

универзитет "св. кирил и методиј"
филозофски факултет - скопје

иван цепароски

**УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО ВО ВТОРАТА
ПОЛОВИНА НА XX ВЕК**

- докторска дисертација

ментор:

Акад. проф. д-р Георги Старделов

Скопје 1997

**УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО ВО ВТОРАТА
ПОЛОВИНА НА XX ВЕК**

**After all, a footnote is where
civilization survives.**

Joseph Brodsky¹

¹ Цит. по: Valentina Polukhina, *Joseph Brodsky: A Poet for Our Time*, Cambridge University Press, 1989, p. 282

содржина

1. Вовед	1
2. Уметничкото дело во херменевичката естетика	10
Вистината и уметничкото дело - Ханс Георг Гадамер	15
3. Уметничкото дело во јазичко-аналиничката естетика	36
а) Уметничкото дело во аналиничко-институционалната естетика	40
Уметничкото дело и "јазичките игри" - Лудвиг Витгенштајн	41
Уметничкото дело како артефакт во "светот на уметноста" - Артур Данто и Џорџ Дики.....	56
б) Уметничкото дело во семантичко-информационата естетика	72
Од естетиката во "нов клуч" кон естетиката во нов "виртуелен" капауз - Сјузан Лангер	72
Уметничкото дело како "со-стварност" - Макс Бензе	85
Отвореното дело како порака - Умберто Еко	103
4. Уметничкото дело во рецепционата естетика	127
Уметничкото дело во "хоризонтот на очекувањата" - Ханс Роберт Јаус	136
5. Уметничкото дело во марксистичката естетика	152
Стварноста во уметничкото дело и уметничкото дело во стварноста - Герѓ Лукач	157

Уметничкото дело како дисонантен фрагмент - Теодор Визенгрунд Адорно	169
Утопиското на уметничкото дело - Ернст Блох	197
Општеството како уметничко дело - Херберт Маркузе ..	218
Екскурс: Утопискиот проект на Естетичката лабораторија	245
6. Уметничкото дело во конструктивистичкиот, постструктивистичкиот и деконструктивистичкиот естетички теории	260
Аналитичкиот ум во потрага по уметничкото дело - Клод Леви-Строс	268
Од уметничкото дело кон задоволството во текстот - Ролан Барт	277
Уметничкото дело како апорија - Жак Дерида	300
7. Уметничкото дело во постмодернистичкиот естетички теории	328
Уметничкото дело во постмодерната состојба - Жан Франсоа Лиотар	337
Уметничкото дело како симулакрум - Жан Бодријар	356
Постмодерната архитектура и нејзиниот јазик - Чарлс Џенке	384
8. Заклучок	409
Библиографија	429

1. ВОВЕД

Темата што го одредува нашето интересирање во овој труд едноставно гласи: уметничкото дело во втората половина од XX век. И, навидум, тука, како ништо да нема нејасно. Но, достатно е само едно "патемно" промислување на насловот; па да се види дека нештата, уште на самиот почеток, не се толку едноставни!

Се чини, како да е "јасно", дека временското омеѓување е најмалку проблематично: треба да се опфати раздобјето од 1950 до 2000 година. Но, како што неодамна не потсетија научниците од Астрономската лабораторија во Гринич, за нив не постојат никакви дилеми кога завршува XX век, односно вториот милениум, и кога започнува XXI век, односно третиот милениум: за нив третиот милениум започнува на 1.1.2001 година, што значи дека втората половина на XX век трае од 1.1.1951 година до 31.12.2000 година.¹

¹ Ова произлегува од фактот дека броењето на времето не започнува од нултата година (годината 0) туку од годината 1. Нултата година историски и хронолошки не постои, таа е само момент (раѓањето на Исус), и е премин од првата година пред новата ера (п.н.е.; В.С.) кон првата година од новата ера (н.е.; А.Д.). Овој заклучок произлегува и од броењето во математиката, каде што низата од првата десетица ги опфаќа броевите од 1-10, втората десетица броевите од 11 до 20, а истото важи и за илјадниците. Научниците не случајно не потсетија на сево ова зашто меѓу "обичните смртници" е раширено мислењето и "надежта" дека дочекот на 2000 година е едновремено и дочекување на XXI век, односно на третиот милениум, што, секако, не е точно.

Но, фактот дека ова раздобје сè уште не е завршено (остануваат уште неколку години), а згора на тоа и јасното сознание дека треба да се говори за еден процес што сè уште трае, и тоа во самиот процес на траењето и без потребната временска дистанца, укажува дека и овој навидум најмалку проблематичен дел од насловот на темата крие во себе низа nelaгодности! Ако на историјата (а оттаму и на историјата на уметностите или на историјата на естетиката) ѝ се предадеме нефилозофски, а тоа уште повеќе важи за појавите коишто сè уште траат и чии сме современици, тогаш можноста да не навјасаат "непријатности" е мошне извесна. Зашто, како што укажува Карл Левит: "ако историјата на времето, меѓутоа, на нешто и може да не поучи, тогаш е јасно дека таа не е нешто за што човек би можел да се држи и ориентира. Да сакаш сред историјата да се ориентираш кон неа, тоа би било исто како и кога при еден бродолом би сакале да се држиме за брановите."² Од друга страна, пак, познато е дека историографијата може успешно да се создава и во моментот на самото историско случување. Првата реченица од првата и најпрочуена историја на современоста гласи: "Тукидит Атињанинот ја опиша војната меѓу Атињаните и Пелопонезаните, како тие војувале едни со другите; започна да пишува веднаш на почетокот на војната, зашто насети дека тоа ќе биде голема и највредна за спомен од претходните војни."³ Секако, ако во историската наука е можно, па дури е и пожелно да се толкува сегашноста (со сите

²К. Löwith, "Uvod" u: Hegelovska ljevica, Veselin Masleša, Sarajevo, 1980, str. 52.

³Tukidit, Povijest Peloponeskog rata, Matica Hrvatska, Zagreb, 1957, str. 13

ограничувања поради непостоењето на историската дистанца, или, пак, немањето, односно достапноста на голем број историско-политички извори - документи), став кој го бранат многумина историчари⁴, тогаш сосема е логично што постои теориско оправдување и за нашето говорење за уметноста и за уметничкото дело во едно раздобје кое сè уште трае и кое не е завршено.

Згора на тоа, сознанието дека станува збор за труд, односно дисертација, од областа на филозофијата, нужно, бара и едно доопределување. Со оглед на фактот дека овој труд се создава во областа на естетиката (филозофската естетика или филозофијата на уметноста⁵), јасно е дека кон

⁴ Американскиот историчар Стјуарт Хјуз со право смета: "Некој нашето време мора да им го толкува на современиците. Некој мора да ги одбележи широките насоки на општествените промени и на културното преуредување, а тој не смее да се плаши да предвидува, ниту смее да се јансосува зашто од време на време му наоѓаат грешки." (Стјуарт Хјуз, Историја као уметност и као наука, Градина, Ниш, 1989, стр. 62)

⁵ Разграничувањето меѓу естетиката, филозофијата на уметноста и филозофската естетика претставува засебна тема, исто толку обемна колку што е и темата на нашата дисертација. Укажуваме дека во овој труд ќе се користи поимот "естетика" а под него ќе се подразбира "филозофска естетика", односно естетика настаната во рамките на еден определен филозофски дискурс. Во однос на разграничувањата меѓу естетиката, филозофската естетика и филозофијата на уметноста, посочуваме само на неколку понови дела, иако нивниот број е огромен: Monroe C. Beardsley, Aesthetics from Classical Greece to the Present, Alabama, The University of Alabama Press, 1975; Philosophical Aesthetics: An Introduction, (ed.) Oswald Hanfling, Blackwell Publishers, Oxford, 1992; A Companion to Aesthetics, (ed.) David Cooper, Basil Blackwell, Oxford, 1992; кај нас, пак, дисертацијата на Кица Барлиева-Колбе, објавена, со извесни измени, под насловот: Принципот копнеж: можностите и границите на естетиката, Македонска книга, Скопје, 1990;

Во нашиот труд ќе се користи терминот "естетика", иако ќе се имаат на ум дистинкциите меѓу естетиката и филозофијата на уметноста, најмногу поради оние причини за кои говори и познатиот американски естетичар Монро Бирдсли (1915-85): "Во однос на терминологијата, јас не се расправам со оние што

уметничкото дело ќе се пријде од гледна точка на естетиката и во рамките на естетиката, односно ќе се проследи местото на уметничкото дело во естетиката од втората половина на XX век. Ова е битно да се потенцира, зашто ако не постои вакво "омеѓување" тогаш ќе треба да се проследи уметничкото дело од втората половина на XX век и од гледна точка на историите и теориите на поодделните уметности (книжевноста, музиката, ликовната уметност итн.), што, секако, претставува енормен потфат, неостварлив за една единка. Самиот факт што во насловот на тезата се употребува терминот "уметничко дело" (во еднина), а не "уметнички дела" (во множина), говори дека станува збор за иманентно естетички природ кон феноменот на уметничкото дело - согледувањето на заедничките својства на уметничкото дело при неговите манифестирања во различните уметности и во различните уметнички практики.

Ова не значи и дека се прифаќа ставот на Николај Хартман (1882-1950) од првата реченица на неговата постхумно објавена Естетика: "Естетиката не се пишува ниту за творецот ниту за набљудувачот на убавото, туку единствено и исклучиво за мислителот, за кого што дејствувањето и однесувањето на оние двајца претставува загатка."⁶ Ваквиот пристап кон уметноста и кон убавото (а за Хартман убавото е исто што и уметничкото дело), како што мнозина естетичари веќе покажаа,

сакаат да ја завардат дистинкцијата меѓу 'естетиката' и 'филозофијата на уметноста'. Но, наоѓам дека пократкиот термин е поприкладен, така што него го употребувам за да говорам за нешта што некои други би ги сместиле под второто." (Mohroe C Beardsley, Aesthetics from Classical Greece to Present, op.cit., p. 14)

⁶ Nikolaj Hartman, Estetika, BIGZ, Beograd, 1979, str. 5

нужно мора да доведе до разочарување во естетиката.⁷

Естетиката, сепак, се пишува и за творците на делата (уметниците) и за набљудувачите на делата (публиката) и за самите "мислителите" - теоретичарите кои се обидуваат да проникнат во тајната на уметноста. Оттаму во нашиот пристап кон уметничкото дело, иако од гледна точка на естетиката и во рамките на клучните естетички теории од втората половина на XX век, секогаш на ум ќе ја имаме и конкретната современа уметничка практика со сите нејзини "противречности" - и не мали "проблеми" што ѝ ги задава на теоретската мисла. Зашто, ако тоа не се стори, тогаш и овој пристап би останал во многу елементи "разочарувачки" и би бил надвор од развојните текови и на современата естетика и на современата уметност - каков што е случајот со бројните естетики од типот на Хартмановата или Лукачевата, кои остануваат целосно вкотвени во минатото и "слепи" за уметничката практика на сопственото време.

Но, иако веќе делумно се зацртаа и се набележија целите на нашиот труд, останува уште да се определи што се подразбира под категоријата "уметничко дело", таа темелна категорија на уметноста и на естетиката. Но, и на овој план нештата се крајно сложени. Во зависност од одбраниот пристап кон уметничкото дело зависи и неговото дефинирање!

Несомнен факт е дека и денес во естетиката свои приврзеници имаат класичните дефинирања на уметничкото дело како *mimesis* или како експресија. Уметничкото дело мнозина

⁷Види: Milan Damnjanović, Estetika i razočaranje, Praxis, Zagreb, 1970 (Особено Воведот и Првото поглавје!)

естетичари сè уште го врзуваат за убавото, но кон него се приоѓа и од гледна точка на неговата гносеолошка и од аспект на неговата онтолошка функција. Уметничкото дело е носител и на вистината - сфатена било епистемолошки било онтолошки. Тоа може да се дефинира и врз основа на неговата општествена функција, но и врз основа на соодветен аксиолошки пристап. Реален е природот кој го потенцира и рецептивниот аспект на самото уметничко дело, а можно е и едно вредносно-неутрално, "екстензионално-адекватно" и класификаторско дефинирање на уметничкото дело, какво што е она на американскиот естетичар Џорџ Дики (1926-), според кое: "Едно уметничко дело е артефакт од особен вид создадено за да ѝ биде претставено на публиката на светот на уметноста."⁸ Кон уметничкото дело се пристапува и од аспект на естетското и естетичкото искуство, а таков став зазема и англискиот естетичар Харолд Озборн кој вели: "Што и да е она што може меѓу природните ствари да го предизвика и да го поткрепи естетското искуство кај соодветни личности, го именуваме - убаво; и што и да е она меѓу артефактите што може да го предизвика и да го поткрепи естетското искуство кај соодветно подготвени субјекти, го нарекуваме уметничко дело."⁹ Секако, едно од најелегантните

⁸George Dickie, The Art Circle, Haven, New York, 1984, p. 80;

Ваквиот пристап е критикуван од многу страни, а еден од последните критички разгледи е и оној на шкотскиот естетичар Ник Зенгвил кој укажува дека "филозофијата не е и никогаш не била поперијанска. Врската меѓу теоријата и фактите е многу поеластична отколку што екстензионалната методологија сугерира." - Nick Zangwill, "Groundrules in the Philosophy of Art", Philosophy, Vol 70, No 274, October 1995, p. 534

⁹Harold Osborn, "Šta je to umetničko delo?", Treći Program, Beograd, br. 64, 1985, str. 266 (Инаку, овој текст за првпат е објавен во: The British Journal of Aesthetics, No 1, 1981)

определувања на уметничкото дело, токму поради својата едноставност, е и она што го протезира Жерар Женет (1930-) во својата најнова книга "Уметничкото дело" (L'oeuvre de l'art, 1994). Тој, таму, ја прифаќа определбата според која "уметничкото дело е артефакт (или човечки производ) со естетска функција"¹⁰.

Сиве овие пристапи и дефинирања на уметничкото дело, крајно различни и крајно спротивни, уште повеќе говорат за тешкотиите на секој оној што се обидува сите нив соодветно да ги протолкува и да ги претстави. Како и да е, во овој момент, на самиот почеток и во рамките на еден Вовед, и не е потребно да се одбере и да се застапува една од можните дефиниции на уметничкото дело. Проследувањето, пак, на уметничкото дело, - што ни претстои - онака како што тоа се толкува во клучните естетички теории од втората половина на XX век, секако, многу појасно ќе го лоцира местото и значењето на уметничкото дело како во современата уметност, така и во современата естетика. Покрај тоа, се надеваме, ќе овозможи и појасно согледување на прашањето: колку уметничкото дело како една "стара" категорија, во многу нешта оспорувана од модернизмот, сега, на крајот на векот, е сè уште плаузабилна и за уметноста и за естетиката.

И на крајот од овие поведни терминологско-теориски и методолошки појаснувања, ќе укажеме уште дека во овој труд под естетичка теорија, или под естетика, ќе се подразбира истото она што за естетиката го тврди Умберто Еко во една

¹⁰ Жерар Женет, Уметничко дело: иманентност и трансцендентност, Светови, Нови Сад, 1996, стр. 8

негова мошне широка по обем дефиниција од 1987 година. Значи, под естетичка теорија ќе го разбереме: "секој говор кој, со намера нешто да систематизира и воведувајќи во игра филозофски поими, се занимава со некои појави што се однесуваат на убавината, уметноста и условите на создавање и на просудување на уметничките дела, на врската меѓу уметноста и другите активности и меѓу уметноста и моралот, кои, потоа, се однесуваат на функцијата на уметникот, поимите на пријатното, украсното, поимите на стилот, на судовите на вкусот и критиката на тие судови, теоријата и практиката на толкувањето на текстовите, вербални и невербални, или, пак, на прашањето на херменевтиката..."¹¹

Прифаќањето на една толку широка по обем дефиниција на естетиката, секако, ќе овозможи до израз да дојдат најразличните приоди кон уметничкото дело што ги среќаваме во филозофијата и во естетиката од втората половина на XX век. Токму затоа и оптималната цел кон која што ќе се стремиме во овој труд, ќе биде да се даде колку што е можно појасна слика за уметничкото дело, онака како што кон него се приоѓа и онака како што тоа се толкува во, според нас, клучните естетички теории од втората половина на XX век. Со тоа, веруваме, ќе се испишат страниците на една можна историја на естетиката од втората половина на XX век, секако, од гледна точка на уметничкото дело и во однос на самото уметничко дело.

Што се однесува, пак, до планот на изложување, во

¹¹ Umberto Eko, Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka, Svetovi, Novi Sad, 1992, str. 7

поглавјата што следуваат по Воведот, ќе започнеме со анализа на уметничкото дело во херменевтичката естетика (Ханс Георг Гадамер), потем, навлегувајќи во сферите на јазикот, ќе ја проследиме јазичко-аналитичката естетика во двата нејзини подвида, што ги именуваме како: аналитичко-институционална естетика (Лудвиг Витгенштајн, Артур Данто и Џорџ Дики) и семантичко-информациона естетика (Сјузан Лангер, Макс Бензе и Умберто Еко). Потем ќе се префрлиме кон естетиката на рецепцијата (Ханс Роберт Јаус) и кон марксистичката естетика (Герѓ Лукач, Теодор Визенгрунт Адорно, Ернст Блох и Херберт Маркузе). Оттаму ќе преминеме кон структурализмот, пост-структурализмот и деконструкцијата (Клод Леви-Строс, Ролан Барт и Жак Дерида), а прегледот на естетичките идеи од втората половина на XX век врзани за уметничкото дело, ќе го завршиме со актуелната пост-модернистичка теоретската мисла (Жан-Франсоа Лиотар, Жан Бодријар и Чарлс Џенкс).

На крајот, откако ќе го изминеме сиот тој пат, се надеваме, ќе можеме да изведеме и определени битни заклучоци врзани за уметничкото дело денес: најмногу и непосредно во рамките на естетичката теорија од втората половина на XX век, а делумно и посредно и во однос на самата уметност, на конкретната уметничка практика од истото ова раздобје - дејност која со многу свои "постапки" ја разниша и ја разурна дотогашната "единственост", "неповторливост" и "ауратичност" на уметничкото дело.

2. УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО ВО ХЕРМЕНЕВТИЧКАТА ЕСТЕТИКА

"Една вистински ефективна херменевтика може да се развие само кога виртуозноста на филолошкото толкување се комбинира со изворната филозофска способност."

Wilhelm Dilthey, Die Entstehung der Hermeneutic¹

"Филозофското значење на уметноста и се состои во тоа што врз едно уметничко дело се искушува вистината, која по друг пат не може да се дофати, значењето што се одржува наспроти секое умување. Така, покрај искуството на филозофијата, искуството на уметноста е најјуверлива опомена за научната свест да ги признае своите граници."

H.G.Gadamer, Wahrheit und Methode²

Познато е дека херменевтиката како метода на филозофско иследување има сопствена долговечна историја. Етимолошки врзана за името на Хермес - гласникот на грчките богови - херменевтиката се насочува кон "пораките", и кон "толкувањето" (hermeneuein - "да толкуваш", hermeneutike techne - "вештина/уметност на толкувањето"). Најнапред, во

¹Цит. сп. Wilhelm Dilthey, "The Rise of Hermeneutics", in: Critical Sociology, (ed.) Paul Connerton, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, 1976, p. 111

²Цит.сп. Hans Georg Gadamer, Istina i metoda, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978, str. 22

средниот век, суштествена за толкувањето на Библијата - при што се определуваат четири нивоа на значење: литерално (буквено), алегориско, трополошко (морално) и анагошко (есхатолошко) - подоцна за време на Реформацијата херменевтиката се врзува единствено за литералната или "граматичка" егзегеза на Библијата.³ Всушност, во ова време можеме да ја лоцираме и поделбата на древните херменевтички пристапи како филолошки и патристички.⁴ Првата толкувачка постапка се стреми кон реконструкција на изворното значење на текстот при што тој семантички се реконструира, додека втората постапка го презема алегориското толкување на текстот при што самата христијанска догма е појдовна точка за неговото толкување. Оттаму, божествените нешта за оној кој во нив не верува - укажува Цветан Тодоров - остануваат целосно скриени.⁵ Затоа, според Тодоров⁶, патристичката егзегеза се вредува во "финалистичките толкувања", каде што однапред е познат резултатот на толкувањето, додека филолошкото толкување (а со денешна терминологија искажано, тоа е структуралната анализа) се стреми кон "операционално толкување" во кое аналитичката постапка е примарна, а резултатот на толкувањето однапред не е познат.

³ Види: The Oxford Companion to Philosophy, (ed.) Ted Honderich, Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 353

⁴ Пообемно за филолошкиот и патристичкиот херменевтички пристап говори хрватскиот теоретичар на книжноста Гајо Пелеш во поглавјето "Патристика и филологија" од книгата: Gajo Peleš, Priča i značenje, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 16-31

⁵ Види: Cvetan Todorov, Simbolizam i tumačenje, Svetovi, Novi Sad, 1986, str. 111

⁶ *ibid.*, str. 73

Но дека нештата не се толку едноставни како што ги прикажува Тодоров говори примерот на Хегел кој - иако може да се вреди во т.н. "патристички пристап"⁷, што се врзува за самиот толкувач кој го "подредува" текстот на своето време и својот светоглед - сепак, со клучното поврзување на делото со егзистенцијалниот момент на историскиот субјект прави битно исчекорување од т.н. патристички пристап, а со своето историзирање на објектот несомнено влијае врз Хајдегер и врз Гадамер во оформувањето на нивните херменевтички пристапи.

Бидејќи карактерот на овој труд не ни овозможува ниту делумно проследување и анализирање на спецификите на развојот на херменевтиката од Фридрих Шлаермахер (1768-1834) и Фридрих Аст (1778-1841) до Вилхелм Дилтај (1833-1911)⁸, затоа, пред да поминеме на херменевтиката на Ханс Георг Гадамер, ќе укажеме само на дел од толкувањата на Мартин Хајдегер кои, секако, се неодминливи за конституирањето на современата филозофска и естетичка херменевтика.

Веќе од Хајдегер херменевтиката не претставува правило, метода, или теорија на толкувањето, туку се здобива со едно многу подлабоко значење, утврдено уште од "Битие и

⁷ Кај Хегел иако херменевтиката се преместува од подрачјето на Библијата врз сите форми на пишаното искажување, особено книжевното, сепак, појдовната позиција е слична на теолошката, зашто се врзува за развитокот на апсолутниот дух.

⁸ За развојот на херменевтиката од гледна точка на естетиката и теоријата на книжевноста види во: Richard E. Palmer, Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer, Evanston, Ill., 1969; како и во обемната одредница херменевтика, напишана од познатиот американски филозоф и естетичар Џозеф Марголис (1924-), in: A Companion to Aesthetics, (ed.) David Cooper, Basil Blackwell Ltd, 1992, pp. 192-197

време" (1927), според кое херменевтиката или херменевтичката онтологија, пред сè, се занимава со "херменевтиката на битието", со толкувањето на самото битие, на "тука-битието" (Dasein), "егзистенцијата", или, што е исто, на "човечкото битие". Оттаму, вистината на едно уметничко дело се дофаќа само тогаш кога тоа овозможува да се продлабочи "смислата" на нашето постоење, кога "внатре-светското битие" ќе се открие во "битието на човечкото битие" и ќе стигне до "разбирањето". Дури тогаш ќе можеме да кажеме дека "тоа има смисла".⁹ Со толкувањето делото се вклопува во случувањето, во самата сегашнина, а разбирањето е дел на тоа случување, на тоа "да-бидеш-тука".¹⁰ Разбирањето, според тоа, не е, пред сè, работа на некое одделно спознавање, на некој поединечен чин, туку е суштествен дел на самата структура на човечката егзистенција. Затоа спознавањето е коренито историско, а бидејќи човечката егзистенција се конституира преку времето, таа, оттаму, се конституира и преку јазикот - таа клучна димензија од постоењето на човечкиот живот - зашто само таму каде што има јазик има и свет.

Токму затоа пристапот кон Dasein мора да биде херменевтички, зашто Dasein се сокрива и го затемнува сопственото значење. Но, бидејќи зборовите, а и самото уметничко дело, во себе ја носат вистината на битието, оттаму уметничкото дело се појавува, како што укажува Хајдегер во својата прочуена расправа "Потеклото на

⁹ Martin Heidegger, Bitak i vrijeme, Naprijed, Zagreb, 1985, str. 172

¹⁰ ibid., str. 154

уметничкото дело" (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935/36), како: "случување на вистината, и тоа на начин на делото, на дело. Затоа суштината на уметноста однапред беше одредена како во-дело-поставување на вистината. (...) Уметноста е значи: создавачко зачувување на вистината во делото."¹¹

Натаму, според ова толкување, уметничкото дело е манифестирање на вистината, тоа го изложува светот и ја про-изведува земјата. Но, ако се појасни Хајдегеровата терминологија, ќе видиме дека тој укажува на еден безмалку тривијален факт, имено, дека на земјата живеат смртни луѓе, и дека земјата (Erde) нè прави смртни. Оттаму, уметничкото дело е "манифестација на вистината" зашто тоа ги "изложува" историските светови и ја најавува историската можност на егзистенцијата, но секогаш во нејзината врзаност за смртта. Токму затоа и ќе може италијанскиот естетичар Дани Ватимо да укаже дека: "во уметничкото дело кое го поврзува светот со земјата, се остварува она единство на засновувањето и на продорот што ја проникнува севкупната онтологија на Хајдегер."¹² И потем: "средбата со уметничкото дело не е само средба со одредена вистина (...) туку е, во крајна линија, доживување преку кое се потврдува дека ние и делото му припаѓаме на оној хоризонт на општа свест кој е претставен од самиот јазик и традицијата која во него се продолжува."¹³

Но, со ваквите ставови веќе ѝ одиме во пресрет на филозофската и естетичка мисла на Ханс Георг Гадамер.

¹¹ Martin Heidegger, O bitu umjetnosti, Mladost, Zagreb, 1959, str. 69

¹² Dani Vatimo, Kraj moderne, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 129

¹³ *ibid.*, str. 138

На трагите на "херменевтичката феноменологија", или, пак, "херменевтиката на битието", како што обично се именува Хајдегеровата филозофија, затоа што, за разлика од "трансценденталната феноменологија" на Едмунд Хусерл (1859-1938), кај Мартин Хајдегер (1889-1976) филозофскиот светоглед е втемелен врз прашањата на историското толкување а не на трансценденталната свест, значи, токму на овие траги, асистентот на Хајдегер, Ханс Георг Гадамер (1900-) ја гради својата херменевтичка филозофија во која проблемите на уметноста и на естетиката заземаат централно место.

Значи, следејќи ги ставовите на Хајдегер и обидувајќи се нив да ги продлабочи, Ханс Георг Гадамер¹⁴,

¹⁴ Ханс Георг Гадамер (Hans-Georg Gadamer) е роден во Марбург во 1900. а студирал во Марбург и Минхен. Докторирал во 1922. кај Паул Натоп а хабилитирал 1929. кај Мартин Хајдегер. Од 1939. е редовен професор по филозофија во Лајпциг и ректор во 1946/47. Од 1947-49. професор е во Франкфурт на Мајна, а потем оди во Хајделберг кадешто ја наследува катедрата од Карл Јасперс. Член е на голем број академии, основач и уредник е на повеќе списанија, а неговиот опус е навистина огромен, што не се должи само на неговата долговечност! Неговите Собрани дела започнаа да се објавуваат во 1985. а десеттиот, завршен, том е објавен во 1995. (Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*. Tübingen: J.C.B. Mohr, /Paul Siebeck/). Првите два тома го опфаќаат капиталното дело "Вистина и метода" а осмиот и деветтиот том се посветени на "Естетиката и поетиката" (1993). Од делата на Гадамер, покрај "Вистина и метода" (1960; 1990⁶), ќе ги споменеме уште: "Платоновата дијалектичка етика" (Platos dialektische Ethik, 1931); "Мали списи I-IV" (Kleine Schriften I-IV, 1967-1977); "Хегеловата дијалектика" (Hegels Dialektik, 1971); "Актуелноста на убавото. Уметноста како игра, симбол и празник" (Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest. 1977); "Наследството на Европа: текстови" (Das Erbe Europas: Beiträge, 1989); "Песна и разговор" (Gedicht und Gespräch. Essays, 1990); како и разговорите што со него ги водел К.Дут објавени во книгата "Гадамер во разговор" (Hans-Georg Gadamer im Gespräch, 1995).

познатиот германски филозоф втемелувач на современата херменевтика од втората половина на овој век, во своето капитално дело "Вистина и метода" (Wahrheit und Methode, 1960), поставува цела една низа прашања битни за разбирањето и толкувањето на уметничкото дело и на самата уметност во целина. Ќе наведеме само еден дел од поставените прашања онака како што нам ни се претставија.

Во што се состои значењето на уметничкото дело и посебно на книжевното уметничко дело? Колку намерата на авторот е битна за самото значење на уметничкото дело? Дали и како ги разбираме делата што ни се премногу далечни и во културолошка и во историска смисла? Дали и колку е можно објективното разбирање кога секое разбирање е условено од историската ситуација во којашто се наоѓа толкувачот? Дали можеме да го дофатиме уметничкото дело "онакво какво што тоа е"? Какво е значењето на традицијата при толкувањето на уметничкото дело? Во што се состои херменевтичкиот круг на целината и делот при толкувањето и дали е нужно тој да се надмине? Дали херменевтичкиот феномен е врзан за прашањето на методата или пак, пред сè за спознавањето на вистината? Во што се состои значењето на играта и на јазикот за самото човеково битие, а оттаму и за уметноста и за уметничкото дело? Како се разоткрива прашањето на вистината врз основа на искуството на уметноста? Во што се состои онтологијата на уметничкото дело и нејзиното херменевтичко значење? Како се остварува темелното место на јазикот како хоризонт на една херменевтичка онтологија? Зошто уметничкото дело е и игра и симбол и празник?

познатиот германски филозоф втемелувач на современата херменевтика од втората половина на овој век, во своето капитално дело "Вистина и метода" (Wahrheit und Methode, 1960), поставува цела една низа прашања битни за разбирањето и толкувањето на уметничкото дело и на самата уметност во целина. Ке наведеме само еден дел од поставените прашања онака како што нам ни се претставија.

Во што се состои значењето на уметничкото дело и посебно на книжевното уметничко дело? Колку намерата на авторот е битна за самото значење на уметничкото дело? Дали и како ги разбираме делата што ни се премногу далечни и во културолошка и во историска смисла? Дали и колку е можно објективното разбирање кога секое разбирање е условено од историската ситуација во којашто се наоѓа толкувачот? Дали можеме да го дофатиме уметничкото дело "онакво какво што тоа е"? Какво е значењето на традицијата при толкувањето на уметничкото дело? Во што се состои херменевтичкиот круг на целината и делот при толкувањето и дали е нужно тој да се надмине? Дали херменевтичкиот феномен е врзан за прашањето на методата или пак, пред сè за спознавањето на вистината? Во што се состои значењето на играта и на јазикот за самото човеково битие, а оттаму и за уметноста и за уметничкото дело? Како се разоткрива прашањето на вистината врз основа на искуството на уметноста? Во што се состои онтологијата на уметничкото дело и нејзиното херменевтичко значење? Како се остварува темелното место на јазикот како хоризонт на една херменевтичка онтологија? Зошто уметничкото дело е и игра и символ и празник?

Многу прашања нудат и многу одговори. Но да одиме со ред. Треба да се укаже дека сиве овие прашања Гадамер ги поставува во своето капитално дело "Вистина и метода", та затоа нурнувањето во оваа волуминозна книга, покрај тоа што се наложува како неодминливо, со себе носи и задоволство од допирањето до најзначајните прашања, но нуди и можност за промислување на низата одговори суштествени за темата што нас не интересира: уметничкото дело.

Во едно од своите последни интервјуа, објавено во 1996 година, Гадамер укажува дека во текот на целиот XX век, кој сè уште трае, "на сите нас во филозофијата ни се наложи да го преосмислиме сфаќањето на животот."¹⁵ На трагите на овој "налог" Гадамер ја гради својата херменевтичка позиција во која "животот" се "преосмислува" низ разбирањето - коешто секогаш е дијалог меѓу минатото и сегашноста. Секако, уште пред триесетина години, во Предговорот кон второто издание на "Вистина и метода" (1965), Гадамер јасно укажа дека, на планот на разбирањето на животот воопшто и на "животот" на уметничкото дело, посредувањето меѓу минатото и сегашноста е секогаш една апликација којашто е "момент на самото разбирање".¹⁶ Но да се разбере за Гадамер не значи само да се прифати наследеното мислење или, пак, да се признае она што традицијата го издигнала на највисок пиедестал, разбирањето според Гадамер - а тука тој несомнено ја следи Хајдегеровата темпорална аналитика на човековото *Dasein* - не е само еден

¹⁵ Ганс-Георг Гадамер, "XX век: размисления о пережитом", Вопросы философии, Москва, No.7, 1996, С. 127

¹⁶ Hans Georg Gadamer, Istina i metoda, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978, str. 14

од начините на однесување на субјектот туку е самиот начин на "битие на човечкото битие".¹⁷ И токму во оваа смисла го употребува Гадамер поимот херменевтика - тој го означува основното движење на човечкото битие, движење што ја оформува човековата "конечност и историчност, и затоа ја опфаќа целината на неговото искуство на светот."¹⁸

Затоа херменевтичкиот феномен Гадамер воопшто не го врзува за методата, ниту пак за методата на духовните науки, туку за "оној поим на спознание и вистина што одговора на целината на нашето херменевтичко искуство."¹⁹ Секако, херменевтиката не може да биде ниту умешност на разбирањето во духот на поранешните филолошки и теолошки херменевтики, зашто таа е филозофско промислување на светот и на искуството на светот низ доменот на јазикот, историјата и уметноста.²⁰

¹⁷ *ibid*, str. 12

¹⁸ *ibid*.

¹⁹ *ibid.*, str. 23

²⁰ Кај нас, во духот на овие ставови, Георги Старделов го продлабочува Гадамеровиот херменевтички пристап укажувајќи на можното обединување на херменевтиката со естетичката аксиологија. Овој став консеквентно се развива тргнувајќи од анализата на поетските и прозните дела на Славко Јаневски (Experimentum Macedonicum, Македонска книга, Скопје, 1983; Керубиновото племе, Детска радост, Скопје, 1995), поезијата на Блаже Конески (Одземење на силата, Мисла, Скопје, 1990) и поетското творештво на Анте Поповски (Величанија, Детска радост, Скопје, 1997). Естетичкиот и критичкиот пристап именуван како иманентна херменевтика или палимпсест, според Старделов, овозможува да се покаже дека "вредноста на делото не е конструкција на критичкиот говор, туку иманентно својство на делото. На тој начин толкувањето и вреднувањето се одвиваат како единствен и неразделен чин, при што белетристичкиот текст ја искажува својата вредност најавтентично кога непосредно и изворно самиот ја искажува. Толкувањето на текстот, според тоа, е откривање на самиот текст низ него самиот (текст под текст)." в. Керубиновото племе, *op. cit.*, стр. 37

Поставувајќи ја вистината наспроти методата, зашто сврзникот "и" од насловот на програмското дело на Гадамер "Вистина и метода" не ја означува врската меѓу вистината и методата туку нивната подвоеност и несовмесност, зашто се смета дека суштината на човечкото познание е "неметодична", Гадамер укажува дека врз основа на искуството на уметноста се разоткрива прашањето за вистината, за онаа вистина до која тешко може да се дојде ако се оди по други патишта, и дека токму затоа "покрај искуството на филозофијата, искуството на уметноста е најuverлива опомена за научната свест да ги признае своите граници."²¹

Потем, можеме да констатираме, сместувајќи го самото искуство на вистината што го наоѓаме во уметничкото дело во средиштето на херменевтичката рефлексива, Гадамер ги надминува оние естетички теории кои дозволуваат да бидат "стеснети" од поимот на научната вистина. Критикувајќи ги сите оние естетички пристапи од минатото кои се повикуваат на непосредноста на доживувањето, на генијалноста на моментот, на значењето на доживувањето на уметничкото дело, на необврзноста на естетичката свест, на субјективирањето на естетското (ставови кои тргнуваат од Имануел Кант и од неговото разбирање на убавото како втемеленост во априорната структура на субјективноста), Гадамер ќе застане на позиција погодна за одбрана на светот во уметничкото дело и на уметничкото дело во светот, што значи само едно: "уметноста е спознание, а искуството на уметничкото дело ни овозможува

²¹ Istina i metoda, op.cit., str. 22

да учествуваме во ова спознание."²² Уметничкото дело ја посредува вистината, а оттаму естетиката станува своевидна "историја на вистината" - што се разоткрива низ делото на уметноста. На тој начин Гадамер го возобновува прашањето за вистината во уметноста кое се посведочува низ искуството на уметноста.

Следејќи ја Хајдегеровата критика на нововековниот субјективизам и прифаќајќи го неговото темпорално толкување на битието, Гадамер силно ќе ја брани позицијата според која уметничкото дело ни овозможува да ја разбереме неговата вистина но и вистината на светот, зашто: "искуството на уметничкото дело го вклучува разбирањето, та самото, значи, претставува херменевтички феномен, и тоа сигурно не во смисла на научна метода. Разбирањето, згора на тоа, ѝ припаѓа на средбата со самото уметничко дело, така што само од оваа припадност може да се осветли начинот на битието на уметничкото дело."²³ Врз основа на овие излезни позиции Гадамер ја гради својата онтологија на уметничкото дело, а во неа како линија водителка на онтолошката експликација се појавува играта.

Играта, која како поим има "одиграно" голема улога во естетиката, Гадамер се труди да ја "исчисти" од нејзиното субјективно значење што таа го има кај Кант и Шилер и кое владее во севкупната нова естетика и антропологија. Како што потенцира Гадамер: "Кога во врска со искуството на уметноста говориме за игра, тогаш под игра не мислиме на однесувањето

²² *ibid.*, str. 127

²³ *ibid.*, str. 130

или дури на душевното расположение на творецот или на оној што ужива, а особено не на слободата на некој субјективитет што се активира во играта, туку на самиот начин на битие на уметничкото дело."²⁴ Оттаму прашањето што го засега Гадамер не е естетичката свест туку искуството на уметноста, а тоа значи дека е примарно прашањето за начинот на битието на уметничкото дело.

Вистинското битие на уметничкото дело се открива во искуството што го преобраќа оној што него го "искушува". Тоа е така затоа што играта има своја сопствена суштина, која е сосем независна од свеста на оние што играат. Како што укажува Гадамер: "Субјектот на играта не се играчите, туку само преку играчите се доаѓа до играта."²⁵ Движењето, пак, што е суштествен белег на играта, нема некоја однапред определена цел, туку се возобновува преку повторувањето. За Гадамер самата игра е процес на движење како такво, и затоа во основа "се признава приматот на играта во споредба со свеста на оној што игра".²⁶ Оваа "неподносилива леснотија" на играта секогаш смета на повторувањето, а убавината на играта е токму во тоа што таа умее да загосподари со играчот.

