приметно да је посебно значење, па самим тим и значај за становнике сеоских заједница имала декорација, односно – *орнамент (шара)* (Ивановић Баришић 2017). Орнамент је „украшни, декоративни елемен(а)т у виду неке шаре, мотива у сликарству, вајарству, архитектури, на текстилу, одећи и др. (обично биљног или животињског порекла); украс, шара, уопште” (РСАНУ 2010: 221). Орнаментика је главни ликовни језик народне уметности и, готово до Другог светског рата, стварана са сасвим одређеним значењима.

Ако из поменутог корпуса издвојимо одећу, запажа се да је она од свог појављивања била вид невербалне комуникације међу људима и различитим заједницама, односно за становнике веома битан унутар-групни и међугрупни комуникациони канал. Одећа је врло погодна за слање и истовремено примање важних друштвених порука, а улогом и функцијама које су јој намењене била је врло моћан визуелни медијум комуникације између индивидуе и сопствене или друге заједнице. Наравно да су поруке које се одећом преносе различите, а најчешће су се односиле на препознавање економског статуса носиоца одеће; одећа је служила за одређивање личног и колективног идентитета, а била је, такође, извор сазнања о националној и верској припадности појединца или читаве групе. Начин на који се одећа украшавала „одавао” је посматрачу друштвене норме и вредности групе, јер су међусобни односи у заједници били увек на посебан начин друштвено детерминисани. Због тога појединац „није смео, а није ни подсвесно хтео, да буде изван устаљених норми и схватања његове средине” (Петровић и Прошић-Дворнић 1983: 21).

Одећа, поред осталог, има „способност” да њеног носиоца истовремено укључује и искључује из реалности окружења, у чему одређену улогу има њено украшавање. Шаре на тканини од које се одевни ко-

мади израђују, односно стварање једнобојних или разнобојних „цртежа” ткањем, везењем, плетењем, кукичањем, директно на одевним предметима мушке или женске народне одеће или накнадним додавањем везених апликација, чини ликовност одевних предмета. Орнамент је на традиционалној одећи представљао „ликовни мотив, [...] у више боја, извезен на некој тканини, [урађен] у плетиву [...] и сл.” (РСЈ 2011: 1498). Украси на одећи подстицали су доживљај естетског, јер су на неки начин били посредници између носиоца и посматрача, али и медијум исказивања народног става о томе шта је корисно, али и лепо за појединца и заједницу традиционалног типа.

Из перспективе носиоца, одело је преносило одређени утисак о његовом друштвеном положају, полу или роду и он је одмах био препознат као важна особа у оквирима заједнице и шире. Украс на оделу је имао функцију статусног симбола. Он је служио да улепша предмет, да моментално укаже на његову вредност. [...] Богатство апликативних материјала и мотива за власника је значило вредност не само у материјалном смислу. Он је био моћан индикатор његовог вишег друштвеног и економског статуса, његове имућности и угледа. [...] За носиоца и за онога који га је направио, украшени одевни предмет је представљао извесно средство такмичења и надметања: израдити, а потом и носити боље и лепше – емитовало је моћну друштвену поруку.

(Нишкановић, Микулић 2016: 49)

Украшавање одеће, али и других предмета из човековог окружења је појава настала из потребе опстанка заједнице, па стога она као готово неизоставан садржај народне културе има веома дуго трајање и углавном је повезана са човековим поимањем природе и света који га окружује. Своје поимање околног света човек је преносио на различите предмете за свакодневну употребу и одржавање култова. Исконска потреба човека је да предмете из свог окружења на себи својствен начин улепшава, изражавајући на тај начин своје поимање лепог и уметности. Кроз историјско трајање становници села стварали су своју сопствену уметност, уметност себи блиску и у функцији својих потреба. Тако је израда орнамената различитих облика на одевним предметима, у техници везења, плетења, апликација и сл., само један од начина испољавања поимања света народног уметника. Орнаментом као изражајним средством сеоски становници исказивали су своја осећања, мисли, схватања и перцепцију стварности. За свог ствараоца, орнамент никада није имао функцију само и искључиво украса, већ много дубље и смисленије значење, симболичко и фигуративно. Стога се орнамент може посматрати и као сведочанство духовног живота, уско повезано са мишљењем и осећањем народа који га је стварао (Кус-Николајев 1935: 31).

Пошто је одећа у дугом временском периоду стварана у аутаркичним сеоским заједницама, а слично је било и са њеним украшавањем, сви послови повезани с њеним настајањем могли би се посматрати и као део колективног живота на селу, јер су постојали и опстајали заједно са заједницом која их је изнедрила. Појачаним отварањем сеоских заједница и прихватањем другачијих културних образаца, променили су се предуслови постојања и опстајања народне уметности, а последица процеса започетих у првим деценијама после Другог светског рата јесте њено, готово потпуно, ишчезнуће као облика уобичајеног народног исказивања у прошлости. Пошто се стварање у оквиру сеоских заједница доживљавало и проживљавало колективно, то је значило да је естетски израз био подређен групи, па је стога и логично да су са „растакањем” традиционалне заједнице нестале и форме уметности које су у ранијим епохама постојале као вид народног изражавања. Када су елементи декоративности изгубили функцију изражајног средства заједнице, они су изгубили и свој народно-уметнички карактер, а остало им је естетско својство испољавања без неког дубљег значења – осим осећања пријатности или непријатности док се посматрају (Ивановић Баришић 2017).

С обзиром на то да је орнамент у бити ликовна представа у малом, он се може мењати и прилагођавати, пошто његов изглед и величина у суштини зависе од предмета на којем се налази.

Његов ликовни израз виђењем може бити увек препознатљив, па и разумљив. Мада је обично увек симбол, могуће га је објашњавати и као уметничку творевину и онда када се његово значење потпуно заборави. У току развитка друштва орнамент доживљава промене облика и првобитног садржаја и добија више нових значења. Добија она значења која му придајемо, односно она која изазива у нашој свести својим изгледом. Нешто што је имало магијско и свето значење, добија поједностављен, обичан декоративни карактер, а истовремено се може одржавати старија симболика у једном те истом друштву и култури. Крст је, чини се, добар пример карактеристичан и као облик и као симбол у нашој народној уметности. У више случајева он је симбол хришћанства или је то секундарно постао, а неретко је рефлекс много старијих раздобља. Јавља се у врло далекој прошлости као симбол којем су током историје придавана различита значења. Претпоставља се да је у прадавним облицима био симбол спајања, повезивања, љубави, сексуалног односа и плодности. Према томе, требало би да буде симбол живота. [...] Многи сматрају да замењује самог човека. Тек у 4. веку нове ере крст је коначно постао хришћански симбол, пошто су Исусу Христу приписане извесне особине старијих сунчаних божанстава, давалаца живота. Међутим, суштина естетске вредности примењене орнаментике није у преображавању и промени значења, већ у креативној способности оних који је изводе.

(Пантелић 1988: 181–182)

Дуго времена је народни стваралац израђивањем шара на различитим употребним предметима преносио своја сазнања, осећања, своје начине опажања и доживљавања света. Да би посматрачу била јасна употреба неке шаре, она је морала садржавати одређену симболику, односно представљати „језик” довољно самосвојан и непреводив на друге начине исказивања. У том смислу су се симболика боја, шара и ликова – њихов распоред и усклађеност са простором одређеног предмета, доживљавали готово у потпуности различито од, на пример, слушања музике, играња или изговарања речи, иако их је могла стварати иста особа, што се врло често и дешавало у реалности. Премда се подједнако можемо дивити и уживати у различитим облицима народног стваралаштва, ипак их различито доживљавамо јер се поруке које шаљу примају на различите начине. С обзиром на то да се ради о народној култури, важно је истаћи да су значења која су садржана у предмету и орнаменту који га прати знатно препознатљивија у склопу садржаја целокупне културе карактеристичне за одређену средину. То је због тога што су у народној уметности, поред ликовних и естетских, садржани и други битни елементи који одређују потпуније схватање материјализованог облика дела – предмет, лик, композиција ликова, склад једне или више боја, склоп различитих материјала који формирају предмет и који сваки за себе готово увек носе значења која се могу „прочитати” на одређени начин – самостално или као целина. То је могуће јер народна уметност има сопствени начин исказивања – познат као језик симбола који има другачију логику исказивања од језика којим говоримо у току дана, и у којем су време и простор преовлађујуће категорије. Језик симбола је језик различитих асоцијација које се чувају и преносе кроз различите видове народне уметности. То је универзални језик који је људска врста развила, мање или више сличан у многим културама. „То је језик са властитом граматиком и синтаксом, (...) језик који човек мора разумети ако жели схватити њихово значење” (Пантелић 1988: 179).

Народна ликовна уметност, као и друге форме традиције, била је неодвојиви део живота и потреба народа, што је значајно допринело, уз друге чиниоце, да се сачува богата ризница тог стваралаштва до скорашње прошлости.

Изворишта су јој у далекој прошлости, а саздана је уграђивањем обележја многих раздобља све до савремених. Зато је унутрашња структура народне ликовне уметности врло сложена. У многим делима могу се открити елементи различитих уметничких стилова.

(Пантелић 1997: 32)

Различити утицаји су свакако потпомагали промене, али је ипак народна уметност, својим садржајем, порукама које је носила и начинима изражавања, готово у потпуности била препознатљива свима у одређеној средини, али и шире. Иако је по стварању индивидуална,

она је суштински колективна, јер је у процесу њеног стварања упоредо суделовало више појединаца, тако да је сваки од њих, без обзира на то колико је уносио личног у своја стварања, морао да се понаша према колективним правилима и да поштује усвојене естетске идеале и каноне заједнице (Петровић и Прошић-Дворнић 1983: 21).

Неспорна је чињеница да су се народна уметничка остварења јављала претежно у идентичним и мање или више устаљеним формама, па је њихов визуелни изглед готово по правилу упућивао на њихову припадност одређеној регији, етничкој заједници или одређеном времену. Углавном се мењала, растављала и састављала,

у ритму мењања њених твораца, а то мењање зависи од многих међусобно испреплетаних и прожетих чинилаца, од политичких збивања и интимних односа људи према тим збивањима. (...) За сваку народну уметност, па и за нашу, карактеристично је да [се] затечено, виђено, унето интерпретира на свој сопствени начин у детаљу или у целини и у оквиру одређених друштвено-економских односа. То је оно што чини сваку народну уметност специфичном, својственом сваком народу понаособ и што одваја исто од истог.

(Петровић и Прошић-Дворнић 1983: 22, 23).

Због тога се у сачуваним творевинама народне уметности, са сложеним или једноставним структурама, често препознаје ликовни језик којим је исказивано нагомилано искуство и схватање генерација. У садашњим условима, све што је створено, што је остало од претходника, на специфичан начин и у савремености продужава да живи или да се мења према сопственом ритму, с обзиром на то да је реч углавном о творевинама прединдустријског периода.

Унутар сваке уметности постоје и специфични ликовни језици појединих области. [...] У свој тој разноликости и комплексности заједничка нит која повезује [...] одражава се у јединственој примени најједноставнијих геометријских мотива, негде у већем, а негде у сужењу обиму. То су убоди, зарези, тачке, кружнице, црте, праве, валовите, изломљене цик-цак линије. Ти основни украси јављају се као посебан декор или у комбинацији два или више таквих елемената: спирале, S-мотиви, меандри, свастике, крстови, *четворокуке*. Они се такође срећу и у облицима који се означавају појмовима из геометрије: квадрати, правоугаоници, ромбови, троуглови, једноставни и концентрични кругови. Варијанте геометријских мотива, једноставних и сложених су бескрајне, као и њихове комбинације. Оне се срећу код свих народа света, и „национални” стил се препознаје управо на основу њиховог комбиновања у једну целину.

(Петровић и Прошић-Дворнић 1983: 24),

На развој и разноврсност народне уметности значајно су утицале и миграције становништва, које су биле тако честе у прошлости српског народа (в. Цвијић 1966; Ивановић Баришић 2015). Миграцијама су се мотиви преносили с места на место, али исто тако су миграције „чувале” мотиве при преласку у нову средину, јер су сматрани делом колективног идентитета пресељеника. Устаљени мотиви пренети из матичне области у новонасељена подручја дуго су чувани у традицији пресељеника, јер су представљали специфичну везу са старим крајем.

Традиција и обичаји главни су чиниоци у упорном настојању против расипања обавештења и у очувању непроменљивости и укупности заједничких знања и веровања. Они не дозвољавају лако увођење новог. Промене и иновације су, ипак, сталне и неминовне. Истина, у условима затворености и мање развијености друштва и културе, традиционални облици су чвршћи, а промене спорије. Важећи поредак ствари се теже нарушава а постојеће вредности лакше препознају. Ово је свакако утицало да народно уметничко стваралаштво чува старе традиционалне форме и не трпи нагла скретања изван устаљених токова. Народни стваралац је склон импровизовању, прилагођава се датим условима, зна да одабира и примењује оно што му је доступно и у складу са колективним добрима.

(Пантелић 1988: 182).

Захваљујући традицији и њеним правилима у могућности смо да се и данас дивимо многим творевинама народне уметности, па смо самим тим и у могућности да сагледамо и однос стваралаца у традиционалној заједници према лепом – односно корисном. У српској језичкој слици света лепота је одређена идејом склада, мере, прикладности. У том смислу одређивање „естетске категорије лепоте састоји се у издвајању споја спољашњих и унутрашњих елемената, облика и идеја који формирају једну хармоничну целину” (Поповић 2008: 86). По етимолошким изворима, значење лепоте „као чисто естетског појма [...] везано је за појам квалитета, пробраности, подесности, склада, хармоничног састава” (Поповић 2008: 86, 87).

Лепо, узвишено, величанствено, дивно и сл. најчешће су речи које користимо да искажемо да нам се нешто допада. Могло би се рећи да је оно што је лепо у исто време и добро, што је једна од одредница лепог у традиционалној култури. С друге стране, у садашњем свету,

свету у којем сваки предмет, независно од својих уобичајених функција, постаје роба, у којој сваку употребну вредност (практично или естетско уживање) предмета преклапа трговинска вредност, и само естетско уживање лепог предмета преображава се у показивање његове комерцијалне лепоте.

(Еко 2004: 363)

Тиме се садашње значење значајно удаљило од традиционалног поимања лепог, а понајвише у функцији комерцијалног. Време друштвеног развоја је учинило да се предмети народне уметности тешко одупиру појави нових предмета – претежно фабричке производње. Почев од средине 20. века, предмети израђени традиционалним техникама занатске или кућне производње све мање су неопходни у свакодневном или обредно-обичајном животу у сеоским заједницама. Стога и тешко опстају у конкуренцији с комерцијализованом производњом предмета различите намене. Претрајали предмети ранијих епоха у садашњем времену представљају део културе сећања, иако се са многима од њих још увек свакодневно срећемо. Мада су изгубили своју значењску и симболичку функцију, ови предмети су, ипак, немо подсећање на једно неповратно нестало време и организацију живота сеоских становника, у коме је лепо ипак било и функционално.

Литература

- Башић, Ивана. 2014. Концепт лепоте у српском језику – иконичност лексема лепо и красно. *Јужнословенски филолог* (LXX): 173–187.
- Бенац 1988: Alojz Benac. Predgovor: 12–15. U: Nikola Pantelić. *Narodna umetnost Jugoslavije*. Beograd: Jugoslovenska revija.
- Ивановић Баришић, Милина. 2015. Миграције село-град у другој половини 20. века. *Гласник Етнографског института САНУ* (63/3): 595–608.
- Ивановић Баришић, Милина. 2017. Одевање у околини Београда: друга половина 19. и прва половина 20. века. Посебна издања (88). Београд: Етнографски институт САНУ.
- Кус-Николајев 1935: Mirko Kus-Nikolajev. Seljačka ornamentika. *Vesnik Etnografskog muzeja u Zagrebu*, knjiga prva: 15–48.
- Еко 2004: Umberto Eco (ed.). *Istoriја lepote*. Priredio: Umberto Eco. Beograd: Plato.
- Нишкановић, Вилма и Татјана Микулић. 2016: *Гуњ, јелек, прслук*. Каталог изложбе. Београд: Етнографски музеј.
- Пантелић 1988. Nikola Pantelić. *Narodna umetnost Jugoslavije*. Beograd: Jugoslovenska revija.
- Пантелић, Никола. 1997. Ликовна народна уметност. У: *Етнoлoшкa пpeиcпитивaњa*. Библиотека: Лицеум (3): 31–52. Крагујевац: Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета у Крагујевцу.
- Петровић и Прошић-Дворнић 1983: Petrović, Đurđica i Mirjana Prošić-Dvornić. *Narodna umetnost*. Beograd: Jugoslavija – Zagreb: Spektar – Mostar: Prva književna komuna.
- Поповић, Људмила. 2008: *Језичка слика стварности: когнитивни аспект контрастивне анализе*. Београд: Филолошки факултет.
- РСАНУ 1981: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. 11. Београд: Институт за српскохрватски језик.
- РСАНУ 2010: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. 18. Београд: Институт за српски језик.
- РСЈ 2011: *Речник српског језика*. Нови Сад: Матица српска.
- Цвијић, Јован. 1966. *Балканско полуострво и јужнословенске земље*. Београд: Завод за издавање уџбеника.

Milina Ivanović Barišić

Institute of Ethnography SASA, Belgrade

FOLK ART: A FORM OF EXPRESSION OF THE BEAUTIFUL IN TRADITIONAL CULTURE

Abstract. One of the characteristics of the traditional culture is the creation of useful objects which are in the function of gratification of various needs of individuals and collectives. In traditional type communities, there was almost no space for items that would serve only as a decoration, without any other purpose. In folk culture, useful objects had a certain function, but very often they represented a place for expressing the aesthetic feelings of their creators. The items intended for everyday occasional use were functional but, according to the folk understanding, they also should have been *beautiful*. For that purpose, their creators usually used different shapes and types of ornaments. The paper will highlight folk art as a way of expressing the beautiful in traditional culture.

Keywords: folk art, ornaments, beautiful, Serbia.

Иванка Петрова

Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей
при Българска академия на науките – София
ivpetrova@yahoo.com

БЪЛГАРСКОТО Е КРАСИВО: ЕСТЕТИЗИРАНЕ НА ЕТНИЧЕСКОТО В ТУРИСТИЧЕСКИ КОНТЕКСТ

Апстракт. Повсеместно наблюдаваните процеси на глобализация на икономиката и социалното развитие през последните десетилетия са съпроводени от тенденции за подчертаване и утвърждаване на културните специфики, които се схващат като породени от етническите характеристики на националните култури. Навсякъде в Европа се проявяват тенденции за представяне на идеализиран образ на собствената култура и история като начин за легитимация, за изграждане на колективни идентичности и за положителна самоидентификация и разграничаване. Това всъщност представлява процес на инструментализиране на етническото и възлагане на нова политическа роля на националната култура. При този подход целенасочено се избират елементи от традиционната култура, които имат и естетическа стойност. Тя бива подчертавана, при което практическата функция на тези предмети почти изцяло се измества и се заменя от естетическата. Статията представя тези процеси въз основа на примери от туристическата индустрия в България. Те показват как се търси естетическото въздействие на традицията чрез съзнателен подбор на красиви предмети и вещи, които се откъсват от обичайния им контекст на употреба и заживяват втори живот като символи на националното и представителни средства пред туристи от страната и чужбина. Обекти на анализ са също естетизираната локална природа и идеализирани взаимоотношения, схващани като типични за традиционната българска култура, които придобиват нови културни значения в туристическия контекст.

Ключови думи: красиво, естетизиране, етническо, традиционна култура, символи, туризъм.

Въведение

Издаваните към края на изминалия XX век опасения от редица учени, че развиващите се процеси на глобализация ще доведат до културна хомогенност и утвърждаване на универсални културни ценности, не се оправдаха. Дори напротив, културата продължава да съдейства за съхраняването на месната, регионалната и националната идентичности. Устойчивостта на културата в съвременния свят поставя учените пред необходимостта да се изследват пътищата на нейното развитие, които са в посока към стабилизиране на индивидуализиращите черти на всяка национална култура. Повсеместно наблюдаваните процеси на глобализация на икономиката и социалното развитие през последните десетилетия са съпроводени от тенденции за подчертаване и утвърждаване на културните специфики, които често се схващат като пороци от етническите характеристики на националните култури. Навсякъде в Европа се проявяват тенденции за представяне на идеализиран образ на собствената култура и история като начин за легитимация, за изграждане на колективни идентичности и за положителна самоидентификация и разграничаване (Петрова 2004). Това всъщност представлява процес на политическо инструментализиране на етническото и възлагане на нова политическа роля на националната култура, която добива нови измерения (срв. Niedermüller 1999). При този подход целенасочено се избират такива елементи от традиционната народна (прединдустриална) култура, които имат и естетическа стойност. Тя бива подчертавана, при което практическата функция на тези предмети почти изцяло се измества на заден план и се заменя от естетическата. В този случай можем да говорим за процес на национализиране на естетическото. Другият процес е свързан с естетизиране също на избрани елементи от етническата култура. И в двата случая става дума за културно инсцениране (срв. Stoklund 1999).

В настоящата статия ще представя тези процеси въз основа на примери от туристическата индустрия в България. Те показват как се търси естетическото въздействие на традицията чрез съзнателен подбор на красиви предмети и вещи, които се откъсват от обичайния им контекст на всекидневна или празнична употреба в миналото и заживяват втори живот в наши дни като символи на националното и представителни артефакти пред туристи от страната и чужбина. Така се провокира една нова роля на естетизираните вещи, съответно на културата, която добива нови измерения чрез туристическата индустрия.

Наблюдаваният през последните десетилетия повишен интерес към традиционната народна култура и нейните различни форми, презентации и употреби се отнася също и до сферата на икономиката, в частност на туристическия бизнес. Днес не само използването на природните ресурси, но и реконструирането на миналото, както и популяризирането и пропагандирането на избрани части от етническата

култура са се превърнали в съществена част от туристическия бизнес. Локална история, природни забележителности, памет, етнически традиции стават важни ресурси и части от основния капитал на туризма (срв. Cohen 1988, Brewer 1994, Tauschek 2013). Те биват преоткривани, преосмисляни и натоварвани с нови значения. Сред важните актьори в тези процеси са местните власти, туристическите агенции и локалните предприемачи в областта на туризма (Petrova 2015).

Изследователски задачи, обект и методология

На базата на конкретен пример в настоящия текст ще представя и анализирам как локални културни и природни ресурси биват оценявани и включвани в съвременния туристически бизнес. Ще разгледам начина, по който етнически по форма културни елементи биват естетизирани и предлагани на клиентите на едно малко семейно предприятие от сферата на хотелиерството, ресторантьорството и туризма в малкия български град Белоградчик.¹ Събирането на емпиричните данни осъществих чрез етнографска теренна работа. Приложих методите на включеното наблюдение, на свободните неформални разговори, на биографичното и полуструктурираното интервю със собствениците и служителите на предприятието. В допълнение направих преглед и оценка на издадените рекламни брошури, на фото- и видеоматериали. Изследвах интернет страницата на фирмата и някои електронни страници, където тя рекламира своята къща за гости и механата, както и предлаганите туристически услуги.

Белоградчик е изключително живописно място в западната дял на Стара планина. Доброто му разположение, уникалната природа и богатата история са го превърнали в един от най-атрактивните национални туристически обекти на България. По време на социализма (1944 – 1989 г.) градът става важна и предпочитана туристическа дестинация главно поради уникалните скални образувания, прочутите Белоградчишки скали, които се намират в непосредствена близост до града и представляват един от най-интересните природни феномени в България. Превръщането на Белоградчишките скали, както и на други природни дадености, в природна забележителност е свързано с един процес на културно осмисляне и естетизиране на природната среда и с вписването ѝ в социалния живот на местното население (срв. Марков 2014). Чрез придаването на определени културни значения на скалите като природен обект те постепенно започват да се осъзнават като ценност, която трябва да бъде съхранена и предадена на поколенията. Оценка на Белоградчишките скали е тясно свързано с

¹ Според данните на Националния статистически институт към 31.12.2017 г. населението на Белоградчик наброява 4611 души: <http://www.nsi.bg/bg/content/2981/население-по-градове-и-пол> (20.03.2019).

обстоятелството, че през 1949 г. те са официално обявени за природна забележителност.² Скалните форми стават също един от стоте национални туристически обекта в България.

Близко четиридесет години туризмът остава стабилен и много важен икономически фактор в този регион. След 1990 г. обаче туризмът в града бележи чувствителен спад. От началото на 2009 г. Белоградчик и околните села стават обекти на засилен туристически интерес от цял свят поради номинирането на Белоградчишките скали в категорията „Пещери, скални образувания и долини” в рамките на световния конкурс за избор на „Новите седем чудеса на природата”. Кампанията продължава до 2011 г. Тя е съпроводена с популяризирането на десетките легенди, които са свързани с оприличаването на причудливите природни форми на човешки и животински фигури и групи (Мадоната, Монасите, Конникът, Овчарчето, Ученичката, Мечката, Гъбите, Велкова глава, Орелът). Тези легенди се опитват да обяснят произхода на скалните форми. Най-широко разпространени са легендите за Мадоната, Конника и Монасите, за Ученичката и Дервиша, за Хайдут Велко и за близнаците. При разнообразните форми на алтернативен туризъм (напр. екологичен, културен, селски, кулинарен и др.) днес Белоградчишкият регион става атрактивен за туристите поради съхранената чиста природна среда и някои локални културни практики.

Община Белоградчик се намира в административната област Видин и попада в Северозападния район. Икономическата активност в този район е най-ниска в България, коефициентът на заетост на населението намалява, по-нисък е в сравнение със средния за страната (45.6%), а коефициентът на безработицата се увеличава. Районът остава в приноса на всеки от другите райони в общия брутен вътрешен продукт. Структурата на брутната добавена стойност в Северозападния район се характеризира със силен превес на сектора на услугите, където се формира 54,9% от съвкупната добавена стойност в района (Северозападен район 2012). Икономиката на община Белоградчик в наши дни се състои основно от малки и средни предприятия, представители главно на леката и хранително-вкусовата промишленост, както и от дребни предприемачи с бизнес в сферата на услугите. Най-масово са представени семейните хотели и къщите за гости, работещи в туристическия бранш.³ Изследваният обект попада също в тази категория.

Проученото от мен малко предприятие е учредено през 1993 г. от семейната двойка Цветан и Първолета. Днес то разполага със семеен хотел, включващ къща за гости (с шест стаи) и механа (със 70 места), обзаведена в „национален стил”, както и с автобус за туристически екскурзии. Собственикът е и управител на фирмата, той изпълнява също

² Постановление на Министерски Съвет No. 998 от 27.01.1949 г., бр. 87/1951 на Държавен вестник.

³ http://belogradchik.bg/?page_id=197 (20.10.2019)

ролята на шофьор и екскурзовод за туристите, гости на хотела. Съпругата му е личен състав и счетоводител. В предприятието работят общо единадесет души – двамата собственици, техният по-малък син, завършил висше икономическо образование в София, съпругата му и още седем служители.

Естетизирането на културни и природни ресурси като стратегия в туристическия бранш

От наблюденията на трудовото всекидневие установих, че стопанските практики в предприятието са силно и тясно обвързани с природното и културното наследство на града и региона. Основната причина за това обстоятелство е естеството на предлаганите услуги. Едновременно предлагане на туристически и хотелско-ресторантьорски продукти трябва да се конкурира с подобни предложения на други местни предприятия от този бранш и в случая „вкореняването” в локалното и неговата култура, тяхното използване за стопански цели, както и идентификацията с града, с местната култура и с региона се оказват екзистенциално важни за икономическото оцеляване и успешното развитие на предприятието. Както подчертава германската етнологка Барбара Лембергер, малката семейна фирма генерира своя стопански успех тогава, когато е силно свързана с локалните обществени отношения, като съблюдава условията на бранша и на предлаганите продукти, както и на пазара (Lemberger 2007: 92).

Естетизираната природа и нейното използване. Белоградчишките скали, пещерата „Магура” и Рабишкото езеро са локалните природни ресурси, които стават важна част от туристическите маршрути, организирани от собствениците на предприятието за техните гости. Културно-историческите паметници, превърнати в атрактивна част от тези предлагани маршрути, са градската антична крепост „Калето” и видинската крепост „Баба Вида”, както и някои манастири в региона. На интернет страницата на предприятието е публикуван цитат на Константин Иречек, който допринася за осмислянето на природните дадености на региона като ценност и за тяхното естетизиране: Природата е изваяла причудливи форми, за които Константин Иречек е написал: „Това с думи не може да се опише. Трябва да се види!”⁴. Тук се акцентува върху впечатлението на известния историк и политик за красота, величие и значимост на Белоградчишките скали като природен феномен. По този начин, чрез позоваването на един външен за местната общност легитимен авторитет, предприемачите се

⁴ <http://madonainn-bg.com/> (12.10.2019)

включват в процеса на превръщане на локалните природни забележителности в естетизирана природа.⁵

Използвайки местоположението на района и локалните природни ресурси, предприемачите предлагат много популярния в наши дни и търсен от гостите екотуризъм. Ще илюстрирам тези предложения с извадки от представянето на фирмата на нейната интернет страница: „Ще имате чудесна възможност за практикуването на алтернативен, излетен, вело- и пещерен туризъм, алпинизъм, лов и риболов, спорт, каякинг и рафтинг”.⁶ Всички тези активности се осигуряват чрез личния ангажимент на управителя, който е отлично запознат с природните дадености на региона: той закарва гостите с автобуса, предлага под наем велосипеди, лично води групата туристи по маршрутите, организира и ръководи пикник на подходящи места сред природата.

Естетиката във взаимоотношенията с туристите. Като гаранция за качеството на предлаганите туристически услуги собствениците на предприятието оценяват добрите взаимоотношения с клиентите, издигнати до нивото на силния емоционален ангажимент. Множеството предлагани на клиентите развлечения са обединени под мотото приятелство, неформалност, персонална грижа: „Домакините лично се грижат за настаняването, обслужването и придружаването на клиентите си из забележителностите около Белоградчик. [...] Стопаните подхождат към всеки гост като към приятел”.⁷ По подобен начин се инсценира и работата на собственичката с клиентите – тя посреща лично всеки от тях, гощва ги, разказва истории, които познава отлично: „Г-жа Младенова, освен с вкусните си гозби, ще ви омае с разкази на полузабравени легенди и предания”.⁸ Синът също бива представен като активна и компетентна страна в осигуряването на комплексните персонално ориентирани услуги: „Г-н Младенов – младши е наясно с историята на града и региона и ще ви засипе с много любопитни факти”. По този начин персонализирането на отношенията с клиентите като предприемаческа практика, характерна за туристическия бранш, се разпростира върху всички предлагани услуги – от посрещане през настаняване, изхранване до богата туристическа програма, важна част от която е местното природно и културно-историческо наследство. Тук от особено важно значение са комуникативните умения на собствениците и особено техните знания за красотата и

⁵ На интернет страниците на общината и на редица туристически агенции също са публикувани сведения, показващи началните етапи на оценностяване на Белоградчишките скали. С тях се свързват имената на френския пътешественик Жером Бланки, на унгарския учен Феликс Каниц („Дунавска България и Балканът”, 1882), на българския поет Иван Вазов („Белоградчишките скали”, 1910) и на писателя Антон Страшимиров.

