



<http://www.diogenpro.com>

Petar Lazić

SAVREMENA UMETNOST ILI ZABAVA U MESTO KATARZE

Najstarija umetnička dela nastala su u službi rituala, najpre magijskog a zatim religijskog. Od presudnog značaja za razumevanje komunikacijske funkcije umetnosti je to što se aura nekog umetničkog dela nikada u potpunosti ne odvajaju od svoje ritualne funkcije. I ma koliko postojanje aure bilo posredovano, ono se čak i u najprofanijim oblicima službe lepote može prepoznati kao sekularizovan ritual².

Umetnička dela komuniciraju akcentovanjem različitih funkcija, od kojih se posebno izdvajaju dve, međusobno polarizovane. Jedna od njih leži u kulturnoj vrednosti a druga u izložbenoj vrednosti umetničkog dela. U idealističkom shvatanju estetike taj polaritet nije toliko izražen, jer se pojam lepote doživljava

¹ Pošto je ovo teza Valtera Benjamina, primereno je navesti bar jednu od mnogih njegovih definicija aure: „Definicija aure kao **jedinstvene pojave daljine, ma koliko bila bliska**, ne predstavlja ništa drugo do formulaciju kulturne vrednosti umetničkog dela u kategorijama prostorno-vremenskog opažanja. Daljina je suprotnost blizini. Ono što je suštinski daleko, nedostupno je. U stvari, nedostupnost je glavno obeležje kulturne slike. Takva slika, po svojoj prirodi, ostaje **daljina, ma koliko nam bila blizu**“. (Benjamin, Valter: „Eseji“, „Nolit“, Beograd; 1974, str. 122, fusnota 5).

² „Funkcija pojma autentičnog u umetničkom posmatranju ostaje nedvosmislena: sa sekularizacijom umetnosti autentičnost zamenjuje kulturnu vrednost.“ (Ibid, fusnota 6).

sveobuhvatno, kao nerazdvojan. Uprkos tome, čak i Hegel, u okvirima svog idealizma uočava pomenutu distinkciju³.

„Lepa umetnost“, kako je naziva Hegel, onosno, profano služenje lepoti dolazi sa renesansom i ostaje dominantno u poimanju umetnosti u naredna tri veka. Većina pokušaja definisanja umetnosti, u međuvremenu, svodile su je na njenu kvantitativnu, istorijsku, pojavnu ili čulnu stvarnost. Pitanja doživljaja umetnosti uobičajeno je razmatrano u skladu sa razvojem čovekovog iskustva⁴. Kao posledica toga javljaju se preširoka određenja umetnosti, koja su neminovno proistekla iz istorijski akumuliranih empirijskih posmatranja (objektivitet) ili su plod unutrašnjih čulnih doživljaja (subjektivitet). Kantov estetički obrt (prevažodno izvršen u pogledu shvatanja prostorno-vremenskih odnosa koji grade referentni okvir saznanja) u odnosu na ranija, antička shvatanja sfere čulnosti – vekovima kasnije biva artikulisan kod, na primer, Noama Čomskog kroz univerzalni gramatički režim, ili kod Bendžamina Li Vorfa kao određenje kulturnog relativizma... ili u poststrukturalističkom mišljenju artikulisan teorijama teksta, kao direktnim konsekvencama ostvarenja takozvanog „lingvističkog teorijskog obrta“, mišljenog u kontekstu teorijskih koncepcija savremene estetike i filozofije.

Karakteristični, transcedentalno izvedeni Kantovi argumenti po kojima svaki „*spoljašnji opažaj ima svoje sedište u subjektu*“, kao i činjenica da su prostor i vreme samo „*forma svih pojava spoljašnjih čula*“, imaće dalekosežne posledice po savremeno shvatanje receptiviteta i pojavnosti kao takve.

Ontološku razliku između objektiviteta i subjektiviteta savremeno doba smanjuje sve više na štetu samih „stvari“, a u korist sveta čistih i empirijskih pojava. Naime, pojavno, čulno i iskustveno znanje, odnosno sve ono što bi se moglo podvesti pod pojmove fenomena i fenomenologije u najširem značenju ovih termina, prema Benjaminovim (ali i Sartrovim kritičkim refeleksijama), odnosi prevagu nad metafizičkim svetom „*stvari*“ i „*suština*“. Drugim rečima, aktualne pojave preuzimaju primat nad stvarima, ontologizirajući svoj dotadašnji status, i to

³ „U lepoj slici prisutno je i nešto spoljašnje, ali ukoliko je to lepo, njegov duh se obraća ljudima; u pomenutoj predanosti Bogu odnos prema nekoj stvari je, međutim, bitan, jer ona je sama po sebi samo bezduhovno otupljenje duše... Lepa umetnost nastala je u samoj crkvi, penda je ta umetnost već izašla iz principa umetnosti.“ (Hegel, Georg Vilhelm Fridrih: „Estetika“ (knjiga I), „Kultura“, Beograd; 1969, str. 59).