Пресвртот што се случува при едно целосно дооформување на човечката игра, а тоа е оној момент кога играта станува уметност, се именува како: "преобразување во творба". Играта тогаш, според Гадамер, се здобива со "карактер на дело, таа е *εργον* а не само *ενεργεια*. И во оваа

²⁴ *ibid.*, str. 131

²⁵ *ibid.*, str. 132

²⁶ *ibid.*, str. 134

смисла ја нарекувам творба. (...) Така, под преобразба во творба мислиме дека она што порано било веќе не е. Но и тоа дека ова што сега е, што се прикажува во играта на уметноста, е постојана вистина."²⁷ Светот на уметничкото дело во којшто играта се искажува себеси станува еден преобразен свет кој ни овозможува да спознаваме, или, според зборовите на Гадамер, "она што всушност го искушуваме на уметничкото дело и кон што сме насочени е: колку е тоа вистинито, т.е. колку во него ги спознаваме и ги препознаваме нештата и самите себеси."²⁸

Бидејќи играта е творба, но и творбата е игра, и бидејќи и играта и творбата се поставени во времето, Гадамер го поставува прашањето на темпоралното толкување на уметничкото дело. Одговорајќи на прашањето што е тоа естетско битие, Гадамер дава одговор и на прашањето за темпоралноста на уметничкото дело: "Врз поимот на играта и на преобразбата во творба, што ја карактеризира играта на уметноста, се обидовме да докажеме нешто општо: дека, имено, приказот, односно изведувањата на поетското дело и музиката се нешто суштинско, а никако не нешто акцидентално. Само во нив се довршува она што самите дела на уметноста веќе се: опстојување на она што со нив се прикажува. Специфичната временост на естетското битие, своето битие да го има во тоа да-биде-прикажано, во случајот на репродукцијата станува егзистентна како самостојна и издвоена појава."²⁹

²⁷ *ibid.*, str. 140-141

²⁸ *ibid.*, str. 144

²⁹ *ibid.*, str. 164

Временоста станува оној хоризонт на уметничкото дело во кој се посредуваат минатото и сегашноста, во кој се доаѓа до херменевтичкото разбирање на играта, во кој во-дело се поставува вистината, во кој се при-кажува вистината. Онтолошката структура на прикажувањето е самиот начин на битие на уметничкото дело: сликата на тој начин се здобива со симболичка функција и станува "случување на битието - во неа битието станува смислено-видлива појава"³⁰.

Архитектурата, пак, го обликува просторот и во себе ги опфаќа сите форми на приказ при што декоративното се јавува како нејзин суштествен елемент. Но, декоративното, за Гадамер, не е нешто што не е убаво, напротив, возобновувајќи ги старите сфаќања за декоративното како за нешто што е напосто убаво, Гадамер ја рехабилитира и старата категорија убаво, со што го заокружува прашањето за начинот на битието на естетското. За него приказот е еден универзален онтолошки момент на структурата на естетското, тој е едно случување на битието што се рефлектира во сите уметности, та затоа "специфичниот приказ на уметничкото дело е доаѓање-до-приказ на битието."³¹ Оваа мисла на Гадамер дека "приказот" му припаѓа на битието на уметничкото дело, оваа мисла - и тука можеме да се согласиме со следниов став - "сака да посведочи дека идентитетот на уметничкото дело не се губи во променливите и историско-временски условените аспекти на себеси. Гадамер, оспорувајќи го со право естетицизмот и објективистичкиот идеал на методата на историзмот, смета

³⁰ *ibid.*, str. 174

³¹ *ibid.*, str. 190

дека со историската промена овозможеното разновидно само-прикажување на делото, му припаѓа на неговото битие."³²

Кога станува збор, пак, за литературата, тоа темелно подрачје на интересот на херменевтиката, Гадамер смета дека таа може да се разбере само ако се тргне од онтологијата на уметничкото дело, а не и од творештвото или естетската доживелица. Книжевноста што во себе ја содржи функцијата на духовно завештание и предание, во сегашноста ја носи својата "скриена" историја, и како што и за другите уметности се утврди дека играта е битието на уметничкото дело што се довршува само кога ќе се прикаже и кога гледачот него ќе го прими, така и книжевното уметничко дело се довршува само во процесот на неговата лектира, неговото разбирање. На тој начин реконструкцијата и интеграцијата се јавуваат како темелни задачи за херменевтиката, но при тоа реконструкцијата на уметничкото дело (Шлаермахер) може да биде само една помошна операција за разбирањето, зашто не е можно да се поврати од минатото изгубениот живот овоплотен во делото, додека интеграцијата на уметничкото дело во сегашноста, според ставот на Хегел што Гадамер го прифаќа, е јасно сопоставената позиција во однос на "самозабравот на историската свест."

Според Гадамер, "Хегел изрекува една решителна вистина, со тоа што суштината на историскиот дух не се состои во реституцијата на минатото, туку во мисловното посредување со сегашниот живот. Хегел е во право кога

³²Abdulah Šarčević, Iskustvo i vrijeme, Svjetlost, Sarajevo, 1981, str. 97

таквото мисловно посредување не го мисли како надворешен и дополнителен однос, туку го поставува на ист степен со самата вистина на уметноста."³³ Со тоа херменевтичката свест се здобива со сеопфатна широчина која ја превозмогнува широчината на естетичката и на историската свест, та затоа, како што смета Гадамер, "естетиката мора да се слее во херменевтиката."³⁴ Секако, овој став на Гадамер произлегува од фактот дека за него херменевтиката не е метода, ниту на историјата ниту на естетиката, туку е интегрална филозофија која тргнува од играта, историјата и јазикот како темелни искуства на светот.

Вториот дел од "Вистина и метода" го проширува прашањето за вистината врз основа на "разбирањето" во духовните науки, но бидејќи суптилните анализи на Гадамер на "Дилтаевите заплеткувања во апориите на историзмот"³⁵, како и на издигнувањето на "историчноста на разбирањето во херменевтички принцип"³⁶, во ова пригода, за нас, не се од толку големо значење, пред да преминеме кон Третиот дел од "Вистина и метода", делот во кој Гадамер го образложува "Онтолошкиот преврат на херменевтиката врз основа на нишката водителка на јазикот",³⁷ ќе укажеме на неколку битни согледби содржани во вториот, централен, дел на "Вистина и метода".

Укажувајќи дека и просветителската критика на традицијата и романтичарското рехабилитирање на традицијата

³³ Istina i metoda, op.cit., str. 200

³⁴ ibid., str. 195

³⁵ ibid., str. 249-273

³⁶ ibid., str. 298-340

³⁷ ibid., str. 417-540

заостануваат зад нејзиното вистинско историско битие, Гадамер смета дека "на почетокот на секоја историска херменевтика мора, затоа, да стои дека таа се ослободува и од апстрактната спротивност меѓу традицијата и историјата, меѓу историјата и знаењето. Дејствувањето на живата традиција и на историското истражување, оформуваат едно единствено дејствување, чијашто анализа би можела да дојде само до испреплетеноста на взаемните дејствувања."³⁸ Затоа секое современо истражување на традицијата, а за такво Гадамер го смета и своето, не е само истражување туку и посредување на традицијата. Оттаму разбирањето не е само некое дејствување на субјективитетот туку е доаѓање до "случувањето на преданието во кое постојано се посредуваат минатото и сегашноста."³⁹

Иако ваквиот пристап во себе носи белези на кружна структура на разбирањето, сепак, токму овој "херменевтички круг", кругот на целината и на делот, не само што не се раствора во целосното разбирање, туку, напротив, таму се спроведува најцелосно. Како што вели Гадамер, и во тоа се состои суштината на неговото херменевтичко разбирање на традицијата, "кругот, значи, нема формална природа, тој не е ни субјективен ни објективен, туку го опишува разбирањето како усогласување на движењето на преданието и на движењето на толкувачот. Антиципацијата на смислата која раководи со нашето разбирање на некој текст, не е дејство на субјективитетот, туку се одредува од заедништвото што не

³⁸ *ibid.*, str. 316

³⁹ *ibid.*, str. 324

врзува со преданието. Но ова заедништво во нашиот однос кон преданието се наоѓа во постојано образување. (...) Кругот на разбирањето, значи, не е некој 'методски' круг, туку го опишува онтолошкиот структурен момент на разбирањето."⁴⁰ На тој начин, самото разбирање, а оттаму и разбирањето на уметничкото дело од минатото, станува дел од процесот на "историјата на дејствувањето".

Бидејќи секоја сегашност има свои "граници", свои "херменевтички ситуации", свој "историски хоризонт", оттаму како нужност се наложува отвореноста кон традицијата, во форма на прашања што неа ѝ се поставуваат, зашто самото прашање, како што смета Гадамер, "го разоткрива битието на она за што се прашува."⁴¹ И тоа што некој текст, или некое уметничко дело станува предмет на толкувањето, самото тоа значи дека тој текст, или тоа уметничко дело, на толкувачот веќе му поставиле некое прашање. Затоа, со право констатира Гадамер, "да се разбере текстот значи да се разбере ова прашање. А ова, како што видовме, со постигнува со тоа што се здобива херменевтичкиот хоризонт. Него сега го спознаваме како хоризонт на прашањето, во кое се одредува смисловната насока на текстот."⁴² Но, реконструираното прашање никогаш не може да биде во својот исконски хоризонт и затоа поимите на минатото повторно треба да се "освојуваат" на тој начин што во себе ќе го содржат и нашето сопствено прашање, нашето сегашно поимање. Тоа е такво разбирање што овозможува да се

⁴⁰ *ibid.*, str. 327

⁴¹ *ibid.*, str. 397

⁴² *ibid.*, str. 404

оствари, според Гадамер, "слевањето на хоризонтот"⁴³, зашто секој текст, или секое уметничко дело, треба и мора да се разберат како одговор на некое прашање што самото тоа дело си го поставило себеси, но и како одговор на прашањето што ние нему му го поставуваме од гледна точка на смислата на толкувањето. Во тоа се состои "кругот на разбирањето", зашто иследувањето на историскиот хоризонт на некој текст, или уметничко дело, наедно претставува своевидно "слевање на хоризонтите" (Horizontverschmelzung).⁴⁴

Дијалектичката позиција на прашањата и одговори го води Гадамер кон сознанието дека сево ова е можно зашто во темелот на сите прашања и одговори се наоѓа јазикот, зашто "слевањето на хоризонтите, до коешто се доаѓа во разбирањето, е вистински учинок на јазикот."⁴⁵ Ова веќе не води кон "онтолошкиот преврат" на херменевтиката врз основа на јазикот, зашто самиот јазик се јавува како најзначен медиум на херменевтичкото искуство.

Познатиот став дека секое преведување претставува веќе и разбирање и толкување, или довршување на толкувањето, го води Гадамер кон заклучокот дека ј а з и к о т е оној "универзален медиум во којшто се спроведува разбирањето.

⁴³ *ibid.*, str. 409

⁴⁴ Овие ставови на Гадамер битно ќе влијаат врз естетиката на рецепцијата, особено при градењето на поимот "хоризонт на очекувањето" во рецепционистичката естетика на Ханс Роберт Јаус. Но, бидејќи за Јаус пообемно ќе говориме во едно од следните поглавја, овде е dostatно само да се укаже на несомненото влијание на Гадамеровата херменевтика врз естетиката на рецепцијата!

⁴⁵ Istina i metoda, *op.cit.*, str. 412

Толкувањето е начин на спроведување на разбирањето."⁴⁶

Јазикот на тој начин се здобива со онтолошки белези, тој станува искуство на светот, зашто во него и со него се претставува самиот свет. Мислата според која "јазикот е средина во којашто се спојуваат Јас и светот, или уште подобро: во којашто Јас и светот се прикажуваат во нивната изворна со-припадност"⁴⁷, е основната мисла на Гадамеровата херменевтика која на тој начин се здобива со универзални белези. Во јазикот на позијата, во поетското уметничко дело, исто како и во јазикот на толкувањето, јасно се манифестира спекулативната структура на јазикот, кој не е напосто само едно подражавање на даденото, туку е медиум во којшто се искажува целината на смислата и се открива вистината на светот.

Токму овие "игри во јазикот", или "игри на јазикот", се во темелите на секое книжевно уметничко дело, и затоа, ќе заклучи Гадамер преземајќи ја терминологијата на Лудвиг Витгенштајн, "јазичките игри се она во што ние, како оние што учат - а кога престануваме да бидеме тоа? - се издигнуваме до разбирањето на светот."⁴⁸ Уметничкото дело не само што е вкотвено во јазикот, не само што е "јазичко уметничко дело" (В.Кајзер), тоа е една "јазичка игра" во којашто се случува вистината, во којашто вистината се разоткрива, а разоткривајќи се себеси го разоткрива и светот. Затоа уметничкото дело, според Гадамер, секогаш е

⁴⁶ ibid., str. 422

⁴⁷ ibid., str. 511

⁴⁸ ibid., str. 527

различно и многозначно, зашто "продуктивната многозначност, што ја сочинува суштината на уметничкото дело, само е друг израз за одредувањето на суштината на играта, секогаш одново да станува случување."⁴⁹

Поврзувањето на разбирањето со јазикот Гадамер ќе го дообразложи во предавањето "Јазикот и разбирањето" (1969) кадешто ќе го застапува ставот, наполно предизвикувачки, дека "секое разбирање е јазичко"⁵⁰, што подразбира дека херменевтичкиот универзум е една бескрајна разговорна приказна во чиешто средиште се наоѓа самиот јазик како место на "раскровение" на вистината. Како херменевтички феномен јазикот е "пред-разбирање" кое директно учествува во случувањето на историското битие, при што во преданието на искуството на светот минатото и сегашноста постојано взаемно се посредуваат. Очигледно е дека за Гадамер јазикот е аргумент на секое разбирање, та затоа и можеме да се согласиме со тврдењето кое укажува дека: "како херменевтички феномен, јазикот е фундаментално-онтолошки феномен, во него се одржува разговорот меѓу 'природата' и 'духот', меѓу светот и историјата, човекот и сите ствари, и како што јазикот посегнува по нивната стварност, така и стварноста посегнува по јазикот."⁵¹

Јасно е дека Гадамер не се врзува толку за новите искуства на уметноста, колку што инсистира на продлабочување

⁴⁹ *ibid.*, str. 534

⁵⁰ Hans Georg Gadamer, "Jezik i razumevanje", u: Gadamer, Hörman, Eggers, Učenje i razumevanje govora, Teka, Zagreb, 1977, str. 19

⁵¹ Danilo Pejović, Hermeneutika, znanost i praktična filozofija, Veselin Masleša, Sarajevo, s.a., str. 19

на старите и блиски искуства. Затоа тој и ја возобновува старата категорија *mimesis* која што ја применува дури и врз "чистата поезија" или, пак, апстрактното сликарство.⁵² Тој, исто така, како што видовме, ги рехабилитира и категориите убаво и традиција, но и укажа дека, од Кант наваму, уметничкото дело ја губи својата "врска" со светот, зашто премногу се субјективизира, наместо да претставува "објективизирана вистина". Затоа тој и толку инсистира, во расправата "Актуелноста на убавото: уметноста како игра, симбол и празник" (1977) врз онтолошкото определување на уметничкото дело како игра, и тоа, пред сè, јазичка игра. Лудичноста на уметничкото дело е игра-по-себе, но таа во-себе ги содржи и творецот и примателот. Но, уметничкото дело за Гадамер е и симбол, зашто во него се откриваат и се сокриваат бескрајно многу значења својствени на искуството на уметноста - кое е едновремено и искуство на светот. Гадамер, преку овие одредувања сака да ја инаугурира и "рецептивната функција" на уметничкото дело, но, секако, не ја заборава ниту неговата метафизичка суштина: да биде празник преку кој ќе се слави само-разоткривањето на вистината.

На крајот на ова проследување на херменевтиката на Ханс Георг Гадамер, поточно на местото на уметноста и на уметничкото дело во овој бележит херменевтички пристап кон целината на нашата стварност, би можеле да искажеме и

⁵² Особено во книгата: Hans-Georg Gadamer, The Relevance of the Beautiful and Other Essays, Cambridge University Press, 1986, pp.36; 117; Инаку, оригиналниот наслов на ова дело на германски јазик гласи: Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Reclam, Stuttgart, 1977

неколку критички забелешки. Најнапред, ќе укажеме на неколку иманентни несогласувања, кои произлегуваат од другите, различни, херменевтички пристапи од втората половина на XX век, а потем ќе се задржиме и на критиките "однадвор".

Американскиот професор од Јеил, Е.Д.Хирш (1928-) кој е застапник на една традиционалистичка книжевна критика, а во херменевтиката го следи "филолошкиот" пристап кој смета дека е можно изворното реконструирање на текстот, односно објективното толкување, во критиките што му ги упатува на Гадамер, укажува, главно, на следниве "јасни" противречности на неговата теорија. Гадамеровите идеи, според Хирш, особено оние за "традицијата" и за "слевањето на хоризонтите" имаат една внатрешна противречност, имено, фактот дека и двете се обидуваат да ги слеат минатото и сегашноста, а сепак при тоа се признава нивната несовмесна одделеност. Всушност, клучната забелешка на Хирш од неговото дело "Валидност во толкувањето" (Validity in Interpretation, 1967) се состои во укажувањето дека "основното прашање на коешто Гадамер не успеал да одговори е просто следново: како може да се тврди дека изворната смисла на некој текст е надвор од нашиот дофат, а едновремено да е можно валидно толкување?"⁵³

Од друга страна, познатиот француски филозоф Пол Рикер (1913-) оформен во феноменолошка и херменевтичка традиција, ѝ се спротивставува на Гадамеровата идеја за херменевтиката како универзална наука во која се втопуваат и естетиката и историјата. Рикер во поглавјето "Херменевтика: обновување на значењето или редукација на илузиите" од

⁵³ E.D.Hirš, Načela tumačenja, Nolit, Beograd, 1983, str. 286

книгата "Фројд и филозофијата" (1965), јасно укажува дека "не постои генерална херменевтика ниту пак универзален канон за изведување, туку само различни и спротивставени теории кои се однесуваат на правилата на толкувањето."⁵⁴

Што се однесува, пак, до оние критики упатени од "не-херменевтичарите", и тие се сосема различни. Критиката на Јирген Хабермас (1929-), е насочена кон неможноста на Гадамеровата херменевтика во "традицијата" да ја препознае и открие идеологијата која особено влијае и врз традицијата и врз толкувањето на уметничкото дело. Според Хабермас, толкувањето на традицијата што го наоѓаме кај Гадамер е конзервативно и некритичко и, со претераното инсистирање на Хајдегеровото разоткривање на вистината на битието, ги замаглува идеолошките аспекти на традицијата, исто како и на уметничкото дело во традицијата и во сегашноста.⁵⁵

Од друга страна, поновите истражувања - од гледна точка на односот меѓу херменевтиката и постмодернизмот - укажуваат дека Гадамеровиот обид да ѝ се спротивстави на методата и да ѝ го одземе на херменевтиката методолошкиот аспект, не се толку успешни. Едно од тие истражувања јасно покажува дека Гадамеровите дела, иако ја напаѓаат методата, содржат во себе цела една низа на методолошки регулативи.⁵⁶

Една од најпознатите современи германски

⁵⁴ Paul Ricoeur, "Hermeneutics: Restoration of Meaning or Reduction of Illusion?", in: Critical sociology, (ed.) Paul Connerton, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1976, p. 194

⁵⁵ Пошироко за дебатата Гадамер-Хабермас од почетокот на 70-тите види во: Jack Mendelson, "The Habermas-Gadamer debate", New German Critique, 1979, No 18, pp. 44-73

⁵⁶ Види во: G.V. Madison, The Hermeneutics of Postmodernity: Figures and Themes, Indiana University Press, 1990

теоретичарки на книжевноста Кете Хамбургер, во книгата "Вистината и естетската вистина" (Wahrheit und Ästhetische Wahrheit, 1979), тргнувајќи од формалистичката естетичка позиција, остро им се спротивставува на сите естетички теории кои во уметничкото дело ја бараат, на овој или оној начин, вистината. Покрај Хајдегер и Адорно, не се штеди ниту Гадамер, а сите овие, според Хамбургер, редуцирања на уметничкото дело на поимот на вистината, се формално-логички противречни, зашто "поимот на вистината му противречи на поимот на интерпретацијата, разложувањето, толкувањето. Моментот на фактичност, што го конституира поимот, т.е. идентичноста на вистинитоста со она што секогаш е случај, елементите на нерелативност и несубјективност кои во тоа се содржани - оваа поимна структура не може да ја направи вистината предмет на методата на интерпретација."⁵⁷ Всушност, клучната забелешка на Хамбургер се состои во укажувањето дека: "подрачјето на уметноста и подрачјето на вистината се две взаемно изделени подрачја. Во поимниот состав 'естетска вистина' поимот на вистината ја губи својата значенска содржина."⁵⁸

Но ако критичките расудувања на Хирш, Рикер, Хабермас или Медисон во себе содржат елементи кои навистина доведуваат под прашање одделни ставови од Гадамеровата херменевтичка теорија, та затоа се и плодотворни, тогаш разорната критика на Хамбургер која на уметноста и на

⁵⁷ Käte Hamburger, Istina i estetska istina, Svjetlost, Sarajevo, 1982, str. 154

⁵⁸ ibid., str. 161

уметничките дела им ја "одзема" можноста на кој и да е начин да се "поврзат" со вистината, секако, не е на место. Формално-логичкиот пристап на Хамбургер кој уметничкото дело го сведува на категориите на техничкиот, инструментален ум, му ја одзема на уметничкото дело неговата битна функција да може со својата "вистина", барем малку, да дејствува во овој растргнат и кршлив свет. Да се потсетиме дека и самиот Адорно (за кого ќе говориме во едно од следните поглавја) укажуваше дека онаа естетиката која нема да се движи кон категоријата вистина, самата ќе се истроши и ќе се замелуши.

На крајот од ова иследување на Гадамеровата феноменолошко-онтолошка херменевтика, можеме да констатираме дека Гадамер постави цела една низа суштествени прашања врзани за уметничкото дело. Толкувајќи го делото како игра, како симбол и како празник, преосмислувајќи ги категориите mimesis, традиција и убаво, и воведувајќи ја проблематиката на јазикот во средиштето на самото уметничко дело, Гадамер зацрта една линија во толкувањето на уметничкото дело која свои корени имаше во феноменолошко-онтолошката естетика, а со своја доработка се здоби и во јазичко-аналитичката естетика и во естетиката на рецелцијата. Сега, веројатно е најдобро, пред да преминеме кон следното поглавје во коешто на почетокот не можат да се одбегнат "јазичките игри" на Лудвиг Витгенштајн, да завршиме со констатацијата со која и Гадамер ја завршува својата книга "Вистина и метода":

"Лош херменевтичар е оној што си вообразува дека би можел или би морал да го изрече последниот збор."⁵⁹

⁵⁹ Istina i metoda, op.cit., str. 609

3. УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО ВО ЈАЗИЧКО-АНАЛИТИЧКАТА ЕСТЕТИКА

"Значењето на еден збор е
неговата јазична употреба."

Ludwig Wittgenstein, Philosophical
Investigations, Blackwell, Oxford,
1976, p. 20

Покрај феноменолошко-онтолошката естетика, една од највлијателните естетички теории во XX век, секако, е и "јазичко-аналитичката естетика". Сепак, одделни естетичари разбираат различни теории што ги подведуваат под категориите "јазичко-аналитичка естетика". За да се одбегне можното недоразбирање, најнапред, потребно е да се определи што во овој труд ќе се подразбира под востановената синтагма - "јазичко-аналитичка естетика". Од поголемиот број различни определби и поделби нам ни се чини плаузибилна онаа на Милан Дамњановиќ од неговата книга "Струења во современата естетика" (1966¹; 1984²), каде што под "јазичко-аналитичка естетика" се подразбира онаа естетичка теорија во чие средиште се наоѓаат проблемите на значењето во анализата на самиот јазик на естетиката како и проблемите на естетичките знаци и симболи во односот кон уметноста како кон јазик.¹

¹Milan Damnjanović, Strujanja u savremenoj estetici,
Univerzitet umetnosti, Beograd, 1984, str. 37-47.

Тргувајќи од оваа определба би можеле да разликуваме најмалку две големи јазичко-аналитички насоки во современата естетика:

1) аналитичката естетика или мета-естетиката - која претставува примена на методите на аналитичката филозофија врз широкото подрачје на естетиката со посебен осврт врз самиот јазик на естетиката. Кон оваа насока, која произлегува од мислата на доцниот Лудвиг Витгенштајн од "Филозофските истражувања" (1953), се надоврзува и т.н. институционална естетика; и

2) симболичко-семантичката естетика во која уметноста се разбира како јазик или како определен израз на јазичкиот симболизам. Кон оваа насока, која се надоврзува врз идеите на Ернст Касирер од неговата "Филозофија на симболичките форми" (1923-1931) и на Чарлс Морис од неговото дело "Основи на теоријата за знаците" (1938), сметаме дека може да се приклучи и т.н. информациона естетика.

Оваа поделба е поопшта од онаа на Дамњановиќ кој разликува четири насоки на мислење во рамките на семантички разбраната естетика: 1) аналитичката естетика (под влијание на доцниот Витгенштајн); 2) лингвистичката или симболистичката естетика (со клучните протагонисти Ч.В.Морис и С.К.Лангер); 3) "статистичката" или "космолошката" естетика (М.Бензе) и примената на теоријата на информациите врз естетиката (А.Мол и У.Еко); и 4) зародиш на една дијалектичка теорија на значењето (како критички однос кон претходните насоки) во која како пример е земен Т.В.Адорно

(sic!).² Сепак, со оглед на нашиот пристап и интерес, се чини дека е подобро да се опфатат двете глобални насоки во рамките на "јазичко-аналитичката естетика", односно да се говори за: а) аналитичко-институционална и за б) семантичко-информациона естетика, зашто на тој начин подобро и попрегледно се групираат клучните естетички теории кои за своја основа ја имаат јазичко-аналитичката естетика. Кај Дамњановиќ воопшто не се говори за институционалната естетика (која ние ја вредуваме во аналитичката естетика), а, од друга страна, се презголемува значењето на "дијалектичко естетичката теорија на значењето" (Адорно) на која, според нас, не и е местото во јазичко аналитичката естетичка теорија затоа што од сосема различни позиции (кои иако имаат допирни точки со јазикот - не се "аналитички") критички суди за сите други претходно спомнати "јазичко-аналитички" естетички теории. Оттаму, во рамките на јазичко-аналитичката естетика, поодделно - во две потпоглавја, ќе го проследиме односот кон уметничкото дело во двете глобални насоки: а) аналитичко-институционалната естетика (Лудвиг Витгенштајн, Артур Данто и Џорџ Дики) и б) семантичко-информационата естетика (Сјузан Лангер, Макс Бензе и Умберто Еко).

Секако, можни се и поинакви пристапи: Данко Грлиќ во IV том од својата "Естетика", во поглавјето "Симболички, семиотички и сродни насоки на современата естетика"³, сосема

² ibid., str. 37-39.

³ Danko Grlić, Estetika - IV, Naprijed, Zagreb, 1979, str. 172-232.

лежерно, користејќи го принципот anything goes, во ова поглавје вредува скоро сè од современата естетика (надвор од феноменолошко-онтолошката и марксистичката естетика). Така на пример, во ова поглавје се опфатени симболичката естетика и филозофија на Ернст Касирер, и англо-американската "Нова критика", и француската "Нова критика" (структурализмот), и семиотичките истражувања на Чарлс Морис и семиотичките и симболички погледи на С.Лангер, и естетичката теорија на информациите (А.Мол, М.Бензе, У.Еко) и истражувањата на Ј.М.Лотман во структуралната семиотика. Ваквиот пристап на Грлик е премногу широк и неселективен и затоа, за нас, е неприфатлив. Сретен Петровиќ, пак, во својата "Естетика"⁴ покрај, според него, носечката феноменолошка и онтолошка естетика, говори за "Семантичка и симболичка естетика" (Ч.Морис, Е.Касирер, С.Лангер); за "Естетика на информацијата" (Р.Јакобсон, Ј.Лотман, М.Бензе, А.Мол, У.Еко, Ц.Д.Биркопф) и за "Новата критика" (кадешто заедно се обработуваат и американската и француската "Нова критика"!)

Најлошо и најконфузно кон оваа проблематика пристапува Надежда Чачинович-Пуховски во нејзината "Естетика"⁵ кадешто на "цели" три страници, како засебно поглавје, се обработуваат "Семиотичките теории за уметноста" (Ч.Морис, Е.Касирер, С.Лангер, а се спомнуваат и У.Еко и А.Мол). Згора на тоа Л.Витгенштајн се обработува во поодделно поглавје, но заедно со Е.Блох, М.Хајдегер и Т.В.Адорно! (sic!) Ништо

⁴Sreten Petrović, Estetika, ČIP, Beograd, 1994, str. 214-225

⁵Nadežda Čačinović-Puhovski, Estetika, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 88-91.

подобра не е состојбата ни кај Гвидо Морпурго-Талјабуе кој во својата "Современа естетика"⁶ во едно поглавје говори за "Критичката и семантичката школа" (од А.А.Ричардс до М.Мекдоналд). Сепак, оправдување за ваквиот пристап на Талјабуе постои: фактот дека неговата книга е напишана во 1960 година кога низа теории сè уште не беа профилирани. Како и да е, бидејќи ние говориме за уметничкото дело во естетичките теории од втората половина на XX век природно е пристапот да биде "посовремен" и да кореспондира со поголем број естетички теории кои засебно се претставуваат.

А) УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО ВО АНАЛИТИЧКО-ИНСТИТУЦИОНАЛНАТА ЕСТЕТИКА

Ова иследување не може а да не биде започнато со мислата на филозофот кој живееше и создаваше во првата половина на XX век, но чии дела, постхумно објавувани во педесеттите, шеесеттите и седумдесеттите години од овој век, ја "пренасочија" севкупната филозофија на XX век. Станува збор за, ако не најголемиот тогаш, секако, највлијателниот филозоф на овој век - австриско-англискиот мислител Лудвиг Витгенштајн.

⁶Gvido Morpurgo-Taljabue, Savremena estetika, Nolit, Beograd, 1968, str. 223-271.

УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО И "ЈАЗИЧКИТЕ ИГРИ" - ЛУДВИГ ВИТГЕНШТАЈН

"(Етиката и естетиката се едно.)"

Ludwig Wittgenstein, Tractatus
Logico-Philosophicus (6.421)

Веќе е станато општо место укажувањето дека Лудвиг Витгенштајн во текот на својот живот напишал многу малку, а објавил уште помалку: една книга, неговиот познат Tractatus logico-philosophicus (1921), еден текст, "Некои забелешки за логичката форма" (Some Remarks on Logical Form, 1929) и едно писмо до уредникот на списанието "Mind" - во коешто се откажува од идеите и ставовите презентирани во објавениот текст!

Сево ова, како што укажува и познатиот хрватски филозоф Гајо Петровиќ, "изнесува околу 100 страници. Па сепак, тој уште за време на својот живот стана еден од највлијателните филозофи на XX век."⁷

⁷Gajo Petrović, Suvremena filozofija, Školska knjiga, Zagreb, 1979, str. 213.

Во текот на својот живот Витгенштајн (1881-1951)⁸ пишува уште едно дело врз кое работи цели петнаесет години,

⁸ За нас, во оваа пригода не се толку битни делата што се објавуваат до денес како научнички "паразитирања" врз неговите предавања и патемно искажани ставови по определени прашања (т.н. Сина и кафена книга /The Blue and Brown Books, 1958/; Ливчиња /Zettel, 1967/; За извесноста /On Certainty, 1969/; Разни забелешки /Vermischte Bemerkungen, 1976/; Последни списи за филозофијата на психологијата /Last Writings on the Philosophy of Psychology, 1982/; итн.) туку многу повеќе оние моменти од Витгенштајновиот живот кои како да укажуваат на уметничкиот карактер на неговата личност, но и на практичната уметничка дејност, зашто во неговиот пристап кон филозофијата - за уметноста и за естетиката нема место. Познато е дека по смртта на татка си, во 1912 година, Витгенштајн добива огромно наследство кое анонимно го подарува за унапредување на литературата (станува добротвор на Г.Тракл и Р.М.Рилке) и за помош на воено настраданите (во I светска војна). За време на студирањето кај Б.Расел во Кембриџ се занимава и со музика, свири кларинет и помислува да стане диригент! Во раздобјето од 1919-1928 година кога целосно престанува да се занимава со филозофија тој работи како селски учител, градинарски помошник и се занимава со архитектура и скулптура, градејќи за една од своите сестри палата во Виена која и ден денес постои на Kundmanngasse 19 во која - според некои тврдења што треба да се проверат - денес се наоѓа амбасадата на Бугарија! Овие податоци од животот на Витгенштајн се мошне битни и за неговиот однос кон уметничкото дело и кон уметноста воопшто, та затоа ќе ги прокоментираме во основниот текст. Овде само ќе укажеме уште на неговите Предавања и разговори за естетиката, психологијата и религиозното верување (Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief, 1966) во кои се наоѓаат определени ставови битни за нашата тема.

уште попознатите "Филозофски истражувања", книга која се објавува дури по неговата смрт во 1953 година. Но без оглед на неговата квантитативно необемна филозофска продукција, неговото влијание врз севкупната филозофска мисла од XX век не само што е обемно, туку, според мнозина толкувачи, прави Лудвиг Витгенштајн да биде "еден од најоригиналните и најпредизвикувачките филозофски писатели на XX век."⁹

Токму затоа и ја обработуваме во нашиов труд филозофската мисла на Лудвиг Витгенштајн: таа, секако, формално ѝ припаѓа на првата половина на XX век (Витгенштајн умира на 29.IV 1951.), но според своето огромно влијание е далеку поактуелна во втората половина од овој век. Оттаму, најнапред, накратко, ќе укажеме на разликите од првата и втората фаза од филозофскиот развој на Витгенштајн (од "Трактатот..." до "Филозофските истражувања"), ќе ги проследиме консеквенциите по уметноста и по уметничкото дело што оттаму произлегуваат, ќе се осврнеме врз неговата практична "уметничка" дејност (која произлегува од неговиот теориски став) и на крајот ќе го потенцираме, врз основа на неколку конкретни примери, влијанието на оваа мисла врз конкретната уметничка практика во ликовното творештво од втората половина на XX век.

На почеток, мора да се укаже дека Витгенштајн во текот на целиот свој живот само на двапати во пишана форма се има произнесено за прашањата на естетиката, уметноста или, пак, уметничкото дело. Првиот негов став од

⁹The Cambridge Dictionary of Philosophy, General Editor: Robert Audi, Cambridge University Press, 1995, p. 855.

"Трактатот..." (веќе го цитиравме земајќи го како мото на овој текст) гласи: "(Етиката и естетиката се едно)" (6.42), а вториот кој, исто така, се наоѓа во ова дело гласи: "дали доброто е помалку или повеќе идентично од убавото." (4.003)¹⁰ Згора на тоа вториот став е наведен само како пример не за лажен туку за бесмислен филозофски проблем кој произлегува од неразбирањето на логиката на нашиот јазик. Првиот, пак, став произлегува од неговото сфаќање на проблемите на вредноста - што сумарно треба да се појасни.

Генералниот став на Лудвиг Витгенштајн во однос на вредностите, а тоа се однесува и на севкупната аналитичка филозофија, е дека сите теории кои настојуваат во самите вредности да изнаоѓаат рационално-сознајни темели треба да се отфрлат како теории кои се засновани врз една т.н. "натуралистичка грешка" што се состои од изведување на вредносни искази врз основа на фактички искази. Според Витгенштајн, за рационално познание може да се говори само во природните науки кои почиваат врз т.н. елементарни пропозиции со коишто се искажуваат т.н. "атомарни факти". Бидејќи системите на искази за стварноста, во "Трактатот...", се слики на атомарните факти, а односот меѓу вистинитиот исказ и фактите е однос на "пресликување", затоа "севкупната филозофија е критика на јазикот" (4.0031), односно целта на филозофијата е да даде логичко разјаснување на мислата кое нема да резултира со "филозофски ставови"

¹⁰ Се цитира според преводот на Г.Петровиќ: L.Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987², str. 185; 61;

туку со разјаснување на ставовите. (4.112). Еден од заклучоците што произлегува од ваквиот став е дека "сè што воопшто може да се мисли, може да се мисли јасно. Сè што може да се искаже може да се искаже јасно." (4.116)

Ставот на Витгенштајн од "Трактатот..." дека смислени ставови можат да се изрекуваат само во областа на природните науки го доведува него до заклучокот дека "не можат да постојат никакви ставови на етиката" (6.42), а бидејќи "(етиката и естетиката се едно)" (6.421), оттаму не можат да постојат никакви вредносни ставови ниту во естетиката. Но, според Витгенштајн, "секако постои нешто што е неискажливо. Тоа се покажува, тоа е Мистично." (6.522) Крајот на "Трактатот...", со неговата последна реченица, јасно го покажува "мистицизмот" на Витгенштајн: "Она за што не може да се зборува, за тоа мора да се молчи." (7.)

Значи, ако консекветно се толкува Витгенштајн, естетиката (исто како и етиката) не може да создава вредносни судови за уметничкото дело¹¹, таа може да биде единствено "мета-естетика" (како што и етиката може да биде

¹¹Пообемно за сфаќањето на вредноста во аналитичката филозофија види: М.Životić, Aksiologija, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 78-85; што се однесува, пак, до севкупната филозофија на Витгенштајн, види: G.Petrović, Suvremena filozofija, Školska knjiga, Zagreb, 1979, str. 213-251; види ја и монографијата на: J.Berberović, Filozofija Ludwiga Wittgensteina, Svjetlost, Sarajevo, 1978, str. 142; од обилието англо-саксонска литература за Витгенштајн укажуваме само на прегнатното проследување на оваа мисла, што и ние го користевме, од книгата на D.W.Hamlyn, A History of Western Philosophy, Viking, New York, 1987, pp. 303-306; 310-314;

само "мета-етика") која теориски вредносно-неутрално ќе го "опишува" вредносниот говор. Естетиката заедно со етиката, исто така, спаѓа во подрачјето на "мистичното", та оттаму, како што видовме од завршните реченици на "Трактатот...", основниот став на "мислителот" треба да биде "молчењето", зашто и етиката и естетиката се наоѓаат од онаа страна на јазичката анализа. Во естетиката овој став од "Трактатот..." води, како што укажуваат мнозина естетичари, кон "прескриптивното 'Гледај и молчи'!"¹², односно кон пристапот кој се залага кон уметничкото дело да се пријде со "негово искуствување преку разбирање - читање, слушање, замислување, гледање, создавање на самото дело."¹³ Овие ставови, исто така, можат да се протолкуваат и како своевидна заложба за естетска практика, за естетска егзистенција, што на определен начин е во согласност со авангардните движења во уметноста од нашиов век, со нивната саморефлексија и самодостатност, со нивното мислење дека естетиката не може да каже ништо битно за уметноста и за уметничкото дело.

Што се однесува, пак, до преминот што Витгенштајн го спроведува во "Филозофските истражувања", тој може да се протолкува како прагматичко дополнување на теоријата на значењето - во "Трактатот..." јазикот се сфаќаше како "огледало" на светот - а јазикот во ова дело се сфаќа како

¹²Види: M. Damnjanović, Estetika i stvaralaštvo, Veselin Masleša, Sarajevo, 1988, str. 501.

¹³Malcolm Budd, "Ludwig Wittgenstein", in: A Companion to Aesthetics, (ed.) David Cooper, Blackwell, Oxford, 1992, p. 445.

определено орудие, инструмент, додека зборовите имаат онолку значења колку што имаат функции.¹⁴ "Значењето на еден збор е неговата јазична употреба" (I.43), но, сепак, правилата на употреба на јазикот се општествени конвенции слични на правилата на играта, та затоа тие "игри" Витгенштајн ги нарекува "јазички игри" (I.7). Аналитичката филозофија на Витгенштајн од "Филозофските истражувања", исто како и од "Трактатот...", и натаму има за цел да биде критика на јазикот, но сега, таа треба да овозможи и разбирање на техничките правила на "играта" и да биде опис на постојните "јазички игри".¹⁵

Затоа можеме да се согласиме со следниов заклучок:
"Ако во Tractatus-от имплицитно е присутно Витгенштајновото гледиште дека уште единствено филозофот може да има пристап кон она што не може да се изрече, дека единствено

¹⁴"Помисли на алатот во еден сандак: тука се чеканот, клештите, пилата, одвртката, левирот, садот за лепак, лепакот, шајките и навртките. - Како што се разновидни функциите на овие предмети, исто така се разновидни и функциите на зборовите. (А се наоѓаат тук-таму и некои сличности.) Секако, она што нè збунува е еднообразноста на нивното појавување кога тие зборови ќе ги чуеме изговорени или кога ќе ги видиме напишани со рака или отпечатени. Зашто нивната примена не ни е толку јасно пред очи. Особено не кога се занимаваме со филозофија!" (I.11) (Според преводот на K.Maricki-Gadanski, Ludvig Vitgenštajn, Filozofska istraživanja, Nolit, Beograd, 1980².)