⁶ <http://madonainn-bg.com/> (12.10.2019)

⁷ Пак там.

⁸ Пак там.

богатствата на локалните природни ресурси и за значимостта на местната история и традиции, с които те се стремят да запознаят туристите. Фактът, че Цветан винаги лично съпровожда клиентите по туристическите маршрути, а Първолета инсценира тяхното посрещане и обслужване като дългоочаквани и близки гости, има за цел да установи близки взаимоотношения и да укрепи двустранното обвързване, надхвърлящо формалните отношения предприемач – клиент. Самите собственици разглеждат тази персонална комуникация с клиентите и личния си ангажимент за тяхното запознаване с красивата природа, с локалната история и българските традиции като важни фактори за успеха на предприятието.

По време на моите теренни изследвания собствениците с особена гордост ми показаха кутия с множество илюстрирани картички, изпратени от доволни клиенти от много европейски страни и от Япония. Напоследък благодарностите се получават главно по електронната поща и също се съхраняват от сина на собствениците. На интернет страницата успехът на установения персонален комуникативен стил с клиентите е представен по следния начин: „Така гостите стават приятели със стопаните и идват отново”. Местната история, фолклорните легенди и предания, локалните традиции се представят в изследваното предприятие като знание пред външните за местната общност хора, в случая пред туристите от чужди държави. По този начин локалното наследство (като част от националното) се употребява като основен ресурс на туристическата индустрия.

Естетизираните артефакти в интериора. Механата и къщата за гости са уредени по начин, който трябва да насочи вниманието на гостите към локалния вариант на традиционната култура и избрани нейни естетизирани артефакти. На интернет страницата на предприятието можем да прочетем следното представяне: „Интериорът на механата е решен в български възрожденски стил – дървен бар и маси, покривки с характерни български шевици, ловни трофеи по стените и старовремска камина... колела от каруци, а стените са накичени със старовремски оръжия и женски носии... Тук всичко е оригинално – каруцата е от 1929 г., а женската носия – от преди век. [...] Всичко в хотела и механата 'Мадона' носи българския дух и традиции. И стаите, и механата, и кътовете под старата лоза са неповторими по уют и атмосфера. Тук туристите могат да се докоснат до красивата природа, разнообразния пейзаж и спокойствието на това място”.⁹

В този начин на самопредставяне е подчертана силната идентификация на предприятието и на предлаганите услуги с местните културни традиции и с локалните природни ресурси. Интериорът на механата се отличава с еkleктика, вещите произхождат от различни времевни периоди и са подредени безразборно, без никаква връзка една с

⁹ <http://madonainn-bg.com/> (12.10.2019)

друга. Това по принцип е характерно и за уредбите на много от съвременните български механи и битови ресторанти. В случая важното е, че тези артефакти са извадени от обичайния им контекст на употреба, изложени са на показ пред клиентите, приспособени са главно за украса на механата. По този начин предишните им функции са изцяло изгубени. Женските традиционни облекла вече не са предназначени за носене, каруцата не служи за превоз на стоки и хора, оръжията не се използват за целта, за която са произведени. Всички тези предмети обаче днес са естетизирани, снабдени са с нови значения, придадена им е висока стойност като носители на „българския дух и традиции“, маркирани са с етикетите старинност, автентичност, оригиналност. Този начин на представяне на избрани елементи от етническата култура като основно естетически може да се определи като стратегия за национално самопредставяне. В представения случай от туристическия брянс естетическото и комерсиалното се срещат, обединяват се в рамките на икономическото предприятие. Превръщането на елементи от ежедневието в миналото в национални символи в настоящето представлява процес на създаване на национално значима естетика. В конкретното изследвано семейно предприятие срещаме актуални форми на представяне на традиционната култура, ново социално и икономически мотивирано отношение към история, родина, традиция. Всичко това свидетелства за процес на утвърждаване на нови модели на консумиране на етническото.

Локалната традиционна кухня. Тясната обвързаност на предприятието с местната култура, остойността на традиционното наследство и неговото икономическо използване намират израз в предлаганите кулинарни специалитети. Менюто на механата черпи първообрази от локалната култура, по-точно от традиционната кухня на етнографската група на турлаците. „Кухнята е традиционно българска, специалитетите са типични за региона торлашки гозби“. Като такива в менюто са представени ястията *бел муж*,¹⁰ *сирене по торлашки*, *пилешки дроб по торлашки*. Всъщност тези ястия не са специфични само за региона, така например *бел муж* се приготвя и в други области у нас, дори в съседна Сърбия.

В случая се търси връзка с традиционни, старинни храни, които се обявяват за ценни, и чрез приготвянето им в механата те се „опазват“ и поднасят в красиво естетическо оформление и съответно се „предават“ на клиентите като автентични. Натоварването на определени блюда със смисъла на „традиционни“ и „типични“ има за цел тяхното оценностяване. По този начин се изготвя туристически продукт, който се предлага на клиентите като характерен за мястото и за неговите жители, представяйки техните специфични традиции, запазени през годините и вековете. Като ястия от традиционната българска

¹⁰ Прясно сирене, запечено с брашно.

кухня в механата се предлагат *дроб по селски, качамак*,¹¹ *кебап*¹². Това са храни, приготвяни и поднасяни в домашни условия, а в ресторантьорския бизнес те са изведени на друго ниво и имат друго значение. Обявява се, че се приготвят по „автентичен“ начин, по стара технология и чрез конструирането им като ценност и уникалност се търси икономическият ефект за предприятието. На страниците на менюто е отбелязано, че избата на механата предлага „прецизна селекция вина и ракии от региона“. По този начин на клиентите се представя образът на едно предприятие, оценящо високо локалната култура и подкрепящо други отрасли на местната икономика (производството на млечни продукти и напитки, които се предлагат в механата).

Идеализиране и естетическо представяне на традиционни семейни ценности. В рекламни електронни сайтове собствениците са се погрижили да представят своето предприятие чрез инсцениране на задружност, уют, персонална грижа: „На тиха уличка в града се намира къща за гости и механа Мадона – място със спокойна атмосфера, вкусни гозби и приятелски настроени стопани. В нея отсядат онези, които са зажаждали за разговори и човешки истории. Ще ви ги разкаже собственичката Първолета. Може да се усамотите във водния кът. [...] Съпругът Цветан ще ви закара до скалите, между които може да се провира с колелото. После ще ви нахранят със стари български ястия. Вечерта непременно ще ви разкажат любовната легенда за Мадоната от манастира, застинала завинаги с детето си на ръце, очаквайки своя любим да дойде и да я отведе надалеч”.¹³ Тук акцентът е поставен върху обширните познания на стопаните и усилията и желанието им да приобщат посетителите към българските традиции.

Предлаганите туристически продукти са представени в рекламните материали като тясно обвързани с традиционни семейните ценности, на които собствениците отдават голямо значение и с които предприятието се опитва да се идентифицира – домашен уют, хармония, грижовност, задружност. Собственикът е показан като гостоприемен и компетентен глава на семейство, собственичката – като грижовна майка и домакиня, а синът е добре възпитан достоен наследник. По този начин се конструира една идилична атмосфера, пропита с патриархален дух, каквато се предполага, че е била характерна за традиционното българско семейство. Разпределението на ролите в семейното предприятие умишлено е показано като наподобяващо разпределението в рамките на патриархалното семейство – бащата (собственикът) представлява семейството „навън“, майката (собственичката) е отговорна за домакинството, уюта и спокойната атмосфера у дома

¹¹ Ястие от царевичен грис.

¹² Месно ястие със зеленчуци, брашно и подправки.

¹³ <http://www.travelguide-bg.com/news/news.php?id=4394> (12.01.2019)

(в къщата за гости и механата), а синът (наследникът на предприятието) се възпитава в традиционните добродетели и ги усвоява.

Налагането на идеята за естетическо представяне на традиционни семейни ценности в рамките на трудовото всекидневие намира ясен израз в избора на име на механата. Собствениците са я нарекли „Мадона“ по името на една от най-прочутите Белоградчишки скали. С този избор предприемачите са се насочили към използване на локалното природно наследство с цел да постигнат социален ефект, тоест да се придаде висока символна стойност на семейните ценности, които трябва да бъдат доминиращи в предприятието. Емоционалният разказ на собственичката е показателен за това, как може да бъде конструиран и естетизиран образът на едно сплотено семейство: „Тази чудно красива скала представя една любяща майка, която прегръща бебето си. Тя се е навела грижовно над него, за да го предпази от външния свят. Насреща им идва бащата, яздейки кон, за да вземе своята любима и детето си“. Основателите на фирмата съвсем умишлено са избрали това име като символ на сигурност и закрила, които са характерни за живота в семейството.

На интернет страницата на хотела е поместена популярната легенда за образуването на скалата: „Преди много години сред скалите имало девически манастир. Там живеела млада монахиня – сестра Валентина. Тя не успявала да скрие красотата си под расото и слуховете за нейната хубост се разнесли навред. Един овчар на име Антон идвал, за да разкрие любовта си към нея. Нощ след нощ той стоял под прозореца ѝ и свирел с кавала си, а звукът му бил като шепот и страстна целувка. Слушала го Валентина и сърцето ѝ се изпълвало с радост и мъка. Една нощ тя не издържала и спуснала въже от килията си. След известно време в манастира се чул плач на дете. Грешницата била прокълната и прогонена. Антон дошъл, яздейки коня си, за да вземе любимата си, но монахините не му разрешили. Тогава станало чудо: Бог, свидетел на тази чиста любов, изпратил бури, гръмотевици и земетресение, така че манастирът бил сринат със земята. Всички били превърнати в камък. Валентина станала каменната Мадона с дете в ръцете си. Монахините също се превърнали в каменни скулптури. Антон седи на коня си и чака любимата си завинаги. Всички тези каменни фигури съществуват досега: Мадона, Конникът, Монасите, Манастирището”¹⁴. Логото на хотела представлява изображение на Богородица с Младенеца в ръце – образ, който визуално трябва да насочи към високата стойност на майчинството и семейните ценности.

¹⁴ <<http://madonainn-bg.com>> (12.10 2019)

Обобщение

Собствениците на изследваното малко предприятие претендират, че в къщата за гости и в механата се съхраняват „автентични“ и „старинни“ културни образци. Туризмът всъщност предлага възможност те да бъдат опазени и ревитализирани, да продължат „автентичното“ си съществуване или то да бъде възродено. Локалната традиционна култура (като част от националната) обаче започва да бъде натоварвана с нови роли, части от нея се инструментализират от местните власти, институции и локални предприятия като път към преодоляване на икономическата неразвитост, т. е. като един от възможните пътища за постигане на устойчиво развитие на местно ниво. В контекста на това естетизираните елементи от локалната природа и от етническата култура най-често са важни като ресурс за развиване на културния туризъм и затова са ориентирани по-скоро към външните хора, посетителите и туристите, пред които трябва да бъдат представени така, че да провокират техния интерес. Търсят се и често се изобретяват такива характеристики, които ги правят „уникални“, „старинни“, „автентични“.

Представеното в текста изследване показва, че въпреки всеобщото говорене за глобализация, локалното може да бъде предпоставка за успешно стопанско развитие. Въз основа на приведения пример може да се установи, че съвременното модерно икономическо предприятие не е доминирано само от мотивите за печалба, а трябва да се разбира също като социално и културно изследователско поле.

Предприемаческите практики на белоградчишката компания силно се вписват в социалното обкръжение на града и региона, черпят активно от локалните природни и културни ресурси, за чието естетизиране също имат заслуга. Тези практики, от една страна, са насочени към активното използване на местното природно и културно-историческо наследство, които стават важна част от предлаганите туристически дестинации, от продуктите за консумация в механата, от интериора и от стратегиите за самопредставяне на компанията. От друга страна, в трудовата култура на предприятието културното наследство се разбира като ценност, завещана от предходните поколения, която трябва да бъде опазена и предадена на следващите. И в двата случая на локалните ресурси се гледа като на средство, което ще осигурява приходи и ще помогне за постигане на успешно икономическо развитие.

Примерът с белоградчишката компания показва как естетизираното етническо наследство се конструира в конкретния социален и икономически контекст и как функционира като гъвкава система, отворена за нововъведения и различни интерпретации. В рамките на туристическия бизнес това естетизирано наследство е тясно свързано едновременно с миналото и настоящето, с традицията и модерността. Практиките в изследваната фирма свидетелстват за усилията на предприемачите да използват активно и целенасочено естетизирани части

от етническата култура, локалната естетизирана природа и местната история, но в същото време да ги съхраняват и опазват.

Литература

- Марков, Ивайло 2014: От природа към наследство: природно наследство и местно развитие в един район на българо-сръбското пограничие. – В: *Дни на наследството 2013*. Отг. ред. Лозанка Пейчева. София: АИ „Проф. Марин Дринов”, 235–245.
- Петрова, Иванка 2004: Етнографското познание в ежедневието на българите на прага на XXI век. – В: *Проблеми на съвременната етнология*. Съст. Надя Велчева. София: ЕИМ – БАН, 97–112.
- Северозападен район 2012: *Северозападен район. Социално-икономически профил*. София: Министерство на регионалното развитие и благоустройството.
- Brewer, Teri 1994: Preface: The Marketing of Tradition. – In: *The Marketing of Tradition. Perspectives of Folklore, Tourism and the Heritage Industry*. Ed. Teri Brewer. Middlesex: Harlow Press, 1–13.
- Cohen, Erik 1988: Authenticity and Commoditization in Tourism. – *Annals of Tourism Research*, 15, 371–386.
- Lemberger, Barbara 2007: „Alles für's Geschäft!“ *Ethnologische Einsichten in die Unternehmenskultur eines kleinen Familienunternehmens*. Berliner Ethnographische Studien, Bd. 14, Münster et.al.: LIT Verlag.
- Niedermüller, Peter 1999: Visualisierung, Ästhetisierung, Ritualisierung. Die Politik der kulturellen Repräsentation im Postsozialismus. – In: *Ethnische Symbole und ästhetische Praxis in Europa*. Hg. Reinhard Johler, Herbert Nikitsch, Bernhard Tschöfen. Wien: Institut für Volkskunde (Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Wien, Bd. 17), 97–107.
- Petrova, Ivanka 2015: Cultural and Natural Heritage and Family Business. The Use of Local Resources in the Tourist Context. – In: *Contested Heritage and Identities in Post-socialist Bulgaria*. Eds. Ana Lueva, Ivanka Petrova, Slavia Barlieva. Sofia: Gutenberg Publishing House, 259–280.
- Stoklund, Bjarne 1999: Ästhetisierung des Ethnischen – Nationalisierung des Ästhetischen. Die Rolle der Bauernhäuser und Bauernstuben (1850–1914). – In: *Ethnische Symbole und ästhetische Praxis in Europa*. Hg. Reinhard Johler, Herbert Nikitsch, Bernhard Tschöfen. Wien: Institut für Volkskunde (Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Wien, Bd. 17), 11–30.
- Tauschek, Markus 2013: *Kulturerbe. Eine Einführung*. Berlin: Reimer.

Ivanka Petrova

Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum,
Bulgarian Academy of Sciences, Sofia

THE BULGARIAN IS BEAUTIFUL:
AESTHETICIZING THE ETHNIC IN A TOURIST CONTEXT

Abstract. The globally observed processes of globalization of the economy and social development in recent decades have been accompanied by tendencies to emphasize and reinforce cultural specificities, which are perceived as being caused by the ethnic characteristics of national cultures. Everywhere in Europe, there are tendencies to present an idealized image of one's own culture and history as a way of legitimation, of building collective identities, and of positive self-identification and differentiation. It is, in fact, a process of instrumentalizing ethnicity and assigning a new political role to national culture. In this approach, elements of traditional culture that have aesthetic value are purposefully selected. It is emphasized, whereby the practical function of these objects is almost completely displaced and replaced by the aesthetic one. The article presents these processes based on examples from the tourism industry in Bulgaria. They show how the aesthetic impact of the tradition is sought through the conscious selection of beautiful objects and objects that are detached from their usual context of use and live a second life as symbols of the national and representative means to tourists from home and abroad. Objects of analysis are also the aestheticized local nature and some idealized relationships, perceived as typical for the traditional Bulgarian culture, which acquire new cultural meanings in the tourist context.

Keywords: beautiful, aestheticizing, ethnic, traditional culture, symbols, tourism.

Иванка Петрова

Институт за етнологију и фолклористику с Етнографским музејем
при Бугарској академији наука – Софија

БУГАРСКО ЈЕ ЛЕПО: ЕСТЕТИЗОВАЊЕ ЕТНИЧКОГА У ТУРИСТИЧКОМ КОНТЕКСТУ

Апстракт. Посвуда уочени процеси глобализације економије и друштвеног развоја последњих деценија праћени су тенденцијама истицања и ојачавања културних специфичности, које су, сматра се, створене етничким карактеристикама националних култура. Посвуда у Европи појављују се тенденције представљања идеализоване слике сопствене културе и историје као начина легитимисања, изградње колективног идентитета и позитивне самоидентификације и диференцијације. То, заправо, представља процес инструментализовања етничкога и додељивања нове политичке улоге националној култури. У овом поступку сврсисходно се бирају елементи традиционалне културе који имају и естетску вредност. Та вредност бива истицана, при чему практична функција ових предмета готово у потпуности бива измештена и замењена естетском функцијом. У раду се ови процеси представљају на основу примера из туристичке индустрије у Бугарској. Они показују како се за естетским утицајем традиције трага свесним избором лепих предмета и ствари које су издвојене из уобичајеног контекста употребе и почињу да живе други живот као симболи националног и као репрезентативна средства пред туристима из земље и иностранства. Предмет анализе су такође естетизована локална природа и идеализовани међусобни односи, схваћени као типични за традиционалну бугарску културу, која у туристичком контексту задобија нова културна значења.

Кључне речи: лепо, естетизовање, етничко, традиционална култура, симболи, туризам.

Dimitrije Bužarovski

Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“

Fakultet muzičke umetnosti u Skoplju

dbuzar@t.mk

OD NEUTRALNOG DO LEPOG I RUŽNOG U MUZICI XXI VEKA

Apstrakt. Estetika ružnog je refleksija kulturno-muzičke dinamike XX veka u kojoj se promovišu potpuno novi i suprotni principi od onih iz barokno-klasičarsko-romantičarskog trijumvirata. Na prvi pogled, muzička kultura XX veka izgleda krajnje polarizovano između dva veoma udaljena koncepta lepog i ružnog. I oba zadaju veliku definicijsku glavobolju, jer muzička produkcija neviđenih razmera ispunjava ceo međuprostor bipolarno shvaćene muzičke kulture. XXI vek dalje širi univerzum novih dela, u kojem sve veći deo zahvata kategorija *neutralnog*, ni lepog, ni ružnog. Ona je suštinski oduvek postojala i njena očiglednost je više rezultat ogromnog broja novih muzičkih dela koja grade ljudski zvučni *background*, pozadinu koja nas prati na svakom koraku još od prenatalnog perioda. Time definicija lepog i ružnog obligatorno traži i definiciju neutralnog, kao nove kategorije estetičkog tumačenja muzičkog fenomena.

Ključne reči: estetika neutralnog, bipolarnost lepo/ružno, muzički background, XXI vek.

Muzički fenomen je oduvek posmatran kao fenomen lepog. Teorijsko zaokruženje lepih umetnosti (Batteux – *Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1746; Le Huray and Day 1981, 40–56) jedan vek kasnije prati Hanslikova rasprava *O muzički lepom* (Hanslick – *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854; Hanslick 1977). Paradoks ide dotle da i ružno kao sastavni deo muzičkog dela postaje lepo. Tragedija po sebi ne može da bude lepa; bol po sebi nije lepa – ali je ipak sve to još od Aristotela spakovano u koncept katarzisa, očišćenja, koje treba da dovede do osećaja prijatnog (Aristotel – *Poetika*, c. 335. p. n. e; Петрушевски 1979). Prijatno je vrhunska estetička kategorija duboko utisnuta u odnos čoveka prema okruženju, evolucijski princip sadržan u ontogenetskom razvitku svake jedinice. Disonanca u muzici je neprijatna po sebi. Kao *κάθαρσις* ona postaje prijatna. Principi njenog razrešenja pokreću razvitak polifonije, harmonije i oblika, posebno

okcidentalne muzičke tradicije. Ovaj paradoks potvrđuje naše dijalektičko stanovište u kome je razrešenje vrhunska kategorija. Dinamički princip razrešenja sistemski je različit od trijadne osnove klasične dijalektike, jer ovde nemamo sistem teze-antiteze-sinteze. Lepo/ružno ne čine sintezu na jednom višem nivou (kako bismo onda nazvali tu kategoriju?), već razrešenje ružnog donosi lepo, a dinamičnost procesa dijalektiku.

Iz ove perspektive muzički ružno postaje neophodna strukturalna kategorija muzičkog dela – izgleda da bez nje ne bi postojalo i muzički lepo. Ovakav pristup samo potvrđuje naš logički sistem tumačenja univerzuma kao supersimetrije. Kao naučni sistem on je već dokazano hiperproduktivan u stvaranju modela nepoznatog. Da li taj isti logički sistem uvodi muzički ružno i kao produktivni umetnički princip, odnosno da li je muzički ružno neophodno da bi postojalo i muzički lepo?

Da bismo dobili odgovor na ovo pitanje najpre moramo definisati šta je muzički ružno – psihoakustički neprijatno (perceptivni nivo), neskladno/nesimetrično/amorfno (kognitivni nivo) ili dosadno/banalno (motivacijski nivo), i to na oba nivoa muzičkog i vanmuzičkog sadržaja (polazeći od Hanslikovog formalističkog principa).

Akustički gledano, još su pitagorejci utvrdili postojanje harmonika, prema kojima su kategorizovani disonantni i konsonantni intervali. Razvitkom akustike u XIX veku (Helmholz – *Učenje o osetima tona kao psihološka osnova teorije muzike*, nem. izd. 1863, engl. izd. 1875, vidi Bužarovski 2015, 15–16), i posebno Furijevom analizom, utvrđeni su odnosi intervala u smislu zajedničkih delova nizova harmonika. Tonotopijska struktura auditornog dela našeg nervnog sistema i posebno bazilarne membrane, na isti način sprovode analizu, odnosno diferencijaciju osnovnog akustičkog materijala. Perceptivni proces se zaokružuje evaluacijom registrovanog materijala u određeni doživljaj – problem koji nije razrešen na neurološkom nivou, tako da se o njemu diskutuje na osnovi psiholoških pretpostavki. Ono što je svakako bitno za posmatranje našeg problema jeste pojava emocionalnog odgovora još na ovom prvom nivou naše komunikacije sa akustičkim okruženjem.

Perceptivna organizacija, otkriće geštalt psihologije, vodi prema problemu oblika na mikro planu (do nivoa akordskih struktura u vertikali ili malih tonskih celina – motivi, teme, figure i pasaži, u horizontali). Ako je kod akordskih struktura ponovo primenljiv princip zajedničkih harmonika, već manje tonske celine predstavljaju problem. Korišćenjem formula za permutacije i kombinacije (matematički modeli statističke verovatnoće, Bužarovski 2012, 70), mi možemo *izbrojati* sve moguće varijante u okviru dvanaesttonskog sistema, što znači i da je moguće i veštačko generisanje osnovnih građevnih muzičkih materijala (motiva i tema). Međutim, ovako dobijeni materijali u najvećem broju nemaju muzičku upotrebljivost, odnosno, ne proizvode po automatizmu muzičke doživljaje kao izraz *muzički lepog*, a neki čak mogu da se uvrste i u kategoriji *muzički ružnog*.

Deskriptivne kategorije neskladno/nesimetrično/amorfno dobijaju značenje i na kognitivnom planu, ali u sebi podjednako sadrže i emocionalni plan. Shvatanje makro oblika muzičkog dela je mnogo složeniji proces, koji obuhvata memoriju, ali i kognitivnu analizu. Princip supersimetrije važi i ovde, s tim što ga kompozitori primenjuju uz male alteracije da bi postigli što veću prirodnost (Stravinsky and Craft 1956, 16).

Još veća je enigma *dosadno/banalno*, koje determiniše našu motivaciju da slušamo ili ne slušamo određena muzička dela. Kako se krećemo od perceptivnog prema kognitivnom, emocionalnom i na kraju motivacijskom opredeljenju muzički *lepog/ružnog*, sve je manji konsenzus ne samo na nivou subjekta, već i šire, kod socijalnih grupa, i na kraju, kod različitih civilizacija, u geografskom i istorijskom smislu. U svakom slučaju konsenzus je prisutniji kod određenja muzički lepih dela, nego kod onih koja čovečanstvo smatra ružnima.

U tom konsenzusu vanmuzička značenja dela, ili uticaj okruženja i posebno kulturnih normi u jednom veoma širokom smislu, formulišu u krajnjoj instanci i tretman antinomije lepo/ružno. Mitski deluju priče (koje su se javile mnogo vekova kasnije nakon Pitagorinog života, Iamblichus c. 250–330, prev. Taylor 1818, 59–61) o Pitagorinoj kontroli raspoloženja jednog mladića pomoću promene modusa pesama (imajući u vidu da su modusi u antici označavali regionalni muzički model). Nesporno je da muzički modeli mogu da proizvedu drastične promene individualnog raspoloženja, međutim, muzičke komponente su samo jedan segment veoma kompleksnog stimulusa, odnosno uslova koji pri tome treba da budu ispunjeni. Zato isto muzičko delo kod istog pojedinca, u različitim okolnostima, može da prouzrokuje veoma različita raspoloženja – od velikog uzbuđenja do indiferentnosti. Jednostavni melodijski obrasci, sa veoma ograničenom intervalskom strukturom, bez harmonije, polifonije i složenih instrumentacijskih (orkestarskih) faktura, i pored prisutnosti bazične komponente ritma, definitivno nisu mogli samostalno da proizvedu opisane jake emocionalne stimuluse. Tekst i, svakako, značenje okolnosti u kojima su izvedena ta muzička dela stvaraju supstrat koji najverovatnije ne bi ni ostavio isti utisak kod publike iz nekog drugog okruženja i u istorijskom i u geografskom smislu.

Tek je u renesansi, posle skoro dva milenija, muzika izgradila svoje autohtone, čisto unutrašnje antinomije, čije razrešenje donosi utisak lepog, kao prijatno olakšanje napetosti. Tek tada disonanca postaje pravo muzički ružno u kontekstu perceptivne gradacije od sazvučja sa minimalnim brojem zajedničkih harmonika (što znači da su u harmonici sazvučja u međusobnom sukobu) prema konsonantnim sazvučjima (sa velikim brojem zajedničkih harmonika), ponovo kao anatomsko-fiziološka karakteristika našeg auditivnog aparata. Princip razrešenja podjednako ulazi u strukturalne komponente muzičkog dela, najpre preko polifonije, a onda kroz harmoniju i na kraju kroz oblik, kao rezultat širenja prostora muzičkog dela. Na taj način osnovni građevinski princip je kontrast – kontrast disonance i konsonance, kontrast metričkih i ritmičkih obrazaca, kontrast dominante i tonike,

kontrast registara i tehnika ili kombinacija instrumenata i glasa, kontrast laganog i brzog tempa, kontrast dinamike *forte-piano*, i na kraju kontrast artikulacije *legato* i *stakato*.

Trijumvirat barok–klasicizam–romantizam sistemski istražuje sve moguće alatke za postizanje kontrasta koji stoje na raspolaganju kompozitora u ovako određenom muzičkom univerzumu. Dinamiku muzičkog dela održavaju snage koje su se iznedrile iz prvobitnog muzičkog haosa u „big bengu” središnjeg tona oko kojeg orbitira antička, a i druge muzičke civilizacije. Sedam planova muzičkog dela, odnosno karakteristika muzičkog materijala (intervalsko-melodijski, metričko-ritmički, tonalno-harmonski, instrumentacijski, dinamički, artikulacijski i tempo sa agogikom) postaje katehizis muzičkog univerzuma, koji je od tada u neprestanoj ekspanziji.

Ovaj naš hiperpitagoreizam ima plodni teren i dalje, jer vodi ka sistemu trošenja energije i eksplozije supernovih, odnosno gravitacijskog kolapsa iscrpljenih žanrova XX veka. Ubrzavanje kretanja u svom krugu sredstava dovodi do raspadanja koje crpi zadnje energetske rezerve, da bi se uskoro sve rasplinulo do nivoa neprepoznatljivosti. Ovaj put je već prošao žanrovski krug kasnog romantizma, ušao u ekspresionizam, atonalnost i serijalnost, koja je zadnja titanijska eksplozija, posle koje nastaje skvrčenje u ostatke sistema, kao punktualizam ili kao jedino izlaganje osnovne dodekafonske serije.

Neki su tražili drugačiji put da izbegnu sudbinu raspadanja sistema, kataklizmu koja je već bila na pomolu, negirajući kontrast kao pokretački dinamički sistem. Spasenje (sotirija) traženo je u eliminisanju dinamičkog koncepta i njegove zamene statikom, ukidanjem principa razrešenja ružnog. Muzički impresionizam, koji je svojim uspehom u vreme *Belle Époque* semantički promenio pežorativno značenje korena reči impresija, kao nečega što ima manju vrednost, promoviše lepo bez ružnog kao potpuno novu metafiziku statičnog univerzuma. Razrešenje nema nikakav smisao, ono je recidiv prošlog vremena. Celostepene skale u kojima ne postoji tonalni centar i ne postoji potreba za razrešenjem, jer ne postoji i osnovno gravitacijsko sredstvo polustepena, kao „težnja ka...”, samo je jedan od argumenata. Pentatonika, kvartna sazvučja, klasteri, grupisanje muzičkog materijala u velikim blokovima, deo su sredstava koja čine unikatnost sistema, potpuno različitog od kasnog romantizma istog paralelnog vremena.

Ipak, impresionizam nije oslobođen od principa kontrasta. Blokovi su statični, ali kontrastni i dominantno različiti. Oni se ne sudaraju već postupno prelaze jedan u drugi. Planovi muzičkog dela dobijaju nova tumačenja, posebno tonalno-harmonski i instrumentacijski. Izvođački planovi dobijaju nove finese i specifičnosti. Uzbudjenje publike ne proizlazi iz razrešenja disonanci, već od rasta blokova. Muzika postaje arhitektura, a muzički lepo – arhitekturno lepo. Unikatnost impresionizma, koji se završava onako kako je i počeo, iznenada, sa odjecima u svim sledećim stilovima i različitim žanrovima, ostaje enklava u žanrovsko-stilskom moru muzike XX veka. Njegova francuska provenijencija, koja vuče korene od Berlioza, preko Sen-

Sansa, Franka do Forea, epitomizovana je slika nacionalnih škola krajem XIX veka, koje se bore za mesto pod evropskim i svetskim muzičkim suncem.