⁴ Na ruskom jeziku: *ускрытость* = umetnost.

na takav način da uslovljavaju „evidentiranje“, samih stvari, empirijski i logički im prethodeći. Ovo praktično znači da nema suština bez pojava i da je epistemološki, ali i estetski gledano, čulno saznanje u prvom planu u odnosu na pređašnje metafizičko „iskustvo“.

Preokret koji je naznačio Benjamin dobija, jednu novu, još radikalniju dimenziju u eksplicitnim tezama Žana Bodrijara, isakazanim povodom analiza njegovog kompleksnog pojma *simulakruma*, transformisanog u „interaktivne strategije zavodjenja“. Bodrijar inauguriše vladavinu fenomena koji ne referiraju ni na šta izvan domena pojavnog sveta.

Sa pojavom prvog pravog reproduktivnog sredstva u umetnosti (fotografije), kao i pojavom moderne umetnosti koja reaguje učenjem „*l'art pour l'art*“, ne samo da se odbacuje socijalna funkcija umetnosti, već se odbacuje i svako određenje pomoću predmetne podloge. Ideju o takozvanoj „čistoj“ umetnosti Frankfurtska škola⁵ naziva negativnom teologijom.

Za razliku od onih koji su u umetničkim delima *moderne* videli tek puki izraz dekadencije, Teodor Adorno je u njima prepoznao svojevrstu strategiju odupiranja postvarenom svetu. Adorno je ovu (na prvi pogled paradoksalnu) strategiju moderne umetnosti definisao kao „*mimesis postvarenja*“, tj. kao „*mimesis stvrdnutog i otuđenog*“⁶. U pokušaju izmicanja ideološkom sklopu zaslepljenja, kojim svaki društveni sistem prikriva svoj totalitarni karakter, Teodor Adorno je saveznika pronašao upravo u modernoj umetnosti, i to pre svega u onoj avangardnoj. Moderna umetnost se opredelila za to da u svoju formu apsorbuje sâm vladajući princip, kako bi ga, dovodeći ga do ekstrema, iznutra uzdrimala⁷,

⁵ Pošto reference za ovaj rad mahom čine dela autora Frankfurtske škole, ukratko: „*Institut socioloških istraživanja*“ pri Univerzitetu u Frankfurtu osnovao je **Karl Grinberg** 1923. godine. Bio je to prvi istraživački centar marksističke orijentacije u Nemačkoj. **Maks Horkhajmer** postao je direktor 1930. godine, a već 1932. počinje da izdaje čuveni „*Časopis za socijalna istraživanja*“. Za saradnike dovodi mnoge teoretičare, od kojih su neki ostavili neizbrisiv trag u filozofiji, sociologiji, psihoanalizi, kao i studijama kulturnih fenomena XX veka, poput **Adorna**, **Froma**, **Markuzea**, **Poloka i Benjamina**.

⁶ Uprkos i ranije iznetim sličnim stavovima, naročito u „*Dijalektici prosvetiteljstva*“ iz 1947, koje je kod nas objavljeno sredinom sedamdesetih (**Horkhajmer, Maks/Adorno Teorod: „Dijalektika prosvetiteljstva**“, „Veselin Masleša“, Sarajevo; 1974), ova definicija se prvi put javlja u: **Adorno, Teodor: „Ästhetische Theorie**“, Frankfurt am Main; 1970, str. 39.

⁷ „*Pošto je stega ukletosti spoljašnje realnosti nad subjektima i njihovim formama reakcije postala apsolutna, umetničko delo može da joj oponira još samo tako što se izjednačava s njom.*“ (**Adorno, Teodor: „Ästhetische Theorie**“, Frankfurt am Main; 1970, str. 54).

odnosno, upravo time što „izgovara nesreću putem identifikacije, ujedno anticipira njeno lišavanje moći”⁸ Po Adornu je to jedini način da se umetnost odupre mitskoj začaranosti našeg vremena. Stoga on slikovito, aludirajući na pretvaranje prosvetiteljstva u novi mit, kaže da: „Svojim podvostručavanjem raspada se mit, Gorgona koja uočava svoj lik u ogledalu”⁹

Vreme je pokazalo da je umetnost mnogo manje u stanju da se odupre postvarenom svetu nego što je Adorno verovao, no uprkos tome umetnost (poput filozofije, a to u krajnjoj instanci važi i za celokupnu sferu kulture) pripada ovom svetu – čak i onda kada ga delimično transcendirira. Uostalom, i ona umetnička dela koja su prvobitno, shodno shvatanju njihovih autora, bila usmerena na pobunu protiv sfere kulture, vremenom su postala njen sastavni (čak su se etablirala kao elitni) deo¹⁰.