¹⁵"Да се разбере една реченица значи да се разбере еден јазик. Да се разбере еден јазик значи да се овладе со една техника." (I.199); "значењето на еден збор е неговата јазична употреба." (I.43);

филозофијата може да се обиде да го искаже неискажливото, во Филозофските истражувања единствената задача на филозофијата е да покаже како и зошто настанале збрките во јазикот и, елиминирајќи ги нив, дефинитивно да нè ослободи од сите филозофски проблеми.¹⁶

На тој начин Витгенштајн "елегантно" ја ослободува филозофијата од најголемиот број нејзини проблеми, наедно ја "ослободува" и естетиката од нејзините проблеми, зашто таа веќе не треба да се занимава со конкретните уметничките дела, со уметноста воопшто, туку треба само да внимава на "правилната употреба" на зборовите, псимите и "јазичните игри". Оттаму поимите "уметничко дело", "уметност", "убаво", "естетска вредност", според консеквентното толкување на Витгенштајновата мисла, немаат однапред определена суштина втисната во нив, туку напротив, вредноста на делото е определена од природата на искуствувањето на самото дело, а не од кои и да е други "искуства" што тоа ги создава. Затоа уметничкото дело, ќе го повториме уште еднаш ставот на Витгенштајн, треба најнепосредно да се доживува или искуствува преку читање, слушање гледање и создавање на самото дело.

Ваквиот свој теориски став Витгенштајн, доследно, го применува и во практиката. Покрај неговиот интерес за архитектурата, за кој веќе проговоривме, Витгенштајн најмногу е заинтересиран за музиката и литературата.

¹⁶Jelena Berberović, "Problem jezika u filozofiji Ludwiga Wittgensteina", Predgovor ka: L.Vitgenštajn, Filozofska istraživanja, op. cit. str. 30.

Свирењето кларинет и огромното познавање на музичката литература, сепак, за него е сосема "достатно", та затоа, според едно негово признание, тој не кажал ниту еден збор за музиката во "Филозофските истражувања", зашто она што би можел да го каже - би останало неразбрано! Ваквиот став е во согласност со неговото сгедо дека она што е вредно во уметноста и во уметничкото дело мора да ѝ се измолкне на мрежата на јазикот, та затоа за него и не може и не треба да се зборува.

Сепак, во неговите предавања од доцнежната фаза тој многупати се навраќал на естетичките прашања, особено на оние врзани за уметноста и за уметничкото дело. Клучните прашања на кои се обидува да даде одговор биле: што е заедничко за сите уметности во однос на својството дека сите тие се форми на уметност и што е заедничкото својство што сите убави објекти ги прави убави? Тој го отфрла ставот дека сите тие се она што се, затоа што делат некое заедничко општо својство, а го прифаќа толкувањето дека тоа е така затоа што се случува "вкрстување" и "преклопување" на многу сличности, при што уметностите создаваат "семејство" или определен "семеен идентитет".

Овој став на Витгенштајн, како што ќе видиме во следното поглавје, битно ќе влијае и врз оформувањето на т.н. институционална естетика, но овде треба да укажеме дека една од најраните примени на овој став ја среќаваме во есејот на Морис Вајц "Улогата на теоријата во естетиката"

(The Role of Theory in Aesthetics, 1956)¹⁷ каде што со еден *conversio simplex* на Витгенштајновите категории "семејство", "игра", "јазик" и "јазичка игра" во "уметност" и "уметничко дело", добиваме ситуација во која уметноста и уметничките дела не се обединуваат под заедничкото име уметност поради тоа што имаат определени зеднички особини туку затоа што тие се слични: слични не на планот на формата или содржината или појавноста, туку единствено во однос на концептот на уметничкото дело или уметноста. Затоа не случајно влијанието на Витгенштајн е најсилно и најизразено на планот на концептуалната уметност (Џозеф Косут, *Art & Language*¹⁸), минималната музика (Џон Кејџ¹⁹) и експериментите на т.н.

¹⁷ Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. XV, 1956; цит. сп.: Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics, (ed.) Joseph Margolis, Temple University Press, Philadelphia, 1987, pp. 143-153.

¹⁸ Joseph Kosuth, Art after Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990, Cambridge, Massachusetts, 1991; Art & Language 1966-1975: Selected Essays, Museum of Modern Art, Oxford, 1975. Во уредничкиот вовед кон првиот број на списанието Art & Language (мај 1969) авторите-уметници, меѓу кои Тери Аткинсон е најзначаен во создавањето на концептот, укажуваат дека "овој концепт на претставување на есеј во уметничка галерија, есеј кој се однесува на себеси во сооднос со своето бидување во уметничка галерија, помага да се фиксира неговото значење." ("Art & Language", in: Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, (ed.) Charles Harrison & Paul Wood, Blackwell, Oxford, 1992, p. 877)

¹⁹ Види: John Cage, Silence, Cambridge, Massachusetts, 1969; и John Cage, Radovi, tekstovi 1939-1979, SIC, Beograd, 1981

јазичка/сигналистичка/конкретна поезија - language poetry - (Ричард Костеланец, Макс Бензе, Зигфрид Шмит, па дури во една фаза од своето творештво и нобеловецот Октавио Паз²⁰).

Сега, на крајот, ќе се осврнеме токму врз ова влијание - што Витгенштајн го изврши во однос на самото уметничко производство од втората половина на овој век и тоа единствено на планот на ликовната уметност.

Во средината на шеесеттите години концептуалистот Џозеф Косут (Joseph Kosuth, 1945-) ги применува ставовите на Витгенштајн во својата конкретна уметничка дејност - на пример, во делата "Едно и три столчиња" (1965), "Идејата (уметност како уметност како идеја)" (1967) - при што смета дека занимавањето со уметност има иста функција каква што има и Витгенштајновото занимавање со филозофијата како анализа на самиот дискурс на филозофијата, та оттаму уметноста не е специфичен медиум туку и самата е дискурс кој во себе може и треба да ги обедини другите различни дискурси. Значењето на уметничкото дело не е во неговото онтолошко постоење (претставување на предмети, ситуации и случувања), туку се создава врз основа на описите што самиот уметник ги оформува, што критиката и историјата на уметноста ги "внесуваат" во уметничкото дело. Најрано теориско образложување на овој став наоѓаме во неговиот програмски

²⁰Види: тематски број под наслов: "Konkretna, vizuelna i signalistička poezija", Delo, Beograd, br. 3, 1975; Branko Vuletić, "Vizualni pesnički znak", Književna smotra, Zagreb, br. 47-48, 1982, str. 3-14; Vladan Radovanović, Vokovizuel, Nolit, Beograd, 1987, особено стр. 112-206.

есеј "Уметноста по филозофијата" (Art after Philosophy, 1969), каде што изрично се застапува авангардистичката идеја за "уметноста како идеја", која води кон превреднување на историјата на уметноста при што редимејдите (readymades) на Марсел Дишан се земаат како клучен пресврт во модерната (за разлика од вообичаеното мислење дека модерната во сликарството започнува со Мане, Сезан или кубизмот). Овој есеј на Косут се смета за манифест на аналитичката насока во рамките на широкото концептуалистичко уметничко движење. Ке цитираме затоа дел од овој есеј и тоа оној кој директно се однесува на уметничкото дело а произлегува од филозофските ставови на Витгенштајн.

"Уметничките дела се аналитички искази (propositions). Тоа значи, ако ги набљудуваме внатре нивниот контекст - како уметност - тие не даваат никакви информации за каква и да е ствар или факт. Уметничкото дело е тавтологија зашто е претставување на уметничката интенција, што значи: се вели дека определеното уметничко дело е уметност, што значи: тоа е дефиниција на уметноста. На тој начин, дека тоа е уметност е а priori вистинито (тоа е она што Доналд Цад го мисли кога образложува 'ако некој тоа го нарекува уметност, тогаш е уметност')."²¹

Затоа воопшто не е случајно што Џозеф Косут во 1989 година ја реализира изложбата во Брисел под наслов "Људвиг Витгенштајн и уметноста на XX век: Играта на неискажливото", кадешто јасно го застапува ставот дека сите

²¹ Joseph Kosuth, "Art after Philosophy", in: Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, (ed.) Charles Harrison & Paul Wood, Blackwell, Oxford, 1992, p. 845-846.

оние предмети што се претставуваат како уметнички дела (маси, столчиња, писоари, фотографии, книги, шишиња, чаши, кревети, итн.) иако се според својата форма и материјал различни, сепак се "семејно сродни" според начинот на нивното воведување и користењето во територијата на уметноста. Тие, всушност, стануваат очигледни примери и потврдувања на Витгенштајновите "јазички игри".

Се вративме повторно на Витгенштајн, а сиов овој пат навистина ни покажа дека сето она што тој не го кажа за уметничкото дело и за уметноста е далеку повредно од она малку што го кажа. И навистина, низ примерот на рецепцијата на Витгенштајновата "естетика" во теориската-практика на концептуалната уметност, како да се соочуваме со една "дејност на интертекстуалноста, уште повеќе, со една дејност на интерконтекстуалноста"²², при што неможноста за оформување и засновување на естетички дискурс се надоместува со можноста за создавање на дискурс во самата уметност и од самата уметност во ликот на уметниците.

Згора на тоа, како што покажува Ферид Мухик во неговиот текст посветен на Витгенштајн: "Филозофијата, критиката и 'јазичните игри'" (1976), клучниот елемент што ги поврзува "јазикот" и "играта" е токму категоријата интенционалност, т.е. фактот дека "јазикот како и играта, е интенционална насочена активност која се состои од пренесување порака и која се реализира во процесот на

²² Miško Šuvaković, Prolegomena za analitičku estetiku, Četvrti talas, Novi Sad, 1995, str. 208.

комуникацијата."²³ Врз основа на воведувањето на феноменолошката категорија "интенционалност" и врз основа на успешната "аргументациска презентација" дека поимот "јазични игри" ја потврдува комуникативно-социјалната природа на јазикот, Мухиќ консекветно изведува заклучок, битен за природата на критиката, заклучок кој е на линијата на ставот на Витгенштајн дека естетиката а оттаму и критиката не можат да создаваат вредносни судови: "Имено, доколку основниот момент во уметничкото јазично дело претставува неговата интенција кон дијалог и комуникација, тогаш критиката веќе не може да ја наоѓа својата задача во м е р е њ е, ниту во изнесување в р е д н о с н и судови. Критиката која п р е с у д у в а дека во едно уметничко јазичко дело има 'три килограми идеи' или 'еден метар стил', ја промашува основната содржина на својот објект."²⁴

²³Ферид Мухиќ, Мотивација и медитација, Наша книга, Скопје, 1988, стр. 216. (Целиот текст, за првпат објавен во Разгледи 9/1976, се наоѓа во оваа книга од стр. 196-224)

²⁴ibid., стр. 220.

Оваа идеја на Мухиќ континуирано е доразвивана, та така во последното негово филозофско дело критичкиот однос, но сега насочен кон "филозофијата на јазикот", ја достигнува својата кулминацијата: "Така и во анализата на јазикот, каде што резултатот се сведува врз конципирање одредена 'филозофија на јазикот', филозофијата е напосто еден вид кантар, метро, хемиска солуција - во секој случај, пресуден, неопходен, па сепак, само - метод и мерка. Таа е должината на патот во километри - но дури и да е беспрекорно точна, таа не е самиот тој пат, и особено, не е изодувањето на патот." (Ф.Мухиќ, Јазикот на филозофијата, Култура, Скопје, 1995, стр. 7) Значи, критиката на "филозофијата на јазикот"

Но, да се вратиме кон Витгенштајн. Неговиот клучен естетички став, сепак, се сведува на максимата "гледај и молчи", што како да е еднакво на "гледај и гледај" или, пак, на "молчи и молчи". Бидејќи модусите на "мистичкото" се отаде која и да е јазичка анализа, оттаму и нашата анализа на Витгенштајновите ставови во однос на уметничкото дело, од гледна точка на неговите - Витгенштајновите - излезни позиции, логично, како да ја "промашува" целта. Но, дури и тогаш како да има оправдување за нашиот "обид". Тоа го овозможува Витгенштајн со неговиот став од "Филозофските истражувања" кој гласи: "Филозофијата на никаков начин не умеа да се вплеткува во актуелната употреба на јазикот; таа на крајот може, значи, само да го опише. Зашто таа не може ни да го заснова. Таа остава сè какво што е." (I.124)

Затоа ќе ја оставиме, сега, Витгенштајновата мисла таква каква што е, задоволувајќи се со сознанието дека неа "едноставно ја изнесовме пред нас" (I.126), а ќе преминеме кон нејзината "примена" во една гранка на аналитичката естетика - позната под името институционална естетика.

не води кон самата филозофија, кон "јазикот на филозофијата" сфатен како еден "голем разговор, дијалог, комуникација." (стр. 16) Критиката на "молкот" и апотеозата на "дијалогот и комуникацијата", како клучна излезна позиција на Мухик, секако, можат да се применат и врз уметноста. Уметничкото дело, оттаму би можело да се протолкува како разурнување на молкот преку дијалог и комуникација. (определбата е наша!)

УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО КАКО АРТЕФАКТ ВО "СВЕТОТ
НА УМЕТНОСТА" - АРТУР ДАНТО И ЏОРѢ ДИКИ

"Мојот прв текст, "Светот на уметноста" ("The Artworld") од 1964, претставува аналитички одговор на изложбата кон која честопати се осврнував, обличјата на Брило картонски кутии од Енди Ворхол, одржана во Галеријата Стејбл (Stable Gallery) порано истата година. Прашањето зошто тие се уметност, додека Брило картоните, коишто скоро целосно наликуваат на нив, не се, беше проблемот што тогаш ме обзеде. Беше јасно дека разликата меѓу обичните Брило кутии и оние на Ворхол не смее да смета на разликата меѓу уметноста и реалитетот, а прашањето беше на што може да смета."

Arthur Danto, The Philosophical Disenfranchisement of Art, Columbia University Press, 1986, pp. IX-X.

"Уметничкото дело во смисла на класификација е (1) артефакт (2) со низа аспекти кои го пренесле врз него статусот на кандидат за проценка од некоја личност или личности кои дејствуваат во име на определени општествени институции (светот на уметноста)."

George Dickie, Art and the Aesthetic, Cornell University Press, 1974, p. 34

Дека институционалната естетичка теорија, односно институционалната теорија на уметноста, зазема видно место не само во англо-саксонската естетика туку и во филозофијата воопшто, говори и фактот што таа, како засебна одредница, е застапена во најновиот "Кембриџски филозофски речник". Таму, институционалната теорија на уметноста, глобално, се определува како "гледите според кое нешто станува уметничко дело врз основа на својството за заземање на определени позиции внатре во контекстот на еден збир на институции."¹

Всушност, институционалната теорија го доживува своето оформување во ставовите на американскиот естетичар Џорџ Дики (1926-), кој оваа теорија најцелосно ја заснова во своето дело "Уметноста и естетиката: една институционална анализа" (Art and Aesthetic: An Institutional Analysis, 1974), но неговите погледи не ќе беа можни без претходните сознанија до коишто дојде американскиот филозоф и теоретичар на уметноста Артур Данто (1924-), особено преку неговиот "влез" во филозофијата на уметноста со објавувањето на, сега веќе, пресвртничкиот текст "Светот на уметноста" (The Artworld, 1964).

Токму затоа најнапред ќе ги проследиме ставовите на Артур Данто, за потем да преминеме на "разработката" на овие ставови во институционално-аналитичката естетика на Џорџ Дики.

¹The Cambridge Dictionary of Philosophy, General Editor: Robert Audi, Cambridge University Press, 1995, p. 378.

Како што честопати се случува со низа теории, кои за првпат се оформуваат, така и теоријата на Артур Данто² за "светот на уметноста" (The Artworld) својата популарност и слава ја доби и врз основа на една "погрешна" интерпретација на американскиот естетичар Џорџ Дики. Но, без оглед на поинаквото толкување што на оваа теорија ѝ го даде Дики, за коешто потаму ќе зборуваме, сепак, во Дантовиот "свет на уметноста" како да постојат можности и за едно такво токување. Несомнено, Артур Данто преоформувајќи го терминот "the artworld", односно давајќи му нему ново значење, овозможи да се конституира и развива т.н. институционална теорија - од него самиот, како и од страна на повеќемина други, познати, теоретичари. Данто смета дека "светот на уметноста" се оформува врз основа на една "определена

²Артур Колман Данто (Arthur Coleman Danto) (1924-) е познат американски филозоф и теоретичар на уметноста, низа години професор на универзитетот во Колумбија (Columbia University) и поранешен (1983) претседател на "Американската филозофска асоцијација" (American Philosophical Association), како и на "Американското друштво за естетика" (American Society of Aesthetics), во раздобјето меѓу 1989 и 1990 година. Како што веќе наспомнавме, во естетиката се пројавува со својот текст "Светот на уметноста" ("The Artworld", Journal of Philosophy, 1964, No. 61, pp. 571-84), за потем, меѓу другите, да ги објави и следниве дела: The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1981.; The Philosophical Disenfranchisement of Art, Columbia University Press, New York, 1986.; The State of Art, Prentice-Hall, New York, 1987.; The Politics of Imagination, University of Kansas Press, Lawrence, 1988.

историја, на една теориска атмосфера"³, и дека овој свет на уметноста се состои и е "населен" од самите уметнички дела, а не од претставниците на општествените и културните институции - како што подоцна сметаше Џорџ Дики.

Артур Данто, всушност, укажува дека она што ни овозможува еден објект да го определиме како уметничко дело многу повеќе се наоѓа во сферите на теоријата и историјата, а не во сферите на културните и општествените институции. Како и да е, Данто е мотивиран од развојот на современата уметност - како што видовме од цитатот на почетокот на овој текст тој непосредно е поттикнат од изложбата на Енди Ворхол и неговите Brillo boxes - и се обидува да даде одговор на прашањето зошто "Ворхолите Брило кутии се уметнички дела, додека нивните секојдневни копии, од магацините на супермаркетите ... не се?"⁴ Ако се вратиме малку поназад во историјата на уметноста и го земеме предвид Дишановото дело "Fountain" (1917) прашањето би било зошто тоа е уметничко дело а неговиот "сродник" од јавниот клозет тоа не е? Одговорот на Данто е дека разликата почива врз фактот дека уметничките дела се однесуваат кон светот на начин на кој обичните објекти не се однесуваат. Се работи за определено можно "преобразување на обичното" (Transfiguration of the commonplace), како што гласи и насловот на Дантовата книга, при што дистинкцијата меѓу двата навидум исти објекти се

³ Arthur Danto, "The Artworld", Journal of Philosophy, 1964, No. 61, p. 580.

⁴ Arthur Danto, The Transfiguration of the Commonplace, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1981, p. vi.

остварува на онтолошко ниво. Ова го воведува и прашањето за историскиот и теорискиот идентитет на уметничкото дело кој се потврдува низ толкувањето и кој овозможува уметничкото дело да се здобие со естетски својства, додека обичниот објект, колку и да е "реплика" на "уметничкиот" (или почесто обратното), тие својства ги нема. Оттаму толкувањето станува клуч за постоењето на уметничкото дело а ова толкување секогаш е вдахновено од "една атмосфера на уметничката теорија, од едно знаење на историјата на уметноста: еден свет на уметноста."⁵

Но, бидејќи една семантичка анализа понагледно и подобро го прикажува текот на мислата на Дики, накратко, ќе парафразираме една таква, понова, анализа. Станува збор за анализата на американскиот професор по музика и естетика на музиката - Роберт Сентрик.⁶ Клучните ставови на овој пристап произлегуваат од фактот дека Данто прифаќа уметноста или уметничкото дело да се толкуваат врз основа на нивната врзаност за "преобразувањето" (transfiguration). Еден обичен објект (o) се преобразува во уметничко дело /work of art/ (W) врз основа на определена интерпретација (I) поставена во определен историско-културален контекст. Интерпретацијата може да биде различна: стилистичка, метафоричка итн., но друга интерпретација (I) на истиот обичен објект во некој друг историско-културален контекст го преобразува објектот

⁵ ibid., p. 135.

⁶ Robert Cantrick, "If the Semantics of Music Theorizing is Broke, Let's Fix it", The British Journal of Aesthetics, Vol. 35, No. 3, July 1995, p. 248.

во "друго" уметничко дело. И така натаму, и така натаму... Ваквото преобразување, според Данто, е определен вид на функција која може да се изрази на следниов начин $I(o) = W$. Интерпретацијата на објектот е еднаква на уметничкото дело.⁷ Значи, и оваа "преземена" семантичка анализа ни ја покажа врзаноста на уметничкото дело за толкувањето, толкувањето кое "институционално" е канонизирано и канализирано.

Видовме дека уметничките дела, според Артур Данто, се претставувачки објекти што "бараат" толкување, односно, ако консеквентно ја протолкуваме неговата мисла, би можеле да изведеме заклучок дека уметничкото дело е своевиден претставувачки копнеж по интерпретација. Но, бидејќи и други објекти можат да бидат претставувачки а со самото тоа да не бидат и уметнички дела, одговорот треба да се бара во фактот дека уметничкото дело, како што смета Данто, "повеќе е едно трансфигуративно претставување, отколку претставување *tout court*."⁸ Значи, кој и да е објект "станува" уметничко дело врз основа на неговата поврзаност со историјата и теоријата на уметноста, односно она што прави објектот да стане уметнички објект, уметничко дело, е неговото својство да може да се поврзе со својствата на неговите "претходници",

⁷ Бидејќи нас не нè интересираат натамошните изведувања на Сентрик врзани за семантиката на музиката, само ќе укажеме дека тој ги смета Артур Данто, заедно со Џозеф Марголис и Николас Волтерстоф кои делат слични позиции, за "културални релативисти" (р. 248) чија верзија на културниот релативизам "сокрива една противречност" која е резултат на типични "семантички грешки" (р. 250).

⁸ A. Danto, The Transfiguration ..., op.cit., p. 172.

уметничките дела од минатото, како и со можноста да биде супсумирано под некоја уметничка теорија. На овој план очигледно е влијанието на Витгенштајновата теорија за "семејните сродства" за која претходно говоревме.

Но во својата подоцнежна фаза Артур Данто, под влијание на Хегеловите сознанија за "смртта на уметноста", ја толкува современата уметност, во сета нејзина желба теориски да се самообјаснува, како една пост-историска уметност. Токму затоа тој и се произнесува хегелијански:

"Ако на овој начин ја погледнеме сегашната уметност ... гледаме дека постоењето на уметноста сè повеќе зависи од теоријата, а теоријата не е надворешна во однос на светот што сака да го разбере. Затоа таа разбирајќи го својот објект, се разбира себеси. Се забележува уште една карактеристика на оваа доцнежна продукција: додека уметничките објекти се доближуваат до нулата, нивните теории се доближуваат до бескрајноста. На крајот останува единствено теоријата, уметноста конечно 'испарила' во блесокот на чистата мисла за себе, станала само објект на сопствената теориска свест."⁹

Дантовото хегелијанско мислење за пост-историската уметност соодветствува на уметнички познатиот концепт за транс-уметност, односно за уметност која се создава на распаке: кога еден уметнички историски циклус е завршен, а новиот не е на повидок. Но, сепак, клучниот теориски и естетички став на Данто и натаму останува следново сознание: "Мојот филозофски став е дека толкувањата ги конституираат

⁹ Arthur Danto, The Philosophical Disenfranchisement of Art, Columbia University Press, New York, 1986, p. 111.

уметничките дела, така што вие на една страна го немате уметничкото дело, а на друга толкувањето."¹⁰

Од ова произлегува дека уметничкото дело е исто што и толкувачки објект чие "постоење" го овозможуваат уметничките и естетичките теории! Секако дека ваквиот став претставува презголемување на значењето на теоријата за сметка на самото уметничко дело кое се сведува само на објект подложен на критичка анализа. Оттаму не е воопшто за чудење што ваквиот став предизвикува сериозна критика: "Ако теоријата навистина ја завршува целата работа тогаш во што се состои целта на создавањето, гледањето и врзувањето за самите уметнички дела? Таквиот пристап кон уметноста, на прво место, ја губи врската со практиката."¹¹ Ваквата критика се проширува и во ставот дека "секој да може да биде уметник, а истовремено тоа е само оној зад кого стои an art-world."¹² Но, уметничкото дело е и самореферентно, смета Данто, се однесува на самото себеси, се коментира самото себеси, и на тој начин се преобразува себеси, ја преобразува својата безначајност и секојдневност, здобивајќи се со такви својства што обичниот, физички објект не може да ги има. Всушност, би можеле да речеме дека институционалната теорија на Данто претставува успешен обид да се најде теориско "оправдување" за постоењето на такви уметнички дела - какви

¹⁰ *ibid.*, p. 23.

¹¹ Matthew Kieran, "The Impoverishment of Art", The British Journal of Aesthetics, Vol. 35, No. 1, January 1995, p. 21.

¹² Stefan Moravski, Sumrak estetike, Novi glas, Banjaluka, 1990, str. 275.

што се Дишановиот "Fountain", или Ворхоловите Brillo boxes или Campbell's tomato soup (1965) или Кејцовата композиција "4'33'" - кои влегуваат во категориите на ready-mades, поп-арт¹³ или минималистичка музика¹⁴, а на тој начин се овозможува успешно "приклучување" на авангардната модерна уметност кон теоријата што ќе може ваквата уметност теориски доследно да ја објасни - нешто што старите естетички теории не можеа да го сторат. Но, она што е клучното за оваа теорија е нејзиниот обид уметноста и уметничките дела да ги разбере како резултат на определени "институционализирани" активности.

Веројатно, сево ова ќе стане појасно откако ќе ја проследиме мислата на теориски "почистиот" институционалист - Џорџ Дики.

*

*

*

¹³ Во однос на поп-артот види ја книгата на Lucy R. Lippard, Pop Art, Jugoslavija, Beograd, 1977.

¹⁴ Види: Pietro Carli, "Minimalizam", Treći program, Zagreb, br. 15-16, 1987, str. 249-256.

Пред да ги проследиме ставовите на Џорџ Дики ¹⁵ непосредно врзани за уметничкото дело, потребно е, накратко, да се укаже на расправите во аналитичката естетика од педесеттите и шеесеттите години од овој век, за да може да се просуди влијанието што во овие расправи го врши Дикиевата институционална теорија на уметноста.

Во ова раздобје во аналитичката естетичка теорија доминираат ставовите на естетичарите од нео-витгенштајновска провиниенција, како на пример Морис Вајц, кој смета ¹⁶ дека уметноста не може да се дефинира затоа што таа е еден отворен концепт, и дека неможноста за вистинско дефинирање на уметноста и на уметничкото дело не треба да создава тегобности, зашто постои еден алтернативен начин за определување на уметноста и на уметничкото дело, имено,

¹⁵Џорџ Дики (1926-) е американски естетичар кој докторирал на Универзитетот во Калифорнија во 1959 г. - тема: Френсис Хачесон. Професор е по филозофија на Универзитетот во Илиноис, Чикаго. За потпреседател на Американското друштво по естетика е избран во 1990 г. Неговиот придонес е клучен во развојот на аналитичката естетика, а во последно време се занимава со естетиката на XVIII век, особено онаа на Хачесон и Кант. Автор е на следниве поважни дела: Aesthetics: An Introduction, Pegasus Books, Indianapolis, 1971; Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1974; The Art Circle: A Theory of Art, Havens, New York, 1984; Evaluating Art, Temple University Press, Philadelphia, 1988; Aesthetics: A Critical Anthology, (ed. with R.Sclafani and R.Roblin), St.Martin's, New York, 1989.

¹⁶Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1956, No. 15, pp. 27-35.

методот на Витгенштајн за "семејното сродство" (family resemblance).

Познато е дека Витгенштајн сметаше оти многу поими се "семејно-сродни" поими, што ќе рече: членовите на класите одбрани според такви поими не делат никакви заеднички дефинирачки својства, тие се членови на класата само врз основа на преклопувачките сродности (overlapping resemblances) меѓу нивните членови. Така на пример, членот А на определена семејно-сродна класа ќе ги дели својствата со членовите Б, а Б со В, и така натаму, но членовите А и Ш не мора да делат никакви својства. Оттаму, како што укажува Дики, "многу филозофи поверуваа дека уметноста е концепт на семејно-сродство и дека, следствено, 'уметноста' не може да се дефинира со помош на нужните и достатни услови (necessary and sufficient conditions) затоа што уметничките дела не делат некое општо или универзално својство. Тие дури и одрекуваа дека сите уметнички дела се артефакти."¹⁷

Но Џорџ Дики не само што не го дели ова мислење, туку и остро му се спротивставува, а клучниот аргумент се состои во укажувањето дека концептот на семејно-сродство во себе содржи само една идеја за сродството, а згора на тоа бидејќи сè со сè може да биде во "семејно-сродство", тоа ќе нè "принуди" како уметност и како уметничко дело да сметаме скоро сè! Затоа тој излезот го бара во дефиниција на уметноста, а оттаму и на уметничкото дело, која нема да ја

¹⁷George Dickie, "Definition of 'Art'", in: A Companion to Aesthetics, (ed.) David E. Cooper, Basil Blackwell, Oxford, 1992, p. 111.

ограничува уметничката креативност а ќе има респект кон артефактуалноста на делата. Оваа дефиниција која ја гради "институционалната теорија на уметноста", а која веќе ја наведовме како мото на почетокот на ова потпоглавје, ќе повториме, гласи:

"Уметничкото дело во смисла на класификација е (1) артефакт (2) со низа аспекти кои го пренесле врз него статусот на кандидат за проценка од некоја личност или личности кои дејствуваат во име на определени општествени институции (светот на уметноста)."¹⁸

Всушност, ако ја протолкуваме доследно оваа дефиниција таа ни овозможува што-годе-било да наречеме уметничко дело, ако тоа како артефакт е воведено врз основа на една соодветна процедура, имено, ако е определено како уметничко дело од страната на вистински личности или институции кои го претставуваат светот на уметноста. Сево ова значи: постојат институции - какви што се музеите, галериите, списанијата и весниците што објавуваат осврти и рецензии, и постојат личности кои работат во, или соработуваат со, овие институции - какви што се кураторите, директорите, трговците, рецензентите, критичарите, кои определуваат, врз основа на нивните протежирања или дискусии за определени настани или објекти, што е уметничко дело а што не е.

Секако, ваквото дефинирање на уметноста овозможува да се "зачува" концептот на артефактуалноста - зашто што и

¹⁸George Dickie, Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis, Cornell University Press, New York, 1974, p. 34.

да е уметничкото дело, тоа е над сè артефакт (човечка творба што се разликува од другите предмети врз основа на својата функција или функцијата што му е доделена во рамките на определена општествена средина), а кој артефакт ќе биде уметничко дело, секако, ќе зависи од определбите на "светот на уметноста". На тој начин е можно "дури и" Дишановиот "Fountain" да биде уметничко дело, иако Дишан воопшто не "интервенирал" врз фабрички произведениот писоар, туку него едноставно го поставил во изложбен простор. Така обичниот артефакт станал уметнички артефакт со самото прифаќање од страна на "светот на уметноста" - него да го претстави во галерија и кон него да се однесува како кон уметничко дело. Поради сево ова институционалната теорија на уметноста овозможува, теориски доследно, да се објасни зошто некои објекти, какви што се на пример реди-мејдите, можат да бидат уметнички дела, како што овозможува теориски да се "оправда" и постоењето на концептуалната уметност. Но, сепак, таа како да не може, поради својата преголема нерестриктивност, да ги "оневозвозможи" институциите од светот на уметноста да именуваат што ќе посакаат за уметничко дело. Згора на тоа, како што укажуваат мнозина критичари на оваа теорија, многу е тешко да се избегне циркуларноста при дефинирањето, зашто уметноста (светот на уметноста), при ваквото дефинирање е "неотстранлив елемент на дефиниенсот"¹⁹.

Според мислењето, пак, на познатиот британски естетичар Харолд Озборн од 1981 година, "честопати

¹⁹Noël Carroll, "George Dickie", in: A Companion to Aesthetics, op.cit., p. 123.

цитираната реченица на професорот Џорџ Дики дека уметничко дело е кој било предмет што светот на уметноста го нарекува уметничко дело, претставува едно точно воопштување на одговорот на едно фактичко прашање. Но тоа не е одговор на филозофското прашање."²⁰

Произлегува дека ваквото дефинирање на уметноста и на уметничкото дело го поставува Џорџ Дики пред сериозни искушенија. Во обид нешто да поправи во својата теорија Дики во 1984 година создава "втор" свет на уметноста. Во овој "подобрен" свет на уметноста, од книгата "Уметничкиот круг" (The Art Circle, 1984), за да се "оневозможи" слободното и од ништо ограниченото просудување за тоа што е уметник, што е уметничко дело, што е уметничка публика и што е свет на уметноста, Дики порестриктивно определува:

1) Уметник е секој оној што со разбирање учествува во создавањето на уметничкото дело.

2) Уметничко дело е секој артефакт создаден да биде претставен пред публиката на светот на уметноста.

3) Публиката на светот на уметноста (An artworld public) е секоја група личности до определена мера подготвена да ги разбере уметничките дела што ѝ се претставуваат.

4) Светот на уметноста е тоталитет на сите системи на светот на уметноста.

5) Систем на светот на уметноста е она што ги

²⁰ Harold Osborn, "Šta je to umetničko delo?", Treći program, Beograd, 1985, br. 64, str. 259. (превод од: The British Journal of Aesthetics, 1981, No. 1.)

конституира рамките за претставување на делото на уметникот кон публиката на светот на уметноста. (An artworld system is what constitutes the framework for presenting an artist's work to an artworld public.)²¹

Повеќе од очигледно е дека сиве овие определувања создаваат еден круг и дека циркуларноста не е одбегната. Но Дики нарочно инсистира на овој круг, на овој круг на уметноста - како што се именува и во насловот на неговата книга - но тој, наедно, смета дека овој круг е информативен и дека ги омеѓува границите на светот на уметноста. Во овој свет на уметноста број 2, да се изразиме сликовито, само судските преведувачи имаат право да "преведуваат" објекти во уметнички дела, само познавачите на уметничката практика можат да просудуваат за уметничките дела!

Но проблемот како да останува повторно нерешен? Се чини дека со сите подобрувања Дики успева единствено проблемот на уметничкото дело да го префрли од планот на аналитичката филозофија на планот на социологијата на уметноста! Зашто што може да биде, ако тоа не е социо-културолошки феномен, префрлувањето на интересот од "метафизиката" на уметничкото дело кон неговото можно институционализирање во општествениот свет кој рецептивно и аксиолошки се однесува?! Згора на тоа големо прашање е дали на овој начин се кажува што и да е естетички значајно за уметничкото дело и за уметноста воопшто, зашто она врз основа на што се определува уметничкото дело не се наоѓа и

²¹George Dickie, The Art Circle: A Theory of Art, Haven, New York, 1984.

не произлегува од самото уметничко дело, туку од нешто што, иако не му е туѓо, доаѓа однадвор и отпосле како рефлексија за самото дело.

Токму затоа можеме да се согласиме со следниве три става, со кои и ќе го завршиме нашето претставување на институционалната теорија на уметноста.

Првиот: "Институционалните дефиниции на уметноста не кажуваат ништо за традиционалните својства на уметноста, коишто можат да бидат употребени како причини нешто да се нарече уметничко дело."²²

Вториот: "Циркуларно или не, ваквото формулирање односно дефинирање на уметничкото дело ја продолжува најлошата традиција на естетиката: исказите за уметноста од кои се бара единствено сообразеност со теориските претпоставки што авторот ги застапува, а не какво и да е објаснување на вознемирувачките својства на определени предмети и реагирањата кон нив."²³

И третиот став, од најновиот Оксфордски прирачник по филозофија: "Едно од враќањата назад на институционалната теорија е во тоа што таа не може лесно да биде употребена, како што можеа поранешните теории, за да нè увери што е особено вредното во уметноста."²⁴

²²Oswald Hanfling, "The Problem of Definition", in: Philosophical Aesthetics, (ed.) O.Hanfling, The Open University, Blackwell Publishers, Oxford, 1992, p. 31.

²³Nadežda Čačinović-Puhovski, Estetika, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 129.

²⁴The Oxford Companion to Philosophy, (ed.) Ted Honderich, Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 59.

Б) УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО ВО СЕМАНТИЧКО-ИНФОРМАЦИОНАТА ЕСТЕТИКА

ОД ЕСТЕТИКАТА ВО "НОВ КЛУЧ" КОН ЕСТЕТИКАТА ВО НОВ "ВИРТУЕЛЕН" КАЛАУЗ - СЈУЗАН ЛАНГЕР

"...како основа за разбирање на делото на Сјузан Лангер мора да се земе она силно движење во филозофското мислење на нашето време кое што произлезе од интересот за проблемите на јазикот и значењето, знаците и симболите."

Milan Damnjanović, Estetika i razočaranje,
Praxis, Zagreb, 1970, str. 126.

Американката Сјузан Лангер (1895-1985) во својот долговечен живот најмногу внимание им посвети на прашањата врзани за логиката, филозофската антропологија и естетиката. Всушност, Лангер, како еден од најзначајните естетичари на XX век, своите естетички погледи ги градеше врз основа на една генерална филозофска позиција - којашто самата ја именува како "нов клуч". Тој "нов клуч", тој толку битен поим, за кој самата авторка во предговорот кон истоимената книга вели дека не е изнајден од неа, туку дека е само прифатен и применет во нејзиното дело, е јазикот, односно лингвистичкиот поимот на значењето.

Тргувајќи од нејзината книга "Филозофијата во нов клуч" (Philosophy in a New Key, 1942), па преку "Чувство и форма: теорија на уметноста, развиена од Филозофијата во нов клуч" (Feeling and Form: A Theory of Art, Developed from Philosophy in a New Key, 1953) и "Проблеми на уметноста" (Problems of Art, 1957), па сè до нејзиниот opus summum, обемното тротомно филозофско дело "Ум: есеј за човечкото чувство" (Mind: An Essay on Human Feeling, 1967, 1972, 1982), Сјузан Лангер доразвива една и иста филозофска идеја која потоа ја применува и врз областа на уметноста - градејќи ја на тој начин својата естетичка позиција. Таа суштествена идеја на Лангер од којашто сè произлегува и кон којашто сè се слева е сознанието дека "проучувањето на симболите и значењата е таа нова појдовна точка на филозофијата".¹

Нејзините филозофски ставови се резултат на различни влијанија, меѓу кои оние на Ернст Касирер (1874-1945)² и Алфред Норт Вајтхед (1861-1947)³, секако, се најзначајни. Лангер ја усвојува Касиреровата дефиниција на човекот како animal symbolicum и го прифаќа ставот за

¹ Suzana Langer, Filozofija u novome ključu, Prosveta, Beograd, 1967, str. 42.

² Особено од неговите дела: Philosophie der symbolischen Formen, 1923-1929. (Filozofija simboličkih oblika, Dnevnik, Novi Sad, 1985.) и An Essay on Man, 1944. (Ogled o čovjeku, Naprijed, Zagreb, 1978.)

³ Особено во делата: Symbolism, it's Meaning and Effect, 1927; и Modes of Thought, 1938.