U isto vreme burevesnici već kruže evropskim nebom. Frančesko Balila Pratela 11. oktobra 1910. godine poziva na rušenje sistema u svom anarhističkom futurističkom manifestu: „Neka mladi kompozitori napuste škole, konzervatorijume i muzičke akademije i prihvate slobodne studije kao sredstvo regeneracije.” *Intonarumori*, instrumenti Luidija Rusola, promovišu umetnost šuma, u kojoj dominira savremeni industrijski zvuk i buka grada. Estetika ružnog je najavljena, kratko i u veoma malom krugu, ali dovoljno za preokret principa muzičkog mišljenja.

Nikad do kraja neće biti jasno da li je estetika ružnog kontrast estetici lepog, ili je samo parcijalna refleksija o periodu koji bi u hegelovskom smislu bio označen kao odumiranje romantičarske umetnosti i otvaranje nove trijade, koja problem podiže na viši stepen. U svakom slučaju, početak veka najavljuje bipolarnost svetske muzičke kulture, smeštene između dva osnovna principa: lepog kao kontrasta, i ružnog kao indiferentnosti. U prvu kategoriju ulaze generalni refleksivni stilovi i žanrovi sa dodatkom *neo* (neoklasicizam, neoromantizam, neobarok itd.), dok su u drugoj avangarda i eksperimentalna muzika, kao i deo sub- i kontrakulturnih žanrova (kao na primer hevi metal).

Muzička istorija je istorija ispunjavanja celokupnog prostora između polova muzičkih sistema. Kompozitori su oduvek bili majstori za nijanse u kojima vide svoju šansu za individualnost i originalnost. Tako, na primer, naša redukcija svih muzičkih oblika na pet osnovnih kategorija (pesma, rondo, varijacije, sonatni i slobodni oblik) samo je puka potreba da gradimo nomenklature, da bismo mogli da se orijentišemo u beskrajnom svetu ljudske inovacije. Pravi muzički oblik je *između*, u prelaznim oblicima i njihovim kombinacijama. To je za nas dovoljni argumenat da pretpostavimo da i u antinomiji lepo–ružno mora da postoji neki srednji član, nešto treće, različito od polova ove supersimetrije. Uvođenje kategorije *neutralnog* je matematičko-logički princip, nula između pozitivnih i negativnih vrednosti. Ova treća estetička kategorija otvara nove mogućnosti tumačenja velikih delova muzičkog stvaralaštva koje nismo mogli da podvedemo ni pod kategoriju lepog, i još manje pod kategoriju ružnog.

Veoma duhovita ideja iz kratkom igranog filma o dobošaru Ravelovog *Bolera* paradigmatika je ilustracija ovog problema (*Le Batteur du Boléro*, režiser Patrice Leconte). Autor filma postavlja pitanje o čemu razmišlja dobošar Ravelovog „*Bolera*” za vreme ukupnog trajanja dela (u proseku negde iznad 15 minuta), u kome od početka do kraja ponavlja jednu potpuno istu kratku ritmičku frazu, koju ne sme da menja, skraćuje ili produžava. Izvanredna gluma francuskog komičara Žaka Vilrea (Jacques Villeret), uz uvodni komentar filma, na jednom artistskom nivou, definiše naš problem neutralnog u jednoj od prvih minimalističkih kompozicija (*Bolero*). Pre Ravela, Erik Sati, opet u francuskoj muzici, nagoveštava muzički minimalizam, kao reakciju i prema razvojnim (kasni romantizam), ali i prema statičnim stilovima (impresionizam). Nekoliko decenija kasnije Filip Glas (Philip Glass),

koji dobija „patronat” nad minimalizmom, generički koristi ponavljanje jednostavnih tonalnih muzičkih obrazaca – nešto što je potpuno suprotno avangardnoj i eksperimentalnoj muzici druge polovine XX veka.

U našem aksiomatskom pristupu izvođenju kategorije neutralnog, na isti način možemo da pretpostavimo da će centar supersimetrijske strukture muzičke kulture imati i najveću zastupljenost (učestalost) u normalnoj distribuciji pojedinačnih manifestacija muzičkog fenomena.

Pored minimalizma, mnogo veće područje muzičke kulture koje bi se odnosilo na definiciju problema neutralnog, na jedan strukturno muzički drugačiji način, zauzima *muzak*. Termin je kuriozitetno uveden (kao kombinacija reči *muzika* i *kodak*) od strane generala američke vojske Džordža Ovena Skvajera (George Owen Squier) u tridesetim godinama prošlog veka (Jordanoska 2016, 287). Muzak, pozadinska muzika koja danas ispunjava javne prostore, tržne centre, liftove, hotele, avione, trgovce itd., ima različite funkcije, najčešće marketinške, ali i, generalno, da relaksira i stvori prijatno zvučno okruženje. Komunikacijski principi muzaka, tj. njegovog opštenja sa publikom, ne traže celosnu participaciju subjekta (publike) u umetničkom aktu. „Muzak” prividno izgleda kao da ne traži ništa, da se ne nameće, on je tu negde u pozadini, ne moramo ni da ga primetimo, ali nikako ne sme da nas iritira i, još manje, čini anksioznim.

Možda bismo mogli muzak i da uvrstimo u kategoriju *ljupkog*, kao varijantu gradacijskog sistema prema *lepom* i *uzvišenom*. Ali naš cilj nije da neutralno lociramo u krugu lepog, već ga vidimo kao zlatnu sredinu između antipoda lepog i ružnog. Kao i u definiciji ružnog, i neutralno možemo da postavimo u perceptivne, kognitivne, emocionalne i motivacijske koordinate odgovora subjekta; međutim, ovde odgovora nema, jer on nije ni predviđen. Tako jednačina neutralno=prijatno=ljupko nije primenljiva, jer neutralno mora da se posmatra kao entitet po sebi. Ono ne služi ni lepom ni ružnom.

Muzak je bio veoma lak estetički zadatak, jer on ne pretenduje da bude umetnost, već umetnost „u službi”. U stvari, uvođenjem kategorije neutralnog otvaramo veliki prostor za tumačenje ogromnog muzičkog opusa iz svih žanrova, stilova i epoha, u koji ulaze i dela velikih autora. Osnovna karakteristika tog opusa je da skoro ne izaziva nikakvo muzičko oduševljenje i ostaje u domenu prijatnog ispunjenja prostora. Zato muzak i koristi veliki broj poznatih i priznatih muzičkih dela kao pozadinsku muziku.

Prošle muzičke epohe sadrže veliki broj dela koja se uopšte više ne izvode, a repertoar koji održavaju današnji muzički izvođači i ansambli obuhvata veoma ograničen broj dela i autora. To što važi za cela dela, još više se odnosi na delove pojedinih muzičkih kompozicija, pa čak i žanrova. Balet Čajkovskog *Krcko Oraščić* najčešće se izvodi kao svita izabranih delova (veoma često uz novogodišnje praznike i kao muzak). Operska dela su prepoznatljiva prema arijama, čak i samo prema jednoj ariji. Ogromna muzička produkcija, koja eksponencijalno raste u postdigitalnoj eri XXI veka, veoma lako može da se grupiše oko centralne kategorije muzički neutralnog.

To što nas muzika prati na svakom koraku, negde bez naše saglasnosti i volje, ali mnogo češće iz potrebe da ispunimo zvučni prostor, još jedan je od argumenata o opravdanosti uspostavljanja kategorije neutralnog. Strah od tišine, nešto što praiskonski prati čovečanstvo, možda je isto tako i jedan od razloga porekla muzike. Današnje čovečanstvo ne može ni da zamisli svoj opstanak bez muzičkog *background*-a. Radio, televizor i kompjuter su simboli demokratizacije muzičke kulture XX veka, ali i kontinuiranog zvučnog prostornog ispunjavanja ljudskog okruženja. Muzak je ušao u kuće, na radna mesta, čak i u vreme džogiranja i vežbanja u teretanama. Ogromna produkcija je rezultat i potrebe, ali i lakoće stvaranja pomoću novih tehničkih medija.

Ovo pragmatско i utilitarno stanovište oslobađa muzički neutralno potrebe daljih aksioloških analiza. Ali zato pozicioniranje muzički neutralnog još više komplikuje ionako rasplinute i kontradiktorne stavove o muzički vrednom. Tako sada, pored rušenja aksiološke piramide koje je izvršila estetika ružnog, dobijamo još i dimenziju estetike neutralnog, koja nas udaljava od sistema vrednosti donedavno smatranog tako čvrstim i neprikosnovenim.

Zamagljenost definicije muzički neutralnog je rezultat jedne komponente koja je suštinska u rađanju i održavanju muzičkog fenomena – ritma. On je sam po sebi dovoljan da nas pokrene. Kad se pojavi, počinju trzaji, vidljivi ili nevidljivi. Dugotrajno aktivno praćenje ritma dovodi do hipnotičkih i na kraju ekstatičkih stanja, što se znalo još u prvobitnim i ranim zajednicama, gde su ritmovi korišćeni u obrednoj praksi – u antičkim misterijama, u derviškim igrama, i uopšte u fenomenu igre, u koju se unose i oni koji igraju i oni koji gledaju. Muzički neutralno tu stupa na jedan nepoznati teren, samo kao saučesnik u sinkretičnom krugu zvuka i pokreta.

Na kraju, kao da se stvara utisak da se postupno, ali neprestano, izvodi jedna muzička desenzibilizacija čovečanstva. Možda su ljudi u Pitagorino doba i stvarno tako ekstatično reagovali!?

Ipak, ne! Estetika neutralnog širi prostor tretmana muzičkog doživljaja. Muzika i dalje dira, samo ne svaka.

Literatura

- Batteux, Charles. 1746. *Les beaux-arts reduits à un même principe*. A Paris: Chez Durand.
- Bužarovski, Dimitrije. 2012. *Istraživačke metodologije aplicirane u muzikologiji*. Knjaževac: Nota.
- Bužarovski, Dimitrije. 2015. *Sonologija*. Niš: Fakultet umetnosti u Nišu i Centar za naučnoistraživački rad SANU i Univerziteta u Nišu.
- Hanslick, Eduard. 1854. *Vom Musikalisch-Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel.
- Hanslik, Eduard. 1977. *O muzički lijepom*, Ivan Focht, predg. i prev. Beograd: BIGZ.
- Iamblichus. 1818. *Life of Pythagoras*, translated by Thomas Taylor. London: J. M. Watkins.
- Jordanoska, Trena. 2016. „Muzak – prostorna muzika.” У *Традиционална естетска култура: Простор*, Драган Жунић, ур., 285–295. Ниш: САНУ, Огранак, Центар

за научноистражувачки рад САНУ и Универзитета у Нишу, Факултет уметности у Нишу.

Le Huray, Peter and Day, James, eds. 1981. *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*. Cambridge University Press.

Stravinsky, Igor, and Craft, Robert. 1959. *Conversations with Igor Stravinsky*. Garden City/ New York: Doubleday.

Аристотел. 1979. *За поетиката*, Михаил Д. Петрушевски, прев., Скопје: Македонска книга.

Dimitrije Bužarovski

Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

Faculty of Music in Skopje

FROM NEUTRAL TO BEAUTIFUL AND UGLY IN MUSIC OF THE XXI CENTURY

Abstract. The aesthetics of ugliness is a result of XX century cultural and music dynamics and the promotion of new principles opposing the Baroque-Classicism-Romantism triumvirate. At first glance, XX century musical culture seems polarized between the two distant concepts of beauty and ugliness. The definition of both concepts creates theoretical problems due to the growth of music production filling the entire space between the poles of such conceptualization of musical culture. The XXI century further widens the musical universe adding numerous new works, particularly in the area that can be considered *neutral*, neither beautiful, nor ugly. In fact, this category has always been present due to the large number of musical works accompanying human soundscape since the prenatal period. Thus the definition of the new category of neutral must be included as part of the aesthetic heuristics of musical beauty and ugliness.

Keywords: aesthetics of neutral, bipolarity beauty/ugliness, soundscape, XXI century.

Trena Jordanoska

Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“

Fakultet muzičke umetnosti u Skoplju

trenajordanoska@t.mk

ESTETIKA RUŽNOG U MUZICI XX VEKA

Apstrakt. Adornovo ime i *Filozofija nove muzike* se često pogrešno povezuju sa rađanjem pojma estetike ružnog u muzici. Međutim, Adornov stav u odbrani stvaralaštva Šenberga i Druge bečke škole više je estetika užasa, ili, još tačnije, estetika istinitog i lažnog. Adornova stanovišta odražavaju promene koje će slediti muzičku kulturu XX veka – od atonalnosti i dodekafonije do avangarde i eksperimentalne muzike, gde se problem originalnosti rešava dijalektičkim suprotavljanjem principima harmoničnosti i simetričnosti u gradnji muzičkog dela, i u smislu muzičkog materijala, i u smislu njegove vremenske strukture (oblika). Adornova rasprava nagoveštava veliki preokret u tretmanu ružnog u svim muzičkim žanrovima, uključujući i područje popularne muzike. Pojedini žanrovi popularne muzike, posebno posle sedamdesetih godina, doprinose daljem razvitku funkcionalnosti ružnog u stvaranju muzičkog dela. Pored muzičkih planova, ružno je podjednako prisutno i značajno i u vanmuzičkim planovima, što otvara nove teorijske prostore za tumačenje estetike ružnog u muzici XX veka.

Ključne reči: estetika muzike, ružno, XX vek, muzički žanrovi.

Ovim radom želimo da kritički razmotrimo koncept ružnoće u muzičkim delima XX veka, njegove specifikke, srodnosti i razlike između žanrova, kao i veću prisutnost ružnoga u određenim žanrovima. U odnosu na osnovni koncept *ružnog u muzici*, tekst se poziva i upućuje na kategorizaciju D. Bužarovskoga izvedenu kroz tri psihomuzičke/psihomuzikološke komponente: *perceptivnu*, koja posmatra i doživljava muzički ružno kao psihoakustički neprijatno; *kognitivnu*, uključujući emocionalnu, koja postavlja i shvata muzičke strukture kao neskladne, nesimetrične, amorfne; i *motivacijsku*, koja doprinosi dosadnome i banalnome u muzici.¹ Sve tri komponente komuniciraju na oba nivoa muzičkog i vanmuzičkog sadržaja i

¹ Vidi: Bužarovski, *Od neutralnog do lepog i ružnog u muzici XXI veka* (u ovom zborniku).

čine prvi aspekt posmatranja ružnog u muzici. Drugi aspekt, *žanrovsko razvrstavanje*, predstavlja jedan od najkompleksnijih problema u ekstremno segmentovanoj žanrovskoj slici muzike XX veka, koja opstaje do danas. U ovom pogledu veoma su indikativni sajtovi koji distribuiraju popularnu muziku (na primer, *Billboard charts*), gde mogu da se pronađu klasifikacije sa nekoliko stotina žanrova, koji se dalje računaju u mnogo podžanrova (lista muzičkih stilova u engleskoj verziji Vikipedije, na primer, sadrži više od 1.500 kategorija). U daljem tekstu su generalizovane dve potencijalne grupe: *ružno u ozbiljnoj muzici* i *ružno u popularnoj muzici*. Termin ozbiljna muzika ovde je upotrebljen kao konvencija za grupu muzičkih žanrova i stilova okcidentalne muzičke provenijencije. Uopšte, postoji veliki problem, imenovanje ovog žanra. Tako, na primer, Bužarovski, u *Sociologiji muzike* (2016), koristi tri termina sa identičnim značenjem: *klasična*, *ozbiljna* i *umetnička* muzika.

Muzički ružno u XX veku bilo je tretirano na isti način kao i *opšte ružno* i njegova (sveobuhvatna) estetika:² bilo je slavljeno, izjednačavano, ali i relativizovano u odnosu na *lepo*. Muzički ružno je bilo povezano sa stvaralačkim pokretima (počev od prvih decenija veka) nazvanim *istorijska avangarda*, koji su svoju originalnost tražili upravo u prikazivanju ružnoće, tačnije, „ružnom prikazivanju stvarnosti”, umesto dotadašnje upotrebe ružnog kao „lepog predstavljanja ružnih stvari” (Eko 2007: 365). Ovi anarho-idni pokreti („koji si težili raskidu sa svakim redom”, i kod kojih „preovlađuje anarhistički ukus za nepodnošljivo”, 378, 369) zasnivali su se na ružnom kao provokaciji (futurizam), društvenoj opomeni (ekspresionizam), dekonstrukciji oblika (kubizam), groteski (dadaizam), nedoličnosti (*ready-made*) i čudovišnosti (nadrealizam), a opsesija ružnim produžava se i nakon Drugog svetskog rata kao prikazivanje najsitnijih nabora materije, plesni, prašine i blata (enformel), parčića industrijskog sveta i komadića uništenih predmeta (novi realizam) i kao reciklaža otpadaka (pop-art). Pored avangardno ružnog, u XX veku paralelno su postojali *art pompier*, kič (kao podražavalačka i nadražujuća „umetnost za neuke”, koja takođe treba da se poštuje, 365, 394, 400), *trash*, kemp (kao intencionalno ružno, odnosno intelektualni snobovski ukus za kič, preteranost,³ vulgarnost i marginalne pojave, 411) i sajberpank. Svi ovi pokreti, stilovi i ukusi imali su svoju kreativnu (umetničku, zabavnu i teorijsku) refleksiju u muzičkom bivstvovanju XX veka.

² Univerzalni i imanentni fenomen ružnog je šire razmatran najpre u tekstu Karla Rosenkranca (Rosenkranz and Haubner [1853] 2011), u nekoliko monografija priređenih u prvoj deceniji XXI veka (Eko 2007; Bayley 2012; Henderson 2015), u više manjih kritičkih osvrtu (na primer, Pop and Widrich 2014; Garvin 1948; Gracyk 1986; Applewhite 1986; Kieran 1997), kao i u filmovima (na primer, *Ugly Beauty: Appreciating 21st-Century Art*, 2009, Films Media Group, BVL52230).

³ Suzan Zontag, na primer, u kemp ubraja i opere u kojima su „kompozitori krajnje ozbiljno uzimali melodramske izlive libretista” (Eko 2007: 418).

Teodor Adorno je jedan od nosećih mislilaca koji objašnjavaju pojavu fenomena ružnog kao konstruktivni princip u pojedinim stilovima ozbiljne muzike XX veka. Međutim, njegova *Filozofija nove muzike* ([1949] 1968), koja je napisana u odbranu stvaralaštva Šenberga i Druge bečke škole, više je estetika užasa, ili, još tačnije, estetika istinitog i lažnog. Adorno je na liniji onih estetičara i kritičara koji su smatrali da samo najradikalnija odstupanja od tradicije vode progresu. Kao što je poznato, u Adornovom delu su (prema marksističkim obrascima) suprotstavljena dva kompozitora koji se bave muzički ružnim (sa umetničkim namerama⁴): favorizovani Šenberg, iz nemačkog kulturnog kruga, kome je data uloga nosioca napretka i time i *istine*, i, kao njegov antipod, neoklasičar Stravinski, iz ruske kulturne tradicije, čija dela Adorno označava kao laž, infantilno poigravanje, bihejvioristički trik, *restauraciju*, odnosno nazadovanje.

Stvaralačka preokupacija kompozitora ozbiljne muzike XX veka, koji su u svojim delima insistirali na umetnički ružnom (i tužnom), sa propratnim komponentama kao što su *užas*, *represija*, *nasilje*, *bol*, *otuđenje*, *izobličenje*, *monstruoznost*, *smrt*, odraz je *totalnih ratova* XX veka (klasni i etnički sukobi, tehnološki progres, nacionalistički, rasistički i ksenofobični pokreti, radikalne razlike slobodnog društva i diktatorskih i fašističkih režima), odnosno ratova koji su zadrli u sve društvene procese. Ekspresionisti su bavljenje ružnoćom proglasili *moralnim* imperativom.⁵ Zato je Adorno u svom delu (inspirisan Šenbergovom školom kojoj je pokušavao da se prikloni kao kompozitor) zauzeo stav da umetnost mora da ulaže u svoju ružnoću kako bi mogla „radi ljudskosti nadmašiti svijet u njegovoj neljudskosti” (Adorno 1968: 154). U zapadnoevropskoj muzici ovaj proces „oružnjavanja” počeo je sa osudom i negacijom tonalnog sistema klasične muzike, da bi, u krajnjem ishodu, došao do njegove destrukcije. Pri tome, kompozitorovo razračunavanje sa (tonalnim) materijalom, prema Adornu, bilo je razračunavanje sa (kapitalističkim) „društvom, upravo zato što se to društvo uselilo u djelo i ne stoji nasuprot produkciji samo kao nešto spoljašnje” (ibid., 61). Da bi iskupila čovečanstvo, muzika XX veka je morala da se žrtvuje, da preuzme na sebe „svu tminu i krivicu svijeta”, da pronađe sreću spoznavajući nesreću, a lepotu odričući se lepog privida (ibid., 155).

⁴ Engleski kompozitor i istoričar Hjubert Peri razgraničava dva tipa ružnoće: prva postaje prihvatljivija kako je spoznajemo, a druga sve više odbojna. Ova druga nastaje „kada umetnik namerno užasava nasilnim, agresivnim i besmislenim postupcima, mnogo buke ni oko čega, i koristi buku i loš miris kako bi privukao pažnju, popularnost ili samo profit; tada je ružnoća na pogrešnom mestu, pa zato postaje uvredljiva. Ona je na pogrešnom mestu kada nije stavljena tamo sa umetničkom namerom, nego zbog niske strasti” (Parry 1911: 510).

⁵ Smatrali su da bi bilo nepošteno i licemerno kad bi se umetnici bavili samo lepom stranom života, odnosno da je insistiranje na harmoniji i lepoti u umetnosti prevara, jer su proizašli iz odbijanja da se bude iskren (Гомбрех [1994] 2003: 566). U umetnosti su ekspresionisti zahtevali suočavanje sa oštrim činjenicama postojanja i saosećanje sa obespravljenima, ružnim, ljudskom patnjom, siromaštvom, nasiljem i strastima.

Adornova stanovišta, posebno ona izložena u prvom delu knjige, o Šenbergu i napretku, odražavaju promene koje slede muzičku kulturu od atonalnosti i dodekafonije, do avangarde i eksperimentalne muzike XX veka. U ovim muzičkim krugovima problem originalnosti je bio rešen dijalektičkim suprostavljanjem dotadašnjim principima harmoničnosti i simetričnosti u gradnji muzičkog dela, i u smislu muzičkog materijala, i u smislu njegove vremenske strukture (oblik). Na primer, govoreći o alegorijama prisutnim u muzičkom jeziku Bergove opere *Lulu*, odnosno o upotrebi dvanaesttorskog akorda za predstavljanje Luluine smrti (dvanaesttorski akord kao njen priželjkivani ubica), Adorno je postavio, odnosno suprotstavio integralnu *disonancu* kao negativan princip, jer „dvanaesttorska muzika ne može se odvojiti od disonance – čezne za akordom svoje smrti kao za šifrom ispunjenja. Smrti: jer sva dinamika se u njemu zaustavlja, a ne razrješuje” (ibid., 107).

U potrazi za originalnošću iscrpio se klasični muzički zvučni prostor, gradnja muzičkog dela „ustaje protiv vremenskog razastiranja” i „zabranjuje sve suvišno” (ibid., 65), što dovodi do skvrčavanje oblika. U krajnjoj dodekafonskoj muzici, razvojnost je kompletno ukinuta i oblik je ograničen samo na izlaganje serije. Kod ekspresionističkih minijatura bečke škole, prvenstveno Šenbergove i posebno Vebernove muzike, prema Adornu, došlo je do „vještački izazvane pseudomorfoze muzičkog vremena u prostor”, i „njegovog sistiranja pomoću šokova i električnih udara koji razaraju kontinuitet” (ibid., 213). Muzika „se pravi da je *arbiter temporis* i podstiče slušaoce da zaborave svoje doživljajno vrijeme i izruče se oprostorenom” (ibid.). Nasuprot Šenbergu i Vebernu je Berg i njegova opera *Wozzeck*, u kojoj je on, koristeći neiscrpno varijaciono bogatstvo muzičkih odlika „prije svih drugih eksperimentalnom odvažnošću iskušao sredstva nove muzike u velikom vremenskom rasponu” (ibid., 59). Ovo se dalje prenosilo i na velike dvanaesttorske kompozicije koje slede u Bergovom stvaralaštvu i u kojima se muzika „u nesvesnoj dubini svoje strukture, predaje historijskoj sudbini, kroz koju prolazi svijest o vremenu” (ibid., 213).

Stanje šoka je postalo jedno od glavnih sredstava pomoću kojeg su kompozitori koje je Adorno odabrao da zastupa ili kritikuje u svom delu prouzrokovali muzički ružno. XX vek je bio vek šokova,⁶ te su oni činili osnovu mnogih pravaca nove muzike, pa i ekstremno različitih (ibid., 175). Prema Adornu, *otuđenje*, ugrađeno u konsistenciju umetničke tehnike bečkog kruga, tvorilo je sadržaj samog umetničkog dela, dok su *šokovi* osvetljavali besmislen svet (ibid., 155). „U šoku pojedinac postaje neposredno svestan svoje ništavnosti pred divovskom mašinom čitavog (totalitarnog kapitalističkog) sistema” (ibid., 176). Upoređujući Šenberga i Stravinskog, dao je prednost prvome zbog toga što se Šenberg na najbolji način ophodio sa do-

⁶ Pored istinitosti, poštenosti i povećane ekspresivnosti, prikazivanje ružnih sadržaja u umetnosti imalo je za cilj i šokiranje javnosti, „koja se nije samo čudila, nego se i sablažnjavala” (Eko 2007: 365).

življajima šoka. Šenberg „se brani od njih na taj način što ih prikazuje” i „herojski (ih) preoblikuje u elemente vlastitog jezika” (ibid.); dok muzika Stravinskog ne uspeva da preradi šokove u sebi tako da postanu njena svojina, to jest svojina muzičkog subjekta.⁷

Kad je reč o kritici Stravinskijevog stvaralaštva, Adorno se naročito obrušio na *Sacre*, gde je video tmurnost i monstroznost koji se predaju *dosadi* (ibid., 179–180). Muzika Stravinskog kao da uživa u sado-mazohizmu, a u jednom trenutku ona postaje i *bolesno* grozna, šizofrena i neizlečiva. U daljem tekstu Adorno produbljuje psihološku dijagnozu muzike Stravinskoga, pripisujući joj hebefrenu ravnodušnost i katatonično stanje, imajući u vidu njen uzaludni *motilitet* odnosno ritmički *motorički* način ponašanja koje nikad ne razvija stvar (ibid., 197). U ovom smislu Adorno pravi paralelu između krute i bizarne katatoničke radnje i konvencionalizma koji je ujedinen s iskrivljavanjem u Stravinskijevim ponavljanjima, naglašavajući da ga to podseća na „maskiranu, ceremonijalnu ljubaznost nekih shizofreničara” (ibid., 198). Šizofrenost Stravinskijevih dela Adorno je povezao i s infantilizmom određenih umetničkih pravaca prvih decenija XX veka (prevažno dadaizma), „koji je, oko 1918, u vidu mimetičke odbrane ratnog ludila posvuda zacrtava shizofrenične modele” (ibid., 188). „Infantilistička djela kao da se vrte u ludom zatvorenom krugu nastojeći da sama sebe uhvate za rep, a od činjenice da se iz toga ne mogu izvući proizvode efekt otuđenja” (ibid., 198). „Izazovni šok odljuđenja, izveden jednom na svoju ruku, postao je prafenomen standardiziranja” (ibid., 191).

Ali, u *Sacre*-u nije samo muzika ona koja je šokirala, već se i ko-reografija (Nižinskog) morala prilagoditi (i tražiti lepo u ružnim, ne-lepim stvarima). Osvrnuvši se na okrutnost i iščašenost pokreta u *Sacre*-u, Adorno je zapisao da je „to istovremeno i zapovjednička sila koja tijelo, braneći mu permanentnim prijetnjama da izrazi svoju bol, nagoni da istrenira i nemoguće pokrete u baletu” (ibid., 193). Ritmički plan u delu takođe je do-prineo ovome, što je

očigledno u završnom plesu izabrane, ljudske žrtve, u kojem se najkompliciranije vrste takta, takve da dirigenta prisiljavaju na prave akrobatske kretnje, međusobno smenjuju u najsitnijim vremenskim razmacima samo da bi plesačici i slušaocima utvile tu nepromjenljivu ukočenost pomoću konvulzivnih udara i šokova na koje se ne mogu unaprijed pripremiti. (ibid., 174–175).

⁷ „Muzički subjekt se tu odriče mogućnosti da izdrži šokove i zadovoljava se time što će i sam pripomoći da se udari pretvore u refleks. On se doslovno ponaša kao kakav teški ranjenik kome se desila nesreća, a ne može da je apsorpira, pa je obnavlja u beznadnim naprezanjima u snu. I ono što izgleda kao potpuna apsorpcija šoka, kao da se muzika prilagodila ritmičkim udarima spolja, u stvari je upravo znak da apsorpcija nije uspjela. To je najdublji *pseudo* ovog objektivizma, to kad se činjenica da su šokovi uništili subjekt prikazuje kao njegova pobjeda i ujedno kao njegovo prevazilaženje pomoću nečeg po-sebi-postojećeg” (Adorno 1968: 176).

Stravinskijevo insistiranje na plesu Adorno smatra neautentičnim postupkom zbog anahronizma i tzv. komponovanja *muzike o muzici* (*Ne faites pas l'art après l'art*) (ibid., 201). Tako, prema Adornu, Stravinski „pod krila budućnosti podmeće ružno pače davno prošlog vremena” (ibid., 215).

Dakle, postizanje originalnosti u muzici XX veka pre svega se zasniva na *ukidanju razrešenja* i korišćenju šoka, odnosno iznenađenja, straha, jezivosti, kako bi se postigla razvojnost muzičkog dela. U ovom smislu, futuristi su, pre svih, proširili zvučni prostor dizajnirajući nove instrumente šuma, tzv. *intonarumori* koji su služili za improvizovanje. Rusolo je, na primer, u svom manifestu *Umetnost šumova/buke* polazio od premise da se sa *šumom* treba ophoditi sa istim dostojanstvom kao i sa tonovima u muzici. Muzičku evoluciju je pratilo umnožavanje mašina i njihova *zvuko-buka* (sa najdisonantnijim, najčudnijim i najgrubljim zvucima), tako da je čisti zvuk za futurističke uši postao oskudan i monoton i nije pobuđivao nikakva osećanja. Rusolo je pozivao na uživanje u slušanju lupanja metalnih roletni na prodavnicama, lupanja vratima, meteža gomile, raznolikosti graje na stanicama, železnici, u kovačnicama, štamparijama, električnim centralama i podzemnoj železnici, kao i u slušanju šumova modernog ratovanja. Ono što je osvajalo futurističke oči, uši i senzibilitet bili su motori i mašine industrijskih gradova, koji bi jednog dana mogli bili svesno štimovani „kako bi svaka fabrika bila pretvorena u opojan orkestar šumova” (Russolo [1913] 2003).⁸ Sibilatori (šištači), gorgogliatori (grgotači), ranzatori (zujači), scoppiatori (eksplozije), stropicciatori (grebači), crepitatori (pucketači), rombatori (gruvači), ululatori (zavijači), grade orkestar Rusolovog dela *Dalla rete di rumori: - Risvegliò di una città* (*Iz mreže šumova – Buđenje velegrada*).