Izgubivši svoju osnovnu funkciju, razonoda preuzima ulogu viših afekata u industriji zabave¹¹. Na taj način zabava preuzima ulogu katarze. Ne samo po pripadnicima Frankfurtske škole, već i po mnogim savremenim misliocima¹², neke tekovine Novog doba, u konkretnom slučaju nova uloga zabave u masovnoj kulturi, u potpuno su suprotstavljene tradicionalnom sistemu vrednosti.

Katarza, podsećanja radi, potiče od grčke reči *katharsis* i znači *pročišćenje*; u filozofiji označava *moralno čišćenje i uzdizanje duše iznad svih telesnih, čulnih strasti i prljavština*.¹³ U estetikom značenju, prema Aristotelovoj „Poetici“, umetničko delo (npr. drama) izaziva kod gledalaca osećanja (afekte) npr. sažaljenja i straha, te ih na taj način oslobađa od tog stanja. Time se čovek uzdiže iznad egoizma, jer spoznaje da se životne promene događaju i bez naše volje.¹⁴ Uostalom, sam Aristotel kaže: „Tragedija je oponašanje ozbiljne i završene radnje koja ima određenu veličinu, govorom koji je otmene i poseban za svaku vrstu u pojedinim delovima, licima koja deluju, a ne pripovedaju, a izazivanjem sažaljenja i straha vrši pročišćavanje takvih afekata.“ Takvu ulogu katarze, po Horkhajmeru

⁸ Ibid, str. 35.

⁹ Adorno, Teodor: „Musikalische Schriften“ (I-III), Frankfurt am Main; 1978, str. 306.

¹⁰ Primeri Pikasa, Mondiljanija, Šagala, Dalija... rečito govore u prilog ovoj tezi.

¹¹ Termin koji su Horkhajmer i Adorno upotrebili još u „Dijalektici prosvetiteljstva“, 1947.

¹² Na primer: Noam Čomski, Džefri Aleksander, Peter Sloterdajk, Boris Grojs...

¹³ Vujaklija, Milan: „Leksikon stranih reči i izraza“, „Prosveta“, Beograd; 1970, str. 413.

¹⁴ Filipović, Vladimir: „Filozofijski riječnik“, „Nakladni zavod Matice hrvatske“, Zagreb; 1989, str. 166.

i Adornu u savremenoj kulturnoj industriji preuzela je zabava: „I samo zabavljanje postaje idealom, rasonoda stupa na mesto viših dobara¹⁵ (...) U tom smislu ta rasonoda pruža pročišćavanje afekata, koje već Aristotel pripisuje tragediji, a Mortimer Adler – filmu. Kulturna industrija razotkriva tako istinu i o stilu i o katarzi.“¹⁶ Dodamo li tome da su načela izložena u Aristotelovoj „Poetici“, pa i mišljenje o ulozi katarze koje je zasnovano na antičkim tragedijama, predstavljala vladajuće estetičke i dramaturške principe naredna dvadeset tri veka – postaje jasnije gnušanje autora „Kritike industrije zabave“ zbog činjenice da takozvane više afekte sada zemenjuje puka rasonoda.

Govoreći o katarzi, Hegel na primer, u trećoj knjizi „Estetike“ kaže da je „Sofokleova Antigona u tom pogledu najsavršenije umetničko delo, koje kao takvo zadovoljava u najvišem stepenu“. Lečenje, po Aristotelu je homeopatsko, sažaljenje se uklanja sažaljenjem, strah strahom... „Preterano sažaljenje, kaže se, treba isterati snagom nekog iscrpljujućeg emocionalnog doživljaja. Na primer, prizor napuštenog starog, slepog Edipa iscrpšće sentimentalnog posmatrača i doneti mu period okrepljujućeg mira.“¹⁷ Ovaj primer predstavlja tipičnu ulogu patnje u antičkim dramama, odnosno u shvatanjima aristotelovske poetike.