симболичката трансформација врз основа на која се создава не само мислењето и јазикот, туку и магијата, ритуалот, религијата и уметноста. Од Вајтхед, пак, Лангер ја презема идејата за "симболичкиот трансфер на емоциите" (symbolic transfer of emotions), став кој и според Вајтхед и според Лангер се наоѓа во основата на која и да е естетичка теорија на уметноста.

Затоа воопшто не е чудно што Лангер во средиштето на својата естетика, односно филозофија на уметноста, ја поставува теоријата на музиката како симболичко (семантичко) претставување на емоциите. Оттаму како сосема оправдана се наложува посветата на нејзината книга "Филозофијата во нов клуч", која гласи: "на А.Н.Вајтхед - мојот голем учител и пријател". Но за да не остане неодбележан и влогот на Ернст Касирер таа своето најзначајно естетичко дело "Чувство и форма" му го посветува токму нему.

Теоријата на значењето за којашто се застапува Лангер во својата филозофија, а оттаму и во естетиката, според определен број толкувачи е само еден подвид на епистемолошката теорија на отсликувањето или одразот (image theory or picture theory).⁴

⁴Во однос на ова прашање Иван Фохт го вели следново: "Тоа го наведе нашиот естетичар Милан Дамњановиќ (...) да утврди дека учењето на Сјузан Лангер 'претставува само една варијанта на теоријата на отсликувањето или одразот'. Ако тоа, можеби, е преостро кажано, во секој случај можеме да се согласиме со нешто поблаг израз, дека тоа е 'нововековен гносеологизам'." Ivan Focht, Savremena estetika muzike, Nolit, Beograd, 1980, str. 200.

Токму затоа Лангер уметноста и уметничкото дело ги дефинира како еден вид симболичко сознание. Но, бидејќи нас, во оваа пригода, не нè интересира во толкава мера аргументацијата на Лангер врзана за дискурзивниот и презентациониот (интуитивен) симболизам, образложена во "Филозофијата во нов клуч"⁵, оттаму ќе се задржиме само на симболизмот во музиката - затоа што толкувањето на музиката и на музичкото уметничко дело е темелот на Лангеровата теорија врз кој подоцна, во нејзините дела "Чувство и форма" и "Проблеми на уметноста", ќе се доизградат симболичките и семантичките толкувања и на останатите уметности.

Во осмото поглавје од нејзиното дело "Филозофијата во нов клуч", под наслов "За смислата во музиката", Лангер ја дава клучната определба врзана за нејзиното толкување на музичката уметност. Таа определба гласи: "Ако музиката има некаква смисла, таа смисла е од семантичка а не од симптоматска природа. Очигледно е дека 'значењето' на музиката не е значењето на подразбата која ја предизвикува емоцијата, ниту значењето на сигналот што ги пајавува; ако има некоја емоционална содржина, музиката ја "има" во онаа иста смисла во која јазикот ја "има" својата поимна содржина - т.е. ја содржи симболички. (...) Музиката не е причина за чувствата ниту лек за нив, туку нивен логички израз."⁶

⁵ За ова види во: M. Damnjanović, Estetika i razočaranje, op. cit., str. 147-151; 163-172; и во: Димитрије Бужаровски, Историја на естетиката на музиката, ФМУ, Скопје, 1989, стр. 328-329.

⁶ Filozofija u novome ključu, op. cit. str. 309-310.

Понатаму, според Лангер, бидејќи музиката нема никакво изрично значење, таа не може да биде јазик, туку само "еден презентационен симбол" со кој се врши "музичко симболизирање на емоциите"⁷. Згора на тоа музиката се наоѓа дури и над јазикот: затоа што "формите на човечкото чувствување се многу поконтруентни со музичките форми отколку со формите на јазикот, музиката може да ни ја открие природата на чувствата со подробност и точност кон кои јазикот не може ни да се доближи."⁸

Врз основа на симболичко-семантичките ставови на Лангер за музичката уметност - се гради и нејзиниот пристап кон музичкото уметничко дело. Но, иако на претходните страници од својата книга таа ја постави музиката дури и над јазикот, Сјузан Лангер сепак останува во рамките на филозофијата на јазикот и на естетиката на јазикот, тврдејќи дека она "што важи за јазикот, важи, суштински земено, и за музиката, (...) затоа што музиката во своите највредни примери, иако е несомнено една симболичка форма, е недовршен симбол."⁹

Затоа Лангер, толкувајќи ја музичката уметност а оттаму и музичкото уметничко дело како еден недовршен симбол, чувствува потреба да направи строго разграничување меѓу "уметничкиот симбол" (the art symbol) и "симболот во

⁷ ibid., str. 327.

⁸ ibid., str. 330.

⁹ ibid., str. 337

уметноста" (the symbol in art). Според Лангер, како што веќе видовме, музиката не ги изразува туку ги симболизира чувствата, таа не е "само-изразување" (self-expression) туку е своевидно логичко изразување на чувствата. Уметничкото дело како целина, според ова толкување, претставува еден единствен симбол (иако недовршен); Лангер зборува за уметноста како за симболичка активност а за уметничкото дело како за симбол; во нејзината естетика не се говори за "симболите во уметноста" затоа што, како што таа исправно согледува, овие два вида на симболи се на различни семантички рамништа. Симболите во уметноста влегуваат во уметничките дела како составен дел од поодделни композиции и се во функција на "осмислената /значенска/ форма", додека уметничките симболи не нè упатуваат на нешто надвор од себе, на нешто што самите тие не се, та затоа "уметничкото дело не нè упатува на некое значење надвор од своето сопствено присуство. (...) Во уметничкото дело имаме директно предочување на едно чувство, а не знак што укажува кон него."¹⁰

Обидот на Лангер уметничкото дело да го толкува како "недовршен симбол" но и како "осмислена /значенска/ форма" (significant form) - со што го презема мислењето на англискиот теоретичар на уметноста Клајв Бел¹¹ од почетокот

¹⁰ Sjuzan Langer, Problemi umetnosti, Gradina, Niš, 1990, str. 138.

¹¹ Види: Clive Bell, Art, London, 1914, p. 8; 3rd edn., Oxford University Press, Oxford, 1987. ("Significant form is the one quality common to all works of visual art")

на веков - наиде на многу критики. Не само затоа што Лангер го прошири значењето на "осмислената форма" врз сите уметности тврдејќи во "Чувство и форма" дека: "осмислената форма претставува суштина на секоја уметност, тоа е она што го мислиме нарекувајќи нешто уметничко"¹², туку и затоа што и покрај сиот нејзин обид да ја потенцира "логичката" природа на презентационите симболи, тие останала објекти на чиста и едноставна интуиција. Зашто како поинаку да се протолкува воведувањето на категоријата "привид" (semblance), која произлегува од Шилеровиот и Хегеловиот Schein, а која е во основата на Лангеровото толкување на уметничкото дело?

Симболичката теорија на Лангер, поврзана со "нејзината" теорија на привидот, ја оформува нејзината филозофија на уметноста во која и едниот и другиот елемент се со подеднаква важност. Во второто поглавје на "Чувство и форма" Лангер укажува дека уметничкото дело самото се изделува од своето окружје и дека во тоа првично издвојување треба да го бараме првиот елемент на привидот. Уметничкото дело само по себе ѝ се измолкнува на реалноста и во таа негова "инаквост" (otherness)¹³ треба да се бара суштината на уметничкото дело: зашто она што се создава е еден привид или еден виртуелен објект, т.е. уметничко дело кое е целосно

¹² Susanne Langer, Feeling and Form, Scribner, New York, 1953, p. 32. ("Significant form is the essence of every art, it is what we mean by calling anything artistic.")

¹³ Feeling and Form, op.cit., p. 45.

транспарентно.¹⁴ Но, овој привид, ова уметничко дело, има сознајна функција, иста таква каква што има и уметничкиот симбол.

Сево ова ја води Сјузан Лангер до сознанијата изложени во "Чувство и форма" и во "Проблеми на уметноста", каде што според прифатената поделба на уметностите на пластични (сликарство, скулптура и архитектура), на музика, балет и поезија (со сите книжевни родови), се определува и суштественото за секоја уметност поодделно. Виртуелниот простор во пластичните уметности, виртуелното време во музиката, виртуелните сили во балетот и виртуелната историја во поезијата - се виртуелни објекти (привидни објекти) во духот на естетскиот привид.¹⁵

На прашањето што е танцот (балетот), Лангер одговора дека тоа е "еден приказ, ако сакате, привид. (...) Се што постои единствено поради восприемањето, а не игра никаква вообичаена, пасивна улога во природата, како што тоа го прават секојдневните предмети, претставува еден виртуелен ентитет. (...) Танчерите го создаваат токму танцот, а танцот е привид на дејствените сили, една динамичка слика."¹⁶

¹⁴ *ibid.*, p. 48.

¹⁵ Овде е интересно да се укаже дека виртуелната реалност од деветтата деценија на овој век и виртуелните уметнички дела што се создаваат со помош на најсовршените "човекови продолжетоци" - компјутерите, тргнувајќи од оваа теорија на Лангер би можеле ги определеме како мета-виртуелни уметнички дела!

¹⁶ Problemi umetnosti, op.cit., str. 12-13.

Секако, овие ставови на Лангер не останаа не критикувани од страна на естетичарите приврзаници на јазичко-аналитичката естетика. Така на пример, Макс Ризер тврди дека Лангеровата теорија за привидот претставува "повторно паѓање во традиционалната естетичка литература, во недозволена метафизика."¹⁷

Затоа во обидот да го подобри својот систем Лангер во "Проблеми на уметноста" ја воведува категоријата "изразна форма" (expressive form) како замена за категоријата "осмислена /значенска/ форма" (significant form). Но и во овој случај таа повторно "изразната форма" ја идентификува со "уметничкиот симбол" со што ништо битно не се менува во нејзиниот систем. Зашто како поинаку да се протолкуваат нејзините зборови: "Уметничкиот симбол, од друга страна, е изразна форма. Тоа не е симбол во целосно познатата смисла на зборот, зашто не пренесува нешто надвор од самиот себеси. Затоа, строго земено, не може да се каже дека тој има значење; она што тој го има е поправо означувањето."¹⁸

Сево ова се однесува и на уметничкото дело зашто Лангер изрично тврди дека уметничкото дело е симболичка форма која е "изразна; тоа изразува не идеја за некое друго нешто, туку идеја за некое чувство. (...) Ваквата симболизација е основната работа на уметничките дела, врз основа на што едно уметничко дело го нарекувам изразна

¹⁷ Max Riezer, "The Semantic Theory of Art in America", Jornal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. XV, 1956/1.

¹⁸ Problemi umetnosti, op.cit., str. 142.

форма."¹⁹

Значи, уметничкото дело, според Лангер, е изразна форма = виртуелен објект = уметнички симбол = уметничко значување. Како што таа вели: "неговото значување се гледа во него; а не, налик на значењето на вистинскиот симбол, со негово посредување, но одвојливо од знакот. Симболот во уметноста е метафората, вообразувачката слика со отворено или прикриено изрично означување; уметничкиот симбол е апсолутна слика - вообразувачка слика на нешто што инаку би било ирационално, зашто е изрично неискжливо;"²⁰

Затоа и за ова навидум изменето гледиште на Лангер, кое во основа е исто со претходните, можеме да речеме, како што вели и Сретен Петровиќ, дека "насекаде ги гледаме изразите на 'смислата' и на 'осмислувањето'. Тоа го има и кај Касирер. Значи, тежиштето е на она што, а тоа има општа, универзална смисла, та оттаму каде и да го видиме општото таму е и примесата на гносеолошкото, семантичкото."²¹

Или како што вели Милан Дамњановиќ во еден подолг извадок:

"негирајќи ја секоја онтолошка смисла на уметничкото дело, Лангер смета дека уметничкиот симбол симболизира нешто што самиот го создава и што интуитивно ни е презентно, но што во ист момент ни е дадено како објективна структура, како динамичка форма на чувствувања и движења воопшто. Уметничкиот симбол е вистинскиот симбол, дотолку што е

¹⁹ *ibid.*, str. 130.

²⁰ *ibid.*, str. 143.

²¹ Sreten Petrović, *Estetika*, ČIP, Beograd, 1994, str. 217.

транспарентен за такви чувствени форми, но е за разлика од обичниот симбол, интуитивен, зашто она што тој го интендира го доживуваме непосредно. Може да се рече дека Лангер точно ја почувствувала и изложила апоретиката на проблемот на уметничкото дело како симбол, но и дека не нашла формално задоволувачко решение на прашањето на уметничкиот симбол."²²

Што се однесува, пак, до прашањата на музиката и на музичкото уметничко дело, заклучоците на естетичарите на музиката се уште поостри. Димитрије Бужаровски смета дека "системот на Сусана Лангер, кој на почетокот ветуваше многу, го ветуваше новиот клуч за толкување на музичкиот феномен, само ги преоблече категориите што беа познати и дотогаш во историјата на естетиката на музиката - емоциите и формалната структура. Подобро речено, кај Сусана Лангер само методот е нов, додека заклучоците се стари."²³

Далеку порадикален во своите заклучоци е Иван Фохт кој во поглавјето посветено на Сјузан Лангер, "Музиката како јазик на емоциите", од неговата книга "Современа естетика на музиката" (1980), со голема доза на иронија, вели: "Големи пречки и штети за музиката биле веќе и оние симболи кои настанале надвор од нејзината област. Според Сјузан Лангер би требало и самата музика во сопствената куќа да произведува симболи. Дури и тоа."²⁴

Сепак, и покрај сиве овие критички осврти врз

²² Estetika i razočaranje, op.cit., str. 262-263.

²³ Историја на естетиката на музиката, op.cit., стр. 333.

²⁴ Savremena estetika muzike, op.cit., str. 197.

делото на Сјузан Лангер, можеме да констатираме дека нејзиниот обид да исчекори од естетиката на јазикот кон јазикот на естетиката, кон традиционалната естетика со сите свби "метафизички белези", колку што е смел, толку е и за почит. Нејзиното еклектичко присвојување на толку различни теории (Хегел, Шилер, Касирер, Вајтхед, Витгенштајн - од "Трактатот...", Пирс итн.) и обидот овие теории да се поврзат во едно, од денешна гледна точка, многу наликува на обидот на постмодерните естетичари еклектички да се однесуваат кон историјата на естетиката, исто како што постмодерните уметници радикално еклектички се однесуваат кон создавањето на уметничкото дело.

Можеби затоа, денес, во десеттата деценија од овој век, поблагонаклоно се гледа врз делото на Сјузан Лангер, отколку што тоа беше случај во претходните четири децении. Дека е тоа така потврдува и следниов извадок кој, веројатно најдобро го сумира значењето на Сјузан Ленгер во естетиката од втората половина на XX век, а оттаму и нејзиниот придонес во толкувањето на уметничкото дело на крајот од веков.

"...нејзиниот еклектицизам; повторувањето на такви клучни термини како 'смислена /значенска/ форма' кои остануваат безмалку нејасни; фактот дека и покрај сето нејзино нагласување на 'логичката' природа на презентационите симболи, тие се објекти на интуиција, чисти и едноставни; и нејзиното тврдење дека потеклото на јазикот е повеќе во изразната отколку во комуникативната потреба. Но ова би значело да не се види големината на нејзината визија. Во веков доминиран од ригидните епистемологии, Лангер го виде проблемот на умот исто така и во термините на симболот, ритуалот, митот, изразот и чувството, исто како и во описот на фактите и логичкото докажување. Против грубите

механицистички теории за умот, значењето и природата, таа го образложуваше погледот врз природата во која формата и креативноста се на дело во суштината на нештата."²⁵

Ако Лангеровото движење, од естетиката на уметничкото дело предадено во "нов клуч" кон естетиката на уметничкото дело протолкувано со помош на новиот виртуелен калауз (кој важи за сите уметности а не само за музиката), ни се покажа како противречно и безуспешно во обидот да ги објасни врските меѓу музиката (но и сите други уметности) и емоциите, тоа, секако, е резултат на Лангеровото неоправдано претпоставување дека естетската вредност на музиката, на музичкото уметничко дело, може да биде објаснета со помош на нешта што се надвор од музиката и надвор од музичкото уметничко дело - да биде објаснета со помош на емоциите; да биде објаснета субјективистички а не објективистички; да биде објаснета семантички и гносеолошки а не онтолошки.

²⁵ Thomas M. Alexander, "Sussane Langer", in: A Companion to Aesthetics, (ed.) David Cooper, Blackwell, Oxford, 1992, p. 261.

УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО КАКО "СО-СТВАРНОСТ" - МАКС БЕНЗЕ

"Во уметноста секогаш сме на подрачјето на 'создаденото', а никогаш на 'даденото'. Она што е дадено во некоја слика, пластика или роман, историските и социолошките услови, психолошките и физиолошките процеси на уметникот, материјалната физика или хемија - тоа се реалии. Создавањето се однесува на преминот на агрегатот на реалииите во со-стварноста на уметничкото дело."

Max Bense, Estetika, Otokar Keršovani, Rijeka, 1978, str. 32.

Веќе и од овој извадок, преземен од најпознатото дело на германскиот логичар, филозоф и естетичар Макс Бензе (1910-), можеме да ја утврдиме онтолошката насоченост на неговата "информациона естетика". Ваквиот онтологизам на Бензеовата естетика, навидум, како да е парадоксален зашто семантичко-информационата естетика, како што видовме и во случајот на Сјузан Лангер, е, пред сè, сознајно насочена. Оттаму, ваквото инфармационо онтологизирање на различни

страни предизвикува различни реакции. Онтолозите на уметноста го прифаќаат и го земаат како показ дека и семантичко-информационото толкување на уметноста мора онтолошки да се заснова, додека семиотичарите ваквиот обид на Бензе го толкуваат како "паѓање во метафизика".

За да ја потврдиме оваа разлика во прифаќањето, односно одбивањето на Бензеовата мисла ќе наведеме две парадигматски толкувања. Првото на Иван Фохт а второто на Умберто Еко.

Хрватскиот естетичар Иван Фохт, во својата студија "Патот кон онтологијата на уметноста" (1976), за Бензеовата категорија "со-стварност" (Mitrealität) тврди дека "тоа е многу среќно најдена категорија и дека таа важи за многу битниот однос 'уметност-објективна стварност'."¹ Згора на тоа, Фохт ја користи оваа категорија и за да ја изведе суптилната онтолошка анализа на уметничкото дело која го води кон дефиницијата на уметничкото дело и, воопшто, на севкупната уметност. Фохтовата анализа ќе ја наведеме in extenso зашто ни се чини дека таа претставува суштествена примена на Бензеовата категорија "со-стварност" во онтологијата на уметноста:

"Уметничкото дело претставува со-стварност, зашто мора да се поврзе со стварниот носител (со хартијата на книгата, со мермерот, со тонскиот материјал, со боите, со човечкиот гест итн.), та оттаму тоа со стварното е дадено.

¹ Ivan Focht, "Put k ontologiji umjetnosti", Svijet umjetnosti, (ur.) A. Marušić, Školska knjiga, Zagreb, 1976, str. 204

Но од друга страна тоа не е стварно, т.е. неговото значење, неговиот предмет и сè за што говори не е стварно, каков што е некаков предмет што го наоѓаме пред себе. Но, од трета страна, како една отелотворена убавина и идеја во камен, бронза, партитура, сцена, уметничкото дело е стварно како и секое друго битие. Ликот на Обломов не е стварен како што е Гончаров, но романот Обломов како дело е стварен, а стварен е затоа што е даден во материјата на книгата, а како таков тој е со-стварен со објективната стварност околу него. Така би можеле од гледна точка на модалната анализа да ја поставиме првата дефиниција на уметноста:

Уметноста говори за нестварни ствари, но самата во своите производи е стварна, та според тоа со објективната стварност е со-стварна."²

Фохт во својата анализа доаѓа уште до четири нови комплементарни дефиниции на уметноста и на уметничкото дело, но ние ќе ја наведеме уште само последната во која се назираат хоризонтите на рецепционата естетика: "Уметноста е дадена како можност, а за да стане стварност, потребно е да постои можен консумент."³

Од друга страна, пак, Умберто Еко во својата книга "Отсутна структура" (La struttura assente, 1968) критички се однесува кон Бензеовата категорија "со-стварност", тргнувајќи од позициите на својата "доследна" информациона естетика заснована семиолошки. Оттаму Еко и тврди:

"Бензе, меѓутоа, зборува за глобална 'естетичка информација', која на ниту едно од овие рамништа не се

² ibid., str. 205

³ ibid., str. 212

остварува посебно,⁴ туку на рамништето на она што тој го нарекува 'со-реалност' (...) Терминот е, меѓутоа, поради Хегеловото влијание врз неговиот автор, обоен со идеалистички конотации. Така 'со-реалноста' како да означува некоја 'суштина', а таа би можела да биде само Убавината, која во пораката се остварува, но не може да се одреди со помош на поимни инструменти. Оваа можност треба да се отфрли, и тоа во една доследна семиолошка перспектива..."⁵

Откако ги проследивме овие две дијаметрално спротивни толкувања на Бензеовата клучна естетичка категорија "со-стварност", пред да се определиме за едното или за другото толкување, потребно е да се претстави целината на Бензеовата мисла, сумарно, колку што дозволува обемот на нашиот труд.

Осврнувајќи се на модалниот пристап кон уметничкото дело кој на располагање ги има категориите на модалитетот на класичната онтологија (можност, нужност, случајност и стварност) и кон нив низ историјата придодадените нови категории соможност (компосибилитет), сонужност (концеситет), веројатност, а потем и негациите на основните категории: негативна можност, негативна нужност (или неможност), негативна случајност, и нестварност, значи,

⁴Екo претходно ги наведува шесте рамништа на информацијата, онака како што Бензе ги предава; и тоа: нивото на физичките основи; нивото на диференцијалните елементи засновани врз селекција; нивото на синтагматските односи; нивото на денотираните значења; нивото на конотираните значења и нивото на идеолошките очекувања. (заб. - И.Ц.)

⁵Umberto Eco, Kultura, informacija, komunikacija, Nolit, Beograd, 1973, str. 76-77

Макс Бензе, во својата "Естетика I" (1954), кон сиве овие модални категории, како што веќе видовме, ја додава и категоријата "со-реалност" (Mitrealität).

Всушност, Бензе во своето дело ја оформува, сметајќи ја за централна, категоријата "со-стварност", тргнувајќи од сознанието дека природата на постоењето на уметничкото дело се состои во тоа што естетскиот предмет го поставува под себе реалниот предмет, за да може да постои и да се восприема. Естетичкото битие, оттаму, е "со-стварно" битие, а "со-стварноста" е, всушност, онтолошкиот корелат на убавината. Или како што Бензе вели во својата "Естетика":

"уметничкото дело, ако го сфатиме како знак, пред сè, е знак на модалитетот на битието; знак на естетичкото битие. (...) Уметничкото дело како носител на знакот конституирано е од реалии, гласови, материјали, бои итн. Во посебниот процес - производството, генезата на уметничкото дело од реалии, од агрегатите на реалните знакови се создава 'со-реалноста', естетичкиот знак, убавината на уметничкото дело."⁶

Но, без оглед на јасната онтолошка насоченост на естетиката на Бензе, таа, сепак, и според неговите зборови, и земено во целина, е научно ориентирана, зашто таа "вреднува нумерички а не ирационално".⁷ Всушност, Бензе

⁶Max Bense, Estetika, Otokar Keršovani, Rijeka, 1978, str. 49. (Станува збор за превод на интегралното издание на Бензеовото дело "Естетика" од 1965 година кое претставува згуснато обединување и проширување со уште шест поглавја на четирите тома претходно објевени под истиот наслов во 1954, 1956, 1958 и 1960 година.)

⁷ibid., str. 7

смета дека покрај секоја "физичка стварност" се појавува и "естетичката стварност" како втор, комплементарен нумерички аспект, даден со помош на друга класа на објекти, така наречените "естетички објекти" - главно уметничките дела но и објектите на дизајнот. Ваквата своја естетика Бензе ја определува како "објектна естетика" затоа што природот кон уметничките дела ("естетичките објекти") е врз основа на објективниот начин на восприемање, а не субјективно - како естетика на допаѓањето која го толкува комуникативниот однос меѓу дадените естетички објекти и публиката или изведувачот. Сепак, Бензе постојано се обидува да ги помири различните пристапи, оној на неговата "објектна естетика" и оној на информационата и комуникационата естетика, та затоа и самиот во Предговорот кон својата интегрална "Естетика" вели: "разбирливо е дека 'објектната естетика' како нумерички ориентирана 'информациска естетика' мора да води сметка за гледиштето на теоријата на комуникацијата."⁸

Толкувајќи ја естетиката традиционално - како единствена филозофска теорија за естетичкиот предмет, естетичкиот суд и естетичката егзистенција, Бензе, во однос на естетичкиот предмет - восприеменото уметничко дело - укажува дека уметничките дела се нешта што се создадени,

⁸ ibid., str. 8

Покрај овој став од Предговорот на книгата, Бензе, во завршното поглавје "Прагматичката димензија", укажува дека уметничкото дело во естетичката шема на комуникацијата, односно во неговата прагматичка димензија (воведена од Ч.С.Пирс) се однесува пред сè на "примателот", кој наедно е и "интерпретант". (str. 312-313)

направени, та затоа во себе содржат реалност, материја, простор и време. Всушност модусот на реалноста/стварноста го определува самото битие на естетичкиот предмет, та затоа, како што веќе видовме, Бензе смета дека "кон-реалноста" или "со-стварноста" е клучен модус на битието на уметничкото дело а со тоа и на битието на естетичкиот предмет. Но, додека стварноста е клучен модус на битието на природата, убавината, според Бензе, е решителниот модалитет на уметничките дела.

Воведувајќи ја во XX век подзаборавената естетичка категорија "убаво" на широки порти во својата естетика, Бензе заклучува дека "убавото е, според тоа, она по што уметничкото дело ја надминува, трансцендира реалноста. А тоа трансцендирање не е некаков етички или религиозен туку исклучиво естетички акт."⁹ На тој начин естетичкиот акт се јавува како алка во преминот на уметничкото дело од онтолошка во семантичка фаза, зашто во естетиката "модусот на убавината во првата фаза на уметничкото дело - во генезата - може да се поврзе со естетичкото битие, а во другата фаза - во судот - со естетичкиот израз. Нашиот модалитет, значи, има и онтолошка и семантичка фаза."¹⁰ Во естетичкото восприемање се восприема битието на уметничкото дело кое ги трансцендира реалиите од коишто е создадено. Посочувајќи на мислењето на Хегел кој говореше дека "убавото" го живее својот живот во "привидот" и дека во

⁹ *ibid.*, str. 23

¹⁰ *ibid.*, str. 36

привидот уметноста го создава своето живеење, Бензе не останува - како што останува Сјузан Лангер - во категориите на привидот, туку тврди дека "знаците" се оние привиди кои ја трансцендираат стварноста: "Поимот на знакот и на знаковните светови се покажа побогат, подлабок, покомплексен од поимот привид..."¹¹

Но без оглед на оваа преваленција на "знакот" во однос на "привидот", која се темели врз теоријата на знаците на Чарлс Морис и неговото дефинирање на уметничките дела како "знаци" кои треба да се анализираат со средствата на естетичката семантика, естетичката семиотика и естетичката синтактика¹², Макс Бензе, сепак, ѝ останува верен на својата естетичка онтологија, тврдејќи дека "станува збор за премин од знаковниот свет кој стварноста ја означува /значи/ кон знаковниот свет кој е стварност."¹³

Сево ова што досега го толкувавме се наоѓа во првиот дел на Бензеовата "Естетика" ("Естетика I"), кадешто, глобално, уметничките дела од сите видови се сведуваа на естетички знаковни процеси кои можат да бидат разбрани од гледна точка на една општа семиотика. Во вториот дел од "Естетиката" ("Естетика II") Бензе ја воведува теоријата на информациите, та така знаковните процеси стануваат процеси на информацијата, а естетиката на знаците се продолжува во

¹¹ ibid., str. 37

¹² Види: Čarls Moris, Osnove teorije o znacima, BIGZ, Beograd, 1975

¹³ M. Bense, Estetika, op. cit., str. 60

естетиката на информацијата. Во третиот, пак, дел од неговата книга ("Естетика III") проблематиката се проширува и врз естетичката комуникација, додека најинтересниот дел, четвртиот, изворно објавен под наслов "Програмирање на убавото. Општа теорија на текстот и општа естетика на текстот" (1960), претставува своевидно антиципирање на она што подоцна се востанови како "компјутерска уметност", односно уметност создадена со помош на компјутер, било како компјутерска поезија или како компјутерска графика.

Идејата на Бензе, врз основа на неговата статистичка теорија на информациите и комуникациите, е дека не постои суштествена разлика меѓу научното и уметничкото производство и дека класичната идеја на творештвото се доближува до модерната идеја на програмирањето. Иако ваквите идеи на Бензе пред три и пол децении, во моментот кога беа создадени, се чинеа нереални, денес, како да имаат извесно оправдување во стварноста, зашто огромниот подем на дигиталната технологија¹⁴ изврши огромни промени во сите домени на уметничкото творештво (ова особено се однесува на т.н. нови уметности: графиката, фотографијата, филмот и

¹⁴ На планот на естетиката, пак, треба да се спомене книгата на Холгер ван ден Боом Дигитална естетика (Digitale Ästhetik, 1987), еден од првите обиди теориски да се проговори за можностите на новата естетика при толкувањето на дигиталната уметност. Испитувањето се врши од гледна точка на местото на компјутерот во новата "визуелна стварност" која се следи во рамките на "една општа педагошка теорија на дигиталните естетски процеси." Holger van den Boom, Digitalna estetika, Informator, Zagreb, 1988, str. 2

мултимедијалните уметнички остварувања). Како и да е, ќе ги сумираме, сега, резултатите на Бензеовата информациона и комуникациона естетика, онака како што тој ги резимира во петтиот дел од својата естетика под наслов "Згуснати темели на модерната естетика".¹⁵

Под модерна естетика Бензе подразбира една специјализирана научна дисциплина која не е заснована само врз основа на филозофијата туку и врз рационалните постапки и истражувања кои ги надвисуваат спекулативните и метафизичките толкувања. Бензеовата естетика е "егзактна и технолошка естетика"¹⁶ од галилеевски тип (спротивставена на хегеловската естетика)¹⁷ во која проблемот на стварноста, а оттаму и на стварноста на уметничкото дело, се решава со помош на научниот метод на проверка (верификација) а не со помош на толкување (интерпретација). Но условите што треба да ги исполни определен предмет за да биде естетички предмет - за да биде уметничко дело, кое покрај физичката стварност во себе ја содржи и естетичката стварност како

¹⁵ Станува збор за текст кој најчесто се застапува во хрестоматиите за информационата естетика. Таков е случајот и со најпознатата, онаа подготвена од Умберто Еко под наслов "Естетика и теорија на информациите" (*Estetica e teoria dell'informazione*, 1972), во која се застапува токму овој дел од Бензеовата "Естетика".

¹⁶ M. Bense, *Estetika*, op.cit., str. 291

¹⁷ Оваа промена во ставовите на Бензе, веројатно, е резултат на критиките што му беа упатени од страна на семиотичарите поради неговата метафизика и "хегелијанство"!

"со-стварност" - можат да бидат минимални или максимални.¹⁸

Минимални барања се тезата за материјалноста, тематиката на процесот односно реализацијата и комуникациската функција. Максималните, пак, барања се тројната функција на знакот, односите на редот, естетичките односи на неодреденост и односите на вредност. Тројната (тријадичка) функција на знакот се врзува за американскиот филозоф и математичар Чарлс Сандерс Пирс (1839-1914) творецот на најопштата знаковна теорија или семиотика, додека релациите (односите) на редот се врзуваат за сознанијата на американскиот математичар Џорџ Дејвид Биркхоф /или Биркоуф/ и неговата позната формула (првпат презентирана на Интернационалниот математички конгрес во Болоња од 1928 година), која гласи: $M = \frac{O}{C}$ каде што M = естетичката мера (вредност), O = редот, C = комплексноста. Всушност, естетичката мера е резултат на односот O/C и тој однос може релативно лесно да се пресмета.

Но, бидејќи ние нема да одиме во петенкостите на Бензеовата информациона естетика, особено не на оние од математички вид¹⁹, ќе укажеме уште само на прашањето што си го поставува и самиот Бензе: што е она што ги обединува и

¹⁸ Види: Estetika, op.cit., str. 293-300

¹⁹ За ова види пошироко кај Сретен Петровиќ (Estetika, op.cit., str. 211-213) каде што покрај Биркхофовата формула се претставуваат и Ајзенковата и оние на Дернер и Ферс. Сиве овие три формули доведуваат до три различни резултати во однос на естетската мера (вредност). Можеби затоа Данко Грлиќ (Estetika IV, op.cit., str. 224), укажувајќи дека самиот Бензе својата естетика ја смета за не-филозофска, односно научна, во која рационалните и емпириските постапки на истражување имаат предност над спекулативните, "така и самиот не ослободи од помалку мачната потреба да се занимаваме со оваа и со сличните формули во приказот на филозофската естетика на современата епоха."

минималните и максималните барања поставени пред една "естетичка стварност"? Одговорот е едноставен: токму информацијата, или "пораката", зашто само она што ги исполнува тие барања има карактер на информација. Затоа Бензе и вели:

"Денес поимот на "информацијата" не е само тривијален поим на секојдневниот говор, туку теориски точно фиксиран поим на техника на известување. Неговата теорија ја дава теоријата на информациите; во суштина, математичка теорија на комуникациското истражување. Употребливоста на теоријата на информацијата за определени 'естетички стварности' сфатени како информација, поточно, како посебна класа на информации, се засновува првенствено на фактот дека поимот 'информација' во теоријата на информацијата е достатно апстрактен, а потоа и врз тоа дека 'естетичката информација' поимно се одделува од 'семантичката информација'."²⁰

Информацијата во теоријата на телекомуникациите секогаш е "новина", "иновација" и затоа сè она што не е новина, што не е иновација, што е одвишно, што е редундантно останува "надвор од плаќањето". Затоа, пак, од друга страна, во семантичката порака или информација, чија цел е да "емитува" фиксирани значења, *непредвидливоста* на секвенците на знаците мора да биде мошне ниска (за да не дојде до недоразбирање или не-разбирање), додека во "естетичката порака", спротивно, се поместува статистичкиот карактер на низата од знаци кон сè поголема иновација и неопределеност. Токму тоа е она што го нарекуваме "оригиналност", и токму во

²⁰ *ibid.*, str. 300

оваа точка лежи тешкотијата на секоја естетичка комуникација. Колку што е поголема "иновацијата" или "оригиналноста" толку е потешка комуникацијата. Од друга страна, пак, кога во теоријата на информацијата се говори за определен "уметнички стил" тогаш, логично, на виделина избива проучувањето на редувантите црти на "формите" и на "релациите на редот" идентификувани од порано.

Сево ова ни покажува дека Бензе смета оти секоја екстензивна стварност, било физичка било естетичка, може математички да се опише,²¹ при што првата, физичката или математичката стварност се засновува врз максимум редуванција а втората, естетичката врз максимум иновација. Врз основа на овој став Бензе го изведува својот заклучок за односот уметност-прогрес:

"Естетичката стварност на уметноста треба да се сфати како начелно способна за проширување (а во тоа се совпаѓа со техничката реалност). Поправо во мера во која иновацијата (или оригиналноста) и историски и критички ѝ припаѓа на суштината на уметничкото дело, и уметноста е потчинета на идејата на напредокот."²²

Преку овој извадок ја следиме завршницата на Бензеовата естетика, која како и секоја друга сциентистички

²¹ Ваквите ставови на Бензе доследно ги спроведува во дело (вршејќи математичка анализа, пред сè, на книжевните остварувања), романскиот теоретичар Соломон Маркус во неговата позната книга Poetica matematica (Bucureşti, 1970). Види: S. Markus, Matematička poetika, Nolit, Beograd, 1974.

²² *ibid.*, str. 304

ориентирана мисла завршува со апотеоза на науката и прогресот, а оттаму со фалбоспевање и на прогресот во уметноста и во уметничкото дело²³ - за кои важат истите категории кои ја определуваат и физичката стварност.

Од сево ова можеме да го определиме Бензеовиот пристап кон уметничкото дело како пристап од гледна точка на науката, како експериментален пристап кој продолжува определени идеи на експерименталната естетика од минатиот век ("естетиката одоздола"). Всушност и фактот дека во анализата на неговата "Естетика" најмногу се задржавме на нејзиниот прв дел, во кој се создаваат можности за една естетика која би била мост меѓу онтологијата и семиотиката, го покажува јасно и нашиот став во однос и на неговата естетика и на неговото толкување на уметничкото дело. Обидот на Бензе за востановување на категоријата "со-стварност" како темелна за толкувањето на уметничкото дело од онтолошка и семиолошка гледна точка сметаме дека е филозофски посуштествен од она што потоа го напиша Бензе во следните четири дела од својата интегрална "Естетика".

Иако Бензеовата информациона естетика на практичен план даде особени резултати во толкувањето на новата стварност на уметничките дела во раздобјето на науката и техниката, иако најде теориско "оправдување" за апстрактната уметност, толкувајќи ја како уметност во која редунданцијата

²³ Секако, овие ставови на Бензе врзани за прогресот во и на уметноста можат да се оспорат, како што и се оспоруваат. За ова прашање мошне инструктивен е зборникот: Umetnost i progres, (ur.) M. Damnjanović, E. Kulenović-Grujić, Beograd, 1988. (особено прилозите на П. Фајерабенд, Ј. Хабермас, М. Зуровац, Л. Крефт и М. Дамњановиќ)

("прекумерното", "баналното") е потисната за сметка на информацијата ("новината", "оригиналноста"), таа, во својата преголема верба дека уметничките дела и уметноста во целина можат да бидат истражувани нумерички и статистички, слично на научните истражувања на физичката стварност, сепак, останува оптоварена од нејзиниот преголем интерес за уметнички и естетички небитното: за статистичкото и квантифицирано вреднување на уметничкото дело. И затоа, ваквите истражувања (особено предадени во една претенциозна форма, каква што е естетиката на Бензе која смета дека ја заменува класичната естетика со една "во модерна смисла научно ориентирана естетика, која констатира а не толкува"²⁴), можеме да ги определиме како повторно враќање кон веќе превозмогнатиот позитивистички дух во естетиката. Значи, за достигнувањата на информациона естетика, особено во ликот на Макс Бензе (но и Абрахам Мол за кого ние не се произнесуваме, зашто со своето дело, тој, сметаме, останува под Бензеовиот обид да направи поврзување меѓу онтологијата и семиотиката)²⁵, можеме да повториме дека овој обид, за конституирање на една естетика која произлегува од новата

²⁴ M. Bense, Estetica, op. cit. str. 7

²⁵ Како и да е, ги одбележуваме неговите дела: Abraham Moles, Théorie de l'information et perception esthétique, Flammarion, Paris, 1958; како и текстот: "Анализа на структурата на поетската порака на различни нивоа на сензибилитет" (1960), во: Estetika i teorija informacije, (ed.) Umberto Eko, Prosveta, Beograd, 1977, str. 145-169; (Сепак, неговиот информациона и комуникационен пристап во приобањето кон кичот не е толку ригиден, ограничувајќи се на "прагматиката" на кичот, и, веројатно, токму затоа дава и далеку подобри резултати. Види: A. Mol, Kič - umetnost sreće, Gradina, Niš, 1973.)

"техничка свест", естетички е неубедлив и неплодотворен.