U daljoj potrazi za originalnošću otkrio se celi zvučni prostor, najpre preko konkretne muzike i njenog izobličenja realnog (konkretnog) zvuka četrdesetih godina XX veka, a zatim razvojem elektronske muzike koja do danas u mnogome uključuje ružno kao estetski smer, sve do potpune vizuelizacije muzike, odnosno muzike koja ostaje bez muzičke suštine. Čak može da se spori oko toga da li su partiture avangardnih kompozicija (one retke koje postoje, na primer Štokhauzenove) lepše od samog zvuka (Schueller 1977, 407). Ksenakis, na primer, uopšte nije priznavao termine lepo i ružno kad je bilo reči o potrazi za smislom zvuka, postavljajući inteligenciju zvuka kao istinski kriterij validnosti određene muzike (ibid., 400). Egzemplaran je i aktuelni (post-digitalni) *live bricolage* stil „*prljave elektronike*” (*dirty electronics*), u kojem muzičari, sledeći filozofiju *uradi sam*, sklapaju i rasklapaju svoje instrumente i uređaje od elektronskog i ostalog otpada (Richards 2008).

⁸ Rusolo je definisao šest porodica šumova futurističkog orkestra (koji se dobijaju mehaničkim putem): 1) gruvanje, dreka, eksplozija, prasak, pljuskanje, bućanje; 2) zvižduk, šištanje, frktanje; 3) šapat, žamor, mrmljanje, mumljanje, grgotanje; 4) pištanje, škripanje, tutnjanje, zujanje, pucketanje, grebanje; 5) šumovi dobijeni udaranjem po metalu, drvetu, koži, kamenu, terakoti itd; 6) glasovi životinja i ljudi, uzvici, urlici, stenjanje, vrištanje, zavijanje, smeh, jecanje (Russolo [1913] 2003).

Pored muzičkih planova, ove principe nalazimo i u vanmuzičkim elementima, odnosno izboru tabu tema i njihovih ekstremnih i provokativnih vizuelno-scenskih rešenja. Na primer, žena o koju se civilizacija ogrešuje, princip lažne sublimacije seksa, bludnica koja umire od ljubavi, bile su samo neke od tema u libretu pomenute Bergove opere *Lulu* (prema Adornu [1949] 1968: 59). Raspad tela bolesne gigantske nage lutke, koja obuhvata celu scenu u postavci Ligetijeve satirične „anti-anti-opere” *Le Grand Macabre* od strane trupe „La Fura dels Baus” (2011), odražava propast društva XX veka. Ostali motivi u ovoj grotesknoj operi na kojima je sam kompozitor i scenski insistirao bili su: smrt, korupcija, razvrat nadopunjen vulgarnim rečima, pijanstvo, diktatura, tajne službe, nasilje, ubistva, nuklearne katastrofe, apokalipsa, beznađe. Reinterpretacija pojedinih Šekspirovih i Geteovih đavolskih likova, kao i zastrašujući likovi iz bajki, osnov su libreta više scenskih dela XX veka, između njih i *Ledi Magbet Mcentskog okruga* Šostakovića, *Vatreni anđeo* Prokofjeva, *Priča o vojniku* Stravinskog, *Zamak plavobradog* Bartoka i *Patuljak* Zemlinskog.

Od posebnog interesa je (bio) odnos publike prema ovim delima. Efekat ljutine i pobune javlja se još prilikom premijere Stravinskijevog *Sacre-a*. Naime, 1913. Stravinski je osokoljen Đagiljevim i njegovim Ruskim baletom šokirao otmenu parisku publiku divljim, primitivnim ritmovima i pagan-skim ritualom prinošenja device. Predosećajući Prvi svetski rat, ruski umetnici su publici otkrili varvarstvo koje leži tik ispod površine svake civilizacije, što je prouzrokovalo poznati skandal za vreme premijere baleta.

Siva politička propaganda je koristila ružno kao osnov za zabranu izvođenja i opomenu kompozitorima. Pomenuta Šostakovičeva opera doživljava tešku političku cenzuru zbog (navodno kvazi-levičarskog, apolitičnog i ideološki neodgovarajućeg) „naturalizma” i „sitnoburžuaskog formalizma”, previše buke, vrištanja, škrgutanja, izokrenutosti, kakofonije, grubosti, primitivnosti, vulgarnosti i degutantnosti erotskih scena, pozajmljivanja od nervoznog i konvulzivnog džeza, što je rezultiralo „zbrkom umesto muzike” (kako je bio naslovljen i presudni propagandistički članak objavljen u zvaničnim novinama KPSS povodom izvođenja opere u Moskvi).

Kritiku stilova koji su inkorporirali ružno kao osnovu daljeg razvitka muzičke umetnosti nalazimo i u totalitarnim režimima izvan Sovjetskog Saveza. Takva je, na primer, kampanja nacističkog režima tridesetih godina XX veka *Entartete Musik* (Degenerisana muzika) u okviru šire kulturne politike *Entartete Kunst* (Degenerisana umetnost). Ona diskredituje muzičke smerove koji koriste ružno, proglašavajući ih za štetne, maloumne, dekadentne, povezane sa mentalnim bolestima, boljševizmom, kapitalizmom i (najzad) judaizmom. Muzička ideologija i estetika Trećeg Rajha (u crno-belom tumačenju,⁹ i pre svega ceremonijalno i svečarski) odobravalala je kom-

⁹ Univerzalije u kompozitorskim stilovima i tehnikama među podobnim i nepodobnim, dobrim i lošim, lepim i ružnim, konzervativnim i modernim, populističkim i umetničkim kompozitorima, oportunistima i vešticama, konformistima i prognanima,

pozicije građene na (lepim konzervativnim dijatonskim) tonalnim principima (neoromantičarski kič, Vagnerove *muzičke drame*, operete, narodne pesme i vojne marševe), predstavljajući i pretpostavljajući ih kao antitezu (ružnog atonalnog i dodekafonskog) modernizma koji „razara prirodni poredak tonova” (Levi 1991: 18). Pored Šenbergova i onih koji su imali kontakt sa njim (Vebern, Berg, Kženek, Ajsler itd.), među odabranim kompozitorima¹⁰ koji nisu bili pošteđeni nacističke ksenofobije i cenzurisanja ružnoće našla su se imena Hindemita, (kasnije) Stravinskog (ibid., 17; Potter 2005: 442), Bartoka (koji se sam prijavio da bude uključen, Mungen 2004: 262), Zemlinskog, kao i nekoliko njih koji tada više nisu bili živi, kao Mendelsohn, Malera i Debisija. Posebno je proganjan džez (i swing), u vezi sa kojim je iskovan i etiketa *Negermusik*. Poster izložbe degenerisane muzike bio je prerada slike crnačkog džez saksofoniste na naslovnoj strani partiture (zabranjene) opere (iz perioda Vajmarske republike) *Jonny spielt auf* (Zasviraj Džoni) E. Kženeka (još jednog proganjanog kompozitora). Novi poster je na crvenoj pozadini, koja je opominjala, imao disfigurisani lik crnca nalik majmunu, sa prikačenom Davidovom zvezdom na reveru i velikom mindušom kao simbolom progonjenih Roma (Mungen 2004: 260).

Adorno, koji je takođe u kulturno-ideološkim okolnostima Trećeg Rajha bio prinuđen na egzil, na jednom mestu ([1949] 1968, 187) zapisao je da „građani Šenbergovu školu nazivaju ludačkom, jer ona ne igra kako oni sviraju”, nasuprot „duhovitom i normalnom” Stravinskom. On kao suviše „građanski normalan” ne bi trebalo da uđe u *entartete* društvo, odnosno „ne bismo mogli pogrešiti više nego kad bismo Stravinskijevu muziku shvatili u analogiji s onim što je jedan nemački fašist nazvao slikarijama duševnih bolesnika” (ibid., 190).

Međutim, bez obzira koji je razlog, ružnoća (na koju su uporno ciljali određeni ozbiljni muzički stilovi XX veka) nije se uspela preobraziti u predmet dopadanja i prihvatanja. Kad je reč o ozbiljnoj muzici XX veka, svedoci smo malog odziva publike, praznjenja koncertnih prostora, i sve manje zastupljenosti ove muzike u elektronskim medijima, kao i malog broja pregleda na društvenim mrežama. Danas već uopšte nisu prisutni čak i klasici (*moderne*) muzike XX veka (na primer, Vebern), a još manje ostali kompozitori avangardne i eksperimentalne muzike.

Popularni žanrovi XX veka, u muzičko-konstruktivnom smislu, i dalje se drže starih principa konsonance i razrešenja disonance, dok je vanmu-

kolaboracionistima i stišanim kompozitorima u periodu nacističke Nemačke preispitane su u tekstu Poterove (Potter 2005).

¹⁰ Časopis *The Musical Times* iz avgusta 1938. prenosi crticu o otvaranju izložbe partitura, fotografija, novinskih članaka, tekstova i slogana, i fonograma sa odabranim fragmentima *degenerisane muzike* u Diseldorfu, organizovane od strane dr Ciglera (Ziegler), menadžera Narodnog pozorišta u Vajmaru, koja se sastojala od sedam odeljaka posvećenih „bezočnom” uticaju judaizma, Šenbergova, Kurta Vajla, Kženeka, i ostalih manje bitnih boljševika, Šrekerova, Berga, Toha i drugih, kao i obrazovnom radu Lea Kestenberga, Hindemita i Stravinskog.

zički sadržaj usmeren ka pozitivnim emocijama i, dominantno, ljubavnim sadržajima.¹¹ Posmatrajući iz ugla muzički ružnog, uočljivo je da se i u popularnoj muzici izdvajaju smerovi koji žele da pozicioniraju kontravrednosti u odnosu na tradiciju, kao na primer metal i njegovi podžanrovi (pored klasičnog, postoji *trash* ili pank metal, glam metal, pop metal, nu-metal, *death* metal, *black* metal, *rap core* itd., Halnon 2006, 33, 35). Upotrebljavaju se muzička sredstva ekstremne dinamike, karakteristično je odsustvo melodičnosti linija i vrši se specifičan izbor instrumentacije (bubnjevi, električne gitare sa dodacima, krčanje, distorzije, tretman vokala koji više itd.). Pojava estetike ružnog posebno je prisutna u vanmuzičkom sadržaju, na primer, u tekstovima, kostimima i scenografiji, koji treba da prenose tamne teme o smrti, boli, destruktivnosti, apokalipsi i sl.

U osnovi postoji nepregledno i neuhvatljivo mnoštvo stilova i primera u XX veku koji koriste ružno (izoblike se odnosi i na autore i izdanja koja slede popularne žanrove, ali i na one koji se kritički osvrću na njih). Ružnoća se kod popularnih žanrova, pogotovo rok žanrova, koristila pre svega kao politički čin i strategija otpora i pobune. Na primer, pank-rok muzičari iz sedamdesetih i osamdesetih su, pored šiljaste frizure, pirsinga i zihernadle, obilato koristili psovanje i režanje. Ženski grandž bendovi iz devedesetih su (na koricama nosača zvuka, u izgledu, glasu, jeziku, tekstu pesme, ponašanju na sceni, prikazivanju seksualnosti i tela) dizajnirali specifičnu sliku ružnoće (raskomadane lutke, razmazana šminka, dihotomna slika nevinosti i vulgarnosti *kinderwhore*, mazohizam, direktne seksualne konfrontacije, anoreksija, rane, zlostavljanje, zavijanje, urlanje, jecanje, histerično smejanje, šištanje i vrištanje kao katarza), koju su, sa jedne strane, koristili kao otpor i izazov društveno nametnutim konvencionalnim predstavama „lepuškaste” ženskosti (Eileraas 1997), a, sa druge strane, kao izraz neslaganja sa tretmanom ženskosti kod njihovih prethodnika, pank-rok muških sastava, koji su samo pojačali rodne stereotipe. Pogodan primer je i gotička subkultura osamdesetih i devedesetih, čija muzika je spora, tamna, mračna, sa elektronskim zvucima i dubokim vokalima, i čiji se pripadnici oblače u crno, boje svoja lica u belo, nose obrnute krstove, grobne lampe, pauke, slepe miševe i mrtvačke lobanje, što treba da simbolizuje bol i pobunu protiv beznađežnosti i nedostatka alternativa u zapadnoj civilizaciji, u kombinaciji sa fascinacijom morbidnim i smrću (Eckart 2005: 547). Nu-metal devedesetih se (karnevalski-groteskno, po Bahtinu) suprotstavljao silama komercijalizma i lažnog svakodnevnog života, koristeći još više (u poređenju sa ostalim metal podžanrovima) izobličenja, primitivno metalno vrištanje i režanje, manje predvidljive rifove, mnogo opscenosti i transgresije (Halnon 2006: 33).

Ovde je potrebno da se doda još nešto. Muzika XX veka je postala i jedna od „najinvazivnijih ekspresivnih formi” (Cloonan and Johnson 2002:

¹¹ U svojoj kritici masovne reprodukcije i po njoj skrojene produkcije, Adorno ([1949] 1968, 137) navodi da „kompozitori s nizovima, ostavljeni sami sebi u svom trudu, nemaju ni pojma o kratkom postupku procedure u šlager-biroima”.

37), koja je pomoću tehnologija prostornog širenja zvuka (dotada potpuno nepoznatih intenziteta, osim u situacijama elementarnih nepogoda, Bužarovski 2016: 41) doprinela proširivanju rupe zvučnog ekološkog omotača. Nedostatak urbaniteta muzike, koji je primećen od strane Kanta ([1790] 1975: 212–213) još u XVIII veku, izbija u prvi plan. Štaviše, prostorno nametanje zvuka je povuklo sa sobom *celi* muzički fenomen u provaliju ružnoće. Zvučno zagađenje muzikom je postalo devijantna pojava koja je potpala pod kategoriju nasilja (za što se pojavila i zakonska regulativa, Bužarovski 2016: 106–107). Međutim, nije samo glasnost muzike vršila torturu.¹² Njeno ponavljanje se koristi/lo kao sofisticirano sredstvo za mučenje (što je paradoksalno, jer je ključni koncept razvoja muzičkih oblika, posebno pop pesme i tehna, u ovom smislu postao odbojan). Konstantno nametanje određenog tipa muzike, po primeru sveprisutnog *muzak*-a i ostale tzv. *piped* muzike, takođe je doprinelo ružnoći¹³ i pojavi sve više (sugrađana) *muzikomrzaca* (kojima je Bernštajn posvetio ciklus pesama *I Hate Music*). Pored toga, XX vek je postao svedok još jednog tipa ružne muzičke prakse, tzv. *hate music/muzika mržnje*, koja je koristila sva sredstva, muzička i vanmuzička, prvenstveno tekst, da bi vređala i zastrašivala na osnovu ksenofobije i diskriminacije, čime se zaokružuje baterija funkcija muzike kao instrumenta represije.

Sa druge strane, tortura kao karakteristika muzike XX veka posebno se ogleda u vokalnom stvaralaštvu i izvođaštvu, odnosno u (neprirodnom) tretiranju *glasa*, od koga se zahteva veća fleksibilnost i mnogostranost. Kompozitori i izvođači XX veka, težnjom da prikažu različita psihička stanja, pre svega emocionalne slabosti, agresiju ili histeriju, eksperimentišu i maksimalno obogaćuju paletu vokalnih tehnika (na primer, upotreba *Sprechgesang* i *Sprechstimme* u Šenbergovim i Bergovim delima, ili različitih onomatopeja i vokala u Kejdzovoj *Aria* ili Ketii Berberianinoj *Stripsody*). Nakon pedesetih godina, postizanje efekta izobličenog glasa je bilo (kako kreativno, tako i fizički) olakšano upotrebom elektronike (u kompozicijama tipa *Gesang der Jünglinge* Štokhauzena, gde je snimljeni prirodni glas naknadno bio transformisan), međutim, novootkriveni amplifikovani zvučni prostor sada je zatražio dopunsko „otključavanje” *živog* glasa (Fox 2011), kako bi podražavalački doskočio novoj „elektroakustičkoj realnosti” (Bužarovski 2015: 77). Vokalni teror je išao dotle da su pojedini izvođači zbog interpretacijske individualnosti forsirali vokalni aparat do ekstremnih fi-

¹² U ovom smislu, kao muzička sredstva koriste se svi planovi muzičkog dela, na primer, jaki zvučni dinamički kontrasti, što nije nešto nepoznato pre XX veka: „Bah bi takođe ponekad stvarao ružnoću kada je tretirao glas kao instrument i kada bi mu dao deonicu koja je bila gotovo neizvodljiva utoliko što je prouzrokovala bol kod slušatelja koji su svedočili naporima pevača u njenom spravljanju. Počinio bi ružnoću i kada bi bezobzirno ostavio dinamički jake instrumente u pratnji sve dok oni ne uzrokuju pozitivni bol kod slušalaca” (Parry 1911: 509).

¹³ Vrednost muzike u celini opada kada se koristi za marketinške ciljeve (Cloonan and Johnson 2002: 33), a pogotovo vrednost klasične muzike (Mitić 2014).

zičkih granica i bola, što je moglo dovesti do gubljenje glasa (problem nasleđen iz XX veka, kojim se danas bavi tzv. *glasovno-korektivna hirurgija*, Warner 2017). Vrištanje i grebanje glasom su efekti koji se i dalje eksploatišu u području popularnih žanrova.

Poseban aspekt muzike XX veka je i identifikovanje kiča, šunda i kempa, kategorija koje ipak do sada nisu jasno i saglasno definisane.¹⁴ Jedno od glavnih pitanja koja se i danas postavljaju u ovom smislu je: da li su kič, šund, kemp muzičko-žanrovski predodređeni i zbog muzičkih i vanmuzičkih karakteristika pripadaju kategoriji estetski ružnog? Uzmimo na primer turbo-folk.¹⁵ Da li je turbo-folk ružan?

Odnos publike prema ovim žanrovima bez dilema otvara i pitanje o teorijskim reperkusijama u shvatanju odnosa lepog i ružnog u muzici XX veka.

¹⁴ Bužarovski je, na primer, u seriju tekstova tokom sedamdesetih otvorio više pitanja povezanih sa kompleksnom pojavom šunda u muzici. Kritična i prema sebi, ona su do danas ostala otvorena. U jednoj prerađenoj varijanti, pitanja bi glasila: Da li su kriterijumi definisanja šunda šund-tekst i nekvalitetna muzika? Imajući u vidu da je tekst opipljiviji za analizu, da li se u ovakvim situacijama i muzika apriorno proglašava za šund? Da li je šund nešto što razvija niske, nehumane tendencije, pasivni odnos prema životu? (Буžаровски 1975). Da li uticaj na ličnost podložnu influenci muzičkog šunda može da bude dugotrajan? (Буžаровски 1973). Da li bi ozbiljna muzika ostala nepošteđena i neprikosnovena? Da li nekvalitet u određenom delu znači da ga treba proglasiti za muzički šund? Da li je muzika koja prati šund-tekst i sama nekvalitetna, imajući u vidu da nešto mora da privuče slušaoce (što je i slučaj sa ovakvim pesama koje se slušaju u najvećoj meri)? (Буžаровски 1975). Da li se kič i šund uvek povezuju sa masovnom i malograđanskom kulturom? Da li šund dobro živi samo van metropola, u manjim mestima? Da li on popunjava veliki prostor na sporednim kanalima (na Makedonskoj televiziji je, na primer, to bio drugi televizijski program)? (Буžаровски 1972). Da li šund uspeva (na onom tlu) zbog nedovoljne muzičke kulture šire slušačeljske publike? Kako onda objasniti činjenicu da muzički šund niče i stvara se upravo u najkulturnijim sredinama? Da li se one javljaju i kao njegovi konzumatori? Kakav je odnos visokih muzičkih krugova prema kiču? Da li su oni nemoćni pred komercijalizacijom muzike ili možda smatraju da ona nije uzela takve razmere da bi se reagovalo? (Буžаровски 1973)

¹⁵ Kontradikcije i problemi nastaju već pri pokušaju definisanju pojma ovog specifičnog pod-žanra (što je možda i generalna karakteristika popularnih žanrova, gde kao nosilac podžanra može da se javi pojedinac, ili čak samo jedna pesma). Bliski termini koji su se tokom vremena upotrebljavali bili su: novokomponovana narodna muzika, neofolk, pop folk, etno folk, etno pop, disko folk, pseudofolk, dok su turbo folk i tehno folk smatrani ekstremima, i nije bilo sve smatrano muzičkim šundom. Osim toga, ova karikatura globalizacije se ne vezuje samo za jedan region, nego se javlja u mnogim lokalnim kulturama širom sveta.

Literatura

- Adorno, Theodor W. 1968. *Filozofija nove muzike*, prev. Ivan Focht. Beograd: Nolit.
- Appelwhite, James. 1986. "Modernism and the Imagination of Ugliness". *The Sewanee Review* 94(3), 418–439. Accessed November 14, 2016. <http://www.jstor.org/stable/27545624>
- Bayley, Stephen. 2012. *Ugly, The Aesthetics of Everything*. Goodman Fiell.
- Bužarovski, Dimitrije. 2015. *Sonologija*. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu / Centar za naučnoistraživački rad SANU i Univerziteta u Nišu.
- Bužarovski, Dimitrije. 2016. *Sociologija muzike*. Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu.
- Cloonan, Martin, and Bruce Johnson. 2002. "Killing Me Softly with His Song: An Initial Investigation into the Use of Popular Music as a Tool of Oppression". *Popular Music* 21(1), 27–39. doi: 10.1017/S0261143002002027
- Eckart, Gabriele. 2005. "The German Gothic Subculture". *German Studies Review* 28(3), 547–562. Accessed November 14, 2016. <http://www.jstor.org/stable/30038230>
- Eileraas, Karina. 1997. "Witches, Bitches & Fluids: Girl Bands Performing Ugliness as Resistance". *TDR (1988-)* 41(3), 122–139. doi: 10.2307/1146612
- Eko, Umberto. 2007. *Istorija ružnoće*, prev. Dušica Todorović-Lakava i Danijela Maksimović. Beograd: Plato.
- Fox, Christopher. 2011. "You are the synthesiser: John Cage's experiments with the human voice". *The Guardian* (Classical Music), March 17. <https://www.theguardian.com/music/2011/mar/17/john-cage-song-books>
- Garvin, Lucius. 1948. "The Problem of Ugliness in Art." *The Philosophical Review* 57(4), 404–409. doi: 10.2307/2181373
- Gracyk, Theodore A. 1986. "Sublimity, Ugliness, and Formlessness in Kant's Aesthetic Theory". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45(1), 49–56. doi: 10.2307/430465
- Halnon, Karen Bettez. 2006. "Heavy Metal Carnival and Dis-alienation: The Politics of Grotesque Realism". *Symbolic Interaction* 29(1), 33–48. doi: 10.1525/si.2006.29.1.33
- Henderson, Gretchen E. 2015. *Ugliness, A Cultural History*. Reaktion Books.
- Kant, Imanuel. [1790] 1975. *Kritika moći suđenja*. Beograd: BIGZ.
- Kieran, Matthew. 1997. "Aesthetic Value: Beauty, Ugliness and Incoherence". *Philosophy* 72(281), 383–399. doi: 10.1017/S0031819100057077
- Levi, Erik. 1991. "Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich". *Tempo* 178, 17–21. doi: 10.1017/S0040298200013978
- Mitić, Katarina. 2014. "Klasična muzika u reklamnim spotovima, Studije slučaja: muzika u Telekomovoj reklam i 'U vezi sa vama'". U *Balkan Art Forum Umetnost i kultura danas, Zbornik radova sa naučnog skupa (Niš 11–12 oktobar 2013)*, ur. Dragan Žunić i Miomira M. Đurđanović, 303–309. Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu.
- Mungen, Anno. 2004. "Music Iconography of Modernism: From the Weimar Republic to Nazi Germany and Beyond". *Music in Art* 29(1/2) (Music in Art: Iconography as a Source for Music History I), 256–264.
- The Musical Times. 1938. "Musical Notes from Abroad". *The Musical Times* 79(1146), 629–630. Accessed November 14, 2016. <http://www.jstor.org/stable/923144>
- Parry, C. Hubert H. 1911. "The Meaning of Ugliness". *The Musical Times* 52(822), 507–511. Accessed November 14, 2016. <http://www.jstor.org/stable/907904>

- Pop, Andrei, and Mechtild Widrich, eds. 2014. *Ugliness: The Non-beautiful in Art and Theory*. London/New York: I.B. Tauris.
- Potter, Pamela M. 2005. "What Is 'Nazi Music'?" *The Musical Quarterly* 88(3), 428–455. doi: 10.1093/musqtl/gdio19
- Richards, John. 2008. "Getting the Hands Dirty". *Leonardo Music Journal* 18 (Why Live? Performance in the Age of Digital Reproduction), 25–31. doi: 10.1162/lmj.2008.18.25
- Rosenkranz, Karl, and Sarah Haubner. [1853] 2011. "Aesthetic of Ugliness". *Log* 22 (The Absurd), 101–111.
- Russolo, Luigi. [1913] 2003. *Umetnost šumova*, 31 decembar. Pristupljeno 1. avgusta 2017: <http://www.pionirovglasnik.com/print.php?content=11>
- Schueller, Herbert M. 1977. "The Aesthetic Implications of Avant-Garde Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35(4), 397–410. doi: 10.2307/430606
- Warner, Bernhard. 2017. "Why do stars like Adele keep losing their voice?" *The Guardian*, The Long Read, August 10. https://www.theguardian.com/news/2017/aug/10/adele-vocal-cord-surgery-why-stars-keep-losing-their-voices?CMP=share_btn_link
- Бужаровски, Димитрије. 1972. „Акција против музичкиот шунд”, *Вечер*, 8 декември.
- Бужаровски, Димитрије. 1973. „Неквалитет или шунд?”, *Вечер*, 19 април.
- Бужаровски, Димитрије. 1975. „Шундот во музиката. Кон потребата за попрецизно дефинирање на оваа појава во современата музичка уметност”. *Нова Македонија* (Културен живот), 16 март.
- Гомбрих, Ернст Х. [1994] 2003. *Уметноста и нејзината историја*, прев. Марија Браживирска. Скопје: Табернакул.

Trena Jordanoska

Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Faculty of Music in Skopje

AESTHETICS OF UGLINESS IN THE 20TH CENTURY MUSIC

Abstract. Adorno and his *Philosophy of New Music* are often wrongly considered to be the originators of the concept of the aesthetics of ugliness in music. However, Adorno's apology of the work of Schoenberg and the Second Viennese School is more the aesthetics of horror, or to put it differently, the aesthetics of the *truth* and the *false*. Nevertheless, Adorno's views reflect the changes that follow the 20th century music culture – from the atonality and the twelve-tone technique, to the avant-garde and the experimental music, where the problem of originality is solved by the dialectical confrontation with the previous harmonic and symmetrical principles in the construction of musical works, both in terms of the musical material, and the temporal structure (form). Adorno's discussion anticipated the radical change in the approach towards ugliness in all music genres, including the popular ones. Popular music and some of its genres, especially

after the 1970s, contribute to the further development of the functionality of the ugliness in the music creation. Together with the importance of the ugliness for the music layers, this category is equally present and important for the non-music layers, opening new theoretical perspectives for the hermeneutics of the aesthetics of ugliness in the 20th century music.

Keywords: aesthetics of music, ugliness, XX century, music genres.

КАТЕГОРИЈЕ ЛЕПОГ И РУЖНОГ У МУЗИЧКОМ ОБРАЗОВАЊУ*

Апстракт. У раду се разматрају категорије лепог и ружног и успоставља њихова веза са музиком, односно са садржајем наставних предмета заступљених у стручном музичком образовању.

Имајући у виду да се лепота музичког дела постиже специфичном употребом музичких средстава (мелодија и ритам, хармонија, боја, динамика, агогика и артикулација) и да се одређени смисаони односи тих средстава доживљавају као *музички лепо*, покушали смо да размотримо у којој мери и на који начин се ученици током наставне праксе упознају са *лепим* и *ружним* у традиционалној и савременој музици. У том смислу, под *музички лепим* подразумевали смо оно што је тонално, консонантно, симетрично, складно, уз умерену употребу дисонанце, и испитивали његово присуство у настави теоријских предмета (Хармонија, Контрапункт, Музички облици, Историја музике) и извођачких предмета (Клавир, Солфеђо, Хор, Оркестар).

Истраживање је показало да већину музичког корпуса у настави чине дела музичког класицизма, ренесансе и барока, док се музика 20. века налази на маргинама образовног процеса. Може се рећи да дела савремене музике заузимају симболичан простор, док популарни жанрови готово да нису заступљени у настави. Поред чињенице да добијени налаз указује на велики недостатак у савременом музичком образовању, поставља се питање колико су млади музичари мотивисани за музичко образовање конципирано на овај начин, али и колико су компетентни за разумевање савремене уметничке и популарне музике.

Кључне речи: лепо, ружно, музичка уметност, стручно музичко образовање.

* Рад је настао у оквиру пројекта *Музичко наслеђе југоисточне Србије, савремено стваралаштво и образовање укуса*, О-10-17 (координатор пројекта – дописни члан САНУ Јелена Јовановић, руководилац проф. др Драган Жунић).

Увод

Посматрајући однос према појму лепог кроз историју, може се уочити да његово одређење није јединствено, нити једнозначно. Бројна разматрања указују и на постојање неких општих одлика предмета и појава који се сматрају „лепим“, али и на нарочита својства субјекта (посматрача) онога што се сматра „лепим“.

Платон и платонисти сматрају да је лепо било које појединачне физичке ствари или појаве само рефлекс идеје лепоте, вечне, непроменљиве, непропадљиве, апсолутне и универзално важеће (Платон 1970). Кант и кантовци, пак, сматрају да је лепо оно што се допада без икаквога интереса, што је предмет општег и нужног допадања (без помоћи разума, као моћи појмова), што се доживљава као субјективно сврховито али без представе о некаквој одређеној сврси – што се као такво оцењује у раду естетске моћи суђења, то јест у њеном чистом естетском суду, суду укуса као моћи просуђивања на основу допадања и недопадања (Кант 1975).