U savremenoj masovnoj kulturi patnja se ne ukida, naprotiv, ona se pomno registruje i planira. Njena uloga nije suštinska, ona je deo vladajuće ideologije koja služi da zaseni prostotu, da doda na glamurnosti i da pojača utisak borbe za opstanak: „Do kraja zatvoreni opstanak, a ideologija je danas samo njegovo udvostručavanje, djeluje veličanstvenije, moćnije i sjajnije ukoliko je što temeljnije prožet patnjom. On poprima aspekt sudbine. Tragika je nivelirana u prijetnju da će biti uništen onaj tko ne sudjeluje, dok se nekada njezin paradoksalni smisao sastojao iz beznadnog otpora mitskoj prijetnji. Tragična sudbina prelazi u pravednu kaznu, čežnja je građanske estetike oduvijek bila da ju tako

¹⁵ Horkhajmer, Maks/Adorno, Teodor: „Dijalektika prosvetiteljstva – Kritika industrije zabave“; „Veselin Masleša“, Sarajevo; 1974, str. 155.

¹⁶ Ibid, str. 156.

¹⁷ Gilbert, Katarina Evert/Kun, Helmut: „Istorija estetike“; „Kultura“, Beograd/„Zavod za izdavanje udžbenika“, Sarajevo; 1969, str. 70.

*transformira.*¹⁸ Posledica toga je društvo u kome je svakome zagarantovana formalna sloboda koja je postala balast.

Specifičnost uloge masovne kulture u odnosu na ulogu kulture u prethodnim epohama jeste u tome da odvikava ljude od mišljenja. Isto važi i za funkciju umetničkog dela u masovnoj kulturi. Naravno da ostvarivanje tog zadatka nije jednostavno, tako da neprestano moraju da se iznalaze novi mehanizmi zaglupljivanja: „Čak i tamo gdje se publika buni protiv industrije zabave, radi se o konzekventnoj lišenosti otpora kojoj je industrija te ljude naučila. No ipak je sve teže održati red. Napredak zaglupljivanja ne smije zaostati za napretkom inteligencije.”¹⁹

Zabava, mada je preuzela ulogu katarze, u suštini predstavlja potrebu konzumenta da bude saglasan sa postojećim stanjem. Onog trenutka kada mu je osnovni motiv postala rasonoda, to je znak da se čovek pomirio sa sudbinom i da nema potrebu čak ni da razmišlja o njoj a nekmoli da je menja. U tom slučaju prikazana patnja služi samo da pojača utisak, da učvrsti stanje letargije nečijeg duha, kako bi lakše oguglao na tuđu, a u krajnjoj konsekvenci, da bi oguglao i na svoju patnju. Sve to, na perfidan način treba da učvrsti takvog gledaoca/slušaoća/čitaoca u uverenju da je svaki otpor uzaludan. I tu se, po Horkhajmeru i Adornu, krug zatvara.

Od zabave koja preuzima ulogu katarze, kroz sistematsko zaglupljivanje, do razvijanja osećaja indiferentnosti na tuđu patnju, kao nečega najnormalnijeg što zavisi samo od slučaja – dolazi se do potpunog odsustva bilo kakvog otpora. A to je, po Horkhajmeru i Adornu, osnovni cilj industrije zabave i njenih protagonista. Taj zatvoreni krug sâmi autori formulisali su kao zabavu koja nema svoju svrhu po sebi, već joj je uloga apologija društva: „Zabavljati se znači biti saglasan. To je moguće samo tako da se zabava izolira od cjeline društvenog procesa, da se napravi nemuštom i od sâmog početka napusti neumitni prohtjev svakog djela: da u svojoj ograničenosti reflektira cjelinu. Zabavljanje jest zaista bijeg, ali ne kao što ono sâmo to tvrdi, bijeg od loše zbilje, nego od zadnje pomisli na otpor koja još može ostati u toj zbilji. Oslobođenje što ga obećava zabava jest oslobođenje od

¹⁸ Horkhajmer, Maks/Adorno, Teodor: „Dijalektika prosvetiteljstva - Kritika industrije zabave“; „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1974; str. 164.

¹⁹ Ibid, str. 157.

*mišljenja kao negacije.*²⁰ Zbog toga je današnja umetnost (u najvećoj meri) „*zabavljačka*“ jer jedino na taj način može da komunicira sa publikom koju je sâma formirala u sadejstvu sa kulturnom industrijom.

PR
DIOGEN pro kultura
<http://www.diogenpro.com>

NE KOPIRATI

²⁰ Ibid, str. 156.