Секако, Данко Грлиќ претерува кога вели дека во Бензеовото дело "нема да најдеме ниту една безмалку релевантна теза која би завредувала подетално да ја лоцираме во духовните движења на денешната естетска ситуација"²⁶, но, механистичкиот карактер на самата теорија на информациите - неоправданото преведувањето на "пораката" на уметничкото дело на јазикот на науката - ни дава за право критички да се однесуваме кон информационата теорија. Не само затоа што според оваа теорија уметничкото дело останува надвор од историјата, зашто "ако уметничката порака навистина би можела да се изрази со математичка формула, тогаш севкупната уметност би постоела надвор од историјата"²⁷, туку и затоа што ваквиот пристап дава "лажна надеж" дека примената на методите преземени од природните науки може и треба да биде делотворна и за духовните науки, а оттаму и за иследувањето на уметноста и на уметничките дела.

Дека ваквата надеж е пренасилена говори и самиот татко на кибернетиката Норберт Винер, кон чие дело во своите појдовни позиции се повикува и Макс Бензе. Во последното поглавје "Информации, јазик, општество" од својата капитална книга "Кибернетика" (Cybernetics, 1948)²⁸ Винер не го дели претераниот оптимизам дека резултатите постигнати во

²⁶ Estetika IV, op.cit., str. 224

²⁷ Milan Damjanović, Suština i povest, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1976, str. 295

²⁸ Во изданието од 1961 година Винер додава уште две поглавја!

природните науки можат толку лесно да се применат и во општествените науки. Тој затоа вели:

"Накратко кажано, било нашите истражувања во општествените науки да се од статистичка или од динамичка природа - а би требало да бидат и едно и друго - нивната точност не може да биде поголема од неколку децимали и оттаму тие никогаш не можат да ни дадат онолку проверени, значајни информации колку што сме навикнати да очекуваме од природните науки. Не можеме себеси да си дозволиме да ги запоставиме општествените науки исто како што и не би требало да градиме претерана надеж во поглед на нивните можности. Ни се допаѓало тоа нам или не, тука еден голем дел од работата мораме да му ја препуштиме на 'ненаучниот' метод на професионалниот историчар."²⁹

Еден ваков, иманентен, пристап кон можностите и ограничувањата на кибернетиката, теоријата на информациите и комуникациите, претставен во ликот на нивниот оформувач Норберт Винер, како да говори во прилог на тезата за неоправдано преголемите "надежи" на информационата естетика дека успешно и егзактно, за на век, ќе го реши проблемот на уметноста и на уметничкото дело.

Но за да не се добие впечаток дека Бензеовата естетика е "целосно промашување", уште еднаш ќе ја потенцираме неговата успешна заложба (од "Естетика I") онтолошки да го протолкува уметничкото дело со воведувањето и толкувањето на значајната категорија "со-стварност". Наедно ќе го одбележиме позитивно - како што тоа го прави и

²⁹ Norbert Viner, Kibernetika, ICS, Beograd, 1972, str. 151.

Морпурго-Талабуе - Бензеовото испитување на "новите терени" чија цел се состои во тоа да се даде продлабочено и успешно "објаснување на апстрактната уметност"³⁰ но и на врската што постои денес меѓу авторот и техничката направа - компјутерот - што му ја овозможува на уметникот "помошта која некогаш му ја давале музите, Аполон или света дева Марија."³¹

*

*

*

Дека информационата естетика има и свои доблести, секогаш кога настапува "непретенциозно" и кога е свесна за своите можности и ограничувања, се надеваме, ќе се покаже во следното поглавје во кое ќе се говори за информационата естетика на мислителот и култниот автор на романите "Името на розата", "Нишалото на Фуко" и "Островот од претходниот ден", италијанскиот "Павароти на семиотиката" - Умберто Еко.

³⁰ Guido Morpurgo-Taljabue, Savremena estetika, Nolit, Beograd, 1968, str. 437-438

³¹ *ibid.*, str. 443.

ОТВОРЕНОТО ДЕЛО КАКО ПОРАКА - УМБЕРТО ЕКО

"Имено, уметничкото дело е еден предмет кој е произведен од автор што ја организира потката на комуникативните ефекти на начин што секој можен уживател (...) да може да го сфати самото уметничко дело, првобитната имагинарна форма на авторот. (...) Во таа смисла, значи, едно уметничко дело, форма завршена и затворена во својата совршено одмерена перфекција на организмот, исто така, е отворено, со можност да биде толкувано на илјада различни начини, а во својата неповторлива единственост да не биде искривено."

Umberto Eco, Otvoreno djelo, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965, str. 33-34.

Овој извадок од прочуената книга Opera aperta (1962) на уште попочуениот италијански писател, семиотичар, теоретичар на културата и естетичар Умберто Еко (1932-) не воведува директно во една од клучните теми на неговото творештво, темата на отвореното дело. Всушност, Еко мотивот на отвореноста го врзува за најголемиот дел од севкупната уметност на XX век, но особено за онаа од нејзината втора половина. Токму затоа неговото иследување на уметничкото дело и на уметноста во целина, од позиции на семиолошката и на информационата естетика, секогаш е натопено "со животот" на конкретните уметнички дела, па дури и тогаш кога Ековиот говор е академски и строг нему не му недостасува способноста

да пронајде неочекуван агол на гледање, или да создаде неверојатна јукстапозиција. Сево ова прави неговото писмо да биде не само неизмерно читливо и возбудливо, туку секогаш, одново и одново, да ни открива нови значења - на дело и во дело потврдувајќи ја неговата поставка за отворено дело.

Под наметката на "теориската непретенциозност" што Умберто Еко¹ постојано ја потенцира се крие, всушност, неговата отвореност за различните промени и сфаќања што се

¹Умберто Еко е роден во Александрија во близина на Милано на 5.1 1932 година. Студирал филозофија во Торино а напишал докторска теза за Тома Аквински (неговиот интерес за средниот век е постојан дури и тогаш кога неговите анализи се однесуваат на постмодерното општество или постмодерната култура). Предавал на повеќе институции: Универзитетите во Торино (1956-64), во Милано (1964-65), во Фиренца (1966-69) - пред да стане редовен професор и шеф на катедрата по семиотика на Универзитетот во Болоња (од 1971 до денес). Предавал и во САД како визитинг професор на Јеил, Каламбија и Њујорк. Има напишано поголем број филозофски, семиолошки и културолошки дела од кои ги издвојуваме следниве: "Естетичкиот проблем кај Св. Тома" (Il problema estetico in San Tommaso, 1956); "Отворено дело" (Opera aperta, 1962); "Најмал дневник" (Diario minimo, 1963); "Апокалиптични и интегрирани" (Apocalittici e integrati, 1964); "Отсутната структура" (La struttura assente, 1968); "Формата на содржината" (Le forme del contenuto, 1971); "Естетиката и теоријата на информациите" (ed.) (Estetica e teoria dell'informazione, 1972); "Трактат по општа семиотика" (Trattato di semiotica generale, 1975); "Уметноста и убавото во средновековната естетика" (Arte e bellezza nell'estetica medievale, 1987²) итн. Во 1980 година Еко дебитира со својот прв роман "Името на розата" а потоа ги објавува и "Нивалото на Фуко" (1988) и "Островот од претходниот ден" (1994)

случуваат во овој наш "пресвртнички" век. Затоа тој и не зазема строги и цврсти теориски позиции туку многу повеќе сака да иницира едно апоретичко размислување во кое ќе дојдат до израз сите можни pro et contra ставови. Така на пример, тој во "Отвореното дело" укажува дека есеите собрани во оваа книга се само еден "предлог за дискусија"², додека во неговиот познат есеј "Иднината на научното образование" - напишан како реферат за Интернационалната конференција во Амстердам (1987) на тема "Книгите и научното образование: одговор на новите развои" - Еко во првиот дел од својот говор се осврнува врз предностите што ги нуди засилената компјутеризација во однос на научното образование додека во вториот дел, пак, сосема спротивно, говори за големите недостатоци што на тој план се јавуваат. Сево ова е во согласност со, како што тој вели само-иронично, фактот дека во текот на еден ист ден првите дванаесет часови тој е оптимист, додека вторите дванаесет е песимист, та затоа може да понуди само еден список на проблемите без претензии да предложи и решенија.³

Затоа Бери Ливис и ќе може да укаже на загатката пред којашто Еко нè поставува и тоа токму врз основа на концепцијата за отвореното дело, концепција која најдобро се

² ibid., str. 13.

³ Види: "The Future of Literacy" in: Umberto Eco, Apocalypse Postponed, Flamingo, London, 1995, p. 96. ("I shall list some problems, without pretending to propose solutions. It is pretty late in the day and I have started my twelve hours of pessimism.")

супсумира во цитатот со кој и ние го започнавме нашиот говор за Умберто Еко.

- "Загатка: која е разликата меѓу затворениот и отворениот текст? Затворениот текст е оној кој е отворен за секое можно читање, со оглед на тоа дека отворениот текст е затворен за определени читања."

Оттаму и ние ќе се согласиме со заклучокот на Ливис кој произлегува од поставената загатка: "Еко е човек за кого парадоксот е задоволство..."⁴

И на крајот од овој "пролог", кој треба да нè воведе во разноликоста на делото на Умберто Еко, уште еднаш ќе ја потенцираме неговата "потреба" да создава парадокси, токму со цитат од неговото последно книжевно остварување, романот "Островот од претходниот ден" (1994).

"Како што медицината ги проучува и отровите, метафизиката се меша со неумесни ситничарења во религиските догми; етиката ја проповеда величавоста (која не им прилега на сите), астрологијата го закрилува суеверието, оптиката мами, музиката ги разгорува љубовните страсти, геометријата охрабрува за неправедната доминација, математиката за скржавост - така Уметноста на Романот, покрај тоа што нè предупредува дека ни нуди измислици, сепак ни отвора една од вратите во Палатата на Апсурдот и откако лекоумно ќе го пречекориме тој праг, вратата зад нашиот грб ќе се затвори."⁵

⁴ Barry Lewis, "Umberto Eco", in: The A-Z Guide to Modern Literary and Cultural Theorists, (ed.) Stuart Sim, Prentice Hall - Harvester Wheatsheaf, London-New York-Toronto-Sydney etc., 1995, p. 117.

⁵ Умберто Еко, Островот од претходниот ден, Детска Радост, Скопје, 1995, стр. 430-431. (прев. Марија Грација Цветкоска)

Но, сега веќе би можеле да пристапиме кон една поригорозна анализа на делото на Умберто Еко и тоа од аспект на она што за нас е најинтересно: какво е местото на уметничкото дело во семиотичко-информационата теорија на нашиот мислител, не случајно именуван како "Павароти на семиотиката"⁶, како "Џон Форд на семиолошките краини"⁷, или, наједноставно, како "италијански гениј"⁸.

*

*

*

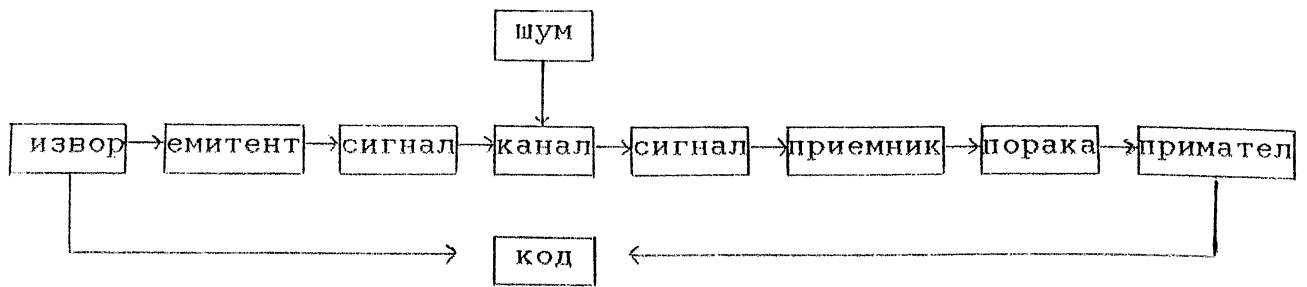
Тргувајќи од сознанијата на теоријата на информациите и кибернетиката (како нејзина специфична примена на планот на контролата и комуникацијата кај машините и кај човечките битија) Умберто Еко, исто како и другите теоретичари на информацијата, ја определува комуникационата шема според која се случува кој и да е процес на комуникација (меѓу две машини; меѓу две човечки битија; меѓу машината и човечкото битие). Оваа шема⁹ може графички да се претстави и протолкува на следниов начин:

⁶Peter Kemp, "Umberto Eco: Pavarotti semiotike", Treći program, Zagreb, br. 31, 1991, str. 237.

⁷Teresa De Lauretis, Eco, La nuova Italia, Firenze, 1981, p. 90.

⁸Hans Magnus Enzensberger, Europe, Europe, Hutchinson Radius, London, 1989.

⁹Umberto Eco, "Uvod", Estetika i teorija informacije, Prosveta, Beograd, 1977, str. 10-12.



Од оваа шема јасно се гледа дека секогаш мора да постои еден извор на информации, од кој преку некој емитент (емисион апарат) се емитира сигнал кој патува низ некој канал, што може да биде попречуван од определен шум. По излегувањето од каналот сигналот го прифаќа приемникот кој го преобразува во порака. Во таа форма пораката доаѓа до примателот, но за да може примателот правилно да го разбере сигналот потребно е во моментите на емитирањето, и на примањето на сигналот да важи истиот код (системот на правила кој на определени сигнали им доделува определена вредност). Во случајот на комуникација меѓу две човечки битија примателот ја споредува пораката со кодот, односно ја декодира самата порака. За да се одбегне можното попречување на пораката од страна на шумот во неа можат да се внесат елементи на редунданција, односно повторувања, со кои можноста за предоминантност на шумот се сведува на минимум. Во оној момент кога примателот ќе ја прими и декодира пораката тој, всушност, прима информација или една низа на информации. Теоријата на информациите единицата за информација ја именува како бит ("binary digit" = "бинарен сигнал"), единица за бинарна дисјункција која се користи за одредување на една алтернатива.

Но, бидејќи во теоријата на информациите вредноста на информацијата не се идентификува со поимот што се соопштува (значењето на информацијата што се соопштува е небитно а битен е единствено бројот на алтернативите што се потребни за да се дефинира настанот недвосмислено), оттаму, како што укажува Еко, "информацијата е мера на можноста за избор во селекцијата на пораката."¹⁰

Сепак, она што нас нè интересира во овој момент (оставајќи ги настрана прашањата за информациониот "код" и за информационата "ентропија") се оние проблеми кои во своето средиште ја поставуваат пораката - како носител на смислата и како естетичка порака.

Како носител на смислата пораката функционира во оној момент кога примателот ќе ја извлече смислата, што ќе ѝ ја припише на пораката, не од самата порака туку од кодот. Означувачкото во пораката, секако, може да го ориентира примателот кон изборот на кодот, или како што со следниов пример укажува Еко: ако ја примам пораката how do you do? прибегнувам кон кодот - "англискиот јазик", но ако ја примам пораката на јазик за мене непознат, нема да користам никаков код и за мене пораката ќе остане празна, зашто пораката се полни единствено во интеракција со кодот. Сè дури не се појави кодот пораката ќе биде на ниво на сигнали, затоа што единствено "кодот го спарува системот на означителите со системот на означените."¹¹

¹⁰ *ibid.*, str. 15.

¹¹ *ibid.*, str. 24.

На тој начин пораката станува извор од којшто се раѓаат можните значења, а сево ова се остварува со помош на цела една низа на бинарни селекции извршени на рамништето на содржината. Оттаму информациската порака станува мера "на една слобода на изборот во дадениот систем на веројатности составен од системи на различни семантички системи."¹² Но, што станува со оние пораки кои овозможуваат многубројни различни толкувања на една и иста порака: кога пораката е така направена што дозволува многубројни толкувања а го попречува конечното решение? Еко смета¹³ дека овие прашања остануваат надвор од теоријата на информациите, но дека со нив се занимава семиотиката и тоа на планот на испитувањето на ситуациите во кои: 1) пораката го менува или го збогатува своето значење во зависност од околностите; 2) кога контекстот ги менува можните толкувања на пораката и ги компликува можностите за избор и 3) кога пораките се намерно двосмислени, но на тој начин што двосмисленоста не може да биде надмината а притоа да не исчезне специфичниот квалитет што овие пораки ги одделува од другите. Секако, во третиов случај, што за нас е најинтересен, се работи за естетичките пораки од гледна точка на теоријата на информациите.

Всушност, целта на естетичката порака е да оформи и да сугерира една означувачка низа двосмислена во однос на правилата на кодот како систем кој кодификува, односно да

¹² *ibid.*, str. 25.

¹³ *ibid.*, str. 26-27

"сугерира непробабилни и многукратни значења".¹⁴ Но од друга страна, според мислењето на Умберто Еко, теоријата на информациите може да ни помогне да ги пресметаме девијациите од кодификуваната норма, та според тоа и количината на остварената информација на ниво на сигнал, но оттаму доаѓаат и границите на теоријата на информациите во естетичка смисла. Како што вели Еко - а во тоа се разликува од Бензе кој имаше "неограничена" верба во научноста на теоријата на информациите - "иако одличен метод за сите грижливи истражувања на формите на изразот како физички сигнал, таа може да има само ориентациона вредност (сугерирајќи метафори или, во најдобар случај, можни хомологии) за една сеопфатна комуникативна теорија која може да биде само една општа семиотика."¹⁵

Од сево гледаме дека ограничувањата на теоријата на информациите, воочени и од самиот Еко, се големи. На планот на уметничкото дело таа може, на ниво на сигнал, да им помогне на оние што се занимаваат со анализата на уметничките форми давајќи им строги методолошки критериуми со кои би се востановиле системите на норми врз основа на што би можело да се измери обемот на иновацијата (но само квантитативно а не и семантично).

Згора на тоа, како што укажуваше Умберто Еко и во "Отвореното дело" - во поглавјето "Отвореноста и теоријата на информациите" - "една анализа на уметничкото дело во

¹⁴ *ibid.*, str. 27

¹⁵ *ibid.*, str. 29

границите на информацијата не просудува за неговите естетски резултати, туку се ограничува на тоа да покаже некои негови карактеристики и комуникативни можности."¹⁶

Тргувајќи токму од овие не мали ограничености на теоријата на информациите, Данко Грлиќ поглавјето за Умберто Еко во својата "Естетика IV" ќе го наслови како "Естетичката теорија на информациите и кај најдобрите претставници покажува недостаток на филозофски дух", а во него ќе потенцира дека: "сето она што би можело на тој начин статистички да се востанови само е акцидентално, да не речеме ефемерно за уметноста."¹⁷

Со оваа констатација на Данко Грлиќ би можеле да го завршиме освртот кон информационата теорија на Умберто Еко, да го завршиме со крајно неповолен суд и во однос на информационата теорија, и во однос на Умберто Еко а најмногу во однос на статусот на уметничкото дело во оваа теорија. Но, кога тоа би го сториле, како што тоа го прави Грлиќ, би останале настрана инвентивните согледувања на Еко за поетиката на уметничкото дело (од "Отвореното дело"), би останал непроследен Ековиот премин од теоријата на

¹⁶Otvoreno djelo, op.cit., str. 112. /Затоа не случајно Еко укажува (во фуснотата на истава страница) дека "да се верува оти една анализа, во границите на информациите, може да го исцрпи проблемот на валутација на некое уметничко дело, може да доведе до разни видови простодушности, какви што се чини нам ни се појавија на Симпозиумот за "Information Theory and the Arts", што се објави во Journal of Aesthetics and Art Criticism, jun 1959."/

¹⁷Danko Grlić, Estetika IV, op.cit., str. 227

информациите кон семиотиката (од "Отсутната структура"), и, секако, неговите инџениозни толкувања на постмодерното уметничко дело (од неговите есеи за семиотиката на постмодерната култура). На крајот би останало неспомнато и непроблематизирано она по што Еко и се прослави во светот: поврзувањето на сопствените теориски ставови со конкретните уметнички (јазички) остварувања: неговите романи!

Токму затоа, сега, ќе се осврнеме, најнапред, на Ековата поетиката на уметничкото дело, потем, накратко, ќе ја проследиме Ековата семиолошка активност, наедно ќе укажеме и на неговите согледби за уметничкото дело во контекст на иновациите и повторувањата меѓу модерната и постмодерната естетика, и, на крајот, ќе кажеме збор-два и за "Името на розата", книжевното уметничко дело што самиот тој го создаде, секако, не без влијание на своите теориски ставови!

*

*

*

Клучен став на Умберто Еко од "Отвореното дело" е дека комуникациската неодреденост се наоѓа во темелите на современото уметничко дело. Неговите анализи на книжевното уметничко дело (особено делата на Франц Кафка и Џејмс Џојс), анализите на ликовното уметничко дело (особено сликарството на енформелот), како и анализите на музичкото уметничко дело (во делата на Карлхајнц Штокхаузен, Лучано Берио и Анри Пусер) ја оформуваат "поетиката на отвореното дело" која,

според Еко, се карактеризира со фактот дека "делото останува неисцрпливо и отворено доколку е 'двосмислено', зашто на местото на еден свет, среден по универзално признатите закони, се поставува еден друг свет, заснован врз амбигвитетот, било во негативна смисла на недостаток на центар на ориентација, или, пак, во позитивната смисла на постојаната проценливост на вредностите и извесностите."¹⁸

Но ако првичниот говор на Еко се засновува врз една отвореност на делото врзана за теориската или менталната соработка на уживателот на уметничкото дело (читателот, гледачот), кој треба слободно да ги протолкува веќе создадените уметнички дела кои се структурно довршени и оформени (иако така градени да овозможуваат неограничен број на толкувања), а тоа значи дека отвореноста е на планот на рецепцијата, Еко говори и за отвореноста на самите дела, укажувајќи, на пример, дека во една музичка композиција каква што е Пусеровата "Mobiles" слушателот соработува во создавањето на делото, или, пак, во пластичните уметности кадешто низа уметнички дела во себе ја содржат можноста да се менуваат, постојано да имаат нови форми, да бидат мобилни (mobiles на А.Калдер е само почеток на цела една низа вакви и слични уметнички дела).

Ваквите состојби воочени во современата уметност го водат Еко кон теориско востановување на категоријата "дело во движење". На подрачјето на поетиката на отворените дела овие остварувања се карактеризираат со способности да

¹⁸Otvoreno djelo, op.cit., str. 40

оформуваат различни непредвидливи структури. Како што укажува Еко, "делото во движење е можност за едно мноштво од лични интервенции, но не е аморфен повик за индискриминирана интервенција: тоа е повик, не нужен ниту унивокен, за ориентирана интервенција, за да можеме слободно да се вредиме во еден свет кој сè уште е сепак оној што авторот го сакал."¹⁹ Во тој интерпретативен дијалог се оформува и одново се конкретизира постојното уметничко дело. На тој начин поетиката на "отвореното дело" и на "делото во движење" воспоставува нов тип на односи меѓу уметникот и публиката, и, секако, го поставува уметничкото дело во сосема поинаква позиција од оние што ги имаше во минатото.

Оваа нова ситуација во којашто се наоѓа отвореното уметничко дело, а уште повеќе "делото во движење", според Еко, кореспондира со големите стремежи на современата наука (В. Хајзенберг, Н. Бор) како и со сознанијата на современата психологија и феноменологија за перцептивниот амбигвитет (Е. Хусерл, М. Мерло-Понти). Врз основа на овие "совпаѓања" Еко не изведува заклучок за "условеноста" на отвореното дело од овие промени, туку наполно правилно констатира дека уметничкото дело не е инструмент за создавање на стварноста, но дека, "сепак, секоја уметничка форма може да се вреднува, ако не како замена за научното сознание, тогаш како епистемолошка метафора: што значи, во секој век, начинот на кој уметничките форми се изградуваат го одразува - во широката смисла, налик на сличноста, метафоризацијата,

¹⁹ *ibid.*, str. 55.

критиката, решението на концепцијата во фигурата – начинот на кој науката или, пак, културата на епохата ја гледа стварноста."²⁰

Иако отвореноста на уметничкото дело е услов за кое и да е естетско уживање, зашто секоја форма во којашто може да се ужива, доколку таа има естетска вредност, е отворена, сепак, како што потенцира Еко, "испитувањето на современите отворени дела воочи, во определени поетски, една интенција на експлицитна и до крајни граници доведена отвореност: отвореност која не се засновува само врз карактеристичната природа на естетскиот резултат, туку на самите елементи кои во естетскиот резултат започнуваат да се оформуваат."²¹ Всушност, како во случајот на Џ.Џојс кој се стреми кон создавање на еден референцијален апарат самиот по себе отворен и двосмислен, "хаотичноста, поливалентноста, мултиинтерпретабилноста на овој chaosmos (...) потекнува од самиот амбигвитет на семантичките корени и од нередот на синтактичкиот систем."²² Во одделни делови на "Улис" (Ulysses) а особено во "Финегановото бдење" (Finnegans Wake) Џојс создава едно плуривокно дело, а токму тоа и такво создавање е она кон што стреми и сериската музика што го ослободува слушателот од обврските на тоналитетот, тоа е она кон што се стреми и сликарството на енформелот и современиот роман,

²⁰ *ibid.*, str. 47.

²¹ *ibid.*, str. 83

²² *ibid.*, str. 85

според зборовите на Еко, "тоа е вредноста која, теоретски, се идентификува со естетската вредност, зашто се работи за една комуникативна намера, која мора да се инкорпорира во една успешна форма за да стане ефикасна; и која сепак, во суштина, се реализира само ако е поддржувана од онаа фундаментална отвореност која ѝ е својствена на секоја успешна уметничка форма."²³

Значи, би можеле да речеме, толкувајќи го Еко, дека секое успешно уметничко дело, секоја успешна уметничка форма, секое уметничко дело кое во себе содржи естетски вредности, е отворено за нас. Но тоа е отворено и по себе во својата плуралност, поливалентност и плуришокност, а токму ваквиот вид на иманентна отвореност на современото уметничко дело, Еко го определува, со помош на терминологијата на теоријата на информациите, како "прираст на информации"²⁴. На тој начин се остварува суштествениот однос меѓу делото и неговата отвореност, исто како што се остварува и сликата на една можна форма на светот во којшто живееме; зашто нашата потрага по тоталитетот на стварите во светот а оттаму и по тоталитетот на уметничкото може да ни понуди само парцијални разбирања и само можни решенија.

На тој план естетичката порака на уметничкото дело добива своја "естетичка функција кога нејзината структура е двосмислена, а самата таа е авторефлексивна, односно кога сака да го привлече вниманието на примателите пред сè на

²³ *ibid.*, str. 86-87.

²⁴ *ibid.*, str. 87

сопствената форма."²⁵ Но, овој став постапно не доведе до семиолошките²⁶ истражувања на Умберто Еко.

Инаку, самиот Еко прави разлика меѓу семиологијата којашто се занимава со естетиката (најмногу затоа за да може врз основа на анализата на уметничкото дело да ги провери и потврди сопствените аксиоми), и семиолошката естетика, односно естетиката којашто уметноста и уметничките дела ги проучува како комуникациони процеси.²⁷ Оттаму доаѓаат и "семиолошките граници" при проучувањето на уметноста и на уметничкото дело, зашто семиологијата, онаа на Еко, не создава еден голем семиолошки Систем, туку гради "мали системи" кои се резултат на семиолошкото истражување, или, како што вели самиот Еко: "семиолошката естетика е само една од можните, но, секако, една од најплодните, додека

²⁵ Umberto Eco, Kultura, informacija, komunikacija, Nolit, Beograd, 1973, str. 71 (Станува збор за превод на Ековото дело "La struttura assente" - предадено под друг наслов.)

²⁶ Во однос на семиологијата инструктивен е пристапот на Пјер Гиро и неговиот сумарен преглед на семиолошката теорија. Види: Pjer Giro, Semiologija, Prosveta, Beograd, 1983.

²⁷ Еко создава своевидна семиологија на визуелните пораки говорејќи за визуелните кодови и нивната артикулација, за рекламната порака, за филмот и за проблемите на современото сликарство. Тој наедно ја оформува и својата семиологија на архитектурата говорејќи за архитектурата и комуникацијата, архитектонскиот знак, архитектонските кодови итн. Сп. Kultura, informacija, komunikacija, op.cit., str. 117-270. На планот на семиологијата (семиотиката) на филмот значаен е и неговиот текст од 1976 година: U.Eco, "O doprinosu filma semiotici", Treći program, Zagreb, br.6, 1981, str. 153-161.

семиолошкото набљудување може да му овозможи објаснување и некому кој кон проблемот на уметноста пристапува од други становишта (онтологијата на уметноста, теоријата на формите, дефиницијата на творечкиот процес, односите меѓу уметноста и природата, меѓу уметничката формативност и природната формативност, меѓу уметноста и општеството, итн.)."²⁸

Оваа отвореност на семиологијата и можноста нејзините согледби да наоѓаат примена и во рамките на други, поинакви, естетички пристапи кон уметноста, обилно ја користи и самиот Еко во своите социо-културолошки иследувања на т.н. гранични уметнички феномени: карикатурата, стрипот, детективскиот роман, сапунските опери - сето она што потпаѓа под определбите масовна култура, поткултура или масовни медиуми.²⁹

Ваквиот пристап на Еко не наоѓа сопствено оправдување само во "широчината" на семиолошката естетика, туку најмногу во Ековото широко дефинирање на естетиката како филозофска дисциплина:

"како естетичка теорија ќе го разбереме секој говор кој, во намерата нешто да систематизира и воведувајќи

²⁸ Kultura, informacija, komunikacija, op.cit., str. 432-433.

²⁹ Види ги Ековите есеи: "Светот на Чарли Браун" (1963); "За кинеските стрипови" (1971); "Дали публиката има лошо влијание врз телевизијата" (1977); "Фантомот на нео-ТВ: дебата за Фелиниевите Цинцер и Фред" (1986) итн., од изборот есеи под наслов "Одложена апокалипса" (1995). Види: Umberto Eco, Apocalypse postponed, (ed.) R.Lumley, Flamingo, London, 1995, pp. 319

ги во игра филозофските поими, се занимава со некои појави кои се однесуваат на убавината, уметноста и условите на создавање и проценување на уметничките дела, врските меѓу уметноста и другите активности и меѓу уметноста и моралот, кој, потоа, се однесува на функцијата на уметникот, на поимите пријатно, украсно, поимите на стилот, на судовите на вкусот и на критиката на тие судови, на теоријата и на практиката на толкување на текстовите, вербалните или невербалните, или, пак, на прашањето на херменевтиката."³⁰

Вака широкото дефинирање на естетиката му овозможува на Еко да се занимава не само со прашањата врзани за "врвната" уметност, туку и со оние кои се однесуваат и на масовната култура и уметност. Суптилно воочувајќи ги трансформациите на уметничкото дело во модерната и постмодерната уметност, Умберто Еко во низа свои есеи се обидува втемелено да ги растајни проблемите на уметничкото дело, односно прашањата врзани за неговата иновативност и репетитивност во однос на делата од минатото. На тој план неговиот есеј "Иновации и репетиции меѓу модерната и постмодерната естетика", што накратко ќе го проследиме, како да претставува премин од информационата и семиолошката естетика кон постмодерната естетика.

Во овој есеј Еко тргнува од ставот дека модерната

³⁰ Umberto Eco, Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka, Svetovi, Novi Sad, 1992, str. 7. (За одбележување е дека оваа дефиниција на естетиката ја прифаќа и Сретен Петровиќ во неговата "Естетика", укажувајќи дека: "иако ни се чини преширока, таа главно соодветствува на модерното сфаќање на естетиката." S. Petrović, Estetika, ĆIP, Beograd, 1994, str. 15.

естетика и современите теории на уметноста (теории кои произлегуваат од маниризмот, се развиваат во романтизмот а се прифатливи и за авангардата од почетокот на XX век) како клучен критериум за определување на уметничката и естетската вредност на уметничките дела го земаат принципот на иновантност, односно фактот дека уметничкото дело е успешно ако ни овозможува определен број на нови информации. За овие теории репетицијата на веќе познатите модели, иако може да создаде естетско задоволство е "особеност на умеењето и вежбањето, а не на уметноста."³¹ Но, Еко укажува дека често се заборава оти класичната естетика (античката и онаа од средниот век) не се застапувала за "иновација" по секоја цена и дека не правела строга разлика меѓу "уметност" и "умеење". Оттаму во оваа естетика категориите *techne* и *ars* ги опфаќаат, како што е познато, и делата на занаетчиите (дрводелци, бродоградители итн.) и делата на сликарите и поетите. Модерната естетика, пак, го напушта принципот на вреднување на уметничките дела поради нивната врзаност за поранешните модели, поради врзаноста за симболите што имаат вечна вредност, и го воведува принципот на иновацијата. Токму затоа во неа сето она што е врзано за повторувањето, за умножувањето, за "сериското", се смета за уметнички помалку вредно: "според модерната естетика, основните карактеристики на производите од масовните медиуми се: репетицијата, итерацијата, подреденоста кон утврден шаблон,

³¹ Умберто Еко, "Иновации и репетиции меѓу модерната и постмодерната естетика", Трета програма, Скопје, бр. 26, 1986, стр. 13. (прев. Елизабета Величковска)

и излишноста (наспроти информацијата)."³² Но, Еко укажува дека во постмодерната естетика, која повторно се навраќа на концептот на репетиција и итерација (само сега од друга гледна точка), овие битни елементи кои ја конституираат поетиката на уметничкото дело, се здобиваат со позитивна конотација - на тој начин оформувајќи ја новата "ера на репетицијата". Во неа повторувањето се појавува како разлика и "оригиналност" (согласувајќи се со барањата на модерната естетика), врз основа на принципите на продолжението (на пример, продолженијата на филмовите "Војна на ѕвездите", "Супермен" или "Рамбо"), врз основа на принципите на преработка (повторно раскажување на определена успешна приказна, на пр. "Бунтот на бродот Баунти", "Д-р. Цекил" или "Одвезано со виорот"), на планот на серијалноста која разработува определени ситуации и ограничен број постојани главни ликови околу кои се развиваат споредни ситуации и ликови (на пример ТВ-сериите "Недопирливите", "Коломбо" или "Семејни врски"), на планот на интертекстуалниот дијалог како техника на модерната наратива кадешто цитатот е експлицитен и препознатлив (на пример филмот "Индијана Џонс" кој воспоставува интертекстуален дијалог во неколку сцени со претходниот филм "Трагачи по изгубениот ковчег", или, пак, филмот на Вуди Ален "Банани" кој буквално ја "цитира" сцената од Ејзенштајновиот филм "Крстосувачот Потемкин"). Факт е дека "интертекстуалноста" е својство на книжевните уметнички дела од понов датум, но, како што вели Еко,

³² *ibid.*, стр. 14

"фактот дека слични средства сè повеќе се применуваат и во медиумскиот свет нè наведува на заклучок дека медиумите се надоврзуваат и ги претпоставуваат оние информации што веќе сме ги добиле од другите медиуми."³³

Но, Еко не застанува овде. Тој смета дека клучните елементи: продолжение, преработка, серија итн., постојат и во минатото и тоа кај дела што се сметаат за врвни уметнички остварувања. Ариостовиот еп "Бесниот Орландо" претставува продолжение на Бојардовиот еп "Вљубениот Орландо", голем дел од Шекспировите дела претставуваат преработка на многу познати стари приказни, сагата присутна како форма во голем број ТВ-серији ("Далас", "Династија") ја наоѓаме овоплотена во Балзаковата "Човечка комедија" која претставува, според Еко, "пример за сага која се разгранува (...) но која е поинтересна од 'Далас' поради тоа што секој роман му додава нешто ново на нашето познавање на општеството од тоа време, додека, пак, секоја епизода од серијата 'Далас' постојано кажува иста работа за американското општество. Во секој случај и обете го применуваат истиот наративен шаблон."³⁴ Врз основа на овие сознанија Еко заклучува дека голем дел од уметноста се повторувал и сè уште се повторува и дека концептот за апсолутна оригиналност е нов и потекнува од времето на романтизмот, додека класичната уметност е во голема мера сериска.

Токму затоа постмодернизмот кој се навраќа на

³³ *ibid.*, стр. 20.

³⁴ *ibid.*, стр. 22

класицизмот и на нео-барокот има сосема поинакви сфаќања од модернизмот во однос на дијалектиката на репетицијата и иновацијата. Како што укажува Еко, "според постмодерната естетика задоволството треба да произлегува од фактот дека серијата можни варијации е потенцијално бескрајна. Овде се возвишува еден вид победа на животот над уметноста, што доведува до парадоксална состојба: ерата на електроника наместо да го истакне елементот на шок, прекин, иновација и нарушување на очекувањата, се навраќа на континуумот, цикличното, периодичното, правилното."³⁵ Сево ова се прави со помош на категоријалните оксиморони "организирани-разлики", "регулирана-неправилност", "цврст-полицентризам" итн., при што се создава еден нов естетски сензибилитет кој е напoлно архаизиран и кој прави, како што вели Еко: "сериското да не е веќе неугледен роднина на уметноста, туку да стане вид уметност која одговара на барањата на новиот естетски сензибилитет. На тој начин серијата прераснува во постмодерна грчка трагедија."³⁶

Еко, секако, презголемува кога тврди дека ако ја препрочитаме Аристотеловата "Поетика" ќе видиме дека "шаблонот" на грчката трагедија може да се опише како "сериски", но на размислување нè тера неговото прашање: "можеби она што денес го сметаме за апсолутна иновација, Грците го примале како 'погодна' варијација на еден шаблон и она што за нив било возвишено не било самото дело, туку

³⁵ *ibid.*, стр. 25

³⁶ *ibid.*, стр. 26.

толку тој шаблон? Не случајно кога зборувал за поетиката Аристотел пред сè ги разгледувал шаблоните, при што конкретни дела наведува само за да посочи примери."³⁷

Сиве овие прашања Умберто Еко ги поставува зашто мисли дека ние, денес, сè уште не знаеме доволно за улогата на повторувањето во светот на уметноста и во светот на масовните комуникации, а ние ги повторивме со него овие прашања не само како куриозум, туку како вовед во поглавјето за уметничкото дело во постмодерната естетика - што ќе следува - но и како показ дека мислата која произлегува од семиотиката и од естетиката на информациите не мора да биде филозофски "стерилна" како што мислат некои естетичари.

И на крајот, наведувајќи го Ековиот духовит интертекстуален однос кон Витгенштајн, овоплотен во една негова изјава: "Она за што не може да се теоретизира, треба да се раскаже", ќе укажеме само уште на успешното Еково "раскажување" од класичниот постмодерен роман, бестеселерот "Името на розата". Во ова дело како да присуствуваме на една духовна гозба при која се гради врз основа на изграденото, се создава текст кој е одглас на некој веќе напишан текст, а знаците, наполно семиолошки, упатуваат не некои други знаци, додека повторувањето на моделите (оние на детективскиот роман или, пак, на средновековните теориски диспути) се испреплетуваат создавајќи едно класично дело со линеарна наратива, "затворено дело" кое е "отворено" за безбројни читања во зависност од "ученоста" на реципиентот.

³⁷ *ibid.*, стр. 27

Врз основа на сево ова можеме да констатираме дека Еко, следејќи еден "чуден" пат, повторно го возобновува интересот за категоријата уметничко дело, и на теориски и на практичен план, за разлика од естетиката на модернизмот која категоријата "дело" се обидуваше, повеќе или помалку успешно, да ја замени со категориите "творештво" и "иновација". Секако, поради ова треба да му се оддаде должна почит, но тоа треба да се стори и поради неговиот недогматски премин од естетиката на делото - која останува да опстојува како клучна и централна - кон естетиката на информациите и комуникациите, која на своето "прагматичко" ниво, како прагматичка димензија на знаковниот процес (а не "семантичка", а не "синтактичка"), е своевидна теорија на рецепцијата.