Николај Хартман, који лепо у ширем смислу сматра најопштијом естетичком категоријом, унутар које се налази и лепо у ужем смислу, али, наравно, и ружно, држи да не постоји права свест о законима лепог, и да они, изгледа, битно остају скривени свести чинећи само тајну једне сасвим непрозирне позадине. То је разлог због ког естетика може рећи шта је лепо, али нас практично не може поучити о томе зашто је управо леп посебан облик једне творевине, као што нам не може помоћи ни у просуђивању лепога (Хартман 1979).

У традиционалним теоријама уметности „лепо“ се најчешће повезује са симетричним, хармоничним, складним, али потом и са и узвишеним, љупким, прикладним итд. Око питања чиме се одликује лепота у уметничком делу ломила су се „теоријска копља“ кроз читаву историју естетике. Формалистички естетичари су сматрали да се лепо своди на јасност и лаку схватљивост одређених односа. Бројчани однос хармонијских тонова, симетрија просторних делова и течно протицање ритмичких творевина, све се то свиђа без обзира на то да ли је један садржај примерен духу који га сазнаје (Петровић 2006: 58).

Попут лепог, у естетици је једнако актуелан и појам ружног. Дуго се сматрало да је ружно естетски невин и да представља изопачење естетског. Тек када је 1853. год. Карл Розенкранц објавио *Естетику ружног*, почиње се озбиљно размишљати да се ружном призна достојно место међу осталим категоријама. За разумевање ружног важно је његово непоистовећивање са неестетским (Петровић 2006: 66). Дакле, ружно има своје место и у уметности, и у њему се такође може уживати на одређени начин.

Према речима Адорна (1979: 102), пре се може рећи да се лепо родило у ружном него обрнуто, док за подручје уметности аутор наводи да се уметност не исцрпљује у појму лепог, него има потребу и за

ружним као његовом негацијом. Ружно је, дакле, саставни део уметности чија се тежина у модерној уметности увећава, стварајући један нови квалитет. О ружном као саставном делу лепог говори и Хегел у својој *Естетици*, и то као о нужном тренутку који улази у колизију с лепим (Еко 2007: 279).

Варијабилност категорија лепог и ружног и њихово различито сагледавање у историјском контексту додатно замагљује одређење лепог и ружног у музичкој уметности.

У ствари, ради се, као уосталом и када је реч лепом, о контексту који, пре свега, диктира време и окружење. Едуард Ханслик (Hanslick) (1977: 83) описује лепо у музици као специфично музичко које лежи једино у тоновима и њиховој уметничкој повезаности. Смисаони односи тонова по себи подражајних, њихова сагласност и противљење, њихов бег и сустизање, њихово успињање и изумирање – то је оно што се јавља нашем духовном опажању и свиђа се као лепо. У музичком делу садржани су ритам, мелодија (која се описује као основни облик музичке лепоте) и хармонија (која, преображавајући, обрћући и појачавајући, пружа различите темеље). Организованим тонским материјалом изражавају се музичке идеје. „Љепота једне самосталне једноставне теме објављује се естетском осјећају таквом непосредношћу да не трпи никакво друго објашњење [...]. Она нам се свиђа по себи, као арабеска, као стуб, или као продукти природно лијепог, као лист или цвет” (Ханслик 1977: 90). На питање зашто одређени низови тонова и акорда производе управо овај одређени, јасан утисак, „не може одговорити ни психологија ни физиологија” (1977: 92). Из Хансликовог става може се увидети да је суштина лепоте музичког дела заправо недокучива, да се не могу навести разлози којима се објашњава зашто је оно лепо, то јест, зашто је леп управо одређени облик, тонални план или састав инструменталних и гласова.

Променљивост схватања лепог и ружног у музици условљена је најпре историјским контекстом, па тако долази до тога да нешто што је у одређеном тренутку сматрано ружним у неком другом бива прихваћено као лепо. Познати пример је прекомерна кварта (*c-fis*), која се у средњем веку сматрала непожељном, па је чак окarakterисана као „ђавољи интервал” (*diabolus in musica*). Током времена, овај интервал је коришћен са јасном намером композитора да њиме изразе напетост и нестабилност, па чак и за дочаравање паклених приказа (Берлиоз, *Фаустово проклетство*). Испоставља се да се, са друге стране, у овом случају, може говорити и о прихватању *ружног*, које има своје типично музичко значење, дејство, сврху и намену различиту од лепог (уп. Еко 2007: 421). Дакле, реч је о успостављању *музички не-лепог*¹ ради доча-

¹ Овде се термин *не-леп* користи како би се појаснио простор између (музички) лепог и (музички) ружног, а који, у исто време, може имати нека специфична обе-

равања *не-лепих* призора или осећања. Отуда се може размишљати о постојању музички *лепог*, *не-лепог/не-ружног* и *ружног*, како по себи, тако и у одређеним историјским контекстима, али се у овом раду нећемо бавити тим питањима. Напротив, ослонац нашег истраживања биће на већ познатим, типичним одликама *лепог* и *ружног* у музици.

Овде је важно указати на чињеницу да апсолутно *музички лепо* није увек нужно повезано са успешним уметничким делом; уколико лепота заиста значи симетричност, одмереност, хармоничност, може се запазити да нас таква лепота често оставља хладнима, не покреће нас. Правој лепоти, према Шнеблу (Schnebel) (1996: 8), припада и неправилност, мешавина искривљеног. Леп предмет, лице или стас постају такви управо преко ситних, малих ружноћа, кроз неправилност, кроз боре... Као што је неисправан традиционалистички схваћен култ *лепог*, исто тако је неисправан и авангардно оријентисан култ *ружноће*. У живој уметности, према речима овог композитора, оба појма треба да се нађу у тесној спрези. Отуда ћемо у раду акцентовати питање „тесне спреге” *лепог* (консонанца, тоналност, симетрија, склад, пријатност...) и *ружног* (дисонанца, атоналност, несклад, поремећај равнотеже...) у курикулуму средње музичке школе.

Резултати истраживања

У средњем стручном музичком образовању као један од најважнијих задатака наставе стоји развијање свести о *музички лепо*. Четворогодишњи наставно-образовни процес конципиран је тако да ученици кроз различите дисциплине упознају композиционо-техничке и естетске карактеристике музичког дела. Наставна пракса је организована кроз предмете који припадају области теоријских и извођачких, као и предметима музичког стваралаштва. Разуме се, ова подела није стриктна, јер у процесу наставе долази до међусобног прожимања теоријског упознавања, слушања и интерпретације, будући да се целовита слика естетског предмета – музичког дела – може добити уколико, поред слушања и развијања вештина, постоји и одређено знање.

Како се у наставним плановима и програмима наводи, циљ наставе је да се обезбеди репродуктивно креативан и музичко-естетски развој ученикове личности, уз оспособљавање за професионално бављење музиком и даље школовање на вишим и високим школама. Генерално, задаци се састоје у неговању и прихватању културног наслеђа, традиције, као и универзалних културних и уметничких вредности, развијању теоријског мишљења, музичког укуса, способности за диференцирање различитих врста музике, развијању инструменталних извођачких способности и савладавању најзначајнијих композиција за

лежја, па тако и одређено музичко значење. Већ поменути интервал прекомерне кварте је један од таквих примера.

поједине инструменте, развијању смисла за колективно и групно музицирање у оквирима мањих (камерна музика) и већих (хор, оркестар, велики ансамбли) група, упознавању са свим дисциплинама које чине укупност музичке уметности.

Кроз наставу теоријских предмета ученици се упознају са историјско-стилским, као и формално-техничким карактеристикама композиција. У оквиру Хармоније изучава се састав и врста акорда, њихова примена у хорској музици строгог четворогласног става, појам тоналитета и сви видови промене тоналитета, као и рад на препознавању и анализи различитих хармонских стилова. Предвиђено је да ученици на завршном нивоу овладају знањем из различитих хармонских стилова; поред класицизма, на чијим темељима се хармонија изучава, ученици се упознају са хармонским језиком барока, раног и зрелог романтизма, импресионизма и 20. века.

Предвиђени ниво знања из овог предмета омогућава да ученик усвоји основне законитости и логику хармонског језика и развије хармонски слух, а не само да се оспособи да коректно (или шаблонски) ради хармонске задатке. Настава хармоније не би требало да се ограничава само на теоријско упознавање материје, већ од почетка треба настојати да се ученик оспособи да свесно анализира хармонски став. Притом је веома важно да свака теоријска поставка буде оживљена звуком и примерима из литературе; свака новообрађена акордска веза треба да буде одсвирана више пута и пажљиво одслушана. Како се у наставним плановима препоручује (Службени гласник Републике Србије. Просветни гласник 1996: 51–52), у току израде задатака ученик не треба да користи клавир, али кад је задатак урађен треба га свакако одсвирати, како би резултат могао бити проверен слухом. Такође, пожељно је да ученици отпевају задатак који је урађен на табли, јер се тако, поред звучног доживљаја хармонског тока и провере мелодијске линије сваког гласа, добија и аутентичан ефекат (боја), с обзиром на то да се ради о замишљеном хорском ставу. При завршетку трогодишњег учења класичних хармонских обележја, ученици се упознају и са различитим хармонским стилима, где се нарочито истиче моменат слушања примера из литературе, односно доживљај.

Иако се појам лепог не објашњава са теоријског аспекта, *музички лепо* у настави хармоније одређено је пре свега употребом сазвучја која су се издвојила као *лепа*. Већи део корпуса музичке литературе која се наметнула као својеврстан модел, представља музика настала од друге половине 17. до краја 19. века (барок, класицизам и романтизам). Она почива на дурским и молским тоналитетима и акордима терцне грађе. У 20. веку јављају се нови стилски правци и акорди нетерцних структура, али њиховом упознавању није посвећен већи простор у настави средње музичке школе. Израда хармонских задатака одвија се по принципу пожељних, мање пожељних и непожељних, тј. забрањених кретања гласова, као на пример: „Истосмерно кретање свих гласова

слаби хармонску везу, па је у већини случајева непожељно” (Живковић 2001: 22), или „Паралелне кварте се не примењују између спољних гласова. Паралелне квинте, октаве, као и паралелни дисонантни интервали, нису својствени класичној хармонији” (Живковић 2001: 23). Може се запазити да аутор као аргумент користи континуитет, односно наслеђе, указујући на појаве у хармонији које су „непожељне” или „нису својствене класичној хармонији”. Такође, понекад се иде и корак даље у смислу појашњавања *музички лепог*: „Антипаралелне квинте и октаве у већини случајева нису пожељне – делују доста *грубо*.”

Може се запазити да се начин израде хармонских задатака, поред уважавања стилских карактеристика, заснива на дескрипцији естетског доживљаја слушаоца/аутора, али се мора истаћи и то да код бројних забрањених и непожељних кретања изостаје објашњење. Већи део фонда часова у настави хармоније предвиђен је за упознавање акорда и модулација са тежиштем на класичном стилу, док се музика романтизма и 20. века помиње у кратким цртама на крају трогодишњег учења. Оваквим приступом не само да се не разјашњава употреба непожељних и забрањених сазвучја у неком каснијем стилском правцу (нпр. у позном романтизму или у музици националних школа), већ се потпуно заобилази идеја *ружног* у музици – како се музичким средствима може дочарати *ружно* у смислу саме музике и тиме добити естетски предмет (смелија употреба дисонанци, четврттонска музика и сл.), или и у смислу приказивања *ружног* путем музике (као, на пример, у композицији Кшиштофа Пендерецког *Тужбалица, у спомен жртвама Хирошиме*). Атоналност (експресионизам) доноси искључиво употребу дисонанци, при чему се сазвучја граде крајње слободно, без уочљивог система, док композитори настоје да избегну било какву везу са уобичајеним, традиционалним акордима, а избегава се и функционалност акорда која би водила истицању тоналног центра. Дакле, упорно избегавање *ружних* сазвучја, које је заступљено током већег дела наставе, постаје основно средство изражавања у каснијем периоду развоја музичке мисли, што само показује да се учењем хармоније на актуелан начин изоставља важан аспект – контекст.

Сличан приступ у третману консонанци и дисонанци среће се и у настави Контрапункта, где се ученици упознају са историјским развојем контрапунктске технике, као и са имитационом техником (акценат је на хоризонталном кретању гласова) и карактеристичним облицима ренесансне и барокне музике (канон, мотет, инвенција и fuga). Почетни ниво учења везан је за вокални контрапункт, и подразумева упознавање са консонантним и дисонантним сазвучјима (савршеним консонанцама сматрају се чиста прима, квинта и октава, несавршеним велика и мала терца, велика и мала секста, а дисонанцама велика и мала секунда, велика и мала септима, сви прекомерни и умањени интервали, а у двогласном ставу дисонанцом се сматра и чиста кварта). Настава у трећем разреду средње школе посвећена је вокалном контра-

пункту (углавном из периода 16. века), док је завршна година посвећена инструменталном контрапункту (16. и 17. век) и изради барокне фуге, при чему се, као и у настави хармоније, упадљиво мало простора оставља за упознавање полифоне музике после барока. Као и у настави Хармоније, и овде се сугерише слушање примера из литературе, да би се ученицима приближила примена теоријског знања и постигао естетски доживљај музике која се обрађује. Дакле, циљеви овог предмета обухватају сагледавање историјског развоја контрапункта, оспособљавање ученика за рад и разумевање вокалног и инструменталног контрапункта, као и упознавање са барокном инструменталном полифонијом. Међутим, наставни план и програм конципиран је тако да је простор за обраду полифоних композиција после барока веома сужен, а појам *лепог*, тј. однос према консонанци и дисонанци остаје везан искључиво за дати стил.

Приступ у изучавању музичке форме заснован је углавном на принципу правило–изузетак. Кроз наставу на предмету Музички облици ученици се поступно упознају са елементима музичких облика, а касније и целовитих музичких форми (облик песме, рондо, сонатни облик итд.). Према речима Ингардена (1991), музичка форма има, с једне стране, релативно утврђену, непроменљиву схему, а, с друге стране, мноштво могућности разних видова у којима дело у *конкретизацији* може да иступа. Та варијабилност музичко дело чини различитим од дела чисте пластике: слике и архитектонског дела. Међутим, у теоријској поставци заступљеној у уџбеницима се, супротно живој музичкој пракси, ученици упознају са „правилним” конструкцијама музичке реченице, периода и свих других типова форми, па тек онда са бројним „изузецима”. Овакав приступ, иако има упориште у дидактичком принципу поступности (од једноставног ка сложену), ипак ограничава увид у реалан „живот” музичких форми. Штавише, ученици једнако очекују да, упознавајући ново дело, затекну управо ону слику коју су о одређеном типу форме стекли на основу уџбеничког приступа. Такво сагледавање може да помогне у схватању одређених конституената, али, такође, постаје „камен спотицања” услед (логичног) очекивања аналитичара/ученика да *препозна* одређени тип форме. Лепо у контексту форме доводи се у везу са оним што је правилно, складно, парно, симетрично, док се особена, иновативна композициона решења често називају неправилним (она углавном нарушавају парне структуре, устаљени редослед излагања делова форме или утврђене тоналне односе). Тако се долази до својеврсног парадокса; уместо трагања за *музички лепим*, смисао анализе садржаја и форме музичког дела своди се на евидентирање одступања у односу на просечне карактеристике датог музичког облика. И овде, такође, изостаје увид у савремену музику, тако да су ученици ускраћени за упознавање специфичности музичке форме у оквиру разноликих праваца музике 20. века.

Богату музичку баштину – од музике првобитне заједнице до краја 20. века – ученици у највећој мери упознају у оквиру наставног предмета Историја музике са упознавањем музичке литературе. Овде је реч углавном о изабраним репрезентативним узорцима (појединим темама, ставовима и сл.), а ређе о целовитим композицијама, што је и разумљиво, с обзиром на чињеницу да трајање појединих већих оркестарских или солистичких дела (симфонија, концерата, балета) превазилази временски оквир школског часа. У наставним плановима се препоручује дијалог са ученицима, са намером да се испита њихов став о слушаним композицијама различитих стилских епоха, а наводи се и то да је приликом слушања музике важно што више активирати ученике користећи партитуре, ноте, ликовне или филмске и видео прилоге. То значи да естетски доживљај музике може бити комбинован са визуелним, односно ликовним, као и књижевним делом. Повезивање музике са другим уметностима има нарочити значај у програмској музици, где, путем повезивања музике и ванмузичких елемената, ученици стижу целовиту слику о историјским и стилским одликама дела. Тако се употреба музичких средстава ставља у одређени контекст, а њихова променљивост добија адекватно објашњење. То је уједно и једини наставни предмет у оквиру којег ученици могу сагледати употребу музичких средстава и третман форме кроз различите стилске епохе, па, самим тим, и формирати мишљење о варијабилности *музички лепог* и *ружног* током историјског кретања. Међутим, то не значи да је могуће остварити довољан ниво интеракције са осталим предметима, нити да је фонд часова на овом предмету задовољавајући.

У области извођачких предмета (Солфеђо, Клавир, Хор, Оркестар) тежиште је на интерпретацији најзначајнијих дела светске и домаће литературе, при чему се развија чисто певање, течно свирање, музички слух и меморија. Однос према *музички лепом* формира се на основу квалитета извођења дате композиције. За разлику од теоријских предмета, где се, поред звука, музички лепо заснива и на познавању одређених правила и норми, у групи извођачких предмета доминира став да је лепо оно што је, пре свега, интонативно чисто, уз задовољавање одређених интерпретативних захтева. Изражајно дотеривање чини најважнији сегмент у настави ових предмета, изузимајући техничке вежбе које имају за циљ да развијају вештине и техничке способности ученика. Простор за одређење и разматрање лепог и ружног је знатно сужен, јер корпус композиција заступљених у настави чине управо најлепша и највреднија дела музичке баштине. Ружно се, према томе, може односити на нетачно (*фалиш*) свирање или певање, или на недовољно испоштоване захтеве у смислу читања нотног текста, ознака за темпо, динамику, агогику и артикулацију.

У оквиру извођачких предмета може се говорити о ружном као саставном делу *музички лепог*, и то у смислу акцентовања дозиране употребе дисонанци, на местима где је то композитор предвидео. У де-

лима савремене музике запажа се слободнија употреба дисонанци, као и флексибилнији однос према извођачком апарату (било да је реч о начину добијања тона на инструменту или специфичним вокално-инструменталним саставима), али је заступљеност композиција новијег датума у настави средње музичке школе веома мала.

Закључна разматрања

Из сажетог приказа система музичког образовања може се увидети да је план извођења наставе подељен на области које омогућавају ученицима да музичку уметност доживе и схвате са различитих аспеката. Истраживање је показало да већину музичког корпуса у настави чине дела музичког класицизма, ренесансе и барока, док је музика 20. века запостављена; савремени музички правци заузимају симболичан простор, док популарни жанрови готово да нису ни заступљени.² *Музички лепо* односи се на специфичан избор музичких средстава, који је условљен методолошким приступом, циљевима и исходима учења кроз одређени наставни предмет. Омеђени конкретном захтевима наставног плана и програма, ученици нису у могућности да одређене појаве посматрају у ширем контексту; хармонска сазвучја, која највећим делом свога школовања ученици усвајају као *лепа*, битишу у конкретном музичком стилу, и у настави средње музичке школе претежно су вазана за период музичког класицизма. Међутим, ту је важно указати на чињеницу да оно што се у класицизму сматра пожељним и лепим, у неком каснијем периоду не мора то нужно бити:

Док у класицизму најважнија категорија вредности јесте лепо, у романтизму то није лепо, него величина, дубина, узвишеност, патетика, полет. Али можда би боља била другачија формула: ако је класично лепо – лепо у најужем (формалном) значењу, онда се романтично лепо смешта само у најширем појму лепога. Ако се из стране области лепога искључи класично лепо, оно што преостане, ако не у целини а оно бар у већем делу – јесте романтично лепо. (Татаркјевич 1980: 187).

На сличан начин се може формирати и однос према ружном, јер се дисонанца, коју овде можемо најпре навести као одлику ружног сазвучја, слободније третирао током времена. Док је, на пример, код Хајдна преовлађујућа употреба консонантних трозвука и четворозвука, као и правилно, очекивано разрешење, код Бетовена се среће чешћа и слободнија употреба дисонанце, као и модулације у удаљене тоналитете. Поред тога, Бетовен, као први романтичар, уводи и смелији однос према форми (ширење структуре, отворени завршетак појединих ставова, изостављање појединачних одсека и сл.), нарушавајући конвен-

² На завршетку четворогодишњег циклуса, они се, сасвим информативно, помињу у оквиру Историје музике.

ционалне оквири, пре свега, сонатног облика и сонатног циклуса.³ Нарочите промене у односу на „класични” хармонски језик и третман форме срећу се у позном романтизму и у музици 20. века, али је за њихово разматрање остављен веома мали број часова. Поред тога што се не посвећује довољно пажње променљивом односу према *музички лепом*, запажа се и недостатак разматрања музичких средстава која су такође имала различито схватање током историјског развоја музике. Посебан проблем у том смислу представља питање избора музичких средстава за приказивање ружног. Тим пре што се почетком 20. века, у делима експресиониста, јавља „естетика ружног” као врста побуне против дотадашњег схватања лепог у уметности. Експресионисти се противе свим друштвеним и уметничким конвенцијама, и своје незадовољство социјалним приликама и међуљудским односима преносе на уметничка дела, отворено се залажући за ружно, како би што верније приказали своја осећања и погледе на свет. С тим у вези, будућим професионалним музичарима требало би обезбедити шири, универзалнији приступ како лепом, тако и ружном у музици, односно, различити избор музичких средстава посматрати кроз дати контекст.

Поред чињенице да добијени налаз указује на важан недостатак савременог музичког образовања, поставља се питање колико су млади музичари мотивисани за курикулум конципиран на овај начин, али и колико су компетентни за разумевање савремене уметничке и популарне музике.⁴ С једне стране, може се говорити о застарелости и крутости система музичког образовања (акценат је на дубинском проучавању музике „стarih мајстора”), али, с друге стране, не треба запоставити ни традиционални вид едукације. Штавише, дубљи слојеви савремене музике не би били разумљиви без темељног познавања врхунских уметничких остварења.

Један од могућих путева музичког образовања у 21. веку могао би да иде у правцу добро избалансираног односа традиционалног и модерног; кроз темељно изучавање музике прошлости, али са већом заступљеношћу музике 20. и 21. века. Будући да су системске промене у образовању неизвесне и, можда, у овом тренутку далеке, на наставницима је да поменуте недостатке на неки начин ублаже. Музика савремених композитора могла би да нађе своје место у настави Хора или инструмента, а да се, након усвајања „звучне слике”, у оквиру наставе Хармоније или Музичких облика, ученици детаљније упознају са музичким стилем, избором средстава, окружењем и сл. Такође, кроз разне секције или ваншколске активности наставници могу да приближе ученицима савремени музички језик и бројне нове музичке правце.

³ Познато је да је Бетовен први увео певање у жанр симфоније (Девета симфонија, финале, *Ода радости*).

⁴ За детаљније упознавање са овим проблемима видети у: Стојановић и Здравих Михайловић 2014.

Литература

- Адорно 1979: Adorno, T. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.
- Еко 2007: Eko, U. *Istorija ružnoće*. Beograd: Plato.
- Живковић 2001: Živković, M. *Harmonija za II razred srednje muzičke škole*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Ингарден 1991: Ingarden, R. *Ontologija umetnosti: (studije iz estetike)*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Кант 1975: Kant, I. *Kritika moći suđenja*. Beograd: BIGZ.
- Петровић 2006: Петровић, С. *Естетика*. Београд: Филолошки факултет: Народна књига.
- Платон 1970: Platon. *Ijon. Gozba. Fedar*. Beograd: Kultura.
- Правилник о изменама и допунама правилника о наставном плану и програму за стицање образовања у четворогодишњем трајању у стручној школи за подручје рада култура, уметност и јавно информисање. *Службени гласник Републике Србије. Просветни гласник*, 1996.
- Стојановић и Здравих Михаиловић 2014: Stojanović D. i Zdravić Mihailović D. „Problemi savremene nastave u srednjoj muzičkoj školi.” У: *Umetnost i kultura danas, zbornik radova sa Prvog nacionalnog skupa sa međunarodnim učešćem Balkan Art Forum 2013*. Dragan Žunić i Miomira M. Đurđanović (ur.), Niš, Fakultet umetnosti, 155–165.
- Татаркјевич 1980: Tatarkjevič, V. *Istorija šest pojmova*. Beograd: Nolit.
- Ханслик 1977: Hanslik, E. *О музички лијепом*. Beograd: BIGZ.
- Хартман 1979: Hartman, N. *Estetika*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Шнебл 1996: Шнебл, Д. „О лепом и ружном у уметности данашњице.” У: *Музички талас* бр. 4, стр. 8–9. Beograd: Clio.

Danijela Zdravić Mihailović

University of Niš, Faculty of Arts in Niš

CATEGORIES OF *BEAUTIFUL* AND *UGLY* IN MUSIC EDUCATION

Abstract. The paper deals with the categories of *beautiful* and *ugly* and establishes their connection with music, that is, with the content of teaching courses represented in professional music education. Since the beauty of a musical piece is achieved by the specific use of musical means (melodies and rhythms, harmony, color, dynamics, agogics and articulation) and since certain peculiar relations of these means are perceived as *musically beautiful*, we tried to consider how and in what way pupils in the class are introduced to the *beautiful* and *ugly* in the traditional and contemporary music. In that sense, we considered *musically beautiful* what was tonal, consonant, symmetrical, harmonious, with a moderate use of dissonance. We examined its

presence in teaching of theoretical (Harmony, Counterpoint, Music forms, History of music) and performing courses (Piano, Solfeggio, Choir, Orchestra).

The research found that most of the music corpus in the classroom is comprised of the musical classicism, renaissance, and baroque, while the music of the 20th century is quite neglected. It can be said that works of the contemporary music occupy a symbolic space, while popular genres are almost not represented in the classroom. In addition to the fact that the obtained findings point to a major disadvantage in contemporary music education, the question is how much young musicians are motivated for the music education conceived in this way, as well as how competent they are to understand contemporary art and popular music.

Keywords: beautiful, ugly, music, professional music education.

ЕСТЕТИКА ВЕРНАКУЛАРНЕ АРХИТЕКТУРЕ: ЛЕПО И РУЖНО

Апстракт. Вернакуларна архитектура се заснива на правилном испуњавању три основна елемента (функција, материјал, структура). Наведена три елемента граде форму. Форма није циљ већ производ рада на основна три елемента. Посматрањем форме ми закључујемо о објекту. Елементи које посматрамо на форми (и којима вреднујемо форму) потичу од функције, материјала и структуре. Три елемента граде форму и наш доживљај форме. Не можемо савременим естетским мерилима вредновати вернакуларну архитектуру, јер њен циљ није естетски доживљај већ испуњење услова који нису у области естетског (у савременом смислу те речи). Испуњењем услова који се налазе ван естетског вреднују се објекат и насеље. Вредновање се заснива на степену испуњења функционалних, материјалих и структурних захтева у објекту. Рад анализира основе, начела, принципе, процедуре, вредности и положај у заједници вернакуларне архитектуре. Циљ рада је да се дефинишу основни елементи који уређују процес мишљења и вредновања пре, током и након изградње традиционалне куће и града.

Кључне речи: традиционална архитектура Балкана, лепо у вернакуларној архитектури, естетика вернакуларне архитектуре, филозофија вернакуларне архитектуре.

1. Увод

Традиционална архитектура у себи интегрише, временски и просторно, велики број култура које су живеле и још живе на одређеној територији. Вернакуларна архитектура је јасна по концепцији и изразу, у потпуности окренута кориснику, не испуњава захтеве идеологије, стила, моде или политике, помно прати и задовољава потребе човека и његове породице и привређивања, прилагођена је годишњим добрима, климатским захтевима, користи природне материјале, са еколошким отиском који је једнак нули. Традиционална архитектура мења се спо-

ро, усваја нова решења постепено, иновације дели у мање захвате покушавајући да створи услове за једноставну корекцију у случају грешке, експериментише стално али опрезно, при чему је експеримент добро осмишљен, добро припремљен и анализира се од стране великог броја чланова стручне и лаичке заједнице. Традиционална архитектура је скоро у потпуности ослобођена декорације, односно декорација је секундарни елемент, који се на објекат додаје по правилу након његовог завршетка.

У савременом друштву Балкана све више смо сведоци покушаја регионализације језика савремене архитектуре једноставним настојањем мешања елемената језика савремене и традиционалне архитектуре. Тако настала мешавина се заснива на подражавању форме, наравно у доброј намери, традиционалне архитектуре, а не на коришћењу начела која њоме управљају и обликују је. Међутим, естетски нормативи традиционалне и савремене архитектуре су у конфликту, па се стога, оправдано, поставља питање на који начин је могуће мешати елементе два супротстављена естетска норматива. Користећи савремени пројектантски приступ, производе се архитектонска решења која су резултат низа конфликта, почевши од разнородних језика архитектуре који се користе, преко конфликта у области конструктивног система, комбинације и употребе традиционалних и савремених материјала, композиције и решења партерног уређења, па до урбанистичке организације простора која треба да повеже новоградњу са постојећим, изграђеним и неизграђеним, простором. Овако начињени објекти настављају свој живот и мешају се са постојећим грађевинским фондом, радикално утичући на наш живот и културни пејзаж простора који баштинимо и уживамо.

Дакле, имајући у виду вековну традицију вернакуларне архитектуре, питање је да ли се мерилима и анализама наше савремености може доћи до разумевања светоназорних потом и естетских „норматива” те традиције. Потребно је најпре установити да ли су лепо и естетско као „чулне категорије” уопште представљали циљ традиционалних градитељских активности, а потом потражити елементе традиционалне архитектуре који нису материјални, али који обликују материјално и управљају његовим уређењем у грађевини (као што су начела, принципи, процедуре, вредности, итд.), те, најзад, на основу њих пронаћи начин уређивања односа наведених нематеријалних елемената. Наиме, упознавање односа може да помогне у разумевању узрока и циљева одређене људске активности, у овом случају градитељске.

До сада није публикована литература која се директно бави питањем естетике наше вернакуларне архитектуре. Веома користан материјал за овај рад оставили су: Јован Цвијић, Љуба Павловић, Ранко Финдрик, Бранислав Којић, Александар Дероко, Доброслав Павловић, Јован Крунић, Ђорђе Петровић, Благота Пешић, Божидар Крстановић (и аутор овог рада потрудио се да да свој скромни прилог), а на простору Босне и Хер-

цеговине Мухамед Кадић, Шпиро Солдо, Хамдија Крешевљаковић, Астрида Бугарски.¹

Циљ овог рада је да се дефинишу елементи који формирају процес вернакуларне архитектуре, као што су: основе, начела, принципи, процедуре, вредности и положај у заједници вернакуларне архитектуре. Наредни циљ рада је да се дефинишу основни елементи који уређују процес мишљења и вредновања пре, током и након изградње традиционалне куће и града.

Резултати рада треба да помогну у разумевању вернакуларне архитектуре, анализи могућности заснивања естетике вернакуларне архитектуре и у разрешавању савремених проблема локализације модерне архитектуре и архитектонског пројектовања у историјским срединама.

2. Документација

Разумети вернакуларну архитектуру је могуће једино уколико разумемо: а) процесе који је дају као резултат, б) начела која регулишу поменуте процесе, в) вишестраност концепта куће (који се не остварује само на материјалном већ и на духовном плану) и улогу и однос у друштву, и, најзад, најважније, г) елементе који граде сложени свет традиционалне грађевине.

Елементи грађевине

Недовољно је анализирати вернакуларну архитектуру само кроз један аспект – аспект форме. Стога је, ради разумевања норматива који су управљали обликовањем куће, потребно дефинисати градивне елементе куће, са једне, и механизме којима се уређују међусобне релације градивних елемената, са друге стране.

Градивне елементе куће можемо дефинисати након неколико итерација. У првој итерацији могу се дефинисати зона темеља, зона корпуса и зона крова. У другој итерацији, тражећи заједнички именитељ, можемо именовати материјал и градитељске технике.

На нивоу куће могуће је издвојити четири основна елемента који су предмет мишљења и деловања власника и градитеља: функција, материјал, структура и форма. Притом, функција и материјал су од примарног значаја, структура је резултат потреба функција и могућности материјала, док је форма производ рада на остале три компоненте, а не циљ деловања и рада градитеља.

¹ Видети радове поменутих аутора у списку литературе.



Слика 1. Кућа са тремом на дугој страни фасаде. Четири варијанте структурног решења у складу са временом, расположивим материјалом и могућностима власника. Бајина Башта и Љубовија (2000).

Порекло: аутор.

Функција

Функција куће. Од традиционалне куће² се тражи да најпре буде функционална,³ односно, да задовољи потребе породице или, уколико је у питању привредни објекат, да задовољи потребе процеса рада.⁴

Традиционални објекат, користећи речник модерне архитектуре,⁵ може се назвати високо функционалном машином: све на објекту је

² Финдрик, Р. (1982) О простору старе куће, *Саопштења*, број 14, стр. 143–162.

³ Стога се на сеоској окућници може наћи велики број објеката потпуно идентичне форме али потпуно различите функције, као што су вајати: у архитектонском моделу саграђеном од идентичних материјала и идентичног конструктивног решења налазимо велики број различитих функција: становање, млекара, остава, складиште за житарице, итд. Детаљније у: Кузовић, Д., Карактеристичне етапе развоја сеоске окућнице у селима на јужним падинама планине Повлен, у: *Изградња*, vol. 68, No. 11-12 (2014): стр. 495–500, ISSN 0350-5421 = *Izgradnja*;

⁴ Крунић, Ј. (1974) Пријепоље, о структури и развоју типа старе куће, *Саопштења*, број 10, стр. 197-215; Божићар Милић Криводољанин (1957) Функционални развитак куће и економских зграда у селу Јасици, *Гласник етнографског музеја*, број 20, стр. 92–124.

подређено задовољењу функције и не постоји нити један сувишан део који је уграђен у кућу а да не служи наведеном циљу.⁶ Не постоји нити један део који се може назвати „архитектуром ради архитектуре”.⁷

На пример, не постоји стуб који нема улогу ношења већ је само декорација; материјал који служи ношењу или испуни је уједно завршна и фасадна и унутрашња обрада; уколико није потребно, елементи се не облажу нити фарбају; не постоји елемент крова који нема улогу ношења или заштите од атмосферских утицаја; врата и прозори се не декоришу приликом градње, итд.

Материјал

Материјал за градњу куће је локалног порекла,⁸ ручно обрађен и утиче на избор конструктивног система (ограничења материјала), величину објекта (ограничења могућности људског рада), форму објекта (елементи се не покривају облогом, па кроз фактуру и боју учествују у форми објекта).

Врста материјала је битна: храст и јасен су повољни за грађење (механичке особине), док су воћке непожељне у кући (механичке особине, али и веровање). У зонама са листопадном шумом четинари у дворишту нису пожељни.

Порекло материјала. Материјал је локалног порекла, за шта се може наћи велики број разлога, од којих су најважнији: непостојање развијене индустрије грађевинских материјала, могућност самосталне производње од стране чланова породице, једноставан транспорт од места производње до градилишта, цена транспорта, лака производња додатних количина, производња људским радом породице, итд.

Локални материјал је определио неколико особина које се уграђују у кућу: сагласност са природном средином (примењују се само материјали који су локални), ненаметљивост у односу на природну и изграђену средину (кућа је у материјалу који се налази око ње, само је необрађен), еколошки отисак једнак нули (када се кућа напусти и почне да се урушава уграђени материјал или иструли или се уклопи са већ постојећим материјалом на локацији), итд.

Ручна производња материјала утиче на количину произведеног материјала: цена јединице производа који се производи ручно је знатно већа него код машинске производње. Количина материјала који може да се произведе је ограничена људским и материјалним могућно-

⁵ Ле Корбизје (1977) *Ка правој архитектури*, Београд: Грађевинска књига.

⁶ Крунић, Ј. (1981) О архитектури старе куће (тип и порекло) и урбаном склопу града Пећи, *Саопштења*, број 13, стр. 77–104.

⁷ Финдрик, Р. (1985) О унутрашњем уређењу и опреми наше старе градске куће, *Саопштења*, број 17, стр. 85–116.

⁸ Финдрик, Р. (1984) Кућа и стан на селу у Србији у другој половини XVIII века, према сведочењима савременика, *Саопштења*, број 16, стр. 103–118.

стима породице. Ограничена количина материјала даље директно утиче на величину објекта, односно, на његов волумен и димензије (а посебно висину). Стога је кућа малих димензија и не утиче на околину својом висином или волуменом. Такође, не привлачи пажњу посматрача, односно није агресивна, не привлачи погледе и није склона самопромоцији.⁹

Структура

Структурно решење је условљено расположивим материјалом и техничким знањем градитеља. Материјал има своје особине и границе носивости и из њих произилазе могућности и ограничења структуре. На пример, дрвени елемент се не може настављати ако је позициониран да у структури прихвата силе затезања. Са нестанком дрвене грађе великих димензија нашло се решење структуре адекватно расположивом материјалу – бондручни систем. Такође, са потребом за изградњом спратних објеката структура је модификована, па се прешло са градње брвнаре на бондручни систем, итд.¹⁰

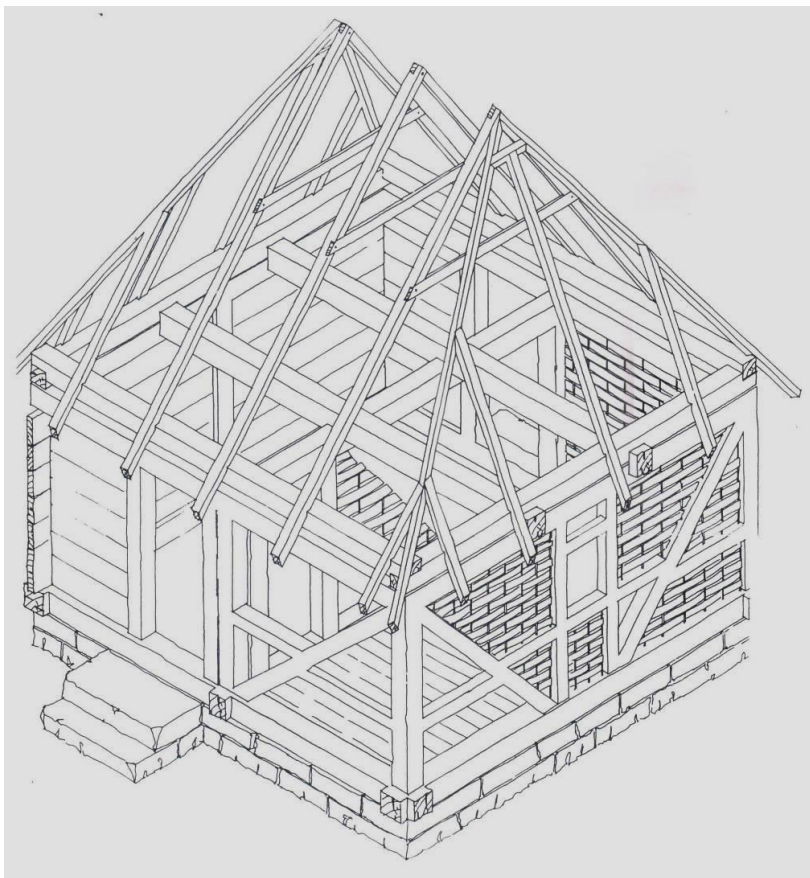
*Техничко знање градитеља*¹¹ је градивни елемент структуре. Зависи од образовања градитеља, културног круга у коме је образован, техничке вештине, итд. Техничко знање даје материјалу особину којом комуницира са корисником и посматрачем. Људски рад и вештина мењају геометријске особине сировог материјала мењајући му и особине и вредност у структури. Међутим, које су особине адекватне положају елемента у структури? Како дефинисати особине? Која особина утиче да се преузети задатак у структури најбоље изврши? За правилно решење наведених питања потребно је знање стечено или истраживањем или школовањем.

Грађевинске групе, или тајфе, биле су од пресудног значаја за образовање вернакуларног градитеља. Како није било школа за градитеље, образовање у групи је морало да обухвати много елемената, као што су конструкција, техничка вештина, уређење односа између делова, све до погађања посла и организације грађевинске групе. На овај начин се стечени фондус знања неговао и усавршавао у оквиру региона који је имао потребу за градитељима, односно, сличне потребе у грађењу.

⁹ Што може бити корисно у време у којем не постоји стабилност управе и безбедност породице и људи.

¹⁰ Радић, Б. (1974) Неколико карактеристичних примерака народне архитектуре Груже, *Саопштења*, број 10, стр. 217–222.

¹¹ Крстановић, Б. (1985) Прилог познавању народног градитељства у нас, *Саопштења*, број 17, стр. 205–212.



Слика 2. Просторни склоп куће полубрвнаре-получатмаре западне Србије.
Порекло: аутор.

Градитељска техника обухвата начин на који се материјал уграђује у кућу, односно, како се смисленим и артикулисаним људским радом специфично модификује стварајући нови елемент. У овој компоненти људски рад мења у потпуности или делимично прилагођава материјал и, користећи елементе везе, организује га у нову целину. За разлику од промена у материјалу, које су минималне за велики број узорака, промене у карактеру куће су генерисане најпре из области градитељске технике.

Разлике се манифестују услед различитог начина образовања градитеља, психофизичких и моторичких особина, организације градитељске групе, начина васпитања, особина културне средине у којој је градитељ одрастао и живи, вредности које је градитељ усвојио у породици и заједници, моралних вредности које баштини и спроводи, карактерних особина, итд.

Форма

Овај елемент грађевине настаје на крају грађевинског подухвата, више као резултат примењених техничких решења и материјала него као промишљен циљ. Форма није циљ него последица опредељених решења у функцији и материјалу, а потом и у структури. Стога можемо разложити форму традиционалне куће на два основа елемента: структура и материјал.

Форма и структура. Не постоји нити један елемент грађевине који има улогу искључиво у форми, а да нема истовремено улогу у функцији и структури.¹² Елементи се дефинишу најпре кроз сврху у функцији и структури, а последица њихове улоге у наведене две области је улога у форми.¹³



Слика 3. Сакрални објекти су грађени уз коришћење принципа традиционалне архитектуре.

*Црква у Дубу код Бајине Баште, детаљ: везе брвана на апсиди.
Порекло: аутор.*

¹² Пешић-Максимовић, Н. (1992) Једно виђење куће са моравским луцима, *Саопштења*, број 24, стр. 125–141.

¹³ Посебно је занимљива сличност у конструктивном систему модерне и вернакуларне архитектуре Балкана. У модерној архитектури се примењује армирано-бетонски скелет, док се у вернакуларној архитектури користи дрвени скелет. Оба скелета имају сличност у концепцији и улози у концепцији куће. Друго, у обе групе, зид је испуна унутар скелета који се добија било изградњом у дрвету било изградњом у армираном бетону. Треће, вернакуларна архитектура, баш као и модерна, обилато користи локалне материјале, ослањајући се на околину у којој се гради објекат. Четврто, локални материјали су доста добро повезани са климатским захтевима средине у којој се гради. Пето, особине конструктивног система (дрвени или армирано-бетонски скелет) омогућавају слободу у обликовању простора. И најважније, захтеви градитељске вештине имају пресудан утицај на форму објекта.

Форма и материјал. Елементи производе ефекат у форми не само кроз задовољење потребе структуре, већ и кроз особине које припадају материјалу: елементи се не прекривају (нити бојењем мењају њихове особине), већ они учествују у кући у свом природном стању, што подразумева текстуру, фактуру, боју, па и патину (резултат деловања климатских прилика кроз време).¹⁴

Текстура материјала доприноси да елемент делује не само својим волуменом, масом, површином, већ и својствима површине која производе сенку и промене површине које људско око региструје осећајући фине али приметне промене кроз сенку. Фактура делује кроз начин уређења сенке на површини: линеарна сенка, сенка у растеру, итд.

Геометријске особине елемената, текстура и фактура површине су резултат деловања људског рада, односно вештине којом човек обрађује грађевински елемент. Остављајући трагове своје вештине (знања и незнања такође), човек уноси нову групу особина материјала, која материјалу даје вредност (он више није само сировина већ елемент који је обликован да врши одређену улогу у структури). Стога фактура и текстура морају садржавати трагове људског рада који манифестују знање и вештину, односно, који носе квалитет једнак просеку или већи од просека. На тај начин, резултат рада грађевинског радника оставља трагове који показују да то не може да изведе свако, и тиме даје додатну вредност елементу, а тиме и грађевини.

Начела

Бројеви. Бројеви, слично пропорцијама, немају посебно дефинисана правила употребе у одређивању димензија објекта, али имају важну улогу у одређивању конструкционих и обичајних односа појединих елемената. На пример, у елементу треба да буду најмање три главе рогова (три пара рогова), уколико треба више глава рогова, наредни број је пет и потом седам. Три главе су услов не само због конструктивних разлога, већ због веровања које се односи на бројеве: пожељно је користити непаран број конструктивних елемената у било којем месту у композицији.¹⁵

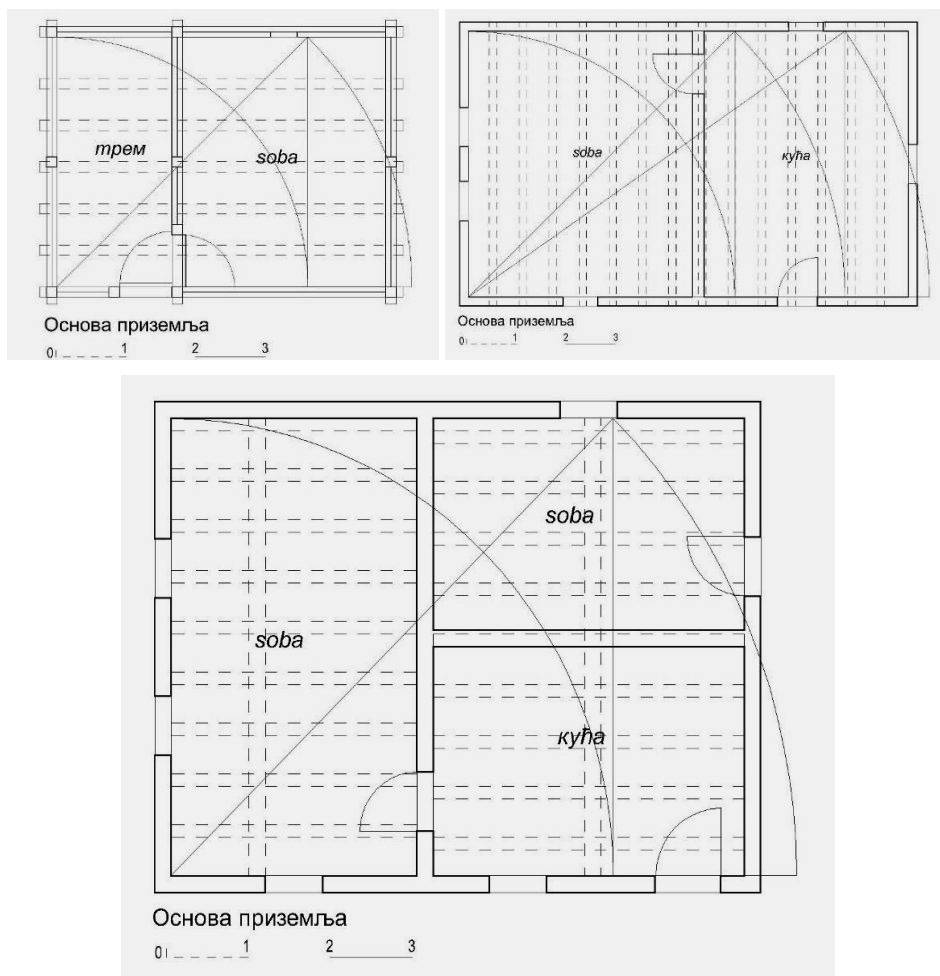
Са горе поменутих приступом коси се број врата у традиционалној кући (двоја) и прозора на соби (два). Могуће образложење за број врата је у функцији којом се кућа повезује са околином и ритуалним вредностима.¹⁶ У погледу броја прозора на соби, којих је обично два, могући узрок може да буде потреба за симетријом.

¹⁴ Павловић, Д. (1997) Карађорђево градоутопство, *Саопштења*, број 24, стр. 225–236.

¹⁵ На пример, у селу Маковишту код Ваљева, када се кроји кров на четири воде, најпре се постављају централне главе рогова, потом грбине, а онда рогови.

¹⁶ Финдрик, Р., (1995) *Народно неимарство*, Сирогојно; Финдрик, Р., (1998) *Динарска брвнара*, Сирогојно.

Пропорције. Питање пропорција у вернакуларној архитектури није детаљно истражено. Не зна се да ли су односи дужине и ширине куће и појединачних просторија били предмет посебног одлучивања или не. Можемо да уочимо два разлога за примену пропорција: а) усаглашавање страна просторије ради постизања естетског циља, б) усаглашавање ради задовољења функционалних захтева просторије. Такође, посебан проблем представља систем мера који се користио у пракси услед честих промена власти.¹⁷



Слика 4. Анализа пропорција основа традиционалне сеоске куће у долини реке Дрине.
Порекло: аутор.

¹⁷ Özdural A., (1998), Sinan's arşin: A Survey of Ottoman Architectural Metrology, *Muqarnas*, Vol. 15 pp. 101–115.

Усаглашавање страница просторије ради постизања естетског циља претпоставља да се пропорције просторије мењају како би се задовољио неки текући естетски норматив. Међутим, до сада није познат запис или усмени пропис којим се регулишу овакве ситуације у пракси. Такође, појам пропорције није познат у таквом облику у народној традицији.¹⁸

Усаглашавање просторије ради задовољења функције подразумева да су одређени односи између дужине и ширине просторије погоднији за одређене сврхе. На пример, просторија ближа квадрату има већу употребну вредност у свакодневном животу него дугачке а уске просторије. Такође, за више функција које се обављају одједном у просторији (као што је то у „кући”), просторија која има незнатно већу дужину него ширину погоднија је од квадратне просторије. Стога, у пропорцијским анализама кућа налазимо највише пропорција које су изведене из квадрата (1:1,41; 1:1,73).

Могуће је установити и релације између хоризонталних односа у просторији и њене висине, односно, хоризонталне и вертикалне вредности у просторији су повезане. Поред наведеног, бројчане вредности основе куће и њене вертикалне димензије, укључујући и кров, у специфичној су релацији.

Симетрија. Симетрија је присутна у традиционалној кући (у савременом смислу те речи, а не у античком). Могуће је наћи је у основи, у пресеку, и свим фасадама. Има више разлога за присуство односно за примену начела симетрије: структурне потребе (статички једноставнија и стабилнија грађевина), једноставнија припрема грађе за објекат (број елемената темеља, корпуса и крова се једноставно умножава са бројем два), итд.

Симетрија има улогу у обликовању стабилног статичког система и поједностављења процеса грађења. Симетрија се може наћи у нивоу основе и то двоструко, а у попречном и подужном пресеку једноструко. Симетрија из структурног система гради форму куће и пружа једну од њених основних компоненти. Симетрија је очигледно смислено укључена у композицију структурног система објекта, а не случајно.

Међутим, на крајој фасади куће обично постоје два прозора. Уколико има један прозор, он није постављен било где већ на средини, пратећи осу симетрије фасаде. Не налазимо функционалне разлоге због којих би симетрична поставка прозорских отвора била боља него асиметрична. Као један од слабо поткрепљених разлога је уједначеност осветљаја на целој површини собе. Стога се може закључити да је поставка прозора на фасади резултат потребе за задовољењем норматива симетрије.

Поставља се питање да ли је симетрија у вернакуларној архитектури допринос вредности лепоте или је резултат функционалних и тех-

¹⁸ Пешић, Б. (1991) О пропорцијама динарске куће. *Гласник ДКС* 15, стр.109–112.

ничких потреба. Симетрија је очигледно уграђена у композицију објекта, најпре кроз структуру а потом и кроз форму. Симетрија је средство постизања ефикаснијег искоришћења структурног система и повећања искоришћености материјала и појефтињења трошкова градње.

Боја. Боја настаје из природе материјала, јер се грађевински елемент не боји, већ се користи у природном стању. Стога боје локалне средине, преко боја локалних материјала који су уграђени у грађевину, доминирају композицијом.

Правца и смер. Разликовање хоризонтале од вертикале као правца приметно је у композицији структуре грађевине – вертикално је окупљајуће, док хоризонтала заузима простор. Такође, у оквиру вертикале кретање ка горе симболизује позитивно, док кретање ка доле отвара простор подземног света. Кретња у правцу кретања сунца је позитивна.



Слика 5. Динарска брвнара у појединим фазама развоја. Промене у материјалу, квалитету израде елемената и квалитету тесарских спојева. Ерчеге, Ивањица и планина Златибор (око 1965).

Порекло: Новак Живковић, Ужице.

Композициони ред. Традиционална кућа је заокружен систем. Нема вишка елемената, нема простора за додатак. Целина, највише закључена решењем крова, који је најмање флексибилан, не дозвољава проширења и велике димензионалне промене. Градитељ је тежио склопу који је заокружен и целовит и постигао га је. Како је архитек-

тонски модел куће примењиван у великом броју случајева и на широком простору, не може се рећи да је то био инцидент, већ смислен чин великог броја корисника.

Заокружен систем је био циљ а не случајни резултат. Заокруженост је била особина која је одржавала решење у животу и доносила му тако велики успех у пракси. Заокруженост система је последица јасног дефинисања положаја свих елемената у систему куће; систему који производи ред. Ред је жељени циљ прецизног обликовања куће. Једнако решење се користи и при урбанистичком уређењу насеља.¹⁹

Завршеност композиције. Традиционална кућа је завршена композиција. Композиционо, кућа је заокружена целина коју је веома тешко мењати и проширивати. Доградње и проширења не могу се вршити а да се озбиљно не наруши њена визуелна целовитост. Измене се могу вршити унутар основе куће, односно корпуса куће, док тип и решење крова не дозвољавају велике измене.

Промене у кући вршене су најпре у организацији корпуса куће, и то искључиво у границама које дозвољава кровна конструкција. Међутим, поставља се питање граница које је у стању да прихвати кров решен системом крова на четири воде. Имајући у виду специфичан нагиб, који је резултат типа кровног покривача а не потреба функције кровишта испод, може се констатовати да се са променом хоризонталних димензија крова повећава и његова висина. Штавише, висина крова се повећава пропорционално више него што се повећава димензија његове основе. Стога је немогуће повећавати основу крова, а тиме и основу куће, а да се не пређу границе његове прихватљивости и изводљивости. Стога је тип крова у многоставној одређеној не само димензије куће већ и број објеката на окућници, јер је било много једноставније направити нови објект у дворишту, који би имао улогу собе (вајат), него дограђивати кућу посебно, имајући притом у виду и нагиб терена на коме је најчешће грађена.

Принципи

Архитектонски модел. Грађење тражи много финансијских напора породице, стога оно мора бити доведено до циља а финални производ мора одговарати потребама и жељама инвеститора. Не сме

¹⁹ Добровић, Н., (1951) *Урбанизам кроз векове, стари век*, књига 2, стр. 126–127; Максимовић, Б., (1972) *Историја урбанизма, антика и средњи век*, Београд: Научна књига, стр. 50–54; Којић, Б. (1970). *Варошице у Србији 19. века*. Београд: ИАУС; Максимовић, Б. (1962). *Урбанизам у Србији, оснивање и реконструкција вароши у 19. веку*. Београд: Грађевинска књига; Мацура, В. (1983). *Урбано планирање у Србији 19. и 20. века*, Београд: Београд пројект, Центар за планирање урбаног развоја.

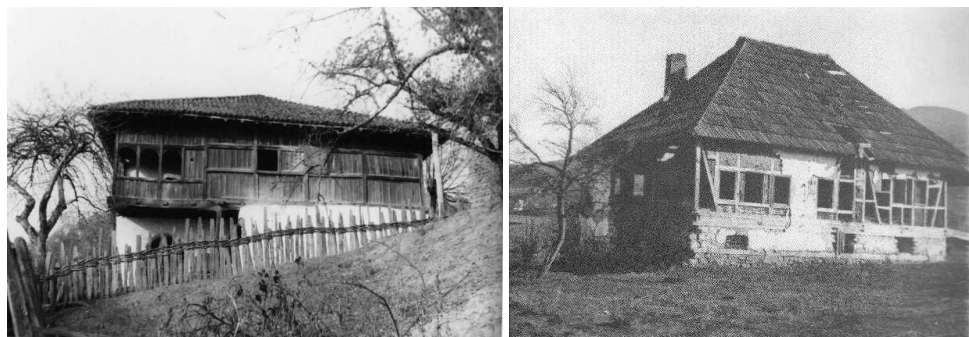
бити погрешке и омашаја, а процес мора бити извештан и поуздан. Како би се спречиле погрешке, или смањиле на најмању меру, користи се архитектонски модел који је проверен у пракси.

Измене на моделу су споре и у релацији су са потребама породице. Обим измена је мали, јер су промене у потребама породице мале, а учињене измене једноставне за санацију уколико се покажу у пракси као лоше. Све промене морају бити реверзибилне, односно повратне. Тиме се архитектонски модел куће постепено мења, уз загарантован позитивни исход.

Иновација. Човек је у средишту свих грађевинских активности и грађевинских иновација. Стога су главна питања која се постављају приликом вредновања архитектуре: Да ли постојеће решење одговара човеку? Да ли ће предложена иновација допринети људском бићу? Да ли ће предложено решење одговарати већини или малој групи, или, пак, појединцу? Уколико решење буде одговарало малом делу заједнице или само појединцу, оно неће бити усвојено: број корисника је мерило квалитета иновације у архитектонском моделу. Иновација није циљ грађевинског деловања, циљ је човек, иновација је алат којим се постиже жељени циљ.

Дакле, иновација није приоритет. Пракса је главна лабораторија у вредновању архитектонских иновација. Архитектонска иновација се, ако нема своју сврху, у пракси и не појављује. Не постоји обавеза да се појави нови предлог уколико претходни није испунио сврху.

Модел се користи у пракси док се не појави нови предлог, и не постоји журба и грозничавост у потрази за новим. Гради се једнако мирно и једнако самоуверено, јер циљ градње није испуњење апстрактних циљева наметнутих од стране државе, медија, политике или економије, већ задовољење потреба човека. Човек је еталон којим се мери квалитет грађевине.



Слика 6. Куће локалних кнезова су биле саграђене по принципима вернакуларне архитектуре. Кућа кнеза Марића из Луновог Села и конак Сердара Јована Мићића (око 1965) у Чајетини.

Порекло: Новак Живковић из Ужица, Библиотека у Чајетини.

Процес. Процес у коме живи вернакуларна архитектура је есенцијална компонента. Када проширимо фокус на дужи временски оквир, видимо промене у структури (које, иако минамалне, постоје), у организацији, форми, материјалу (нарочито након развоја машина). Међутим, процес у коме се одвија живот вернакуларне архитектуре је сталан.

Микроклимат. Микроклимат у коме живи вернакуларна архитектура је битан за функционисање и опстанак. Систем којим се уређује грађење куће и града је начињен тако да се саморегулише, и није потребно наметање регулаторних механизма закона и државе. Фокус обичајног права традиционалног града је ослоњен на учешће становника, чије понашање регулишу савест и свест о познавању прописа од стране суседа.²⁰

Обичајно право. Скуп правила по којима се поставља кућа на парцели, а која регулишу њену висину, волумен, односе са суседима итд., развијан је вековима у традиционалном граду. Није било потребно арбитрирање нити контрола власти за сваки објекат.

На тај начин је дефинисан низ правила, као што је на пример *право на поглед*.²¹ Према овом правилу, ниједна кућа не сме бити заграђена волуменом куће која се налази ниже низ падину, како би се са прве етаже имао поглед на долину, реку или море. Такође, осунчање суседних објеката не сме да буде угрожено изградњом новог објекта од стране суседа, тако да су на тај начин већ предефинисани волумен и висина новоградње.

Природна средина. Кућа из непосредне природне средине црпи материјал и мере (димензије, текстуру, боју). Такође, кућа користи природне снаге како би се ветрила, загревала у великој мери,²² а корисници прате ритам годишњих доба (зими бораве у приземљу, а лети и на спрату) и ритам дана (преко дана бораве у „кући”, а ноћу у соби), итд.

Волумен куће је усклађен са околином, док је њена висина увек нижа од растиња које се по правилу негује у дворишту. Стога је традиционална кућа настала према расположивим природним ресурсима и прилагођава се њима кроз организацију, структуру и материјал (а тиме и кроз форму).

²⁰ Којић, Б., (1949) *Стара градска и сеоска архитектура у Србији*, Београд: Просвета; Ђорђевић, Т., (1921) *Вароши у Србији за време прве владе кнеза Милоша*, *Гласник српског географског друштва*, свеска 6, Београд: Српско географско друштво; Kuran, A., (1996) *A Spatial Study of Three Ottoman Capitals: Bursa, Edirne, and Istanbul*, *Miqarnas*, Vol. 13, pp. 114–131; Exertoglou, H., (2003) *The Cultural Uses of Consumption: Negotiating Class, Gender, and Nation in the Ottoman Urban Centers during the 19th Century*, *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 35, No. 1, pp. 77–101.

²¹ Грабријан, Д. (1984) *Босанска оријентална архитектура у Сарајеву*, Љубљана: Дописна делавска универза, стр. 142.

²² Финдрик, Р. (1993) *Земљана пећ и загревање у старој градској и сеоској кући*, *Саопштења*, број 25, стр. 171–195.