Но оваа нишка од творештвото на Умберто Еко веќе не води кон еден друг мислител, кој теориски најдобро ја оформува рецепционистичката естетика, не води кон делото на германскиот книжевен историчар и критичар, естетичарот Ханс Роберт Јаус.

4. УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО ВО РЕЦЕПЦИОНАТА ЕСТЕТИКА

"Секое книжевно дело ја содржи во себе сликата на својот читател. Читателот е, можеме да кажеме, еден од ликовите на тоа дело."

Harald Weinrich, "Für eine Literaturgeschichte des Lesers", Merkur, 21, 1967.¹

Ако во претходното поглавје - уметничкото дело во семантичко-информационата естетика - уметничкото дело, од страна на претставниците на овој правец во естетика, се толкуваше како знак, и тоа како специфичен естетски знак кој се здобива со својства на порака, тогаш во ова поглавје ќе воочиме еден друг пристап, пристап со кој тежиштето се префрлува од авторот и самото дело кон реципиентот (читателот, гледачот, слушателот), кому самото дело му е наменето. Рецепционата естетика (Rezeptionsästhetik), всушност, претставува "одговор" на супстанцијализирањето и аисторизирањето на уметничкото дело со самиот факт што,

¹Цит.сп.: Harald Vajnrüh, "U prilog jednoj istoriji književnosti za čitaoca", Teorija recepcije u nauci o književnosti, (ur.) D. Maricki, Nolit, Beograd, 1978, str. 83-84.

сега, уметничкото дело не се разгледува однатре и независно од стварноста, туку, напротив, естетиката на вака сфатеното дело се заменува со една естетика на примања и дејствувања. Уметничкото дело во оваа теорија не ги има белезите на еден непроменлив и вечен вредносен супстрат, туку тоа својата целосна сушност ја остварува во и низ времето, при што "животот" на делото, од неговото создавање, разбирање, прифаќање и дејствување, е напoлно втопен во историјата.

Познато е дека оваа теорија изникна токму врз основа на иследувањата на проблемите на литературата, та затоа и нејзините клучни претставници се познатите германски теоретичари и историчари на литературата: романистот Ханс Роберт Јаус (Hans Robert Jauss) (1921-) и англистот Волфганг Изер (Wolfgang Iser) (1926-), и двајцата од Универзитетот во Констанц - место на кое се разви широка дејност на планот на иследувањето на книжевната рецепција, така што се оформи и своевидна теориска "школа од Констанц" (Konstanzer Schule) која далеку ги надмина границите на Германија.

Всушност, кога рецепционата естетика (или естетиката на рецепцијата) би посакеале да ја определиме од гледна точка на јазичко-аналитичката естетика би можеле да констатираме дека таа претставува радикално свртување кон прагматичката димензија на знаковниот процес - на ова укажуваме за да се оствари "континуитет" со претходното поглавје - но, бидејќи рецепционата естетика своите корени многу повеќе ги врзува за други естетички и уметничко-теориски стојалишта, оттаму, најнапред, ќе укажеме

на овие различни влијанија, потем ќе претставиме една сродна теорија произлезена од естетиката на рецепцијата а развиена во англосаксонскиот свет, за на крајот да преминеме кон утврдувањето на местото и значењето на уметничкото дело - и тоа на книжевното уметничко дело - во рецепционата естетика на Ханс Роберт Јаус - според нас теориски најзначајниот мислител на ова движење кое своите проблесоци ги доживеа во седмата и осмата деценија на ова столетие².

Најнапред, лоцирајќи ја теориската состојба во германската теорија на литературата кон средината на веков, треба да се укаже дека во тоа време, сè уште, доминантен е иманентниот пристап кон уметничкото дело: проучувањето на делото во неговите сопствени рамки и надвор од неговите историски релации. Авторот и публиката во ваквиот пристап се наполно небитни, а како што вели клучниот протагонист на ваквиот пристап кон книжевното (јазичкото) уметничко дело, Волфганг Кајзер: "Поетското остварување го откриваме како јазичко уметничко дело ... Делото се доведувало во релации со феномените надвор од поезијата, зашто се сметало дека таму се наоѓа вистинскиот живот и дека делото е одраз на животот ... Меѓутоа ... поетското дело не живее и не се

²Овој став го протежира и Георги Старделов во предавањето одржано пред музичките педагози во Дубровник (1976) кога вели дека: "големиот број естетички истражувања, особено од областа на естетиката на рецепцијата се денес централни во областа на естетиката..." (подвл. И.Ц.), Г. Старделов, "Естетичките контроверзи на уметничката критика и на критиката на уметноста", во: Изморена авангарда, Мисла, Скопје, 1985, стр. 404.

создава како одраз на нешто друго, туку како во себе затворена јазичка структура."³ Секако, ваквите ставови на Кајзер произлегуваат од влијателната феноменолошко-онтолошка естетика на Роман Ингарден од првата половина на XX век, според која, да се потсетиме, физичката основа на битието на книжевното дело се наоѓа токму во "запишаниот текст".⁴

Но, пресвртот што го подготвува во една ваква теориска ситуација Ханс Роберт Јаус, преминот од авторот и делото кон реципиентот, не се создава *ex nihilo*, туку има и своја книжевно-естетичка "претходница". Од една страна, тоа е Гадамеровата херменевтика - за која веќе говоревме - а во која принципот на историчноста на разбирањето се втемелува врз историјата на дејствувањето на културното наследство; од друга страна, станува збор и за социологијата на литература, особено онаа на Робер Ескарпи во која се проследува односот меѓу литературата и општеството од позиција на колективниот контекст: "Историјата на литературата повеќе се занимавала со проучувањето на луѓето и делата, значи со духовната биографија и со коментарот на текстот, запоставувајќи го 'колективниот контекст'."⁵

³Волфганг Кајзер, Језичко уметничко дело, СКЗ, Београд, 1973, стр. 3.

⁴Роман Ингарден, О сазнавању книжевног уметничког дела, СКЗ, Београд, 1971, стр. 12.

⁵Robert Escarpit, Sociologija književnosti, Matica Hrvatska, Zagreb, 1970, str. 8. (Ескарпи го вели уште и ова: "Да знаеш што е некоја книга, значи, пред сè, да знаеш како таа била читана." str. 138)

Исто така не треба да се заборави дека во Франција во 1947 година Жан Пол Сартр го пишува есејот "Што е литературата" (Qu'est-ce que la littérature) во кој книжевното дело се сфаќа како своевиден апел упатен кон читателот, при што Сартр укажува: "Бидејќи креацијата може да биде довршена единствено со читањето (...) секој книжевен труд е еден апел. (...) Писателот според тоа апелира на слободата на читателот да соработува во создавањето на неговото дело."⁶ Потем, не треба да се изуми и дека неколку години подоцна Гаетан Пикон ја пишува книгата "Вовед кон една естетика на книжевноста: писателот и неговата сенка" (Introduction à une esthétique de la littérature: L'écrivain et son ombre, 1953) во која улогите на читателот и на историјата во однос на градењето на животот на делото, несомнено се потенцирани: "Вредноста на едно дело (...) е односот меѓу структурата на делото и судењето. Дијалогот меѓу делото и естетичката свест е во историјата."⁷

Секако, не треба да се пренебрегне и фактот дека проблемот на читателот и на читањето веќе е актуелизиран и во раните структуралистички истражувања на Ролан Барт, што се поврзува и со неговата теза за "смртта на авторот", теза од која произлегува и сознанието дека ако веќе авторот е "небитен" тогаш во книжевното дело (или во книжевноста како

⁶Žan Pol Sartr, Šta je književnost, Izabrana dela, Tom 6, Nolit, Beograd, 1984, str. 40-41. Сартр уште и вели дека: "Уметничкото дело е вредност затоа што е апел." (str. 42)

⁷Gaetan Picon, Pisac i njegova senka, Kultura, Beograd, 1965. str. 166.

дело) станува збор за ситуација во која читателот најмалку е потрошувач, а многу повеќе "произведувач" на текстот. Но, бидејќи за Барт многу пообемно ќе говориме во поглавјето за структурализмот - што следува - засега, како потврда на ставот за читателот како произведувач, единствено ќе го наведеме извадокот од Бартовото дело "Критиката и вистината" (1966), а тоа јасно ќе ни потврди дека активната улога на читателот претставува неодминлив дел на структуралистичкиот пристап - и пред појавата на естетиката на рецепцијата.

"Единствено читањето му е приврзано на делото, и стои со него во однос заснован врз желбата. Да читаш значи да го посакуваш делото, значи да се поистоветуваеш со делото, да го прифатиш удвојувањето на делото само во рамките на неговиот јазик. (...) Да преминеш од читањето кон критиката значи да ја смениш желбата, да не го сакаш веќе делото туку сопствениот јазик. Но со самото ова, тоа значи и да се врати делото кон желбата за пишување од којашто потекнало. Така говорот кружи околу книгата: да читаш, да пишуваш: севкупната литература се движи меѓу овие две желби. Колку само писатели пишувале само затоа што читале? Колку критичари читале само за да пишуваат?"⁸

Откако ги утврдивме главните текови на влијанијата што, несомнено, се слеваат и учествуваат во оформувањето на рецепционата естетика, би можеле, сега, да поминеме кон претставувањето на теориската мисла на Ханс Роберт Јаус.

Но пред да го сториме тоа, сметаме дека е потребно да се проговори, накратко, и за постоењето на една друга

⁸ Roland Barthes, Književnost, mitologija, semiologija, Nolit, Beograd, 1979², str. 214.

"школа", теориски мошне блиска со естетиката на рецепцијата - настаната како резултат на влијанието што го изврши рецепционата естетика врз неа. Оттаму е битно да се укаже дека рецепционата естетика се здоби со свои протагонисти и во англосаксонскиот свет (кадешто е попозната под името "рецепциона теорија" /reception theory/), но таму оваа теорија добива поинакви белези и сосема поинакво име: reader-response criticism /theory/ (во приближен превод: критика /теорија/ на реакцијата на читателот). Клучниот претставник на овој пандан на рецепционата естетика во англо-американскиот свет е американскиот теоретичар Стенли Фиш (Stanley Fish).

*

*

*

Стенли Фиш (1938-), водечкиот американски претставник на теорискиот правец кој е непосредно поврзан со улогата на читателот (reader-response criticism), е професор по англиски и професор по право на Дјук Универзитетот (Duke University), а предавал и на Беркли (Berkeley) и на Универзитетот Џон Хопкинс (Johns Hopkins University). Од поголемиот број негови објавени дела ги издвојуваме следниве три: Вчудовиден од гревот: читателот во 'Загубениот рај'⁹ -

⁹ Stanley Fish, Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost, Macmillan, London, 1967.

кадешто, како што укажува и насловот, Фиш ја воведува темата на "читателот", потем делото: Само-уништувачки артефакти: искуството на литературата на XVII век¹⁰ - кадешто ја систематизира позицијата на читателот во својата "афективна стилистика" /affective stylistics/, која претставува аналитичка методологија насочена кон процесот на толкување, и, на крајот, делото: Има ли текст во оваа класа? Авторитетот на толкувачките заедници¹¹ - кадешто го воведува концептот на "толкувачките заедници", кои претставуваат збир на читатели што делат исти норми или вредности и застапуваат исти толкувачки "стратегии".

Всушност, во овие три свои дела Стенли Фиш го поминува патот од толкувачкиот објективизам на "вчудовиден од гревот", до прифатениот и "контролиран субјективизам" (controlled subjectivity) на "Има ли текст во оваа класа?". Во обидот да ѝ избега на субјективистичко-објективистичката дилема Фиш ја воведува категоријата "толкувачки заедници" (interpretative communities) со што се покажува дека "примарен" не е ниту објективниот "текст" (делото) ниту субјективниот читател, туку токму овие толкувачки заедници. Читањата, според тоа, се "добри" само кога ќе се "сретнат" со прифаќањата на "заедницата". Очигледно е дека на овој

¹⁰ Stanley Fish, Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth Century Literature, University of California Press, Berkeley, 1972.

¹¹ Stanley Fish, Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1980.

начин Стенли Фиш ја напушта можноста за херменевтичка објективност, но од друга страна, "институционално", со помош на "толкувачките заедници" гради една аналитичка теориска позиција, која, доближувајќи се до Бартовиот пост-структурализам, сепак, останува во голема мерка релативистичка.¹²

*

*

*

Но, сега веќе би можеле да поминеме кон едно пообемно претставување на теориската мисла на клучниот претставник на естетиката на рецепцијата - германскиот естетичар и историчар на литературата Ханс Роберт Јаус (Hans Robert Jauss).

¹² За ова види пообемно во: Jane Tompkins, Reader Response: From Formalism to Post-structuralism, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980.

УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО ВО "ХОРИЗОНТОТ НА ОЧЕКУВАЊАТА"

- ХАНС РОБЕРТ ЈАУС

"Јаус отиде понатаму од Рифатер и Фиш, од Вајнрих и Изер. Негова е заслугата што историски ја конкретизира улогата на читателот и во разгледувањата ја внесе и онаа функција на книжевноста - да го обликува општеството."

(Zoran Konstantinović, "Estetika recepcije Hansa Roberta Jausa", Predgovor ka: H.R.Jaus, Estetika recepcije, str. 15.)

Во предговорот кон југословенското издание (1978) на изборот од неговото книжевно-теориско и естетичко дело Ханс Роберт Јаус (1921-) јасно потенцира дека: "историјата на книжевноста и на уметноста воопшто и премногу долго била историја на автори и дела. Таа ја потиснувала или премолчувала својата 'трета постојка': читателот, слушателот или гледачот."¹³ Тргувајќи од оваа своја согледба Јаус смета дека литературата и уметноста воопшто се здобиваат со

¹³ Hans Robert Jaus, Estetika recepcije, Nolit, Beograd, 1978, str. 29.

својства на еден конкретен историски процес, само ако книжевните или уметничките дела влегуваат во посредувачкото искуство на оние што нив ги восприемаат. Оваа теза, според зборовите на самиот Јаус, го гради "предизвикот" за неговото пристално предавање од 13.04.1967. година на новооснованиот Универзитет во Констанц, предавање со кое се поставуваат темелите на новата методска насока во истражувањето на книжевноста а оттаму и во естетичката теорија. Станува збор за предавањето насловено: "Историјата на книжевноста како предизвик за науката за книжевноста" (*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, 1967), предавање во кое се оформуваат клучните теориски позиции што ја овозможуваат изградбата на Јаусовата рецепциона естетика.

Токму затоа, најнапред, ќе ги изложиме ставовите на Јаус од овој негов клучен текст, потем ќе укажеме на определените модификации и "подобрувања" на неговата теориска мисла од подоцнежните трудови од кои, секако, најзначајни се: "За парцијалноста на методата на рецепционата естетика" (*Über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode*, 1975) и "Негативноста и идентификацијата" (*Negativität und Identifikation*, 1975), за на крајот критички да се произнесеме во однос на целината на Јаусовата естетика на рецепцијата и, секако, во однос на местото и значењето што уметничкото дело го добива во овој дискурс.

Целта на Јаус во неговото "пресвртничко" предавање "Историјата на книжевноста како предизвик за науката за

книжевноста" е да покаже и да докаже дека во магичното "тројство": автор - дело - публика, третиот елемент не претставува само еден пасивен дел, една низа на разголени и празни реакции, туку напротив, дека таа, публиката, е своевидна "енергија" што ја создава историјата. Според Јаус, историскиот живот на книжевното дело не може да се замисли без активното учество на публиката, зашто единствено со нејзината помош и со нејзиното посредување книжевното уметничко дело "стапува во променливиот искусствен хоризонт на еден континуитет во кој се врши постојано транспонирање на едноставното примање во критичко разбирање, на пасивната рецепција во активна, на признатите естетички норми во нова продукција што ги надминува."¹⁴

На тој начин, смета Јаус, е можно да се излезе од затворениот круг на класичната естетика која се застапува за вечно важечки норми во природот и толкувањето на уметничкото дело, од една страна, и естетиката на продукцијата (Produktionsästhetik), односно естетиката на приказот (Darstellungsästhetik), од друга страна, како естетики кои произлегуваат од масовното производство на уметничките дела (првата), или од идејата за автономност и тоталитет на уметничкото дело (втората). Од овој затворен круг на естетиката на производството и на естетиката на приказот (прикажувањето), во кој, според Јаус, досега се движела науката за книжевноста, мора да се излезе, а излезот е можен со помош на естетиката на рецепцијата која на нов начин го

¹⁴ ibid., str. 57.

решава проблемот на разбирањето на историскиот след на книжевните дела како поврзаност на книжевната историја.

Толкувањето на дијалогот меѓу делата и публиката, при што самиот дијалог го овозможува остварувањето на континуитетот, според Јаус, содржи две импликации - естетичка и историска:

"Естетичката импликација е во тоа што веќе начинот на кој читателот по првпат го прифаќа едно дело ја вклучува проверката на естетичката вредност во споредба со порано прочитаните дела. Историската импликација се манифестира во тоа што разбирањето на првите читатели може од генерација до генерација во ланецот на рецепции да се продолжува и да се збогатува, така што, значи, решава за историското значење на едно дело и го изнесува на показ неговиот естетички ранг."¹⁵

Врз основа на утврдувањето на овие историски и естетички импликации на дијалогот меѓу делото и публиката, Јаус во натамошниот дел од текстот оформува седум пунктови, во вид на тези, кои претставуваат обид да се даде одговор на прашањето како може во денешни услови методски да се заснова и на нов начин да се напише една историја на книжевноста. Овој обид на Јаус, на тој начин, ни се претставува не само како "предизвик" за теоријата на книжевноста, туку, исто така, и како "предизвик" за естетиката.

Суштината на Првата теза на Јаус е во барањето да се надминат "предрасудите на историскиот објективизам и традиционалната естетика на производството и прикажувањето

¹⁵ *ibid.*, str. 57.

да се фундаира врз естетиката на рецепцијата и дејствувањето."¹⁶ Во однос на книжевното уметничко дело ваквиот став претставува напуштање на позициите според кои книжевното дело е објект кој постои сам по себе и сам за себе и во сите епохи во себе содржи исти значења, или, како што вели Јаус, книжевното дело "не е споменик што монолошки го открива своето безвременно битие. Понапред ќе речеме дека, слично на партитурата, се стреми при читањето да предизвика секогаш нова резонанса."¹⁷

Втората, пак, теза се однесува на надминувањето на психологизмот при анализата на книжевното искуство на читателот, надминување што се овозможува "ако прифаќањето и дејствувањето на едно дело се опише во рамките на објективизирањето на соодветниот референцијален систем на очекувањата на читателот, кој за секое дело во историскиот момент на неговото појавување се оформува врз основа на пред-разбирањето на родовите, врз основа на формата и тематиката на од порано познатите дела..."¹⁸ Ова од своја страна значи дека дури и кога за првпат се појавува како *novum*, едно книжевно дело не е никаква апсолутна новина која постои во некоја историска празнина, зашто кај читателот овој нов текст евоцира определен "хоризонт на очекувања" (*Erwartungshorizont*) и ја упатува публиката кон определен

¹⁶ *ibid.*, str. 58.

¹⁷ *ibid.*, str. 59.

¹⁸ *ibid.*, str. 60.

облик на рецепција оформена врз основа на некои поранешни книжевни дела.

Хоризонтот на очекувањата е клучниот поим на Јаусовата естетика на рецепцијата кој го означува критериумот со чија помош читателите судат за определено книжевно дело во определен историски период. Како што укажува и Џ.А.Кадон во познатиот "Речник на книжевни термини и книжевни теории" (1992) хоризонтот на очекувањата "претставува круцијален аспект на Јаусовата естетика на рецепцијата, а самиот термин ја означува споделената група ставови што можат да ѝ се припишат на која и да е дадена генерација на читатели. (...) Поезијата на една доба се просудува, вреднува и толкува од современиците, но погледите на таа доба нужно не го востановуваат конечното значење и вредност на дадената поезија. Ниту значењето ниту вредноста се постојано фиксирани, затоа што хоризонтот на очекувањата на секоја генерација се менува."¹⁹

Третата теза на Јаус јасно укажува на фактот дека начинот на кој едно книжевно дело се прифаќа или се одбива, ги исполнува или ги изневерува очекувањата на своите првични читатели, претставува израз на "промената на хоризонтот" (Horizontwandel), а оттаму книжевната вредност на едно дело се просудува врз основа на естетичката дистанца, односно степенот за кој делото отстапува од хоризонтот на очекувања на првичните читатели. Колку што оваа естетичка дистанца е

¹⁹ J.A.Cuddon, The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Third edition, Harmondsworth, 1992, p. 415-416.

поголема, толку станува збор, според Јаус, за позначајно книжевно дело. Од друга страна, пак, "колку што оваа дистанца е помала, колку што помалку од свеста што реципира се бара пресврт во хоризонтот на сè уште непознатото искуство, толку повеќе делото се доближува до подрачјето на 'кулинарското', односно до забавната уметност."²⁰

Врз основа на овој став на Јаус можеме неговата естетика на рецепцијата да ја определиме како естетика на иновацијата и модернитетот, естетика во која книжевното дело позитивно се вреднува врз основа на елементите на модерност и иновантност што во него се јавуваат.

Јаус, натаму, во четвртата теза, инситира на фактот дека за успешно разбирање и толкување на уметничките дела од минатото методата на рецепционата естетика е неопходна, и тоа најмногу зашто со воведувањето на поимот "хоризонт на очекувања" се надминува "саморазбирливата" констатација за "безвременото" во уметничкото дело, кое еднаш за секогаш, за секој толкувач, непосредно е дадено, а сето тоа се "подложува на сомнеж како платонизирачка догма на филолошката метафизика."²¹ Всушност, преку ваквиот став, Јаус ја презема критиката на историскиот објективизам што Ханс Георг Гадамер ја оствари во неговото дело "Вистина и метода".

Следните три тези што Јаус ги оформува водат кон разработување на проектот на историјата на книжевноста

²⁰ H.R. Jaus, Estetika recepcije, op.cit., str. 64.

²¹ ibid., str. 68.

заснована врз естетиката на рецепцијата. Историчноста на книжевноста во рамките на овој проект се разработува тројно: дијахрониски, како поврзаност на рецепциите на книжевните дела; синхрониски, како референцијален систем на современата книжевност и како след на таквите системи; и, на крајот, како релација на иманентниот книжевен развој во однос на општиот процес на историјата, односно општата историја.²² Врз основа на овој троен пристап кон феноменот на книжевното дело Јаус ќе може да заклучи дека новото не е само естетичка категорија што се манифестира низ процесите на иновација, изненадување, надминување, групирање или зачудување (категории клучни во формалистичките теории), туку дека новото, исто така, станува една историска категорија.

Оттаму, можеме да се согласиме со Мирослав Бекер кога тој, во однос на естетиката на рецепцијата на Јаус, недвосмислено и јасно укажува: "Очигледно е дека во критички опус на Јаус воочуваме придвижување сродно на оние од другите книжевни теории на нашиов век, а тоа е движењето од текстот до контекстот и од супстанцијата до функцијата."²³

Но, бидејќи теоријата на Јаус во раздобјето по нејзиното појавување беше подложена на голем број критички осврти, од кои некои доаѓа од страна на т.н. граѓански

²² *ibid.*, str. 72-88.

²³ Mirosław Beker, Suvremene književne teorije, SNL, Zagreb, 1986, str. 78.

естетичари "супстанцијалисти" (К.Р.Манделков; Б.Ј.Варнекен)²⁴ а пак други од страна на ортодоксните "марксиста" (Р.Важман; М.Науман)²⁵, Ханс Роберт Јаус ја презема задачата да одговори на определен број критики и на извесен начин да ја подобри сопствената теорија. Тоа го прави, најнапред во текстот "Мала апологија на естетичкото искуство" (Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung, 1972), текст што подоцна ќе биде доразработен, проширен и објавен под насловот "Негативност и идентификација" (Negativität und Identifikation, 1975), и во текстот "За парцијалноста на методата на рецепционата естетика" (Über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode, 1975). Токму затоа, накратко ќе ги разгледаме последниве два текста на Јаус.

Во текстот "За парцијалноста..." Јаус повторно потенцира дека поимот на автономното уметничко дело изведен врз основа на одредувањето на суштината на делото, го исклучува прашањето за дејствувањето на делото и за неговата општествена функција и дека токму поради тоа канонот на автономната уметност треба да се подвргне кон историчноста на разбирањето а самото тоа ќе овозможи "на естетичкото искуство да му се врати изгубената општествена и

²⁴ Види го текстот на Карл Роберт Манделков "Problemi istorije delovanja", u: Teorija recepcije u nauci o književnosti, op. cit., str. 116-128.

²⁵ Види ги прилозите на Манфред Науман: "Književnost i problemi njene recepcije" и на Роберт Важман: "Sadašnjost i prošlost u istoriji književnosti", u: Teorija recepcije u nauci o književnosti, op. cit. str. 129-160 и 161-178.

комуникативна функција."²⁶ Но тоа не значи дека иманентниот пристап кон уметничкото дело треба целосно да се напушти. Јаус и самиот знае дека неговата теорија на рецепцијата промовира само еден аспект, иако значаен но низ историјата запоставуван, од "тројството" автор - дело - публика, имено, аспектот на публиката, та токму затоа и укажува дека естетиката на рецепцијата "не може да претендира за рангот на автономна методска парадигма. Естетиката на рецепцијата не е автономна аксиоматска дисциплина, самодоволна во решавањето на своите проблеми, туку е парцијална методска рефлексија, погодна за надградба и упатена на соработка."²⁷

Со ваквите ставови Јаус како да успева да ги ублажи критиките што му беа упатени насочени кон неговата голема првична верба во севредноста на методот на естетиката на рецепцијата. Но, тој, сепак, и во оваа пригода не пропушта повторно да ги критикува естетиките чиј заеднички "ориентир" е поимот на делото. Јаус смета дека на класичниот поим на автономно уметничко дело му соодветствува осамената контемплација на читателот и дека оваа премиса е заедничка за голем број различни естетички теории какви што се оние на Адорно, Гадамер, Лукач па дури и Бенјамин. Во овие теории уметничкиот карактер на делото се определува врз основа на естетичките вредности какви што се формата како целина, довршеноста, складноста на формата и содржината, единството на општото и посебното. Вредноста на уметничкото дело во

²⁶ H.R.Jaus, Estetika recepcije, op.cit., str. 350.

²⁷ *ibid.*, str. 350.

овие теории може да се оверодостои било позитивно (Лукач, Гадамер), било негативно (Адорно), но и во двата случаи "идеалниот читател би бил, според тоа, филолог од стар ков кој очекува смислата да се појави како единствено манифестирање на текстот и кој, толкувајќи, исчезнува во стварта."²⁸ За разлика од овие теории, Јаусовата предлага пристап кој води кон конвергенција на текстот и рецепцијата, пристап кој води сметка и за дадената структура на делото но и за толкувањето кое претставува усвојување на делото.

Јаус во овој текст, исто така, говори за слевањето на хоризонтите на очекувањата еден во друг. Зашто, сега, веќе се утврдуваат два хоризонти на очекувања: оној на самото дело - хоризонтот на очекувања што делото го носи со себе од минатото, и оној на читателот - што зависи од времето кога делото се восприема. Всушност, овие модификации што Јаус ги спроведува се во голема мера резултат на делумното прифаќање на иследувањата на Волфганг Изер и неговото инсистирање на постоењето на два вида читатели: имплицитен читател (во делото назначената активна улога на читателот) и експлицитен читател (отелотворен секогаш во друг субјект, во кој се остварува толкуваното стопување на хоризонтите). Затоа можеме да кажеме дека Јаус односот меѓу делото и публиката го толкува на две рамништа: синхронско и дијахронско, првото ја означува средбата на новото дело со неговиот првобитен современ читател, а второто средбата на делото од минатото со неговите денешни читатели. Слевањето

²⁸ *ibid.*, str. 365

на двата хоризонти се остварува "спонтано" во уживањето на "исполнетото исчекување". Овој интерактивен процес меѓу делото и читателот се наоѓа во темелите на Јаусовата естетика на рецепцијата.

Во есејот "Негативноста и идентификацијата", кој носи поднаслов "Оглед во прилог на теоријата на естетичкото искуство", Јаус не ѝ додава ништо ново на својата теорија на рецепцијата, но затоа, пак, темелно се впушта во анализи на Адорновата негативна естетика сè со цел да се оверодостои сопственото залагање во прилог на историчноста на уметничкото дело и неговата упатеност на еден дијалог со публиката, при што естетиката на рецепцијата го споделува мислењето со теоријата на книжевната еволуцијата на руските формалисти, со естетиката на негативноста (Адорно), како и со сите оние теории кои, според зборовите на Јаус, "го делат уверувањето за приматот на случувачки новото врз процесно настанатото, негативноста или разликата - врз афирмативното или инструментализирано значење."²⁹ На тој начин естетиката на рецепцијата повторно ги афирмира модернистичките вредности на иновацијата земајќи ја "естетичката дистанца" (оддалеченоста на делото од хоризонтот на очекувањата) како мера за вредноста на книжевното дело. Сепак, треба да се каже дека Јаус во обидот да се измолкне од "негативната" естетика се враќа повторно кон "старите" идеи за естетичкото искуство кои му овозможуваат релативно сигурно да се движи меѓу делото и публиката на начин што ќе води сметка за

²⁹ *ibid.*, str. 457

продуктивните функции на уметничкото дело (poiesis), рецептивните функции (aisthesis) и комуникативните функции на уметничкото дело (katharsis).³⁰ Во последната фаза од своето творештво Јаус сè повеќе внимание ѝ придава на комуникативната функција на уметничкото дело а на тој начин интересот за експлицитниот читател станува сè поголем во однос на имплицитниот читател. На тој начин, можеме да констатираме, "оддалечувањето" од самото изворно уметничко дело станува сè поголемо.

И на крајот би можеле критички да се осврнеме врз естетиката на рецепцијата на Јаус. Ако тој со право ја критикува феноменолошко-онтолошката естетика којашто во уметничкото дело наоѓа "само" определени "безвременски суштини", ако тој укажува на потребата од историзирање на уметничкото дело - што можеме да го прифатиме, ако неговиот премин од естетиката на делото кон естетиката на дејствувањето на делото, што е само друго име за рецепцијата, можеме делумно да го оправдаме, тогаш неговото преголемо инсистирање врз публиката за сметка на самото дело (а за авторот и да не зборуваме - тој никаде не се споменува и слично на идеите на Барт се "смета" за мртов), неговата анти-онтолошка насоченост не може да се прифати толку лесно. Ударот на Јаус врз автономијата на уметничкото дело не може да помине без проблеми, зашто она што се нуди како решение и самото, во низа свои аспекти, како што признава и Јаус, е "парцијално".

³⁰ *ibid.*, str. 392-393.

Затоа би можеле да констатираме дека недостатоците на естетиката на рецепцијата произлегуваат најмногу од тоа што во неа се проблематизира само едно ниво на релации, она врзано за делото и публиката, а во овој однос далеку поважен член е публиката, односно читателот. Згора на тоа, иако многу согледби на Јаус се поттикнувачки и релевантни, врз основа на сè што во неговата теорија откривме, можеме да заклучиме дека со неговото инсистирање само врз рецептивната и комуникативната функција на уметничкото дело неговата естетика на рецепцијата многу повеќе во себе содржи социолошко и психолошко, додека "естетичкото" како да е поставено во втор план, или, пак, фигурира само номинално.³¹

Оттаму би можеле да се согласиме со ставот на Сретен Петровиќ, со кој ќе се доближиме до крајот на нашиот приказ на рецепционата естетика на Јаус:

"Основната забелешка кон Јаусовата 'естетика на рецепцијата', доколку таа сака да остане 'естетика' со цел да оствари увид во она 'инваријантно' секогаш постоечко битие на делото, е во тоа што таа тешко може да ја востанови разликата помеѓу вистинската, 'естетски релативно адекватната' од 'апсолутно неадекватната' рецепција, поради што неговиот концепт, лишувајќи се од општофилозофските, антрополошки претпоставки во естетиката, и поради страв од онтологизмот и од естетиката која го востановила поимот на 'естетската вредност' како идеална норма, се наоѓа во опасна близина на историзмот и релативизмот, кои отсекогаш ги

³¹ Фактот дека во англосаксонскиот свет се користи терминот "рецепциона теорија" или "рецепциона критика", а не "рецепциона естетика", како да оди во прилог на ваквото тврдење. (sic!)

демнеле некритички востановените социологии и психологии на уметноста."³²

Сепак, пристапот на Јаус кон уметничкото дело од гледна точка на неговата рецепција, и покрај не малиот број недостатоци, би можеле да констатираме, претставува своевидно теориско освежување. Иако парцијален, пристапот на рецепционата естетика кон книжевното уметничко дело отвори нови хоризонти на очекувања во естетиката од втората половина на XX век. Веројатно сево ова го имал на ум и радикалниот и доследен структуралист Цветан Тодоров кога во својата "Поетика" (1973) констатира:

"Денес е неоспорна вистината дека судот за вредноста на некое дело зависи од неговата структура. Но треба, можеби, да се инсистира повеќе на еден друг факт: структурата не е единствениот фактор на судот... Вредноста е интерна на делото, таа се јавува само во часот кога е прашано тоа (делото) од некој читател. Читањето е не само чин на показ на делото, ами исто така и процес на вреднување... потребно е да се мине таа граница меѓу делото и читателот и да се посматраат тие како фактори што образуваат динамичко единство."³³

³²Sreten Petrović, Savremena sociologija umetnosti: estetika i sociologija, Privredni pregled, Beograd, 1979, str. 116.

³³Цветан Тодоров, Поетика, Наша книга, Скопје, 1991, стр. 105 (прев. Атанас Вангелов)

*

*

*

Инсистирањето на Јаус врз рецептивната функција на уметничкото дело, неговата заложба за враќање кон уметничкото дело како оформувач на општествената стварност, од една страна, и заложбата за утврдување на влијанието на општествената стварност (публиката) врз делото, од друга страна, го доближуваат него до ставовите на определен број марксистички естетичари - без оглед колку тој да се разликува од нив. Токму затоа иследувањето на естетиката на рецепцијата на Јаус може да претставува "соодветен" премин кон следното поглавје во кое ќе се проследи мислата на неколкумина најзначајни марксистички или нео-марксистички филозофи и естетичари од втората половина на XX век..

5. УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО ВО МАРКСИСТИЧКАТА ЕСТЕТИКА

"Марксизмот беше најголема фантазија на нашиот век. Беше мечтаење за општеството на совршено единство во кое сите човечки аспирации ќе се остварат и сите вредности ќе се помират."

Leszek Kolakowski, Main Currents in Marxism, (3. The Breakdown), Oxford University Press, 1982.

"Естетиката, тој од просветителството најблизок мост од филозофијата кон конкретниот свет, претставува посебна и постојана привлечност за марксистичките мислители."

Perry Anderson, Considerations on Western Marxism, New Left Books Ltd., London, 1979.

Како најголема филозофска мечта на XX век, марксистичката филозофија не случајно на проблемите на "вистинската" мечта - уметноста - ѝ придаваше огромно значење. Особено т.н. "западен нео-марксизам" придонесе на тематски план да се реактуелизираат прашањата врзани за уметноста, прашања кои поради низа причини во минатото беа поставувани на втор план. Мотивите за марксистичката апотеоза на уметноста иако можат да се бараат во одредени

атеориски аспекти (фактот дека "источниот" марксизам кон уметноста се однесуваше утилитарно, вулгаризирајќи ја на тој начин што ја сведуваше на орудие во класната борба), сепак, клучните мотиви за едно обемно иследување на проблемите на уметноста во рамките на марксизмот, и од првата и од втората половина на XX век, се чини дека, понајчесто, се теориски и од "системски" карактер. Затоа не треба да нè изненадува фактот што естетичката проблематика заземаше (а и денес зазема онаму кадешто сè уште постои¹) централно место во марксистичкиот пристап кон стварноста. Оттаму, еден од најистакнатите современи иследувачи на западниот марксизам, Пери Андерсон, ќе истакне дека од дваесеттите години на овој век, како резултат на "поразот" на идејата за ширење на револуцијата на Запад, се воочува на теориски план постапна промена на тематиката на интерес.² Но, ставањето настрана на политичката и економската проблематика, за сметка на иследувањето на прашањата на "културната надградба" е процес кој е евидентен не само во рамките на западниот марксизам туку и на источниот марксизам кој "завладеа" со стварноста. Дури и еден Герѓ Лукач, по "Историја и класна свест" (1923), се свртува кон "полесните" проблеми на уметноста, а да не

¹ На тој план, како едно од последните дела од марксистичка провиниенција во естетиката, треба да се истакне обемната книга на Тери Иглтон: "Идеологијата на естетиката" (1990). Види: Terry Eagleton, The Ideology of the Aesthetic, Basil Blackwell Ltd., Oxford, 1990, pp. 426.

² Pери Anderson, Razmatranja o zapadnom marksizmu, BIGZ, Beograd, 1985. (Особено поглавјето "Тематски новини", str. 139-165.)

зборуваме за Валтер Бенјамин, Ернст Блох, Теодор Адорно, Херберт Маркузе, Лисјен Голдман, Галвано дела Волпе, Анри Лефевр или Роже Гароди. Познато е дека и егзистенцијалистот Жан Пол Сартр во моментот кога преминува кон марксизмот тоа го прави со помош на уметноста ("Егзистенцијализмот е хуманизам", 1946; "Што е литературата?", 1949), за до крајот на својот живот најмногу да се занимава токму со проблемите на уметноста (литературата).

Сево ова јасно го оцртува "особеното" место што уметноста, а оттаму и естетиката, го имаат во рамките на марксистичкиот теориски и практичен светоглед - разработуван и развиван во текот на целиот XX век. Од гледна точка, пак, на естетиката, не може да се говори за местото на уметничкото дело во естетиката од втората половина на XX век а да не се претстават естетичките погледи на Герѓ Лукач, Теодор Адорно, Ернст Блох и Херберт Маркузе.

Секако, можни се и поинакви приоѓања кон изборот на клучните протагонисти на марксистичката естетика од втората половина на XX век. Веројатно посеопфатен би бил пристапот во кој покрај овие четворица автори би се проследиле и теориските ставови на Анри Лефевр, Роже Гароди или современите нео-марксисти од англосаксонскиот свет Фредрик Џејмисон или Тери Иглтон. Сепак, сметаме дека на теориски план далеку позначајни се дискурсите на Лукач, Адорно, Блох и Маркузе, не само затоа што тие парадигматски го одбележуваат односот кон уметноста и уметничкото дело во марксистичката естетика од гледна точка на естетиката на *mimesis*-от (Лукач), естетиката на *poiesis*-от (Адорно и Блох)

и естетиката на aisthesis-от (Маркузе)³, туку најмногу затоа што кај нив најјасно и најпрегледно се воочуваат клучните разлики во пристапот кон уметничкото дело во рамките на марксистичката естетика од втората половина на XX век.

Сепак, треба да се укаже дека на планот на толкувањето на уметничкото дело во рамките на марксистичката естетика, иако се јавуваа низа отворени прашања и голем број неразрешени проблеми, сепак, клучна позиција беше онаа според која уметничкото дело се манифестира постојано во својот двоен карактер: како израз (одраз) на стварноста и, едновремено, како создател на стварноста. Поточно, вториот аспект во низа марксистичко-естетички приоди кон уметничкото дело беше примарен, зашто се укажуваше на фактот дека уметничкото дело може да го изразува светот само доколку него и го создава.⁴

Како и да е, оваа генерална естетичка позиција во рамките на марксизмот јасно покажува дека односот на уметничкото дело кон стварноста и на стварноста кон

³ Поделба што ја промовира српскиот естетичар Сретен Петровиќ во неговата Marksistička estetika (BIGZ, Beograd, 1979. str. 401), а најпрегледно изразена на стр. 39-45; поделба што, веројатно, е резултат на модификацијата на поделбата на Анри Лефевр од Актуелните проблеми на марксизмот (1958) каде што се воведува дијалектичкиот однос на единство и противречност меѓу трите термини praxis, mimesis и poiesis (види во книгата на Петровиќ стр. 350). Критички став кон ваквата поделба искажува хрватскиот естетичар Иван Фохт во предговорот кон книгата на Петровиќ (стр. 8-9).