Сложени свет куће

Кућа није прост збир материјалних чињеница. Она у себи садржи и елементе који се односе на понашање власника и градитеља пре, током и након завршетка градње. Стога се могу установити материјални и нематеријални градивни елементи куће.

Космос. Традиционална кућа није машина (мада је функционална у једнакој мери), већ садржи у себи и многобројне елементе који немају материјални еквивалент попут дрвета, камена и метала. Организација куће је повезана са странама света, док многобројне радње које се спроводе сваке године имају посебну улогу у животу породице и животу куће.²³ Води се рачуна да се не узида нечија сенка током грађење, јер би тај могао умрети.²⁴ На тај начин кућа живи једнако као и породица, поседујући особине скоро идентичне особинама људског бића. Датум и дан у недељи када се почиње изградња куће, место за кућу, начин провере подобности локације итд. – повезани са космосом у физичком и спиритуалном смислу.

Ритуал. Ритуал је једнако важна компонента, као и кореспонденција са космосом, у кући или насељу.²⁵ Ритуали везани за кућу се обављају пре изградње објекта, током изградње и предаје објекта власнику и током коришћења објекта. Низ радњи којима се врши одабир локације, почетак и крај градње, понашање мајстора током изградње, начин предаје објекта власнику, паљења прве ватре у кући и церемонијал „насеља” има значајну улогу у композицији грађевине.²⁶ Кроз ритуал се материјалне активности градитеља и власника повезују са духовним светом.

Хармонија са ритмом природе. Кућа је пратила ритам породице током године и током дана. Прилагођавајући се годишњим добима и климатским захтевима, она је пружала физички оквир који је у потпуности одговарао потребама породице, а да при томе не намеће вредности и понашање који нису у складу са нормативима које баштини корисник. Такође, начињена од природних материјала, кућа је могла бити у потпуности разложена у природи а да не остави никакав траг, имала је еколошки отисак једнак нули.

²³ Русић, Б. (1934) Још нешто о опасивању цркава, манастира и мртваца, *Гласник Етнографског музеја*, број 9, стр. 95–100.

²⁴ Петровић, А. (1934) Мерење мужева код наших Цигана, *Гласник Етнографског музеја*, број 9, стр. 105.

²⁵ Ивановић, Б. (1938) Обораване села, *Гласник Етнографског музеја*, број 13, стр. 152.

²⁶ Милошевић, М. (1938) Обичаји приликом грађења куће у Горњем Звижду, *Гласник Етнографског музеја*, број 13, стр. 153–154.

Уникатност. У вернакуларној архитектури се користи одговарајући архитектонски модел. То је најбољи начин да се дође до сигурног градитељског производа који ће имати сигурну употребну вредност. Одсуство потребе за уникатношћу је неопходно како се не би нарушили постојећи односи у насељу и променила физиономија градитељског посла (који није профитабилно заснован). Уникат постоји у градитељској пракси и резервисан је за објекте који чине заједничку имовину и вредност (сакралне објекте, објекте државне управе итд.).

Декорација. Традиционална архитектура је скоро у потпуности без декорације. Декорација је секундарни елемент, који се на објекат додаје по правилу након његовог завршетка. Веома ретко се додаје током градње објекта, што је најпре условљено материјалом од кога се гради кућа и структуром.²⁷

На декорацију се не мисли приликом градње. Она није примарни елемент композиције и на основу ње се не вреднује квалитет или задовољење услова градње. Све до појаве зиданих кућа које су имале малтерисане зидове и када се почело са сликаном декорацијом око прозора и углова објекта (по узору на градску кућу донету из средње Европе), декорација се примењивала на дрвеним стубовима, стрехи и мушарабијама. Декорацију је обично наносио домаћин а не градитељи. Декорација је уједно и заштита куће и укућана од лоших и непожељних сила.



Слика 7. Мада је динарска брвнара доминирала простором централног Балкана, постојала су и друга решења корпуса објекта и крова. Планина Златибор (око 1965.).

Порекло: Новак Живковић, Ужице, Музеј „Старо село“, Сирогојно.

Вредности. Стамбена вернакуларна архитектура је пројекција вредности породице. Вредности које промовише су изграђене током векова постепеним проверавањем, поправљањем и опрезним укључивањем новина у систем. Стога је свака промена опрезно прихваћена и најпре се

²⁷ Марчић, Л. (1934) Украси на pročелу кућа у Равним Котарима и Буковици, Гласник Етнографског музеја, број 9, стр. 102–104.

мери не према традиционалним нормативима који су већ у примени, већ према потребама и погодностима за корисника – људско биће.

Кућа не испуњава захтеве идеологије, стила, моде или политике, помно прати и задовољава потребе човека и његове породице: како индивидуалног и породичног живота, тако и привређивања. Вредност материјала (цена, луминозност) који је уграђен у традиционалну кућу је имала секундарну улогу у вредновању грађевине, како са техничког тако и са естетског становишта.

3. Дискусија

Међуодноси елемената

Начела вернакуларне архитектуре. Начела по којима се уређује вернакуларна архитектура се не односе на правила композиције волумена или фасаде објекта, како је то дефинисано у класичној архитектури.²⁸

Начела вернакуларне архитектуре уређују процес којим се она користи у пракси или мења одређени архитектонски модел или његове делове. У најкраћем, могу се дефинисати: рационалност градње, ефикасност елемената, организација која прати потребе, одсуство вишка делова у склопу, типизирана структура, структура која уједно производи форму, локални материјали, скромност у волуменима и материјалу, поштовање природног окружења, ненаметљивост у комуникацији, итд. Након идентификације и дефинисања начела можемо боље разумети механизам којим се уређују односи и постављају елементи грађевине на одговарајуће место.

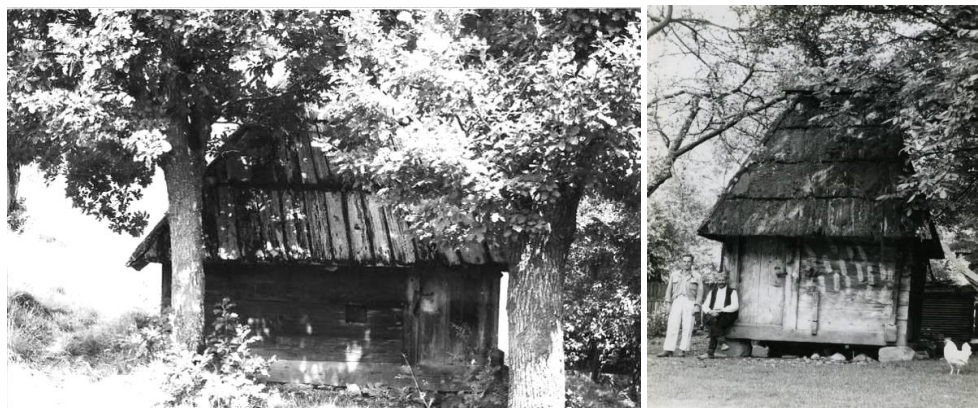
Четири елемента граде целину. Вернакуларна архитектура није прост већ вишеслојан производ који се састоји од неколико основних компононети. За правилно разумевање вернакуларне архитектуре неопходно је спроводити анализу не само кроз форму већ и кроз организацију, конструкцију и избор материјала. Тек посматрајући утицај наведена три елемента на форму и посматрајући повратни утицај долазимо до правилног разумевања суштине концепта, или правилног доживљаја архитектонског решења. Притом, треба нагласити да се грађевина разликује од вајарског или сликарског дела. Основна четири елемента израза су: организација, материјал, конструкција, форма.

²⁸ Дуровъ, А. (1904) *Архитектурныя формы*, Москва. Ware, W., (1905) *The American Vignola*, part 1 and 2, Scranton: ITC; Esquie P., (1897) *The Five Orders of Architecture, the Casting of Shadows and the First Principles of Construction Based on the System of Vignola*, Boston: Bates&Guild Comp; Самерсон, Ц., (2004) *Класични језик архитектуре*, Београд: Грађевинска књига.

Промене и архитектонски модел. Просторна структура вернакуларне куће је настала у процесу који је сличан у скоро свим културама у свету.²⁹ Притом, у пракси се користе архитектонски модели (куће или привредног објекта) који су примењивани на широком простору и у великом броју.

Промене у концепцији куће су постепене и споре. Вернакуларна архитектура има сасвим другачију перцепцију појма модерности него што то има савремена архитектура. Искуства у коришћењу објекта у вернакуларној архитектури из праксе су прикупљана и анализирана. Међутим, промене на објекту су биле веома споре и спровођене су постепено. Мале промене се могу лакше контролисати и лакше кориговати у случају грешке него што је то случај са великим и радикалним променама.³⁰

Промене које савремена пракса покушава да унесе у породични живот често нису наилазиле на подршку корисника, стога што грађитељи могу бити окупирани пре свега изгледом зграде и настојањем да секундарне циљеве остваре кроз објекат, што доводи до посвећивања сасвим мале пажње потребама будућих корисника грађевине. Инсистирање на променама тада даје негативне резултате у пракси, јер се раскида веза са потребама корисника.



Слика 8. Вајати имају веома слично конструктивно решење корпуса, уз благе измене нагиба крова ради прилагођавања климатским условима.

Планина Златибор и Бајина Башта (око 1965.).

Порекло: Музеј „Старо село”, Сирогојно, Новак Живковић, Ужице.

²⁹ Oliver, P., (1987) *Dwellings*, Austin: UoT Press, стр. 88–187.

³⁰ Мамфорд, Л., (2010) *Култура градова*, Нови Сад: Mediteran Publishing; Мамфорд, Л., (2009) *Техника и цивилизација*, Нови Сад: Mediteran Publishing.

Сваки нови поступак, измена постојећег решења или процедуре, свака иновација (у форми, организацији, конструкцији итд.) добро-дошла је у корпус језика вернакуларне архитектуре само када је на корист човека. Иновација ради иновације, иновација ради тржишта, иновација која не види крајњег корисника простора (а не власника), непожељна је и производи несклад система.

Обим и захват промене на објекту, физичке промене на објекту – архитектонском моделу вернакуларне архитектуре – јесу мале, спроводе се на деловима објекта, никада на целом објекту. Можемо да пратимо промене у организацији куће, структури и материјалу као примарне, док се промене форме објекта могу посматрати делом као резултат промена у наведене три групе и делом као произведене унутар саме групе.³¹

Генератори промена у вернакуларној архитектури налазе се у породичном животу, техничком напретку, промени начина привређивања и расположивим материјалима. Велике промене у организацији објекта нису спровођене, јер начин породичног живота није у стању да их апсорбује.

Две силе које су доминантне у проузроковању промена у организацији куће јесу породични живот и начин привређивања. Грађевинска техника, алати и образовање су имали утицаја првенствено на структуру објекта. Размена информација унутар културног круга и са околним срединама је била далеко спорија и мања по обиму него што је то данас.

Организација. Апсорпциони потенцијал породице одређује колико ће од понуђених новина на објекту бити прихваћено и уграђено у објекат. Искуства из 19. века у Србији говоре да је промене форме објекта једноставније прихватити него промене у организацији стана. Наиме, организација стана је повезана са начином живота породице, али и са социјалним и друштвеним односима (који се мењају споро). Потом, породични живот је дубоко повезан са традицијом, религијом, културом и начином привређивања. Такође, поједини сегменти породичног живота се могу мењати брже а неки споро (што се одвија без обзира на интензитет притиска и средства принуде).³²

За разлику од форме, конструкције и материјала, где је релативно једноставно навићи или принудити посматрача на сарадњу, кроз организацију стана сарадња се остварује знатно теже. Да би корисник прихватио нову организацију стана потребне су драстичне промене на-

³¹ Промене унутар форме које се могу посматрати као прве акције са циљем да делују искључиво на форму настале су крајем 19. века.

³² Усклађеност са поменутиим околностима може да буде објашњење зашто су нека решења модерне архитектуре лако и једноставно усвојена. Ако постоји намера савременог архитекта да се организација стана на најбољи начин уклопи у потребе породице, она се може најбоље реализовати кроз примену искустава локалне вернакуларне архитектуре.

чина породичног живота. Притом, породични живот на Балкану се разликује од породичног живота у Западној Европи или Америци.³³

Функционална кућа је приоритет при изградњи; не може се наћи кућа која нема на највишем нивоу функцију у односу на потребе породице и појединца. Функционално у кући је циљ, примарни циљ грађње, стога се може идентификовати, управо кроз промишљену активност, као норматив који мора да се задовољи и оствари. У противном, не постиже се циљ, а грађње је узалудно.

Добробит човека као циљ

Хуманизам вернакуларне архитектуре. Унутар начела вернакуларне архитектуре (али и архитектуре модерне³⁴) можемо наћи искрени или декларативни хуманизам, односно, окренутост човеку и његовим потребама. Оба приступа грађњу, и вернакуларни и модерни, истражују потребе човека и циљеве које треба да задовољи архитектура, у начелу, обликујући тако своје деловање. Окренутост ка кориснику а не ка профиту требало би да буде додирна тачка вернакуларне и модерне архитектуре.

Циљ је добробит човека (а не профит). Мада са савременог становишта звучи парадоксално, грађње стамбених објеката у вернакуларној архитектури није предмет дефинисаног профита. Постоји надница за мајсторе и градитеље, али је она увек била ствар посебне пажње заједнице или државе. Није познато да је неко постао веома богат бавећи се грађњем у вернакуларној архитектури. Градитељ може да живи пристојно, али не и да постане богат попут трговца. Стога је традиционално грађње увек било у зони која није била високо профитабилна. Искључењем грађења са тржишта остварује се квалитет за корисника.

Са савременим уређењем које намеће тржиште, циљ је да свака област остварује профит и да се профит што је могуће више увећава. Уколико увећавамо профит у стамбеној изградњи, мењамо квалитет живота породице, нарушавамо хармонију градова (који су производ векова, а не само нашег доба), итд.

³³ У првим годинама након усељења станова на Тргу партизана, у Ужицу, 1961. године, дешавало се да станари кољу живину у купатилима (уз све проблеме које такав чин проузрокује), покушавајући да реше проблем у свакодневној егзистенцији (није било замрзнуте живине у продавницама).

³⁴ Корбизје, Л., Пијере, Ф., (1956) *Савремена кућа достојна људи*, Београд: Грађевинска књига.



Слика 9. Објекат који ефикасно служи потребама начињен од локалних материјала вештином и знањем укућана. Кулаче у Ерчегама код Ивањице (око 1965), кућер у Маковишту на Повлену (око 2000).
Порекло: Новак Живковић Ужице, аутор.

Вернакуларна архитектура: ни покрет, ни стил, ни мода. За вернакуларну архитектуру можемо дефинисати само листу препорука, никако и начела. У усменим знањима градитеља о вернакуларној архитектури не налазимо ниједну директиву, наређење, образац или матрицу понашања, попис обавезних поступака и слично. Драгоценост вернакуларне архитектуре се налази у чињеници која би грубо могла да се сублимише у следећем: слобода вам се даје и имате право да је искористите само ако сте сигурни да ће бити на добробит човека.

Духовна функција грађевине. Архитектура није скулптура. Сложеност организма архитектуре је много већа него код скулптуре. Број слојева архитектонског дела је скоро незамислив било где другде у области људског деловања. Због сложених захтева које мора да испуни, архитектура нема слободу скулптуре.

Уколико нам наша вештина не дозвољава да видимо или искористимо све расположиве слојеве архитектуре, то не значи да они не постоје и да их треба игнорисати. Захваљујући таквом својству, вернакуларна архитектура никада није претворила грађевину у скулптуру (под било којим оправдањем: истраживања, иновације и напретка). Запостављање било код сегмента објекта је далеко од хуманизма на коме инсистира вернакуларна архитектура.

Едукативна улога. Вернакуларна архитектура, управо због малог броја промена, које су се, уз то, дешавале споро, пружа корисницима од малих ногу простор где могу да уче и разумеју решења која се примењују у грађевини и граду. Односи преточени у регуле којима се управља понашањем власника и градитеља јесу неписани (преносе се усменом традицијом), малобројни (лаки за меморисање), описани народним језиком (лаки за разумевање), једноставни за примену (не треба им стручни тумач), намењени за коришћење од стране свих чланова заједнице (једноставна контрола), окренути ка човеку (еталон је увек присутан и јасан), итд.

Стога се кроз одрастање и живот у средини у којој су правила дуговечна и без великих измена становник једноставно обучава да познаје, не угрожава и ефикасно прати понашање других, да осећа насеље као своју одговорност. Савремени начин регулисања живота у граду то не омогућава.³⁵

Вернакуларна и модерна архитектура. У погледу односа естетског норматива модерне и вернакуларне архитектуре³⁶ сличности се уочавају у великом броју елемената. Притом, важно је рећи да не постоји само сличност у форми већ и у филозофији и естетици.³⁷

Сличности се у најкраћем могу дефинисати на следећи начин: функција је основни извор који утиче на обликовање простора, одсуство декорације током изградње објекта (објекти су након неколико година или деценија добијали једноставну декорацију), на објекту нема елемената који не служе функцији, материјал са својим особинама је уједно декоративни елемент, конструкција учествује у естетском доживљају објекта, конструкција није подређена захтевима форме, локални материјали доминирају, иновација је прилагођена нивоу знања и искуству градитеља, просторна структура објекта обилато користи климатске могућности средине и кретање Сунца, за кућу се захтева да покаже прилагођеност средини у којој се гради, итд.³⁸

Многобројне сличности естетских норматива вернакуларне и модерне архитектуре треба тражити не само у Ле Корбизјеовом путопису „Путовање на исток”,³⁹ већ и у културној атмосфери која је првих деценија 20. века владала у Европи.⁴⁰ Такође, нова остварења у грађењу (рекорде), није било могуће остварити без промене концепције просто-

³⁵ Vryonis, Jr.S., (1969/1970) *The Byzantine Legacy and Ottoman Forms*, Dumbarton Oaks Papers, Vol. 23/24, pp. 251–308; Bloom J. (1993) *On the Transmission of Designs in Early Islamic Architecture* Muqarnas, Vol. 10, *Essays in Honor of Oleg Grabar*, pp. 21–28; Ousterhout, R. (1995) *Ethnic Identity and Cultural Appropriation in Early Ottoman Architecture*, *Muqarnas*, Vol. 12 pp. 48–62; Cerasi, M., (1998) *The Formation of Ottoman House Types: A Comparative Study in Interaction with Neighboring Cultures*, *Muqarnas*, Vol. 15 pp. 116–156; Al-Jasmi, A., and Mitias, M., (2004) *Does an Islamic Architecture Exist?*, *Revista Portuguesa de Filosofia*, T. 60, Fasc. 1, *História da Filosofia & Outros Ensaio*s, pp. 197–214.

³⁶ Williams, M., A. and Young, M. J., (1995) *Grammar, Codes, and Performance: Linguistic and Sociolinguistic Models in the Study of Vernacular Architecture*, *Perspectives in Vernacular Architecture*, Vol. 5, Gender, Class, and Shelter pp.40–51.

³⁷ Passanti, F., (1997) *The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 56, No. 4, pp. 438–451; Krier, L., (2006) *Classicus and Vernaculus*, *Log*, No. 8, *Toward a critique of sustainable architecture and landscape* (Summer), pp. 25–30; Frampton, K., (1983) *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, In: Foster, H. (ed). *Postmodern Culture*. London; Pluto Press. pp.16–30.

³⁸ Williams, M., A. and Young, M. J., (1995), op. cit., pp. 40–51.

³⁹ Корбизје, Л., (2008) *Путовање на исток*, Лозница: Карпос.

⁴⁰ Види размишљања Камила Зитеа о урбанизму и архитектури Истанбула, у: Зите, К., (2011) *Уметничко обликовање градова*, Београд: Грађевинска књига.

ра и грађења. Могући добар узор је била вернакуларна архитектура Балкана.

Функција је основна брига вернакуларне архитектуре.

Чувајући ефикасно решење у пракси организација стана, вернакуларна архитектура је увек прикупљала и уграђивала информације о породичном животу локалног становништва. У овој области едукативна компонента је веома важна. Уколико се планирају промене, треба наћи правилан однос између потреба локалног становништва и нових идеја породичног живота који му се намеће.

У Југославији је, у периоду од 1945. до 1990. године, стан посао „централни задатак“.⁴¹ Истовремено, стан је постао предмет социолошких истраживања која су недовољно примењена у архитектонској пракси,⁴² иако је модерна архитектура једнако свесна неопходности задовољења и функционалних и духовних захтева кроз грађевину.⁴³ Занимљиво је поново се вратити на размишљања Ле Корбизјеа, који помиње форму као део „три упозорења“ (облик, површина, план), односно да „план произлази из унутрашњег ка спољашњем [...] Зграда је као мехур од сапунице“.⁴⁴



Слика 10. Традиционална кућа прати начела градње, било да је на селу или у граду. Зотовића кућа у Ужицу (срушена) (око 1975.).

Порекло: Архив М. Познановића из Ужица.

⁴¹ Корбизје, Л., Пијереф, Ф., (1956) *Савремена кућа достојна људи*, Београд: Грађевинска књига, стр. 120.

⁴² Гропиус, В., (1961) *Синтеза у архитектури*, Социолошке премисе минималног стана градског индустријског становништва, Загреб: Техничка књига, стр. 101–111.

⁴³ Фремpton, К., (2004) *Модерна архитектура – критичка историја*, Београд: Орион арт, стр. 152.

⁴⁴ Корбизје, Л., (1977) *Ка правој архитектури*, Београд: Грађевинска књига, стр. 8–9.

Естетика вернакуларне архитектуре

Структура објекта гради форму. Квалитет вернакуларне архитектуре, између осталог, лежи и у томе што користи структуру као изражајно средство. Структура није пасивни учесник већ активна компонента архитектуре. Сличну свест о вишеструкој употреби конструктивног елемента налазимо у модерној архитектури, где је форма бетонског елемента долазила изнутра, из његове унутрашње конструктивне логике.⁴⁵

Материјал је компонента израза. Укључујући материјал и његове особине у архитектонски израз, вернакуларна архитектура је проширила дијапазон изражајних средстава. На тај начин, особине материјала су уједно и неко врста декорације.⁴⁶

Како настаје лепо. Лепо у вернакуларној архитектури, у савременом смислу те категорије, не настаје као производ деловања са намером да се произведе лепо. Лепо настаје као индиректни производ смисленог и хармоничног деловања на функцију, структуру и материјал.

Но, није тако да свако деловање производи лепо: деловање које показује недовољну градитељску вештину, односно, чији трагови кроз форму/површину или конструктивне везе елемената не задовољавају врхунске стандарде вештине, не може се сматрати извором лепог. Само уколико је деловање (у поменуте три области) високо изнад просечног или демонстрира врхунац грађевинске вештине, даје као резултат лепо.

Естетски норматив вернакуларне архитектуре.⁴⁷ Дискутабилно је да ли се може говорити о естетици вернакуларне архитектуре у оквирима које је поставио Баумгартен. Међутим, може се говорити о естетском нормативу (насталом као резултат примене одређених регула у областима које производе форму) на одређеном простору и у одређеном времену на великом броју објеката.

Норматив је потекао из материјализације потреба дефинисаних у породици, искуства стеченог у пракси и симбиозом са другим знањима: културне традиције, верских начела, прошлости, наслеђа, услова грађења, климатских утицаја, начина привређивања, потребе породичног живота итд. Због овако постављених корена било је лако успоставили комуникацију са локалним становништвом, па чак и оним које

⁴⁵ Михелис, Е., (1973) *Естетика архитектуре армираног бетона*, Београд: Грађевинска књига, стр. 2.

⁴⁶ У класичној архитектури структура је била подређена форми, док у архитектури модерне налазимо могућност да се особине материјала, конструкције или површинске обраде користе у обликовању простора. Детаљније у: Михајловскиј., И. Б., (2012) *Теорија класических архитектурних форм*, Москва: Либроком.

⁴⁷ Узелац, М., (2003) *Естетика*, Нови Сад; Guyer Paul (2014) *A History of Modern Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press; Katherine, Gilbert, Everett and Kuhn, Helmut (1969) *Istorija estetike*, Beograd: Kultura, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.

није имало савремено грађевинско и естетско искуство, већ је имало искључиво додир са локалном градитељском традицијом.

Што је на терену ауторитет државе мањи, то је утицај вернакуларне архитектуре на савремено грађење већи. Вернакуларна архитектура нам открива савремене потребе у организацији стана, захтеве породичног живота, савремене градитељске навике, владајући естетски норматив. Вернакуларна архитектура нам јасно говори где се могу много, где мало а где ни мало мењати локалне навике и обичаји.

Функција+материјал+конструкција+форма: све за људско биће. Није довољно (и није добро) задовољити само једну од потреба корисника стана. Потенцијали материјала и конструкције објекта не могу бити једини извор архитектоничности објекта. Циљ је покренути што више слојева архитектонског склопа.

Међутим, главни циљ мора бити човек, његове потребе и жеље, вредности, развој и задовољство, а никако задовољство градитеља, финансијера или владара. Управо захваљујући окренутости човеку, вернакуларна архитектура је опстала вековима; управо због тог једноставног разлога опстаће и данас.

Лепо и истинито. На вернакуларној кући нема елемената који не служе функцији или структури. Приликом посматрања нема дилеме какву улогу има елемент или од каквог је материјала начињен. Компонента истинитости је увек присутна у грађевини и она доприноси јасноћи и недвосмислености поруке композиције (композиције елемената).

Ако бисмо погледали и цркве-брвнаре, и за њих једнако важи наведена релација: грађевина нема елемената чија је функција двосмислена и нејасна. Стога релацију лепог и истинитог можемо описати на следећи начин: *оно што се види то и јесте*; оно што јесте то се гради; оно што се гради то се и допада.



Слика 11. Традиционална динарска брвнара
у свом природном окружењу. Планина Златибор.
Порекло: Музеј „Старо село”, Сирогојно.

Хармонија. Питање хармоније у вернакуларној архитектури је решено кроз решавање функције и материјала, који решавају питање структуре да би се заједно пројектовали у форму. Можемо да дискутујемо о месту где се конституише хармонија, начину како се реализује у објекту и начину њеног вредновања. Хармонија је уграђена кроз примену начела и принципа грађења, избор материјала, избор функције, одабир структуре, вештину градитеља (који оставља трагове на површини материјала и тесарским везама), и, на крају (не као циљ већ као производ), кроз форму.

Архитектонски модел и естетски норматив. Вернакуларна архитектура користи архитектонски модел. Њега постепено и опрезно мења, вишеструко проверавајући све вредности у пракси. Поставља се питање на чему се заснива овако организован систем? Ако не постоји разлика у саграђеним примерцима ове архитектуре, шта доноси вредност једном објекту, односно, да ли се уопште објекти вреднују по савременим мерилима? Ако се, не само у насељу већ у читавом региону, примењује исти тип објекта, грађен и материјализован на исти начин, како вредновати квалитет? Да ли је могуће и потребно правити разлику између објеката? Наведена питања остају и даље отворена.

4. Резиме

Вредновањем степена испуњавања три основна параметра (функције, материјала, структуре – који граде форму) долази се до вредновања објекта. Квалитет испуњења основна три параметра (функције, материјала, структуре) пројектује се на форму. Међутим, искључиво посматрањем форме долазимо до могућности да вреднујемо основне елементе грађевине.

Пратећи савремено искуство, помишљамо на то да кроз посматрање вреднујемо форму, а у суштини вреднујемо узроке који су је произвели (јер градитељ, градећи објекат, није мислио на форму, већ је циљ његовог рада била функција, правилна употреба материјала и структура). Стога долазимо у заблуду да вредујемо форму, јер у суштини се вреднују функција, материјал и структура.

Грађевина нема елементе чија је улога двосмислена и нејасна, а релацију лепог и истинитог можемо описати на следећи начин: *оно што се види то и јесте*.

Литература

- Al-Jasmi, A., and Mitias, M., (2004) Does an Islamic Architecture Exist?, *Revista Portuguesa de Filosofia*, T. 60, Fasc. 1, História da Filosofia & Outros Ensaios, pp. 197–214.
- Bloom J., (1993) On the Transmission of Designs in Early Islamic Architecture Muqarnas, Vol. 10, *Essays in Honor of Oleg Grabar*, pp. 21–28.

- Cerasi, M., (1998) The Formation of Ottoman House Types: A Comparative Study in Interaction with Neighboring Cultures, *Muqarnas*, Vol. 15 pp. 116–156.
- Esquie P., (1897) *The Five Orders of Architecture, the Casting of Shadows and the First Principles of Construction Based on the System of Vignola*, Boston: Bates&Guild Comp.
- Exertzoglou, H., (2003) The Cultural Uses of Consumption: Negotiating Class, Gender, and Nation in the Ottoman Urban Centers during the 19th Century, *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 35, No. 1, pp. 77–101.
- Frampton, K., (1983) Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance, In: Foster, H. (ed.). *Postmodern Culture*. London; Pluto Press. pp. 16–30.
- Gilbert, K. E., Kun, H., (1969) *Istorija estetike*, Beograd: Kultura, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Guyer P., (2014) *A History of Modern Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Krier, L., (2006) Classicus and Vernaculus, *Log*, No. 8, Toward a critique of sustainable architecture and landscape (Summer), pp. 25–30.
- Kuran, A., (1996) A Spatial Study of Three Ottoman Capitals: Bursa, Edirne, and Istanbul, *Muqarnas*, Vol. 13, pp. 114–131.
- Oliver, P., (1987) *Dwellings*, Austin: UoT Press, pp. 88–187.
- Ousterhout, R. (1995) Ethnic Identity and Cultural Appropriation in Early Ottoman Architecture, *Muqarnas*, Vol. 12 pp. 48–62.
- Özdural A., (1998), Sinan's arşin: A Survey of Ottoman Architectural Metrology, *Muqarnas*, Vol. 15 pp. 101–115.
- Passanti, F., (1997) The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 56, No. 4, pp. 438–451.
- Vryonis, Jr.S., (1969/1970) The Byzantine Legacy and Ottoman Forms, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 23/24, pp. 251–308.
- Williams, M., A. and Young, M. J., (1995) Grammar, Codes, and Performance: Linguistic and Sociolinguistic Models in the Study of Vernacular Architecture, *Perspectives in Vernacular Architecture*, Vol. 5, Gender, Class, and Shelter pp. 40–51.
- Бугарски А., (1967) *Скелетни систем грађење у босанском сеоском градитељству*, у: ГЗМ, Сарајево, стр. 101–112.
- Грабријан, Д., (1984) *Босанска оријентална архитектура у Сарајеву*, Љубљана: Дописна делавска универза, стр. 142.
- Гропиус, В., (1961) *Синтеза у архитектури*, Социолошке премисе минималног стана градског индустријског становништва, Загреб: Техничка књига, стр. 101–111.
- Дероко, А., (1964) *Фолклорна архитектура у Југославији*, Београд.
- Дероко, А., (1968) *Народно нешмарство*, 1 и 2, Београд.
- Добровић, Н., (1951) *Урбанизам кроз векове, стари век*, књига 2, стр. 126–127.
- Дуровъ, А., (1904) *Архитектурныя формы*, Москва.
- Ware, W., (1905) *The American Vignola, part 1 and 2*, Scranton: ITC.
- Зите, К., (2011) *Уметничко обликовање градова*, Београд: Грађевинска књига.
- Ивановић, Б., (1938) *Оборавање села*, *Гласник Етнографског музеја*, број 13.
- Кадић, М., (1967) *Старинска сеоска кућа у Босни и Херцеговини*, Сарајево.
- Којић, Б., (1949) *Кућа кнеза Милоша у селу Горњем Црнућу*, *Музеји* 2, стр. 143–144.
- Којић, Б., (1970) *Варошице у Србији 19. века*, Београд: ИАУС.
- Којић, Б., (1941) *Архитектура српског села – Шумадија и Поморавље*, Београд.

- Којић, Б., (1949) *Стара градска и сеоска архитектура у Србији*, Београд: Просвета,
- Ђорђевић, Т., (1921) Вароши у Србији за време прве владе кнеза Милоша, *Гласник српског географског друштва*, свеска 6, Београд: Српско географско друштво.
- Корбизје, Л., (1977) *Ка правој архитектури*, Београд: Грађевинска књига, стр. 8–9.
- Корбизје, Л., (2008) *Путовање на исток*, Лозница: Карпос.
- Корбизје, Л., Пијере, Ф., (1956) *Савремена кућа достојна људи*, Београд: Грађевинска књига.
- Крешевљаковић, Х., (1957) *Ханови и каравансараји у Босни и Херцеговини*, Научно друштво НР БиХ, Сарајево.
- Крстановић, Б., (1985) Прилог познавању народног градитељства у нас, *Саопштења*, број 17, стр. 205–212.
- Крстановић, Б., (2000) Динарска дводелна кућа у области источне Србије – прилог за типологију народног градитељства Србије, *Гласник Етнографског института САНУ*, бр. 49, стр. 207–216.
- Крстановић, Б., (2009) Народна градитељство општине Нови Пазар – карактеристике и резултати теренског истраживања, *Новопазарски зборник*, бр. 32, стр. 109–118.
- Крстановић, Б., Кесић-Ристић, С., (2002) Култна целина у Доњој Јабланици, *Саопштења*, бр. 34, стр. 337–337.
- Крунић, Ј., (1974) Пријепоље, о структури и развоју типа старе куће, *Саопштења*, број 10, стр. 197–216.
- Крунић, Ј., (1981) О архитектури старе куће (тип и порекло) и урбаном склопу града Пећи, *Саопштења*, број 13, стр. 77–104.
- Крунић, Ј., (1983) Динарска дводелна кућа – њен значај и развој, *Ужички зборник* 12, стр. 354.
- Крунић, Ј., (1994) *Кућа и вароши у области Старе Рашке*, Београд.
- Крунић, Ј., (1996) *Баштина градова средњег Балкана*, Београд.
- Кузовић, Д., (2012) Амбари на јужним падинама планине Повлен, у: *Гласник Историјског архива у Ваљеву*, Ваљево, бр. 46, стр. 108–117, ISSN 0350-9143, УДК 725.36.
- Кузовић, Д., (2012) Конструктивна решења корпуса руралних објеката на јужним падинама планине Повлен, у: *Гласник Етнографског музеја у Београду*, Београд, vol. 76: стр. 193–213, ISSN: 0350-0322, УДК 728.6:398(497.11).
- Кузовић, Д., (2013) Кошеви за кукуруз на јужним падинама планине Повлен, у: *Гласник Историјског архива у Ваљеву*, Ваљево, бр. 47, стр. 83–99, ISSN 0350-9143, УДК=728.9:398(497.11).
- Кузовић, Д., (2013) Магазе и качаре на простору јужних падина планине Повлен, у: *Гласник Етнографског музеја у Београду*, Београд, vol. 77: стр. 121–149, ISSN: 0350-0322, УДК: 728.67:39(497.11).
- Кузовић, Д. (2013) Приходи од културне баштине, у: *Гласник Друштва конзерватора Србије*, Београд, бр. 37, стр. 43–46, ISSN 0350-9656;
- Кузовић, Д., (1996) Folk architecture in Kosjerić, International conference “Architecture and urbanism at the turn of the III millenium”, Faculty of Architecture University of Belgrade, Belgrade, Yugoslavia, Volume 1, pages 589–595.
- Кузовић, Д., (1996/1997) Народна градитељство на простору општине Косјерић, *Ужички зборник*, број 25/26, стр. 365–380 + 14 табли, Народни музеј Ужице.
- Кузовић, Д., (2012) Constructive solutions of cabins on southern slopes of Povlen mountain, International conference „Science and higher education in function of sustainable development – SED 2012”, Ужице.
- Кузовић, Д., (2013) Сеоска кућа на јужним падинама планине Повлен, свеска број 2, број 143, *Зборник Матице српске за друштвене науке*, Нови Сад.

- Кузовић, Д., (2014) Карактеристичне етапе развоја сеоске окупљенице у селима на јужним падинама планине Повлен, у: *Изградња*, vol. 68, No. 11–12: стр. 495–500, ISSN 0350-5421 = *Izgradnja*.
- Кузовић, Д., (2014) Конструисање архитектонског простора у традиционалној и савременој култури на Балкану – микроклимат и простор (коаутор), *Традиционална естетска култура 9: Простор*, Центар за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу, Ниш.
- Кузовић, Д., (2015) Архитектонско наслеђе и тржиште, у: *Култура Полиса*, Институт за европске студије, Београд, vol. 26: стр.119–129, ISSN 1820-4589.
- Кузовић, Д., (2015) Приход од архитектонске баштине – основе, карактеристике, потенцијали, у: *Култура*, Завод за проучавање културног развојка Србије, Београд, бр. 146, стр. 238–249, ISSN 0023-5164, doi:10.5937/kultura 1546238K.
- Кузовић, Д., (2016) Утицај расположивог дрвеног материјала и радне снаге на конструктивни систем у народном градитељству западне Србије, у: *Гласник Етнографског музеја у Београду*, Београд, vol. 80.
- Кузовић, Д., (2016) Вајати на јужним падинама планине Повлен, свеска број 157, *Зборник Матице српске за друштвене науке*, Нови Сад.
- Кузовић, Д., Крсмановић, Ж., (2013) Архитектура сеоске куће у Ваљевској Колубари и Подгорини, у: *Гласник Етнографског музеја у Београду*, Београд, vol. 77: стр. 85–121, ISSN: 0350-0322, УДК: 728.6:39(497.11)”17/19”.
- Кузовић, Д., Стојнић, Н., (2013) Естетика алата осаћанских неимара, *Традиционална естетска култура 8: занат*, Центар за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу, Ниш.
- Кузовић, Д., Стојнић, Н., (2015) Архитектура воденица поточара у централном делу Западне Србије и Истоне Босне, у: *Зборник Матице српске за друштвене науке*, бр. 150, стр. 773–801, ISSN0352-5732, DOI10.2298/ZMSDN1553773 K.
- Кузовић, Д., Стојнић, Н., (2015) Летњи станови сточара на планини Повлен, у: *Зборник Матице српске за друштвене науке*, No. 150, стр. 129–156, ISSN 0352-5732, DOI 10.2298/ZNSDN 1550129K.
- Максимовић, Б., (1962) *Урбанизам у Србији, оснивање и рконструкција вароши у 19. веку*. Београд: Грађевинска књига.
- Максимовић, Б., (1972) *Историја урбанизма, антика и средњи век*, Београд: Научна књига, стр. 50–54.
- Мамфорд, Л., (2009) *Техника и цивилизација*, Нови Сад: Mediteran Publishing.
- Мамфорд, Л., (2010) *Култура градова*, Нови Сад: Mediteran Publishing.
- Марчић, Л., (1934) Украси на pročелу кућа у Равним Котарима и Буковици, *Гласник Етнографског музеја*, број 9, стр. 102–104.
- Маџура, В. (1983) *Урбано планирање у Србији 19. и 20. века*, Београд: Београд пројект, Центар за планирање урбаног развоја.
- Милић, Б., (1957) Функционални развој куће и економских зграда у селу Јасици, *Гласник етнографског музеја*, број 20, стр. 92–124.
- Милошевић, М., (1938) Обичаји приликом грађења куће у Горњем Звижду, *Гласник Етнографског музеја*, број 13, стр. 153–154.
- Михајловский, И. Б., (2012) *Теория классических архитектурных форм*, Москва: Либроком.
- Михелис, Е., (1973) *Естетика архитектуре армираног бетона*, Београд: Грађевинска књига.
- Павловић, Д., (1962) *Цркве брвнаре у Србији*, Београд.
- Павловић, Д., (1997) Карађорђево градоутопско, *Саопштења*, број 24, стр. 225–236.
- Павловић, Љ., (1925) *Ужичка Црна Гора*, Београд.

- Петровић, А., (1934) Мерење мужева код наших Цигана, *Гласник Етнографског музеја*, број 9.
- Петровић, Ђ., (1955) *Народна архитектура, дократи и чардаци*, Београд.
- Пешић, Б., (1988) Традиционална сеоска кућа општине Рашка. *Гласник ДКС* 12, стр. 112–113.
- Пешић, Б., (1991) О пропорцијама динарске куће. *Гласник ДКС* 15, стр. 109–112.
- Пешић-Максимовић, Н., (1992) Једно виђење куће са моравским луцима, *Саопштења*, број 24, стр. 125–141.
- Радић, Б., (1974) Неколико карактеристичних примерака народне архитектуре Груже, *Саопштења*, број 10, стр. 217–222.
- Русић, Б., (1934) Још нешто о опасивању цркава, манастира и мртваца, *Гласник Етнографског музеја*, број 9, стр. 95–100.
- Самерсон, Џ., (2004) *Класични језик архитектуре*, Београд: Грађевинска књига.
- Солдо, Ш., (1932) *Типови кућа и зграда у пређашњој Босни и Херцеговини*, Београд.
- Узелац, М., (2003) *Естетика*, Нови Сад.
- Финдрик, Р., (1995) *Народно нешмарство*, Сирогојно.
- Финдрик, Р., (1998) *Динарска брвнара*, Сирогојно.
- Финдрик, Р., (1999) *Вајати знамење младости*, Сирогојно.
- Финдрик, Р., (1982) О простору старе куће, *Саопштења*, број 14, стр. 143–162.
- Финдрик, Р., (1984) Кућа и стан на селу у Србији у другој половини XVIII века, према сведочењима савременика, *Саопштења*, број 16, стр. 103–118.
- Финдрик, Р., (1985) О унутрашњем уређењу и опреми наше старе градске куће, *Саопштења*, број 17, стр. 85–116.
- Финдрик, Р., (1993) Земљана пећ и загревање у старој градској и сеоској кући, *Саопштења*, број 25, стр. 171–195.
- Фремптон, К., (2004) *Модерна архитектура – критичка историја*, Београд: Орион арт.
- Цвијић, Ј., (1966) *Балканско полуострво*, Београд.

Duško Kuzović

Eastern Mediterranean University Cyprus – Faculty of Architecture

THE AESTHETICS OF VERNACULAR ARCHITECTURE: BEAUTIFUL AND UGLY

Abstract. Vernacular architecture is based on the proper fulfillment of three basic elements (function, material, structure). Those three elements produce form. Form is not the goal but rather a product of work on three basic elements. By observing the forms we conclude about the (whole) object. The elements that we look at the form (and by which we value it) are derived from its function, material and structure. Three elements build form and our experience. We cannot apply contemporary aesthetic criteria to evaluate the vernacular architecture. Vernacular architecture objective is not an aesthetic

experience, to fulfill conditions that are not in the field of the aesthetic (in the modern sense of the word). In this paper the fulfillment of conditions that are outside of the aesthetic object is evaluated. The evaluation is based on the degree of fulfillment of functional, material and structural materials requirements. The paper analyzes the fundamentals, principles, procedures, values and a position in the community of vernacular architecture. The aim is to define basic elements that regulate the process of thinking and evaluation before, during and after the construction of traditional houses and cities.

Keywords: Balkan traditional architecture, vernacular architecture, aesthetics of vernacular architecture, philosophy of vernacular architecture.

„БОЉЕ И ГРУБА ШАЛА НЕГО ЧИЊЕНИЧКА ИСТИНА”: ОДНОС РУЖНОГ РЕАЛИТЕТА И ЛЕПИХ ФОРМИ У КЊИЖЕВНОСТИ

Апстракт. Циљ овог рада јесте да преиспита природу односа између животних форми, окарактерисаних као чулима непријатне и ружне, и лепих форми у књижевности које су продукт уметничког моделирања и обликовања животне стварности. Теоријска позиција феноменолошког естетичара Николаја Хартмана гласи да, ма колико ружан и непријатан био, животни садржај у уметничком простору, књижевном делу, „афирмативно” дат, то јест адекватно обликован, постаје естетски успео и уметнички леп. Полазећи од Хартманове тврдње, однос садржаја и форме, односно животно ружног и уметнички лепог, који постају саусловљавајући феномени у књижевном делу, испитаћемо на примеру Набоковљевог романа *Лолита*. На тај начин долазимо и до вечитог питања односа књижевности, истине и фикције, али и разумевања уметничке перцепције, естетског доживљаја и употребе језика.

Кључне речи: естетска форма, лепота, ружноћа, истина, фикција, Набоков.

Феноменолошка естетика Николаја Хартмана и проблем ружног

Наравно, у естетици имамо посла и са ружним. У извесној мери оно улази у све врсте лепог. Јер свуда постоје и границе лепог, а контраст је овде исто тако битан као и у свим другим областима вредности. Осим тога постоје ступњеви лепог, дуж целе скале од савршеног лепог до ноторно нелепог. Али то није проблем за себе, него је садржан у проблему лепог. У бити је свих вредности да имају супротни члан, одговарајућу невређност; а оно о чему се у ствари дискутује никад није само вредност, већ и она одговарајућа невређност.

(Хартман 2004: 46–47)

На овај начин Николај Хартман у својој недовршеној *Естетици* (1953) оправдава категорију лепог, односно лепоту као дуго подразумевани универзални и централни предмет естетике, али и као шире схваћен, комплексан, „кишобрански” појам који својим обимом обухвата и друге вредносне, естетичке родове попут узвишеног, љупког, дирљивог, дражесног, па чак комичног или трагичног. Хартман, у ствари, покушава да рашчара мит о естетици као дисциплини која нужно као свој обухватни предмет подразумева лепоту, или бар да пружи теоријски прилог заснивању њеног појма. Иако се Хартмановој позицији из естетичког угла многе тврдње могу оспорити, не може се оспорити чињеница да је балтичко-немачки естетичар покренуо бројне приговоре око централног појма лепог, отварајући питања која се тичу осталих естетичких категорија. Негативни елемент који улази у централни појам „лепог”, између осталог, Хартман описује као ружноћу. Премда Хартманова естетичка позиција представља повратак традиционалним естетичким системима, феноменолошка перспектива у основи је означавала враћање самим стварима и плодан спој естетског предмета и субјекта, тражећи средњи пут између метафизичког и психологистичког.

„Лепо-по-себи” не постоји, већ је увек реч о „лепоме-за-нас” (*für uns*), како разумемо из Хартмановог текста. Притом, јасно се истиче да посредни је релативизам или, пак, субјективизам, већ се ради о наглашавању и успостављању односа субјекта са објектом. Уметничко дело отуда има двоструку онтологију: оно постоји као „биће-по-себи”, које физички егзистира. и „биће-за-нас”, које настаје у естетском контакту са реципијентом. У дијалектици та два бића и у њиховом јединству догађа се – лепота. Међутим, треба разликовати уметнички приказ као такав од самог реалног предмета који се приказује, односно који треба приказати. Естетска вредност уметничког дела (слике, скулптуре, романа, филма) лежи у вештини уметничког обликовања приказане предметности. Лепо представљена животна ружноћа постаје уметничка лепота и отуда приказ постаје естетски значајан, иако приказани предмет у стварности изазива одбојност и непријатност. У тако схватљивој дистинкцији лежи естетска зрелост посматрача способног да препозна вештину моделовања стварности.¹ Садржај представља подстицај за форму, а форма постаје естетски носилац садржаја који еманира захваљујући стваралачком импулсу уметника.

Очигледно појављивање онога што је племенито и добро, у контексту етике, склони смо да доживљавамо као лепо и схватамо као лепоту у правом „естетичком смислу појавног односа” (Хартман 2004: 155). Душевна лепота често се поистовећује са моралном вредношћу, међутим, појављивање племенитог и доброг у ономе што је видљиво

¹ Треба напоменути да Хартман у одређеним сегментима сумња у ружноћу природе, али очито наглашава да искуствено постоје животни облици и форме који се чулима најпросто не допадају.

није етички моменат. То је заправо моменат који узурпира чулни ути-сак као такав, односно естетски негативан тренутак, који се, када по-стане наметљив, доживљава као ружан и одвратан. Лепоту Хартман дефинише као израз унутрашње јединствености и целовитости, слуб-љености форме и садржаја, док се свако нарушавање хармоније не-усклађеношћу спољашњег и унутрашњег доживљава као ружноћа (Хартман 2004: 156). Пратећи аристотеловску линију мишљења, за Хартмана лепа форма има свој унутрашњи принцип и потенцију изград-ње усклађену са спољашњошћу, ма колико она била животно ружна.

Хартман у *Естетици* наводи Ничеову тврдњу како „песници су-више лажу”, имајући на уму првенствено омамљујуће и „улепшавајуће дејство уметности које штети смислу за живот” (Хартман 2004: 284). Међутим, у реалистичким тенденцијама песничког умећа Хартман уочава извесна ограњичења, те проиходи да чак и „груба шала” одно-си превагу над чињеничком збиљом.² Реалистички захтев за „сувише истинитим” супротставља се кључном захтеву уметничког дела – зах-теву за лепотом (Хартман 2004: 294–5). Задатак песништва, које црпи своју грађу из животне реалности, јесте да у своје форме прими рела-тивни максимум животне истине, не обезвређујући уметничку форму. Ту почива и парадокс песништва: за сваки материјал, колико год он био непријатан, уметност проналази форму кроз коју он може дати свој афирмативни садржај. Реч је о томе да естетска форма савлађује животно одбојно и ружно тако што их чини делом целине, попут „шта-фаже нечег далеко већег и значајнијег” (Хартман 2004: 296). Реали-стички сагледане животне форме савлађују се и оваплоћују у идеји, од-носно „надемпириски великој мисли” (Хартман 2004: 296). У таквом омогућењу појављивања пробија се лепота уметничког дела.

Случај Лолита

Роман Владимира Набокова, *Лолита*, драгоцен је књижевни пример који илуструје хартмановску теоријску претпоставку о успело-сти уметничке транспозиције животно ружног садржаја у лепу рома-нескну форму. Захваљујући фигури приповедача, уметника, шекспи-ровског лудака, љубавника и песника којег карактерише естетска пер-цепција стварног, можемо пратити естетски сусрет субјекта и животног садржаја који се у том плодном тренутку савлађује. Приповедач Хам-берт Хамберт подбуло Лолитино уплакано лице представиће као ре-мек-дело личне естетике:

² Гесло „боље и груба шала него чињеничка истина” преузета је из романа Младена Вуруне, *Седам језивих дана* (2015), у којем се јунак-писац води овим ничеанским начелом. Пуке чињенице без „улепшавања” за Вуруниног јунака не могу чинити литературу.

Горко сам жалио због њене погрешке у погледу моје приватне естетике, јер напросто обожавам онај прелив ботичелијевски ружичастог, ону рањаву румен око усана, оне влажне, слепљене трепавице, а наравно, њена срамежљива ћуд лишила ме је многих прилика за лажну утеху.

(Набоков 1988: 63–64)

Отекле очи и лице од плакања приповедач пореди са бојама и детаљима слика великих мајстора. Поетска слика уплакане нимфе уз уметничко интензивирање опажених детаља пример је естетичке перцепције и њеног успешног вођења, односно „управљања“, како то формулише Хартман (2004: 92). Естетска перцепција, за разлику од свакидашње, упућена је искључиво на себе. „Опажај не клизи преко чулне слике, већ застаје на њој” (Хартман 2004: 90). У естетској перцепцији, као у Набоковљевом цитату, неприметни детаљи свакодневице постају изразито битни. Песничко умеће уистину је откривалачко у оној мери у којој уметник открива „блага свакодневице” извлачећи из ње „неприметне очигледности” (Хартман 2004: 292–3). У сусрету субјективности творца и објективности околине долази до плодног тренутка у којем се зачиње уметничко дело. „Унутрашњи телос дела” и „случајност околних подстицаја” (Хартман 2004: 268) узајамно су повезани, јер је уметничково тражење форме бесмислено без подстицаја реалних, појавних форми. Доминанта естетске перцепције јесте слика, док сам опажај постаје апсолутно аутономан.

Међутим, насупрот чулном приказу као што је описна слика уплакане Лолите, људском понашању и такозваним „ружним” бихејвиоралним чиновима, склони смо да допишемо карактерно-моралне епитете, у духу естетичке традиције британских емпириста. Но, како је човек и природа и дух, естетика не завршава у спољашњем и пуко чулном, а свакако ни у етици. Моралне вредности *per se* стоје насупрот начину њиховог појављивања у ономе што јесте чулима видљиво. Еманација моралних вредности у видљивим феноменима упућује на естетичке, а не етичке категорије. Отуда, на пример, убиство на језеру које замишља Набоковљев приповедач постаје снажна, поетска и естетски успела слика животно-људски наказног чина:

Желим само да дочарам лакоћу тог чина, тананост околности!... Знао сам да све што треба да учиним јесте да заостанем, дубоко удахнем, затим је зграбим за глежањ и брзо зароним за заробљеним лешом... Попут репа звезде падалице кобна кретања мину спрам таме намераваног злочина. То је личило на неки ужасан неми балет, играч држи балерину за ногу и јури наниже кроз водени сумрак.

(Набоков 1988: 85–86)

За планирани чин ужасног злочина везује се маестрална, метафорички дата слика немог, подводног балета у којем играч и балерина изводе плес смрти. Зачаран вештим језиком приповедача, читалац за-

стаје на естетичности предочене слике и заборавља на грозоморност чина коју она дочарава. Читалац постаје заведен сликом која се догађа у језику. Исто тако, у опису сцене убиства Клера Квилтија, настраног режисера, користе се наизглед неспојиве речи у једном изразу: „Вукао се из собе у собу, **величанствено крварећи**, покушавајући да нађе отворен прозор... Нанишанио сам му у главу и он се повукао у спаваћу собу, уз **експлозију краљевског пурпура** тамо где се налазило његово уво” (Набоков 1988: 299; подвукла М. Б.). Песничка слобода уистину је безгранична, као и способност да интензивира све животно и људско. Синтагме „величанствено крварећи” и „експлозија краљевског пурпура” функционишу као и слика подводног балета смрти – изграђују се у речима и ефектно делују на естетско чуло реципијента, односно његову способност имагинације и осећај за лепо. Кроз уметност онеобичавања животно одбојног чина провејава духовни слој за који везујемо лепоту речи и израза, захваљујући другачијој перцепцији, односно приповедачкој перспективи. Употребом оригиналних синтагми и метафора, другачијег распореда несвакидашњих речи и песничких фигура, меандрирањем тока приповедања, изокренутом приповедачком перспективом и другим инверзним односима, постиже се једно ново виђење ствари, а уметност се своди на поступак.

Ново виђење стварности постиже се управљачким принципом карактеристичне естетичке перцепције који Хартман, помало опскурно, проглашава – открочењем, односно вредносним гледиштим самог творца, снагом откривања (Хартман 2004: 92). Где је најјача снага открочења, ту се активира естетска перцепција, али само открочење немогуће је прорачунати (Хартман 2004: 93). Тако на пример, током куповине одеће за своју љубавницу патуљчицу, активацијом естетске перцепције, Хамберт Хамберт запажа извесну примесу митолошког и фантазмагоричног у великим радњама за жене, те гротескну сцену описује овако:

Око мене су пловиле пластичне фигуре деце у природној величини, прћастих носева, загаситосмеђих, зеленкастих, мрко пегавих фауновских лица. Схватио сам да сам ја једини купац у том прилично аветињском месту кроз које сам се окретао, сличан риби у плавичастозеленом акваријуму. Осећао сам како се чудне помисли уобличују у главама чежњиво малаксалих дама које су ме спроводиле од тезге до тезге, од литице до морске траве, а појасеви и рукавице које сам изабрао као да су из сиренских руку падали у прозирну воду.

(Набоков 1988: 107)

Налик претходној метафорички предоченој сцени посете продавници одеће, лепоту и софистицираност приповедачке перцепције уочавамо и у сцени тениског меча:

Предивна чистота свих њених кретњи имала је аудитивну противувредност у чистом звонком звуку сваког њеног ударца. Кад би ушла у њену ауру владања, лопта је некако постајала бела, њена еластичност све већа, а онај прецизни инструмент који је примењивала на лопту био је, чинило се, необично прихватан и навлашан у трену приањајућег додира. Њена форма је заправо представљала у свему савршену имитацију апсолутно прворазредног тениса – без икаквих утилитарних резултата.

(Набоков 1988: 227)

Хамбертова нелагода у првој сцени, узрокована куповином одеће за своју љубавницу и страхом да ће продавачице наслутити природу односа са Лолитом, предочена је у виду митолошко-акватичке слике. Већ друга, динамичка сцена тениског меча мистификована је приповедачком перспективом, јер до самог помена „апсолутно прворазредног тениса”, читалац не може бити сигуран о каквом догађају се ради. У обе слике наслућује се морално посрнуће, али се примарно ишчитава искуство естетског. Човеков морални суноврат у појединачним, животним делањима у функцији је омогућења појављивања све величине људске патње и приватне агоније (Хартман 2004: 297), али и приватне естетике, болног грча упијања лепоте и ганућа које она узрокује. Кроз необично, поетизовано виђење тениског меча, приповедач указује да феномен перцепције није само откривење, већ и – придодатост, приљубљена уз чулни изражај. Лолитину грациозност, лакоћу кретања и владање простором опажамо као израз који је „речит, убедљив” (Хартман 2004: 88). Уз чулну слику неминовно се отвара читав душевни свет. Перцепција почиње да трансцендира саму себе, а интензивирање детаља и појачавање слике снажно-чулним, песничким језиком указује како оплођени бол као животно непријатан феномен постаје лепота која има способност да гане и изазове осећања.

На почетку и на крају – реч

Лепота песничког дела крије се у речи, а реч својим значењско-звучним склопом увек изражава нешто више од свог основног значења. Склоп речи који формира песничку слику изражава целокупност људских ствари (Хартман 2004: 290). Реч као знак упућује на одређени ентитет или феномен, али уједно и трансцендира пуку једнозначност и асоцијативно се везује за некакав иреални садржај, односно чисто еманирање духовног. Један од разлога може бити и тај што речи готово никад не проналазимо изоловано, већ искључиво у логичком или макар асоцијативном низу или контексту.

Карактери, догађаји и описи у књижевном делу не појављују се директно у речи, као што се расположење лика може ишчитати са портрета. За разлику од посматрача, читалац мора уложити изванредан на-

пор да конструише менталну слику романеског збивања.³ У процесу читања читалац уводи „међуслој” (Хартман 2004: 130–1) у којем се језичко-логички феномени претапају у опажајне. Речи се претварају у представе, а поетске слике постају говореће слике. Лепота приказа постаје лепота речи и израза, односно лепота језичког исказа претапа се у омогућење појављивања предметности у уметничком простору. У супротности реалног и иреалног унутар склопа речи, односно феномена на које реч упућује у фактицитету и у фикционалитету, реч доживљава растерећење од своје, како Хартман запажа, „првобитне функције сведочанства о реалности” (Хартман 2004: 130). Управо од таквог ослобођења зависи слобода игре у песништву, као и специфична поетска функција речи.

Уистину, смена културних кодова, укуса, перспектива и друга културно-историјска колебања показује да су категорије лепог и ружног мењале своју појмовност. Дијахронијски посматрано, концепт ружног једног времена, под утицајем различитих теорија уметности и постојећих идеологија, постајао је концепт лепог у другој епохи. Отуда, на пример, античко поверење у склад и хармонију замењује се гротескним реализмом. Међутим, нас је у овом раду занимао феномен транзиције ружног реалитета у лепу уметничку форму, примером илустровано – како је могуће да физиолошки приказ човекових органа буде чулима непријатан, док књижевна слика такве унутрашње анатомије код реципијента уме да пробуди естетско чуло.⁴

Историја уметности данас флексибилно прихвата различите концепте ружног и лепог. Очигледно постаје да су лепота и ружноћа уистину саусловљавајуће у контексту уметности и књижевности, а уосталом и реалитета. Узајамна условљеност животног садржаја и његове уметничке формираности, односно књижевне транспозиције, битно одређује естетски квалитет песничког дела. У дијалектици реалног и иреалног у језику и уметности настаје лепота условљена приказивањем ружног и одбојног. На концу, јасно нам је да добра формираност дела у смислу сљубљености форме и грађе представља лепоту у којој се појављује истина фикције, а говор о лепоти готово да не би ни био могућ да нема ружноће, и обратно.

³ Ту лежи недостатак, али и надмоћ песништва над ликовним уметностима.

⁴ „Једино сам замерао Природи што не могу да своју Лолиту посувратим и прилепим халапљиве усне уз њену младу материцу, непознато срце, седефасту јетру, морске гроздове плућа, дражесне близаначке бубреге” (Набоков 1988: 161).

Извор

Набоков, Владимир. *Лолита*. Приредио Давид Албахари. Београд: Народна књига – БИГЗ, 1988.

Литература

Хартман, Николај. *Естетика*. Превео др Милан Дамњановић. Београд: Дерета, 2004.

Marija Bulatović

University of Belgrade, Faculty of Philology

“RATHER A COARSE JOKE THAN FACTUAL TRUTH”: THE RATIO OF THE UGLY REALITY AND BEAUTIFUL FORMS IN LITERATURE

Abstract. The aim of this paper is to examine the nature of the relation between life forms, characterized by the senses as uncomfortable and ugly ones, and beautiful forms in literature, which are product of the art modeling and reshaping the life truth. Phenomenological esthetician Nicolai Hartmann claims that no matter how ugly and unpleasant life content is, in the space of the specific literary work, „affirmatively” given and adequately molded, it becomes rather aesthetic and beautiful piece of art. Starting from Hartmann's assertions, the relation of material and form, ugliness of life and artificially beautiful phenomena, which become dependent phenomena in the literary work, will be examined in the case of Nabokov's novel *Lolita*. In this way, we also deal with the eternal relations between literature, truth and fiction, understanding the artistic perception, as well as the aesthetic experience and the use of language.

Keywords: aesthetic form, beauty, ugliness, truth, fiction, Nabokov.