⁴ Види: Karel Kosík, Dijalektika konkretnog, Prosveta, Beograd, 1967, str. 138; 141;

уметничкото дело е една од клучните теориски поставки која на различен начин се манифестира во естетичките дискурси на мислителите за кои ќе говориме во ова поглавје. Секако, почетокот не може а да не му биде посветен на филозофот кого мнозина не случајно го определуваа како "Маркс на естетиката". Но, треба веднаш да се укаже дека нашиот говор за Лукач ќе биде во една згусната и синтетичка форма, и единствено од гледна точка на неговите "доцнежни" трудови, што од своја страна ќе претставува одредено осиромашување на комплексната мисла на Лукач, зашто како што веќе покажавме во еден друг наш труд⁵ крајно е извесен заклучокот дека животното дело на Лукач ќе остане, несомнено, забележано и одбележано со раната фаза од неговиот развој.

Сепак, делумното подмладување на доцниот Лукач кое временски се случува токму во педесеттите години од овој век како да ни дава за право просторно и временски да го ограничиме нашиот говор за местото на уметничкото дело во естетичкиот дискурс на Герѓ Лукач само на двете капитални естетички дела објавени во шестата и седмата деценија од овој век: "Пролегомена за марксистичката естетика" (1957) и "Особеноста на естетското" (1963).

⁵ Станува збор за нашиот магистерски труд посветен на целината на естетичкото дело на Герѓ Лукач, со посебен осврт врз неговите младешки, до-марксистички дела. Овој труд е публикуван како засебна книга под насловот: Во потрага по изгубениот тоталитет: раниот Лукач (Култура, Скопје, 1993, стр. 285). Всушност, текстот што следува во целина се потпира врз сознанијата оформени и произнесени во овој наш труд.

СТВАРНОСТА ВО УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО И УМЕТНИЧКОТО
ДЕЛО ВО СТВАРНОСТА - ЃЕРЃ ЛУКАЧ

"(Лукач) е еден од најсестраните и најдлабоките мислители на современата марксистичка филозофија... Тоа, меѓутоа, не значи дека и самиот - без оглед на притисоците - не паѓаше во шематски начин на мислење..."

Danko Grlić, Leksikon filozofa,
Naprijed, Zagreb, 1983. str. 250

"По читањето на Лукачевите дела се има впечаток за еден величествен и работлив труд чии резултати не се секогаш адекватни, зашто се постигнати со наприлагодени, рудиментарни постапки."

Gvido Morpurgo-Taljabue, Savremena estetika, Nolit, Beograd, 1968,
str. 306

Како кај ниенеден друг марксистички филозоф од XX век, кај долговечниот унгарскиот филозоф и естетичар Ѓерѓ Лукач (1885-1971) естетиката е толку неразделно сврзана со

глобалните, општофилозофски, промени во сопствениот "систем", така што се чини, во случајот на Лукач, дека естетиката, всушност, и ги диктира проблемите што подоцна тој ќе ги вообличи на планот на онтологијата, гносеологијата или етиката. За да не остане ова непоткрепено ќе укажеме: културолошките и естетичките проблеми содржани во Лукачевите младешки дела "Душа и форми" (Die Seele und die Formen, 1911) и "Теорија на романот" (Die Theorie des Romans, 1920) секако дека влијаеле и врз делото кое се публикува во 1923 година, познатиот труд "Историја и класна свест" (Geschichte und Klassenbewusstsein). Ова влијание особено е воочливо при анализата на централните категории на "Историја и класна свест": "тоталитет" и "постварување" (Verdinglichung) кои ги среќаваме и во иманентно естетичките дела "Душа и форми" и "Теорија на романот". Исто така, како што укажува и самиот Лукач, неговата "Естетика" ("Особеност на естетското") (Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen, 1963) го води него кон етиката, така што тој ја започнува работата врз својата замислена но никогаш не остварена "Етика", но работата врз етичката проблематика го доведува Лукач, пред крајот на неговиот живот, пред портите на онтологијата, така што тој последните години од животот ги минува работејќи врз делото "Кон онтологијата на општественото битие" (Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins, 1971). Ќе укажеме дека, глобално земено, Лукачевата естетичка мисла минува низ три фази: првата (1902-1923), втората (1923-1956) и третата

(1956-1971).⁶ Во оваа пригода ќе се задржиме само на третата фаза од неговото творештво и тоа врз најзначајните дела: "Посебното како централна категорија на естетиката" ("Пролегомена кон марксистичката естетика") и "Естетика" ("Особеност на естетското").

Во однос на Лукачевото дело "Пролегомена кон марксистичката естетика" веднаш може да се констатира дека тоа претставува, од една страна, супсумирање и теориско обопштување на ставовите од средишната фаза, особено оние врзани за реалистичката литература во кои Лукачевиот "естетички конзерватизам" (Г.Старделов)⁷ најмногу доаѓа до израз, односно за теорискиот пристап кој води кон восприаемање на уметноста единствено на гносеолошки план, во духот на естетиката на *mimesis*-от, но, од друга страна, ова дело претставува пробив и кон онтолошките моменти на уметноста. Иако сознајните аспекти на уметноста, сепак, за Лукач остануваат централни елементи на истражувањето, тој во ова дело, особено во завршното поглавје, се доближува до

⁶ Пообемно за мисловниот "развој" и периодизацијата на делото на Лукач во целина, види во нашата студија "Во потрага по изгубениот тоталитет", *op.cit.*, особено стр. 18-26.

⁷ "Герѓ Лукач, кој својот естетички конзерватизам го изрази во пледоајето кое настојуваше (...) традиционалните, естетички и историски проверените вредности да се прогласат *sub specie aeternitatis*. Заради тоа, целокупната историја на уметноста и литературата и ја сфати само како историја на реализмот, на проверениот низ историјата час митолошки, час критички, час социјалистички реализам." Георги Старделов, Вовед во иднината, Македонска книга, Скопје, 1986, стр. 84.

онтолошкото сфаќање на уметноста и на уметничкото дело, според кое уметноста и уметничкото дело не само што сознаваат туку и создаваат.

Но, теориското обопштување што Лукач го спроведува во "Пролегомената...", сè до завршното поглавје, е целосно во духот на догматизирањата од средишната фаза. Во предговорот на "Пролегомената..." Лукач мошне јасно и недвојбено укажува на основниот став кој понатаму во самото дело се елаборира надолго и нашироко:

"Општата основна мисла на целото дело е тоа дека научното, секојдневното и естетското одразување рефлектираат иста објективна стварност. Ова како нужна последица повлекува не само тоа дека одразените содржини мораат да бидат исти, туку дека мораат да бидат исти и категориите кои овие содржини ги формираат. Особеноста на различните начини на одразување може, значи, да се манифестира само во рамките на еден таков општ идентитет: во специфичниот избор од бесконечноста на можните содржини, во специфичното нагласување и групирање на самите пресудни категории."⁸

Од оваа појдовна насока што самиот Лукач мошне јасно ја формулира, воочливо е неговото доследно опстојување на позициите кои уметноста ја определуваат како "одраз на објективната стварност" (die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit). Од наведениов извадок, но уште повеќе од целината на самото дело, лесно се заклучува дека Лукач го прифаќа и Енгелсовото мислење за верното сликање на типичните карактери во типични околности. А токму типичното

⁸Đerđ Lukač, Prolegomena za marksističku estetiku, Nolit, Beograd, 1975, str. 40.

е клучот за разбирање на Лукачевата "Пролегомена...", зашто типичното е идентичен поим со посебното. Типичното е "уметничка инкарнација на посебното" (К.Прохиќ)⁹, или поинаку формулирано: "посебното треба да биде теориски израз на типичното за кое станува збор во реалистичката литература" (И.Фохт)¹⁰. На тој начин Лукач Енгелсовата еднострана констатација теориски ја поткрепува градејќи систем во кој посебното се зема како централна категорија на естетиката.

Откако ги изнаоѓа заедничките основи на научното, секојдневното и естетското одразување, Лукач се насочува кон изнаоѓање на разликите меѓу овие три вида на одразување. Тој тргнува да ја бара особеноста на уметничкото: на науката ѝ го остава општото а на уметноста посебното. Додека за науката посебното е посредник меѓу општото и единечното, за уметноста посебното е вистинско и реално средиште. Секаков стремеж на уметноста кон општото за неа ќе биде погубен, зашто уметничкото дело, на тој начин ќе се слее со општоста на филозофската мисла. Но, и во рамките на посебното особеностите на уметноста се докрај стеснети. Таа ја губи својата специфичност - најмногу во однос на науката: "научните и естетските репродукции на стварноста се репродукција на иста објективна стварност и според тоа...

⁹ Kasim Prohić, Prizma i ogledalo: Lukač, Bloh, Adorno, Nolit, Beograd, 1980, str. 116.

¹⁰ Ivan Foht, "Temelji Lukačeve estetike", Predgovor ka: Đ. Lukač, Prolegomena za marksističku estetiku, op.cit., str. 25.

основните структури на кој и да е начин мораат да соодветствуваат едни на другите."¹¹ Натаму, Лукач уметноста ја сведува само на една нејзина особеност - сознајната, додека одразот на тоа сознание е она што еманира од уметничкото (книжевното) дело. Како што вели Лукач: "Самостојниот облик на делото е, значи, одразување на битните поврзаности и појавни форми на самата стварност. Делото може поправо затоа - и само затоа - да стои пред нас како самостоен облик, зашто тоа во овој поглед верно ја одразува структурата на објективната стварност."¹² Ваквата теориска позиција на Лукач можеме да ја определиме како естетички гносеологизам и редукционизам кој останува во рамките на естетиката на *mimesis*-от.

Уште неколку извадоци од "Пролегомената..." јасно ја покажуваат ограниченоста на Лукачевата естетичка концепција на уметноста и уметничкото дело. Првиот извадок се однесува на уметничката оригиналност и покажува во какви едностраности и упростувања потпаѓа теоријата која се обидува единствено врз основа на "светогледот" да суди за естетската и естетичката вредност и оригиналност на уметничкото дело: "Уметничката оригиналност, како насоченост кон самата стварност, а не кон она што уметноста дотогаш го произвела по содржина и форма, се манифестира токму во улогата на откривање, брзото наоѓање на она ново што го

¹¹Д. Лукач, Prolegomena..., op.cit.. str. 178.

¹²ibid., str. 179.

создава општествено-историскиот развој."¹³ Следниот, пак, извадок укажува на доминантното значење на партијноста во однос на елементите кои влијаат врз создавањето на самата уметност: "Уметноста не може да прикаже ниту еден факт или однос надвор од нивната партијност: уметничката партијност мора да се прикаже во обликувањето на секоја единечност, или таа уметнички воопшто не постои."¹⁴

Односот кон уметничкото дело што Лукач го гради во својата "Пролегомена..." тргнува од неговиот клучен став дека: "сите патишта по коишто се движи вистинската уметност потекнуваат од општествената стварност; сите патишта на нејзиното адекватно дејство мораат оттаму да водат назад кон таа стварност."¹⁵ Значи, уметничкото дело, како естетички објект, се наоѓа во средината меѓу творечкиот (креативен) субјективитет (несомнено предодреден од самата стварност) и восприемачкиот (рецептивен) субјективитет (повторно вкотвен во самата стварност).

Но, во една ваква ситуација индивидуалноста на уметничкото дело се манифестира во фактот дека, за разлика од сите други форми на одразување, самото уметничко дело иако е производ на определена личност што него го создала, иако пред нас стои како завршено и непроменливо во своето постоење дело, сепак, тоа претставува и една во себе

¹³ *ibid.*, str. 204.

¹⁴ *ibid.*, str. 212.

¹⁵ *ibid.*, str. 235.

затворена стварност, и токму таа стварност на делото ја гради индивидуалноста на самото дело.¹⁶ Овие ставови на Лукач претставуваат радикална промена на неговите позиции во однос на уметничкото дело, но Лукач не може а да не укаже дека стварноста на уметничкото дело е, сепак, само стварност во наводници. Токму затоа и овој премин од гносеолошката кон онтолошката димензија на уметничкото дело останува под знаците на наводот, при што уметничкото дело во Лукачевата концепција станува привид на еден самостоен свет, зашто кога тоа би било целосно самостоен свет тогаш не би можело да ја одразува стварноста. Всушност, категоријата привид Лукач ја воведува за да може да ја воведо онтолошката димензија на уметничкото дело а притоа да не ја напушти и гносеолошката.

Секако, овој обид на доцниот Лукач да се врати кон списите од својата младост, особено "Хајделбершката естетика" и нејзината кантовско-феноменолошка насоченост¹⁷, многу повеќе доаѓа до израз во претпоследното поглавје од неговата "Пролегомена..." насловено како "Типичното: проблеми на формата". Во ова поглавје уште појасно се навестува преовладувањето на естетичкиот гносеологизам и редукционизам, се напушта природот кон уметноста единствено од аспектот на содржината, се надминува теоријата на одразот како и становиштето на естетиката на *mimesis*-от и недвојбено се истакнува значењето на формата како основа на естетското.

¹⁶ *ibid.*, str. 238-239.

¹⁷ За "Хајделбершката естетика" види во нашата книга "Во потрага по изгубениот тоталитет", *op.cit.* стр. 172-203.

Затоа Лукачевите зборови, кои бараат трпение зашто се наоѓаат кон крајот на оваа обемна книга, ни доаѓаат како изненадување и како проблесок сред безживотните, скаменети идеи до исцрпување варирани во сите претходни поглавја на оваа книга но и во сите претходни книги на долготрајниот средишен период на Лукачевото творештво.

Оттаму зборовите на Лукач што ќе ги наведеме *in extenso* како да содржат во себе многу од аромата на неговите младешки дела:

"Ние во следново изложување ќе настојваме да покажеме дека оформувањето е вистинскиот, решавачки принцип, а естетската обработка на содржината само пред-работа која по себе уметнички многу малку значи, зашто застанувањето на неа не создава некое послабо уметничко дело, туку естетски гледано, не создава воопшто ништо."¹⁸

И натаму:

"оформувањето... може...од самите можности да создаде уметничка стварност, да оствари квалитетни промени во непосредната, привидна структура на содржината. Таквите функции ја покажуваат пресудната, самостојна, завршна функција на формата во делото."¹⁹

Но, за жал, ваквите ставови на Лукач веќе во следното негово дело, волуминозната (над 1700 страници) "Естетика" целосно се напуштаат. Згора на тоа хипотеките од средишната фаза не само што сè уште се воочливи, туку и ги надвладуваат и замрзнуваат подзатоуплените струи на

¹⁸ *ibid.*, str. 257

¹⁹ *ibid.*, str. 259

доцнежната Лукачева мисла. Затоа и не треба да не зачуди констатацијата на Рене Велек, согледбата во голема мера исполнета со хумор и иронија:

"Реализмот, главно во марксистички контекст, исто така, го изнесе своето барање сета уметност да се смета 'реалистичка' или барем како 'одраз на реалноста'. Доволно е да се спомене скорешната Естетика на Герѓ Лукач во која оваа теза се повторува како опсесија. Избројав дека фразата "Widerspiegelung der Wirklichkeit" во првиот том се јавува 1032 пати. Од мрзливост, и затоа што ми беше досадно, не ја броев и во вториот том."²⁰

Во "Особеноста на естетското", останувајќи во рамките на теоријата на одразот, Лукач се обидува сеопфатно да ја изгради својата систематска естетика, инсистирајќи постојано на одразувањето како клучна категорија која важи за науката и за уметноста. И иако се одразува една и иста објективна стварност, според Лукач, "содржината и формата на тоа одразување се различни."²¹ Како што гледаме, појдовната позиција на Лукач повторно е онаа од неговата средишна фаза, та оттаму и изведените заклучоци се во колизија со оние од претходното дело. Следниов извадок речито го потврдува тоа:

"критериумите на точноста на одразувањето се пред сè содржински, т.е. точноста, длабочината, богатството итн., се состојат во совпаѓањето со оригиналот, со самата објективна стварност. Притоа формалните моменти... можат да

²⁰ Rene Velek, "Termin i pojam simbolizam u istoriji književnosti", Savremenik, Beograd, br. 5-6, 1983, str. 398

²¹ Đerđ Lukač, Osobenost estetskog, Nolit, Beograd, 1980, str. 50

играат само секундарна улога; за нив - одвоени од стварниот критериум - врзана е нескинлива проблематика. Тоа не значи потценување или дури анулирање на проблемите на формата; но тие можат добро да се постават и да се решаваат само ако се зачува приоритетот на содржината во рамките на нивното взаемно дејство."²²

Повторно враќање назад. Повторно неможност или несакане да се напушти теориски и практично неодржливото. Со ваквите ставови Лукач консекветно ја отфрлува модерната уметност и модерното уметничко дело и ја негира современата уметничка стварност. Тој останува доследен во својата недоследност, уште повеќе нудејќи аргументи да се определи како најтрагична фигура на современиот марксизам и современата марксистичка естетика.

Иако во "Естетиката", неговото последно големо естетичко дело, Лукач останува во рамките на гносеолошката естетика и естетиката на mimesis-от што резултира со прифаќањето на мислењето дека уметничкото дело не го создава светот (не е poiesis) туку е одраз (mimesis) на самосвеста, сепак, би биле неправедни кон Лукач ако не укажеме дека во ова дело субјектот на самосвеста не е класно-историскиот субјект од средишната фаза, туку е целото човештво (со што антрополошката димензија во пристапот кон уметничкото дело е посебно потцртана) и дека, што е многу поважно, во неговото претходно дело, "Пролегомената...", Лукач како да ја надминува позицијата на естетиката на mimesis-от, со тоа и стриктно гносеолошкиот приод кон уметничкото дело, кој се

²² ibid., str. 264

интереси само за содржината на уметничкото дело, а на тој начин како да зачекорува кон онтолошката естетика (за која примарна е формата и начинот на постоење на уметничкото дело) и естетиката на poiesis-от. Одгласи на оваа "промена" на пристапот се забележуваат и во "Естетиката", иако таму многу повеќе е на показ гносеологизмот, додека клучната заложба е да се "помират" овие два пристапи и да се надмине, како што вели Лукач, "острото раздвојување на наводно целосно вонуметничката содржина од исто така наводно единствено уметничката форма (со што) се раскинува живото единство на уметничкото дело."²³

Сепак бидејќи честопати филозофски поцелесообразно е да се постави прашање отколку на него да се даде одговор, ќе го завршиме освртот врз доцнежните дела на Герѓ Лукач, оние создадени во шестата и седмата деценија на нашиов век, прашувајќи се заедно со Касим Прохиќ:

"како е можно таков енциклопедиски дух да се согласи со партикуларноста на естетскиот интерес и афинитет, каква е таа внатрешна потреба, живеејќи го и мислејќи го своето време, жив целосно да се закопа во минатиот век, естетски да го десупстанцијализира својот еднократен и неповторлив историски и егзистенцијален момент, минатото да го мисли и чувствува како идно, а тоа да му се јавува како антрополошка, духовна и естетска парадигма? И тоа под претпоставка на толкава верба во 'перспективата' "²⁴

²³ ibid., str. 254

²⁴ Kasim Prohić, Prizma i ogledalo, op.cit., str. 124

УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО КАКО ДИСОНАНТЕН ФРАГМЕНТ -

ТЕОДОР ВИЗЕНГРУНД АДОРНО

"Да се пишуваат песни по Аушвиц е
варварство..."

Theodor W. Adorno, Filozofsko -
sociološki eseji o književnosti,
Školska knjiga, Zagreb, 1985,
str. 232.

"Единствените дела кои денес вредат, тоа
се оние кои веќе не се дела."

Theodor W. Adorno, Filozofija
nove muzike, Nolit, Beograd,
1968, str. 58.

"Сигурно е, меѓутоа, дека уметничките
дела станале уметнички дела само доколку
го негирале сопственото потекло."

Teodor V. Adorno, Estetička
teorija, Nolit, Beograd, 1979,
str. 28-29.

Во текот на целиот свој живот - започнувајќи од
раната студија посветена на естетиката на Серен Кјеркегор
(Kierkegaard, Konstruktion des Ästhetischen, 1933), па сè до

крајот на животот и работата буквално до последен здив врз делото "Естетичка теорија" (*Ästhetische theorie*, 1970), кое постхумно се објавува една година по неговата смрт - германскиот филозоф, социолог, музиколог и композитор Теодор Визенгрунд Адорно (1903-1969)¹ најнепосредно се занимава со прашањата на уметноста и на естетиката, односно со проблемот на филозофското толкување на уметноста.

Односот на уметничкото дело кон стварноста но и на стварноста кон уметничкото дело, се чини дека е во темелите на Адорновата естетика. Но, додека Лукач тргнувајќи од

¹ Теодор Визенгрунд Адорно (Theodor Wiesengrund Adorno) е роден на 11.IX.1903. во Франкфурт на Мајна. Во Франкфурт и во Виена студира филозофија, музикологија, социологија и психологија. Во 1924 година докторира на тема врзана за Хусерловата филозофија. Студира компонирање кај Албан Берг, а од 1928 до 1932 година раководи со виенското списание за музика "Anbruch". Неговите врски со Франкфуртскиот Институт за социјални истражувања (Institut für Sozialforschung) датираат од 1930 година. Во 1931 година Адорно хабилитира со трудот "Кјеркегор. Конструкција на естетичкото" (Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen, 1933) и станува приватен доцент. Пред налетот на фашизмот во 1934 година емигрира и оди во Оксфорд, но бидејќи "Институтот..." во 1938 година се сели во Њујорк и Адорно оди во САД, кадешто престојува сè до 1949 година. Истата година се враќа во Франкфурт каде што останува сè до својата смрт во 1969 год., како професор по филозофија и социологија. Во меѓувреме ја извршува и функцијата директор на "Институтот...". Од огромниот број филозофски, социолошки, книжевно-критички и музиколошки дела ги издвојуваме следниве: веќе спомнатиот труд за Кјеркегор (1933); во соработка со Макс Хоркхајмер (Max Horkheimer, 1895-1973), директор на "Институтот..." од 1930., го пишува делото "Дијалектика на просветителството" (Dialektik der Aufklärung, 1947), а потем следуваат книгите "Филозофија на новата музика" (Philosophie der neuen Musik, 1949); "Minima moralia" (1951); "Призми. Културната критика и општеството" (Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, 1955); "Белешки за литературата I-III" (Noten zur Literatur I-III, 1958, 1961, 1965); "Жаргон на автентичноста" (Jargon der Eigentlichkeit, 1964); "Негативна дијалектика" (Negative Dialektik, 1966); а постхумно "Естетичка теорија" (Ästhetische Theorie, 1970) и "Филозофска терминологија" (Philosophische Terminologie, 1973-1974).

сродни премиси извлече заклучоци кои одаа кон тоа премногу високо да се вреднува класичното уметничко дело - во литературата сето тоа образложено под категориите "критички реализам" и "социјалистички реализам", тогаш Адорно изведе спротивни заклучоци и оформи еден естетички пристап кон уметничкото дело целосно во духот на модернизмот. Дури, би можеле да укажеме дека Адорно гради една ултрамодернистичка естетичка теорија во која уметничките остварувања на еден Кафка, Бекет, Кандински или Шенберг се во основите на самата теорија. Ако Лукач во својата теорија на критичкиот и социјалистичкиот реализам застапа на страната на Томас Ман а остро се произнесе во однос на делата на Франц Кафка и Џејмс Џојс а за Семјуел Бекет и не напиша текст сметајќи дека неговото дело е само логична консеквенца на "странпатиците" на Кафка и Џојс, тогаш Адорно го стори спротивното, високо вреднувајќи ги творештвата на Кафка и Бекет.²

Всушност, Адорновата "Естетичката теорија" требало да му биде посветена на Бекет, а есејот "Обид да се разбере Крајот на играта" претставува своевиден омаж на средбата што Адорно ја имал со Бекет 1958 година во Париз. Токму затоа Адорно и ќе може говорејќи за литературата, поточно за "Местото на раскажувачот во современиот роман" да укаже дека денешната состојба на романот ја "одбележува еден парадокс - да се раскажува веќе не е можно, а формата на романот бара

²Во есеите "Белешки кон Кафка" и "Обид да се разбере Крајот на играта". Види: T.W.Adorno, Filozofsko-sociološki eseji o književnosti, Školska knjiga, Zagreb, 1985, str. 109-135; 181-215.

расказ."³ Згора на тоа, ваквата ситуација прави модерното уметничко дело да биде фрагментарно, да не може да ја опфати стварноста во нејзиниот тоталитет, односно сево ова прави да се дојде до заклучокот дека "нема модерно уметничко дело кое нешто би вредело, а да не наоѓа уживање во дисонанцата и испуштено." ⁴ Но бидејќи ваквите ставови на Адорно, особено оние за дисонанцата, најнапред се образложени во неговата филозофија на музиката, нужно е тие да се појаснат токму тргнувајќи од делото создадено на преминот кон втората половина на XX век.

Прочуената книга на Адорно "Филозофија на новата музика" (1949), секако, претставува клучно дело во кое се воспоставуваат неговите излезни позиции врзани за музичкото уметничко дело и за уметноста воопшто. Но и во овој случај проникнувањата меѓу уметностите се несомнени, зашто Адорно смета дека напуштањето на фигурацијата во модерното сликарство и превласта на апстракцијата во него, претставува паралелен процес со појавата на атоналноста во музиката: "одвркањето на модерното сликарство од предметноста, за него претставува ист пресврт како што за музиката е атоналноста."⁵ Од ова гледаме дека ставовите на Адорно не се однесуваат само на музичкото уметничко дело туку дека неговата теорија претендира да биде сеопфатна говорејќи и за

³ ibid., str. 151

⁴ ibid., str. 156.

⁵ Theodor W. Adorno, Filozofija nove muzike, Nolit, Beograd, 1968, str. 35.

ликовното⁶ и за книжевното уметничко дело⁷. Сепак, бидејќи и самиот, како музички образувана личност, најмногу е во контакт со музиката, Адорновите изведувања врзани за новата музика се најплаузибилни.

Но, пред да пристапиме кон Адорновите анализи на "новата музика" потребно е да се појасни неговата филозофска позиција од која произлегува и ставот кон уметноста. Самиот факт што Адорно е еден од клучните претставници на "критичката теорија"⁸ во многу елементи ја определува и неговата излезна филозофска позиција. Но, и тука не може а да не се направи споредба со Лукач. Додека Лукач стоеше на ставот дека тоталитетот е апсолутна и спознајлива вистина,

⁶Ставот за корелацијата меѓу атоналноста во музиката и апстракцијата во сликарството, како што укажува францускиот естетичар Лик Фери, веројатно е преземен од Кандински, поточно од неговата преписка со Шенберг кадешто јасно се укажува: "Поправо верувам дека хармонијата денес не можеме да ја најдеме со 'геометриските' патишта, туку напротив, со антигеометриските, најапсолутно антилогичките. Тој пат е патот на 'дисонанците во уметноста' - во сликарството како и во музиката." Цит.сп.: Лик Фери, Помо Aestheticus, Нови Сад, 1994, стр. 228.

⁷Во однос, пак, на прашањето за местото на "традицијата" во книжевноста, Адорно заема ултрамодернистички ставови сметајќи дека за традицијата нема воопшто место во модерното уметничко дело. Во неговиот есеј "За традицијата" тој вели: "поезијата ја спасува својата вистиносна содржина само таму каде што во најтесен контакт со традицијата ја оттурнува неа од себе." Или, пак: "Бекетовите театарски дела пародиски ја пресоздаваат во сите перспективи традиционалната драмска форма." T.W.Adorno, Filozofsko-sociološki eseji ..., op.cit., str. 241; 239.

⁸Бидејќи карактерот на овој труд не овозможува систематски да се проследи оваа димензија на Адорновата дејност, ќе укажеме дека темелни анализи на "критичката теорија", односно на "Франкфуртската школа" можат да се најдат во следниве дела: G.E.Rusconi, Kritička teorija, Stvarnost, Zagreb, 1973, str. 359; M.Džej, Dijalektička imaginacija, Svjetlost, Sarajevo, s.a., str. 502; L.Kolakovski, Glavni tokovi marksizma III, BIGZ, Beograd, 1985, str. 387-446;

стојалиштето на Адорновата негативна дијалектика - насочено и против Хегел но и против Лукач - е дека "целината е невестината". Всушност, Адорно смета дека "дијалектиката е консеквентна свест за неидентичноста"⁹ а, пак, позитивната дијалектика му служи само на "помирувањето" и на "приматот на субјектот"¹⁰. Затоа, наполно ничеански, Адорно ќе укаже дека "оној кој ѝ се приклучува на дијалектичката дисциплина недвојбено мора да го плати тоа со горчливо жртвување на квалитативната разноликост на искуството."¹¹ Токму затоа Адорно ја одбира негативната дијалектика, го одбира ставот "ниту-ниту", ниту ова - ниту она, став кој му овозможува постојано критички да ја промислува стварноста но и самото критичко мислење, рефлектирајќи го на тој начин и сопственото критичко движење. Ова двојно отфрлување, ова "ниту-ниту", е суштествен белег на Адорновата филозофија, белег својствен и на "критичката теорија" во целина. Ваквиот негативитет кој експлицитно го проблематизира застарениот позитивен субјективитет, односно субјектот кој може да спознава, се префрлува и врз самиот објект на спознавањето. Оттаму, како што укажува хрватскиот естетичар Озрен Жунец, "за Адорно и естетиката и уметноста се оксиморони. Но ниту-ниту ставот кој сака да биде и метода на втемелување на естетиката и објаснување на суштината и модалитетот на

⁹ Teodor Adorno, Negativna dijalektika, BIGZ, Beograd, 1979, str. 27.

¹⁰ *ibid.*, str 28.

¹¹ *ibid.*, str 27

уметноста, станува во практичното изложување синтеза, и-и конјункција на двете првично негирани можни поаѓалишта."¹²

Но, дека е тешко ваквата позиција успешно да се брани говорат бројните критики на Адорновата филозофија.¹³ Навистина е тешко да не се прифаќа ниту едното ниту другото а едновремено да се усвојува и едното и другото. Адорно како волшебник на зборот постојано се бори за една ваква позиција но цената што ја плаќа навистина е голема: текстот најчесто е непросирен, афористичен и метафоричен, а обидот да се избега од позитивната дијалектика на афирмацијата го води Адорно кон постојано негирање, кон една дијалектика на неидентитетот, кон една дијалектика во која постои постојан несклад меѓу субјектот и објектот, состојба која можеме да ја именуваме како *disharmonia praestabilita* во односот субјект-објект.

Токму затоа и неговата естетика го рефлектира тој "ужас" на мислењето, но и "ужасот" на стварноста отелотворен во "културната индустрија која конечно ја поставува

¹² Ozren Žunec, Mogućnost marksističke estetike, Filozofska misao, Zagreb, 1980, str. 176.

¹³ Да ја наведеме само онаа на Л. Колаковски: "Веројатно малку се филозофските книги кои можат да се натпреваруваат со Негативната дијалектика ако станува збор за неизбежниот впечаток на јаловост каков што таа го остава. (...) Од севкупното изложување произлегува дека умот не може да го стори ни првиот чекор а да не влезе во 'реификација' (...) едноставно нема од што да тргне, а признавањето токму на тој факт дека нема од што да тргне претставува највисоко достигнување на дијалектиката." (sic!) L. Kolakowski, op.cit., str. 415.

имитацијата како апсолут."¹⁴ Обединувањето на културата и забавата што, според Адорно, денес е на показ, нужно ја "продуховува" забавата но, од друга страна, ја уништува уметноста. Како што вели Адорно: "културната индустрија е расипана, но не како грешниот Вавилон, туку поради тоа што е катедрала на возвишената забава."¹⁵ Во културната индустрија уметничките дела но и самата култура се подложни на законот на профитот, кој претставува клучен и одредувачки фактор, и на тој начин дијалектиката на просветителството навлегува во фазата на масовна измама. Конечниот ефект на културната индустрија, оттаму, станува анти-просветителството. Секако, овие ставови на Адорно целосно насочени против масовната култура и новите технички медиуми треба да се земат сун grano salis. Само да потсетиме дека еден друг претставник на "критичката теорија" не мислеше така. Валтер Бенјамин, напротив, укажуваше на еманципаторските можности на новите медиуми и на масовната култура, и не гледаше во нив само идеолошки орудија создадени за да ја затапат свеста и да го зачуваат постојниот поредок - како што сметаше Адорно.

Како и да е, негативниот став кон стварноста, негативниот став кон негативната стварност, смета Адорно, треба да најде, како што и наоѓа, свој израз и во уметноста. Особено во музиката - таа врвна уметност која ја разоткрива тајната на светот, или како што во "Естетичката теорија"

¹⁴ М. Horkheimer-T. Adorno, Dijalektika prosvetiteljstva, Veselin Masleša, Sarajevo, 1974, str. 143.

¹⁵ *ibid.*, str. 155.

определува Адорно: "Музиката ја растробува тајната на сите уметности." ¹⁶

Бидејќи, според Адорно, музиката, а оттаму и севкупната уметност, е специфичен вид на спознавање, токму затоа таа и може да се определува како вистинита или лажна. Оттаму, музиката е вистинита кога самата е дисхармонична и со тоа укажува на дисхармоничноста и противречноста на стварноста, односно кога со својот израз критички ја разобличува "хармонијата" - која постојните системи се обидуваат да ја прикажат како сопствена "доблест". Следствено, музиката е лажна кога се обидува да постигне хармоничност во духот на едно класицистичко складно и затворено дело, а со тоа посакува да искаже нешто што во стварноста воопшто не постои. Токму затоа Адорно и смета дека Шенберговата музика е вистинита, затоа што го разурнува затвореното уметничко дело, а за разлика од него музиката на Стравински со своите "фетишизирања" на митот и желбата за заокружено музичко дело е лажна.

Ставот што Адорно токму затоа и го застапува е дека: "музиката под притисокот на сопствената стварносна консеквенција критички ја укинува идејата за едно заокружено дело и ја пресекува врската на неговото колективно дејствување" ¹⁷; што претставува теориско потврдување на идејата дека новата музика ја разурнува целината, ја

¹⁶ T.V. Adorno, Estetička teorija, Nolit, Beograd, 1979, str. 371

¹⁷ T.W. Adorno, Filozofija nove muzike, op.cit., str. 57

раскршува "екстензивната шема" на класичното музичко дело, инсистирајќи на краткост и фрагментарност на изрãзот. Како што вели Адорно: "Ниедно дело не би можело да покаже поголема густина и консистенција од формалниот склоп на Шенберговите или Веберновите најкратки ставови... Критиката на екстензивната шема се вкрстува со содржинската критика на фразата и идеологијата... Во тој дух новата музика ги демолира орнаментите, а со тоа и симетрично-екстензивните дела."¹⁸

Дури со појавата на новата музика, а неа Адорно ја поврзува со појавата на Шенберг, прифатен е предизвикот инаугуриран уште од Ниче дека врвното уметничкото дело е нешто што во своите моменти би можело да биде и нешто друго, или нешто поинакво, односно дека уметноста претставува своевидна иронична игра со формите чишто супстанцијалности веќе исчезнале.¹⁹ Тоа е така зашто, според Адорно, севкупните средства на традиционалната музика денес веќе се надминати, тие се лажни и не ја исполнуваат повеќе својата функција. Традиционалното музичко дело не може успешно да ја извршува својата спознајна функција, затоа што самото е лажно, и во однос на стварноста и кон себеси, а новото, пак, музичко дело, смета Адорно, токму благодареејќи ѝ на својата

¹⁸ *ibid.*, str. 64-65

¹⁹ Сепак, треба да се укаже дека ваквите ставови на Ниче многу повеќе претставуваат теориско "алиби" за постмодернизмот отколку за Адорновиот модернизам. По ова прашање види го нашиот текст: "Зорнината на постмодернизмот: Фридрих Ниче", Културен живот, Скопје, 1994, бр. 6/7, стр. 49-53.

деструктивна насоченост и кон сета мината уметност и кон сета лажна стварност и кон себеси, се доближува до успешното спознание. Како што експлицитно укажува Адорно:

"Затвореното уметничко дело не спознавало, туку дозволувало во него спознанието да се изгуби. Тоа станало предмет на голиот 'вглед' ("зор") и ги сокривало сите пукнатини низ кои мислењето би можело да ѝ избега на непосредната даденост на естетскиот објект... Затвореното уметничко дело зазема стојалиште за идентитетот на субјектот и објектот. Кога тоа ќе се распадне, овој идентитет се покажува како привид...Новата (пак) музика ја презема во сопствената свест и во сопствениот лик својата противречност кон реалноста. Однесувајќи се на тој начин таа се изострува до тој степен што станува спознание."²⁰

Гледаме дека новата музика и новото уметничко дело можат да овозможат да се дофати вистината, тие можат да извршат една успешна епистемолошка операција, тие можат да помогнат во сфаќањето на стварноста онаква каква што таа навистина е. Тоа е така зашто модерното, новото уметничко дело не се обидува да ја надмине противречноста, не се обидува да ја опфати целината, тоа не е тоталитет, туку напротив, фрагмент. Новото уметничко дело може да функционира само на нивото на фрагментарност, кога самата недовршеност ги разурнува класичните форми кои се вткаени во "архајските уметнички дела"²¹. На тој начин, смета Адорно, се надминува затвореното уметничко дело, се надминува

²⁰ T.W.Adorno, Filozofija nove muzike, op.cit., str. 146-147

²¹ ibid., str. 148

традиционалната идеја за уметноста како манифестација на идентитетот на содржината и појавата, се надминува "ауратското" уметничко дело - кое е еквивалентно на затвореното уметничко дело - а разурнувањето на ова затворено, ауратско, граѓанско дело, се овозможува со помош на фрагментарното уметничко дело кое е автентично затоа што е ослободено од идејата за целосна автентичност, или, како што би можеле да го парафразираме Адорно, односот кон утопијата е од гледна точка на целосниот негативитет. Овој став на Адорно го доближува него до еден друг мислител за кого ќе зборуваме во следното поглавје, го доближува до Ернст Блох и неговата филозофија на надежта. Но ако уметничките дела кај Блох, како што ќе видиме, исцртуваат своевидни "позитивни утопии", кај Адорно уметничките дела се во функција на негативитетот, а згора на тоа Адорно и не е којзнае колку убеден во моќта на уметноста и на теоријата да ја конкретизираат утопијата - како што, од своја страна, верува Блох. Дури и во својата подоцнежна "Естетичка теорија" Адорно го задржува овој став и јасно укажува дека: "Еднакво малку како и теоријата, уметноста не е во состојба да ја конкретизира утопијата, дури ни на негативен начин."²²

Како и да е, Адорно не смета дека уметничкото дело може да ги реши проблемите на општеството на тој начин што нив ќе ги рефлектира, но тоа не може а да не биде длабоко вчудовидено пред "ужасот на историјата". Затоа, уметноста мора, како што смета Адорно, "поради човештината, да го

²² T.V. Adorno, Estetička teorija, Nolit, Beograd, 1979, str. 75

надмине светот во неговата нечовештина. Уметничките дела се проверуваат на загатките што светот им ги задава за да ги проголта луѓето. Светот е Сфинга, уметникот неговиот заслепен Един, а уметничките дела се одговори кои, слични на неговиот, ја урнуваат Сфингата во бездна."²³

Одговорите на новата музика, на новото уметничко дело, се одговори во кои е вградено отуѓувањето во темелите на конструкцијата на самото дело, та затоа во својата атоналност и дисхармоничност тоа свесно се жртвува, ја жртвува својата комуникабилност, го жртвува својот естетски привид. Како што вели Адорно: "Сета темница и вина на светот ја презеде врз себе, сета своја среќа ја наоѓа во тоа да ја слознае несреќата; сета убавина во тоа да се откаже од убавиот привид...Новата музика спонтано целеше кон апсолутен забрав. Всушност, таа е порака во шипе што плови по море."²⁴

Откажувајќи се од убавиот привид новото уметничко дело не е веќе складна целина, тоа е дисонатно, ја повторува лагата на светот, но оттаму и е овозможено неговото опстојување, зашто "во лажниот поредок и пропаѓањето на уметноста е лажно."²⁵ На тој начин, темелниот однос на уметничкото дело, според Адорно, е неговиот однос кон стварноста кој се рефлектира токму во негативитетот, зашто новото музичко дело е во постојан негативен однос, како што

²³ Filozofija nove muzike, op. cit., str., 154

²⁴ ibid., str. 155

²⁵ ibid., str. 136

веќе укажавме, и кон себеси и кон стварноста. Дисонанцата е во темелите на Адорновото разбирање на музичкото дело, но токму ова негово презголемено форсирање на негативното во уметничкото дело претставува и суштествен недостаток на неговиот пристап. Адорновиот напад врз тоналноста се покажува како сроден на Лукачевиот напад врз модернизмот. Позициите се различни но упорноста и острината се на исто ниво. За Лукач модернизмот беше конзервативен, а за Адорно конзервативна е тоналноста или сите обиди да се "реставрира" тоналноста и затвореноста на уметничкото дело, слични на Стравински, се во целина конзервативни. Исклучивоста е својствена и за едниот и за другиот, што е сосема разбирливо зашто и за едниот и за другиот уметноста има гносеолошка функција: за Лукач на вистината на тоталитетот, а за Адорно за неvistината и на тоталитетот и на субјективитетот, неvistина која не нуди никакво разрешување.

Уметничкото дело, за Адорно, како пише што плови во морето, е само протокол за состојбата на субјектот, зашто "со тоа што привидот на уметничкото дело одумира... стојалиштето на уметничкото дело како такво започнува да бидува неодржливо... Интегралното уметничко дело е апсолутно неразумно."²⁶ Сево ова говори дека Адорно застапува гледиште според кое уметноста и уметничкото дело се своевидни ветувања на среќата која ја нема. Бидувајќи во општеството и "војувајќи" со него, уметноста "свесно" се осудува на затворање во "резерват" не сакајќи да им подлегне на лажните

²⁶ *ibid.*, str. 95

алтернативи: или да стане дел од "културната индустрија" и да се поствари, или да прикажува лажна хармонична стварност како таа да е таа вистинита, со тоа што самата уметност, самото уметничко дело ќе биде лажно во својата хармоничност и тоналност. Изборот ниту на едното ниту на другото е резултат и на Адорновата негативна дијалектика но и на неговиот став дека уметноста е општествена антитеза на општеството, антитеза која не се изведува од она што уметноста значи, туку од нејзиниот однос кон вистината, од начинот на кој уметноста - како загатка која самата себеси се толкува - се однесува кон лажната стварност.

Јасно е дека едно вакво мислење е наполно натопено од духот на резигнацијата и апсолутното неверување во т.н. вистинитост на "вистинитото" дело, а во својот песимизам целосно ја поддржува т.н. вистинитост на "лажното" дело. Отфрлувањето на класичното во уметноста и целосното застапување на страната на новото, модерното, оттаму може да се протолкува како своевиден обратен догматизам. Како што укажуваат повеќето иследувачи на мислата на Адорно, а меѓу нив и англискиот естетичар Стјуарт Сим: "патиштата" можат да бидат различни, но нам сè уште ни се нуди само еден вистински пат - пат на експеримент и антитрадиционализам - кон естетичката вистина и вредност, и, следствено, кон политичката исправност."²⁷ Како критички пристап кон Адорновиот ултрамодернизам завредува внимание прашењето што

²⁷ Stuart Sim, "Marxism and Aesthetics", in: Philosophical Aesthetics, (ed.) Oswald Hanfling, The Open University & Blackwell Publishers, Oxford, 1992, p. 462.

го поставува и нашиот естетичар на музиката Димитрије Бужаровски, завршувајќи го прегледот на Адорновата естетика на музика со следниве недоумици: "Останува отворено и прашањето како би се однесувал културно-музичкиот круг што го застапува Адорно (односно дали би се однесувал реставраторски), спрема движењата што воопшто го негираат тонот и го пренесуваат музичкиот медиум во медиумот на целокупните слушни манифестации и медиумот на светлината (визуелната музика)." ²⁸

Кога станува збор за Адорновот однос кон музичкото уметничко дело критиките најмногу се однесуваат на неговиот премногу изразен социологистички пристап кон музиката (Данко Грлиќ) ²⁹ или, пак, на неговиот гносеолошки пристап кон феноменот на музиката (Иван Фохт). ³⁰ Секако, не треба да се изумат и позитивностите: фактот дека Адорно, како ниту еден

²⁸ Димитрије Бужаровски, Историја на естетиката на музиката, ФМУ, Скопје, 1989, стр. 325

²⁹ Види: Danko Grlić, Izazov negativnog, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 41. ("Се чини, имено, дека тој во некои свои битни ставови ... феноменот на музиката и премногу го врза за некои општествени реперкусии, па само од аспект на тие деривирани елементи на музиката и нејзините социолошки корелати, ги врши своите позитивни или негативни вреднувања")

³⁰ Ivan Foht, Savremena estetika muzike, Nolit, Beograd, 1980, str. 230 ("Адорно ја согледа појавата на новата музика од гносеолошки аспект и од тој аспект ги подели сите композитори на прогресивни и реакционерни... Но сè додека музиката е во состојба на негација на негацијата, таа ќе се занимава со нешто што според нејзината природа ѝ е туѓо. Ние очекуваме таа да дојде до афирмацијата.")

друг естетичар од XX век целосно ѝ се посвети на модерната уметност и стана нејзин теориски апологет. Тој ги воочи негативните аспекти на стварноста во ликот на "културната индустрија"; радикално критички се однесуваше кон стварноста и ги критикуваше сите фашизации или сталинизации на стварноста затскриени зад "жаргонот на автентичноста"³¹; се насочи кон самата суштина на модерното уметничкото дело и него високо го вреднуваше токму поради неговата незавршеност и фрагментарност; сево ова, но и неколку други аспекти за кои ќе стане збор во следното негово значајно дело што ќе го опсервираме ("Естетичка теорија) ни даваат за право Адорно да го определиме како еден од најзначајните естетичари од втората половина на XX век.

Без оглед што модернизмот најмногу ја доведе под прашање и ја проблематизира естетичката категорија уметничко дело, и без оглед на фактот што Адорновата книга "Естетичка теорија" е целосно во знак на теориското засновување на модернизмот, во оваа книга категоријата уметничко дело е, секако, една од најанализираните категории. Всушност би можеле да речеме дека последното значајно дело на Адорно целосно му е посветено на расветлувањето на проблематиката на уметничкото дело. Првата реченица на "Естетичката теорија" јасно укажува на сознанието врз кое Адорно ја гради

³¹ Види ја Адорновата книга посветена на "германската идеологија" затскриена зад жаргонот на автентичноста, односно книгата посветена на критиката на идеолошката функција на говорот: Theodor Adorno, Žargon autentičnosti, Nolit, Beograd, 1978.

својата естетичка теорија, фактот дека уметноста и уметничкото дело во совремието веќе го изгубиле карактерот на саморазбирливост: "Стана само по себе разбирливо дека ништо што се однесува на уметноста, ни во неа самата ни во нејзиниот однос кон целината, не е веќе само по себе разбирливо, па дури ни нејзиното право на егзистенција."³² Ова доаѓа оттаму што апсолутната слобода што постои во уметноста, како слобода на единечниот чин на создавање и како слобода на единечно создаденото - уметничкото дело, се вплеткува во противречност со трајната состојба на неслобода во целината. Во стварноста идеите на хуманитетот и просветителството се напуштени, смета Адорно, а уметничките дела следејќи ја својата "автономија" сè повеќе се оддалечуваат од "емпиријата", бегаат од стварноста, а со тоа посредно ја потврдуваат самата таа стварност, или како што вели Адорно: "Уметничките дела излегуваат од емпирискиот свет и го создаваат, наспроти на светот, светот на сопствената суштина и тоа така како да е тој бивствувачки. Со тоа тие дела а priori се стремат, ако сè уште се во состојба трагично да се однесуваат, кон афирмацијата."³³

Згора на тоа суштината на уметноста и уметничкото дело, смета Адорно, не може да се изведе врз основа на "потеклото на уметничкото дело" и на уметноста, со што јасно се заземаат позиции contra Хајдегер. Законитостите на уметничкото дело можеле да бидат оформени само во

³² Estetička teorija, op.cit, str. 25

³³ ibid., str. 26

историскиот след, а "уметничките дела станале уметнички дела само доколку го негирале сопственото потекло."³⁴ Токму на овој пункт се воочува и двојниот однос на уметноста и на уметничкото дело кон општеството: уметничкото дело е автономно но тоа е и општествена појава, та затоа стремежот тоа да се разбере неестетички или предестетички не е нешто што е само остаток од поранешните времиња, туку е нешто што произлегува од самото уметничко дело, од самата уметност, зашто таа губејќи ја својата априорна саморазбирливост "не реагира на губитокот на својот карактер на саморазбирливост единствено со конкретни измени на своето однесување и постапки, туку раскинувајќи го јаремот на својот сопствен поим: тоа дека таа е уметност."³⁵

Всушност, сево ова го води Адорно кон укажувањето дека, денес, на показ е еден процес на губење на уметничкиот карактер во уметноста (*Entkunstung*), како резултат и на распаѓањето на категориите и на распаѓањето на материјалите. Дури и зборовите се распаднати (во современата поезија или во Бекетовото драмско и прозно дело), а тоа е она што му се спротивставува на *Entkunstung*-от на современата уметност, што ѝ се спротивставува на културната индустрија која се обидува да го "припитоми" уметничкото дело претворајќи го во стока. Но, бидејќи уметничкото дело не е само нешто што во себе е довршено туку е и еден "процес"³⁶, оттаму тоа ја

³⁴ *ibid.*, str. 29

³⁵ *ibid.*, str. 49

³⁶ *ibid.*, str. 108

"разурнува" сопствената структура, сопствената "мечта", едновремено, постојано бидувајќи во историското: "Содржината на уметничките дела е поправо историјата. Да се анализираат уметничките дела, тоа значи суштествено да се сфати иманентната историја што во нив е наталожена."³⁷

Парадоксалноста на уметничкото дело се состои и во тоа што самото дело е "процес"³⁸ но едновремено е и "момент". Како што вели Адорно: "Неговата објективација, условот на неговата автономија, е исто така она што него го кочи."³⁹ Во оној момент кога уметничкото дело од "процес" ќе стане "момент", односно ќе се објективира, тогаш тоа ќе стане привид, ќе стане хармонија, ќе стане лажен тоталитет. Затоа, според Адорно, "еманципацијата од поимот хармонија се открива како бунт против привидот,"⁴⁰ а ова е така зашто ниту едно уметничко дело не може да претставува интегрално единство. Тоа, секако, мора да се преправа дека претставува целина и е единствено, при што колидира со самото себеси. Според Адорно, "конфронтирано со антагонистичкиот реалитет, естетското единство, што на ова му се спротивставува, станува исто така на еден иманентен начин привид...

³⁷ *ibid.*, str. 157

³⁸ Со овој став Адорно битно влијае и врз естетичката мисла која се обидува да го протолкува уметничкото дело од гледна точка на неговата процесуалност. Види: Zigrifrid Šmit, Estetski procesi, Gradina, Niš, 1975

³⁹ *ibid.*, str. 180

⁴⁰ *ibid.*, str. 181

Уметничкото дело не е само привид како антитеза на постоењето, туку е исто така и во однос на она што тоа самото од себеси го бара."⁴¹

Уметничките дела, според тоа, се загатки во кои се меша одреденото и неодреденото, но токму поради тоа овој загадочен карактер на уметничкото дело "ја надживува интерперетацијата која доаѓа до одговори."⁴² Загатката, исто така, не е врзана за структурата на уметничкото дело туку за содржината на вистината што самото уметничко дело ја носи по себе. "Содржината на вистината е објективно решение на загатката на секое посебно дело. Барајќи решение, загатката упатува на содржината на вистината."⁴³ Но, повторно во духот на негативната дијалектика, во духот на ставот "ниту-ниту", Адорно веќе на следната страница говори дека: "зоната на неодреденост меѓу недофатеното и оствареното ја создава пивната (на уметничките дела - И.Ц.) загатка. Тие имаат и немаат содржина на вистината."⁴⁴

Уметничкото дело како загатка е отворено дело, тоа е нехармонично дело, фрагментарно, атонално и дисонантно. Со тоа, Адорно, доразвивајќи ја својата мисла од "Филозофија на новата музика", во "Естетичка теорија" повторно ќе укаже дека: "Ако денес ништо веќе не е складно, тогаш е тоа затоа

⁴¹ *ibid.*, str. 187

⁴² *ibid.*, str. 217

⁴³ *ibid.*, str. 221

⁴⁴ *ibid.*, str. 222

што некогаш складот бил лажен... Проблематичноста на идеалот на едно затворено општество се пренесува и на идеалот на едно затворено дело."⁴⁵

Произнесувајќи се, пак, за неизбежниот "субјект - објект" однос во естетиката, а оттаму и за местото на уметничкото дело во овој однос, Адорно ќе го потенцира парадоксот на уметничките дела, имено, дека тие стануваат релативни затоа што се принудени да бидат апсолутни. Поинаку кажано: "реципроцитетот на субјектот и објектот во делото, кој не може да биде идентитет, се одржува во привремена рамнотежа... уметничкото дело мора да стреми кон рамнотежа, а со неа целосно да не загосподари: во тоа е карактерот на естетскиот привид."⁴⁶

Во клучната десетта глава од "Естетичката теорија" насловена како "Кон една теорија на уметничкото дело" Адорно го потенцира процесуалниот карактер на уметничкото дело, при што повторно укажува дека уметничките дела:

"ти синтетизираат несоединливите, неидентични моменти кои взаемно се оповргнуваат; тие вистински и процесуално го бараат идентитетот на идентичното и неидентичното, зашто дури и нивното единство е момент, а не волшебна формула за целината. Процесуалниот карактер на уметничките дела се конституира така што тие како артефакти, како она што го направиле луѓето, однапред имаат свое место во 'татковинското царство на духот', но кои, за да станат на кој и да е начин идентични со себеси, го бараат она

⁴⁵ *ibid.*, str. 266

⁴⁶ *ibid.*, str. 280

неидентично, хетерогено, што уште не е обликувано... Нивното движење мора да застане и да стане видливо со помош на нивното застанување."⁴⁷

Укажувајќи колку на вистинитоста толку и на проблематичноста на тезата за монадолошкиот карактер на уметничките дела, Адорно уште еднаш ќе го потенцира историскиот момент како конститутивен за уметничките дела, при што "содржината на вистината на уметничките дела станува несвесно писмо на историјата".⁴⁸ Во однос на "совршеноста" и "монадичноста" на уметничките дела, Адорно смета дека такви дела не постојат, зашто кога би постоеле тоа би значело и смрт и крај за уметноста - која е постојано во состојба на непомирливост. Тогаш уметноста самата би го уништила своето сопствено средиште, а токму "пресвртот кон кршливото и фрагментарното е навистина обид да се спаси уметноста со помош на демонтажа"⁴⁹ - смета Адорно.

Вистински и "длабоки" уметнички дела, според ова толкување, се оние дела кои не ги сокриваат сопствените дивергенции и контрадикции, но при тоа "уметничките дела можат да имаат право на своја хетерономија, на своја вплетеност во општеството, зашто самите тие не престануваат едновремено да бидат и нешто општествено. Сепак, нивната автономија, тешко украдена од општеството а општествено

⁴⁷ *ibid.*, str. 295

⁴⁸ *ibid.*, str. 319

⁴⁹ *ibid.*, str. 316

предизвикана, има во себе можност за пресврт кон хетерономија, зашто сето ново е послабо од она акумулирано секогаш-исто.⁵⁰

Всушност, судирот меѓу автономијата и хетерономијата на уметничкото дело, меѓу двосмислениот карактер на уметничкото дело, како автономна творба и како општествен феномен, токму овој судир е во центарот на интересирањето на Адорно во текот на целиот негов живот, а особено во неговата завршна естетичка студија. Одговорите што Адорно ги даде на овие прашања и самите се своевидни прашања, во духот на естетиката "ниту-ниту" и на негативната дијалектика. Сепак, и самиот Адорно е свесен дека на еден ваков начин се овозможува критериумите "лесно да осцилираат", но тоа не е нешто што треба да се проколнува зашто врз основа токму на овој двосмислен карактер на уметноста - фактот дека уметничкото дело е и естетски и [fail social] - може да се заклучи дека: "уметноста постојано повторно има потреба од оваа перцепција 'однадвор', за да се заштити од фетишизацијата на својата автономија."⁵¹

Последната страница на "Естетичката теорија" наполно е исполнета со недоверба и песимизам во однос на можниот позитивитет на уметничкото дело и на уметноста во целина. Адорно е консеквентен до крај: ако веќе сметаше дека "да се пишуваат песни по Аушвиц е варварство" и дека "единствените дела кои денес вредат се оние кои веќе не се

⁵⁰ *ibid.*, str. 389

⁵¹ *ibid.*, str. 410

дела", односно дека "уметничките дела станале уметнички дела само доколку го негирале сопственото потекло", тогаш сосема е разбирливо сопственото размислување за уметноста да се заврши на следниов начин:

"Можно е во едно задоволено општество повторно да надоаѓа уметноста на минатото, која денес станала идеолошко дополнување на незадоволениот свет, но, тогаш, фактот дека новонастанатата уметност би се вратила на мирот и редот, на афирмативниот одраз и хармонијата, би претставувал жртва на нејзината слобода."⁵²

Веќе не е потребно ништо да се рекапитулира. Адорно најдобро говори сам за себе, кога му се дозволува да говори преку пошироки изводи од неговата мисла. Сепак, истакнувањето на негативно-критичката функција на уметноста и на уметничкото дело, и покрај сиот свој негативитет можеме да го определиме како своевидна нео-марксистичка апотеоза на уметноста и на уметничкото дело. Адорновиот ултрамодернизам, обидот да се надмине класичната категорија уметничко дело сфатено како хармонија и како тоталитет, укажувањето на фрагментарноста и процесуалноста на уметноста и на уметничкото дело, сево ова, парадоксално, се прави токму со она што се негира: со помош на анализата на категоријата уметничкото дело! Адорновиот фрагментарен говор за современото фрагментарно уметничко дело, неговото прифаќање на грдото, дисонатното, наспроти убавото, хармоничното, неговиот став дека волшебното (Zauber) на уметничките дела

⁵² *ibid.*, str. 423

се состои токму во нивното разволшебствување (Entzauberung) на емпириската стварност но и на стварност на самите уметнички дела, неговото укажување за губењето на уметничкиот карактер на уметноста (Entkunstung), неговото демитологизирање и десакрализирање на заокруженото уметничко дело - и покрај неговиот цврст став дека уметноста, сепак, е форма на општествено спознание - е исполнето, пред сè, не само со радикална скепса во форма на резигнација, туку и со надеж дека естетската но и естетичката целина е антитеза на невината целина на светот. Внатрешната парадоксалност на уметничките дела, нивниот естетички привид кој му пркоси на инструменталниот ум, на тој начин станува своевидна негативна надеж, своевидна можност на неможното. Оттаму, Адорновата атонална естетика, во нејзиниот пристап кон дисонантното уметничко дело, е веројатно врв на апоретичната теоретска мисла од втората половина на XX век која се обидува да го растајни феноменот на уметничкото дело, и на уметноста воопшто, од гледна точка на гносеолошкиот пристап. Едновремено, преземеното апсолутизирање на негативитетот во Адорновата естетика, иако можеме да го определеме како предизвик упатен кон онаа естетика насочена кон класичните уметнички вредности и дела (на пример Хартмановата или Лукачевата), сепак, е сродна грешка во однос на претходните. Адорновата естетика, сепак, не може да одговори адекватно на прашањата за вредностите на уметничките дела од минатото. Одговорот на Адорно дека класичната уметност е само привид за триумфот на убавото над грдото и дека тоа е една единечна лага која не доаѓа до вистината, секако, е погрешен.

Но, неговиот темелен став дека вистината на уметничкото дело не се открива на рамништето на значењето на делото, туку дека таа се пронаоѓа иманентно, на рамништето на самото дело по-себе, прави неговата естетика да исчекори од естетиката на *mimesis*-от, како естетика на убавото, и да зачекори кон естетиката на *poiesis*-от како естетика на делото, која во неговиот случај се манифестира како естетика на грдото⁵³, атоналното, дисонантното, дисхармоничното, фрагментарното, со еден збор негативното и разурнато уметничко дело. Како што укажува Тери Иглтон: "уметничкото дело, на тој начин, едновремено, е центрифугално и центрипетално, портрет на сопствената неможност, живо сведоштво на фактот дека дисонанцата е вистината на хармонијата."⁵⁴ Со тоа Адорно како да навести определени деконструктивистички стремежи што дојдоа до израз во 70-тите и 80-тите години со појавата на постструктурализмот и деконструкцијата. Токму затоа Адорно денес и се препознава како своевиден деконструктивистички претходник со силно изразени постмодернистички импулси.⁵⁵

⁵³"Во модерната уметност... голема улога игра грдото, одбивното, она што предизвикува гадење..." T.V.Adorno, Filozofska terminologija: uvod u filozofiju, Svjetlost, Sarajevo, 1986, str. 361-362

⁵⁴Terry Eagleton, The Ideology of the Aesthetic, Basil Blackwell Ltd., Oxford, 1990, p. 353

⁵⁵Пошироко за обидите Адорно да се ситуира во рамките на постмодернистичките контроверзи, види во: Obrad Savić, "Postmodernističko oživljavanje Adorna", Treći program, Sarajevo, br. 61, 1988, str. 392-400.

Секако, сево ова ја создава големината и значењето на Адорно, но низ сево ова како да провејува и неговата естетичка и творечка прелага!

*

*

*

Но ако Адорно искрено не веруваше дека уметноста во раздобјето на масовната индустрија има шанса да му се спротивстави на постварувањето и на отуѓувањето, тогаш мислителот за кого ќе говориме во следното поглавје, застанува на целосно спротивни позиции: исполнет е со надеж, а неговата филозофија прави секој оној што ќе навлезе во неа да ја почувствува топлината на самата мисла, она уметничко и визионерско што неа ја исполнуваат. Секако, станува збор за филозофијата на германскиот мислител Ернст Блох.

УТОПИСКОТО НА УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО - ЕРНСТ БЛОХ

"Она место што го зазема во книжевноста Готфрид Бен а во сликарството Карл Шмит - Ротлуф, во филозофијата му припаѓа на Блох: нивната заедничка црта е доцниот експресионизам, истрајниот стил кој носи со себе ознаки на пречистување, но и ознаки на омлитавување."

Jirgen Habermas, "Marksistički Šeling",
in: Ernst Bloh i marksizam, Rukovet,
Subotica, 1982, br.2-3, str. 131

"Блоховата филозофија е филозофија на експресионизмот. Експресионизмот во неа е сочуван во идејата дека треба да се пробие стврднатата површина на животот. Човечката непосредност сака да дојде непосредувано до глас: налик на експресионистичкиот субјект и Блоховиот филозофски субјект протестира против поствареноста на светот."

Theodor W.Adorno, "Blochovi tragovi",
in: Ernst Bloh i marksizam, Rukovet,
Subotica, 1982, br.2-3, str. 216-217.

Навистина, и Јирген Хабермас и Теодор Адорно се наполно во право кога филозофијата на Ернст Блох (1885-1977) ја поврзуваат со уметноста на експресионизмот. Зашто ако експресионизмот беше своевиден крик на творечкиот субјект,

тогаш филозофијата на Блох е крик и копнеж произлезен од надежта, крик и копнеж насочен кон надежта, крик и копнеж на самата надеж. Патиштата на Блоховата надеж, како што ќе се види од анализата на неговите дела, најнепосредно се врзани за уметноста, поточно од неа како да произлегуваат и во неа како да се влеваат. Всушност, целиот свој долговечен живот германскиот филозоф Ернст Блох¹ го посвети на филозофијата и

¹ Ернст Блох е роден во Лудвигсхафен на 8 јули 1885 година а умира на 4 август 1977 година во Тибинген. По студиите по филозофија, физика, германистика и музика во Минхен и Берлин, помеѓу другите, кај Теодор Липс, Вилхелм Винделбанд и Георг Зимел, докторира во 1908 година во Вирцбург. Во Берлин меѓу 1908-1911 ги слуша предавањата на Зимел и се запознава со Георг Лукач. Потем оди во Хајделберг кадешто ги следи семинарите на Винделбанд и Макс Вебер и се среќава со Валтер Бенјамин. Со доаѓањето на нацистите на власт (1933) ја напушта Германија и како емигрант живее во Цирих, Виена, Прага и Париз. Во 1938 емигрира во САД кадешто останува сè до 1949. Во Европа се враќа истата година прифаќајќи го повикот на Универзитетот во Лајпциг (DDR). Во 1956, по настаните во Унгарија, одземена му е катедрата поради "расипување на младината" а во 1961 преминува во Тибинген (BRD) кадешто останува како ordinarius сè до својата смрт во 1977 година. Списокот на Блоховите дела е огромен (издавачот Зуркамп од Франкфурт ги објави во 16 томови со околу 8000 страници). Меѓу овие дела, да ги споменеме најважните, спаѓаат: Духот на утопијата (Geist der Utopie, 1918, 1923²), Томас Минцер како теолог на револуцијата (Thomas Münzer als Theologe der Revolution, 1923), Траги (Spuren, 1930), Наследството на ова време (Erbschaft dieser Zeit, 1935), Слобода и поредок (Freiheit und Ordnung, 1946), Субјект - објект (Subjekt-Objekt, 1949), Принципот надеж (Das Prinzip Hoffnung, 1954-1959), Природното право и човечкото достоинство (Naturrecht und menschliche Würde, 1961), Тибингенски вовед во филозофијата, (Tübinger Einleitung in die Philosophie, 1963-1964), Зачудности (Verfremdungen I-II, 1963-1964), Книжевни текстови (Literarische Aufsätze, 1966), Атеизмот во христијанството (Atheismus im Christentum, 1968) а непосредно пред неговата смрт и надвор од Собраните дела се објавува и зборникот на естетички трудови: Естетика на пред-сјајот (Ästhetik des Vor-Scheins, 1974), додека по неговата смрт се печати и изборот: Простување од утопијата? (Abschied von der Utopie?, 1980). Најцелосна библиографија врзана за делото на Блох (на јужнословенските простори) имаат подготвено G.Škorić, Dossier o Blochu, Školska knjiga, Zagreb, 1979, str. 99-121; и D.Aranitović, Ideje, 1/1982, str. 149-159.

на уметноста, а меѓу уметностите бисер во круната, секако, беше музиката.

Духовниот свет на Блох своите источници ги има во младешкиот спис "Духот на утопијата" (1918, 1923²) делото во коешто се наоѓаат во зародиш сите битни идеи што Блох во текот на сиот свој живот надолго и нашироко ги елаборираше: воведувањето на категоријата утопија и нејзиното врзување за новото и за она што надоаѓа, неговиот интерес за уметноста, а особено за музиката во којашто се фокусира утопиското, определувањето на културата и на уметноста како утописки пред-сјај, творечката комуникација со филозофиите на Кант, Хегел и Маркс, згора на тоа цела една низа значајни теми (симболот и алегоријата, орнаментот, филозофијата и теоријата на музиката, есхатологијата и социјализмот итн.), што сè заедно прави да можеме да речеме дека "Духот на утопијата" е вистинскиот и единствен пролог на Блоховата филозофија и естетика. Како што вели и самиот Блох во "дополнителната белешка" (1963) кон ова дело, тоа е "прво главно дело, експресивно, барокно, смилено, со средишен предмет...самото тоа има антиципаторско значење. Неговата револуционерна романтика (како и во монографијата за Томас Минцер) наоѓа мерило и одредување во 'Принципот надеж' и во книгите кои следуваат."²

Ако "Духот на утопијата" е пролог на севкупното дело на Ернст Блох, тогаш "Принципот надеж" (1954-1959), секако, е епилогот на Блоховата филозофија. Тоа е дело во

²Ernst Bloh, Duh utopije, BIGZ, Beograd, 1982, str, 329

коешто се сумира, на повеќе од 1600 страници, Блоховата космологија и антропологија, онтологија и гносеологија, етика и естетика, со еден збор, тоа е дело кое ни овозможува да констатираме, заедно со Лешек Колаковски, дека "всушност, кај Блох нема поважни мисли и поважни поими што не би можеле да се најдат во оваа книга."³

Токму затоа нашето внимание ќе го насочиме кон ова магистрално дело на Ернст Блох од првата деценија на втората половина на XX век, но, најнапред, ќе потсетиме и на битните антиципации од "Духот на утопијата", како и на оние дела од шеесеттите и седумдесеттите години на овој век кои според својот карактер се дообјаснувачки: "Тибингенскиот вовед во филозофијата", "Experimentum mundi" и "Простување од утопијата?".

Сепак, за да се дообразложи местото и значењето на експресионизмот за целината на филозофското творештво на Блох, нужно е да се укаже на неговиот текст од 1938 година: "Дискусија за експресионизмот". Во него Блох остро му се спротивставува на Лукачевото целосно отфрлување на уметноста на експресионизмот - јасно изразено преку познатиот став (од текстот "Големината и пропаѓањето на експресионизмот", Интернационална литература, 1934, бр.1) дека експресионизмот е израз на "развиениот империјализам" што почива на "иррационално-митолошка основа" дека тој е еден "правиден активизам", кој во крајна линија доведува до заклучокот дека експресионизмот и фашизмот "се деца на ист дух".(sic!)

³ Lešek Kolakovski, Glavni tokovi marksizma III, BIGZ, Beograd, 1985, str. 483

Всушност, околу прашањата на експресионизмот се развива и клучното разијдување меѓу Блох и Лукач, зашто Блох застанува на страната на новото, на страната на експериментот, додека Лукач, како што смета Блох, останува закопан во класичната уметност и нејзиниот "идеал". Оттаму, Лукачевиот "постојан неокласицизам или верба во тоа дека сè што е произведено после Хомер и Гете е недостојно за почитување ако не е направено според нивните урнеци, или, поточно, според апстракцијата на тој урнек, тоа сигурно не е - вели Блох - вистинско стојалиште од него да се оценува уметноста на претпоследната авангарда."⁴

Згора на тоа Лукач до крајот на својот живот сметаше дека уметноста не може да остварува никаква утописка функција - што е целосно во спротивност со идеите на Блох. Лукач, како што јасно укажува Блох критикувајќи го ова мислење, но наедно и ставот за експресионизмот, го израмнува уметничкиот експеримент на разбивањето со состојбата на пропаѓање, зашто тој "во една уметност, која се темели на тоа што го растворува површинскиот слој на стварноста и се обидува да открие нешто ново во празните меѓупростори, гледа само субјективистичко растворување."⁵

Но, Блоховото застапување на новото, неговото врзување за она што е актуелно и привлечно во својата новосоздаденост, како да соодветствува и на Брехтовото

⁴ Ernst Bloch, O umjetnosti, (Izabrani tekstovi, priredio D.Grić), Školska knjiga, Zagreb, 1981, str. 66

⁵ *ibid.*, str. 68

прифаќање на новото, изразено преку ставот дека е подобро врзувањето за "лошото ново" отколку за "доброто старо". Тој копнеж по новото, по новата уметност, по новото уметничко дело, по новата стварност, по новиот живот, сепак, кај Блох постои и пред овие Брехтови констатации.

Самиот пролог кон "Духот на утопијата", именуван како Намера, завршува токму со определувањето на внатрешниот пат, од Блох наречен и самосредба и интерна вертикала, пат кон себеси и кон длабочините, пат кон кој се придоава и широчината, светот на душата, надворешната, космичка функција на утопијата. Во поврзувањето на внатрешниот и надворешниот пат, во поврзувањето на самосредбата со утопијата, во "повикувањето на она што не постои, во градењето кули во воздух, во вградувањето себеси во тие кули и во барањето таму на она вистинито, стварно, кадешто исчезнува голата фактичност - *incipit vita nova*."⁶

Раѓањето на новиот живот поврзано е и со раѓањето на новата уметност, поврзано е со она модернистичко верување дека токму новото, *novum-ot*, е во темелите на секое успешно уметничко дело. Но, ова ново успешно постои само ако во себе ја содржи утописката визија на хуманитетот, зашто само на уметноста ѝ е дадено својството да го пренесува она утописки големо, вредно и трајно, зашто само таа може да биде оној толку баран и посакуван принцип надеж.

Фактот дека Блох, и во "Духот на утопијата" и во "Принципот надеж", многу повеќе и пред сè говори не за

⁶ Ernst Bloch, Duh utopije, BIGZ, Beograd, 1982, str. 43

историјата на уметноста (архитектурата, сликарството, музиката, филмот итн.), ниту пак за формалните белези на уметничкото дело, туку единствено за антрополошкиот и утопискиот супстрат на уметноста и на уметничкото дело, ни дава за право неговиот пристап кон уметничкото дело и кон уметноста да го определеме како филозофски и естетички утопизам, како еден никогаш конечен и никогаш завршен исказ за уметноста и за уметничкото дело, зашто самата уметност е отворена кон иднината и само во иднината се самоостварува. Во сегашноста уметноста и уметничкото дело се појавуваат како пред-сјај, како своевидно постапно пресоздавање на можното во стварно, како израз на дневниот сон, како сè-уште-несвесност за она што треба да дојде. Всушност, за Блох, севкупната уметност е едно големо утописко уметничко дело, што може да го трансцендира постојното како нешто што е зададено и зацврснато. Уметноста - како уметничко дело - може да врши и антиципации, зашто нејзиниот клучен белег е да биде пред-сјај на битието. Како што констатира и Данко Грлиќ: "може оттаму да се рече дека севкупната онтологија на сè-уште-не-битието, како автентично битие на овој момент на историјата, ја спасува уметноста од служењето на постојното и ѝ доделува, во форма на пред-сјај, да врши извонредна функција на антиципација."⁷

Во уметничките дела, според Блох, е скриено иднинското, тие него го предвестуваат и токму затоа самите дела се бескрајно отворени за сите нови толкувања.⁸ Оттаму и

⁷Danko Grlić, Za umjetnost, Školska knjiga, Zagreb, 1983, str. 62

делата од минатото можат успешно да се отвораат за нови толкувања во сегашноста, можат да говорат нови нешта што во минатото останале незабележани. Како суштествен пред-сјај на посредуваното совршенство, уметничкото дело ни овозможува да ја насетиме неговата утописка функција а со тоа да го насетиме и принципот надеж. Музиката, пак, успешната музика, како врвно уметничко дело, ни овозможува да ја пронајдеме "точката од која може да се фрли поглед на утописките земји на значењата што се наоѓаат така да се рече во прозорците на делата."⁸

Можеби и поради ваквиот антрополошко-онтолошки пристап кон уметноста и кон уметничкото дело, музичките примери што Блох ги наведува и во "Духот и на утопијата" и во "Принципот надеж" не се толку современи. Нему не му е толку битно поодделното уметничко дело, туку многу повеќе целината на уметноста, целината на музиката како едно големо уметничко дело кое го навестува утопиското.⁹ Затоа Блох и не гради естетика на музиката туку многу повеќе една филозофија на музиката (која како поим е поширока од естиката на

⁸Ernst Bloch, Duh utopiје, op.cit., str. 163

⁹Нашиот естетичар на музиката Димитрије Бужаровски, од своја страна, ќе укаже на овој недостаток на Блоховиот пристап: "Блоховата аргументација почива врз 'старомодните' примери и ги избегнува современите состојби. Освен тоа, Блоховиот труд следи и едно целосно 'германизирање' на музичката култура. Сите клучни примери на Блоховата аргументација произлегуваат од творештвото на германските композитори." (Д.Бужаровски, Историја на естетиката на музиката, ФМУ, Скопје, 1989, стр. 315-316.)

музиката зашто ги опфаќа, покрај естетичките, и онтолошките и гносеолошките и метафизичките и херменевтичките аспекти на музиката). Затоа Блох и не пишува ниту едно систематско естетичко дело, ниту една теорија или историја на естетиката, туку неговите ставови за уметноста и за уметничкото дело треба да се бараат во целината на неговиот филозофски опус, како составен дел на неговата онтолошка, гносеолошка, антрополошка или етичка концепција.

Токму затоа, во целината на Блоховиот филозофски опус, ослободувањето на човековите утописки потреби се поврзува со утописката перспектива и врската на уметноста со животот. Особеноста на "Духот на утопијата" е токму во надежта што во неа се оформува, надежта во иднината во која човечките утописки сили веќе нема да мораат да се затвораат во "темнината" на уметничките форми, за да може утопиското да се изрази. Ова Блохово генерално минимизирање на уметничките форми во име на ослободувањето на човечките утописки потреби, повторно покажува зошто уметничкото дело во рамките на овој пристап губи од своите историцистички и формални белези а добива на планот на својата метафизичност со големи примеси на месијанство. Како што укажува познатиот германски филозоф Ханс Хајц Холц: "Ако *Ultimum* на секоја надеж за укинување на отуѓувањето е идентитетот на светот со самиот себеси, тогаш успешното уметничко дело покажува како овој идентитет може да се замисли... достигната утопија би бил светот како уметничко дело. На хоризонтот на една секуларизирана есхатологија стои метафизиката на уметноста. Па ако патемно некои и го констатираа Блоховиот афинитет кон

Шелинг... тогаш коренот на сево ова можеме да го пронајдеме токму во оваа поврзаност на метафизиката на уметноста и на есхатологијата."¹⁰

Ваквото толкување на Х.Х.Холц го доближува Блох до естетиката на Маркузе и до неговото сфаќање на општеството како уметничко дело - за кое ќе говориме во следното поглавје - но, фактот дека Блоховите идеи за уметноста и за уметничкото дело содржат во себе голем дел од идеите на "естетичкиот хуманизам", е несомнен.¹¹ Концепцијата за уметноста, а оттаму и за уметничкото дело, како своевидни отелотворени утопии, иако во форма на пред-сјај/пред-привид или пред-видување (Vor-Schein), го води Блох до сознанието дека вечното опстојување низ историјата на уметничките дела, произлегува од длабочината на нивната утописка интенција и антиципација.

Сепак, ваквиот став содржи во себе и еден голем недостаток. Како што успешно воочува унгарскиот филозоф Миклош Мештерхази (кој во 1978 година докторира со тезата за придонесот на Ернст Блох во дебатата околу експресионизмот), јасно е дека "во Блоховите очи моментот на 'антиципација' содржи обележје на чудо: со белег на непосредна врска со

¹⁰ Hans Heinz Holz, Logos suprematikus: E. Bloch Philosophie der unfertigen Welt, Luchterhand, Darmstadt, Neuwied, 1975, S. 117

¹¹ За идејата на "естетичкиот хуманизам" во однос на Блоховата филозофија и естетика види пообемно во: Dragan Žunić, Estetički humanizam, Gradina, Niš, 1988, str. 132-136; 171-172.

хилијастичкото царство (или: бескласното општество)."¹² Но, без оглед на оваа месијанистичка нишка на Блоховата концепција за уметничкото дело, непосредно врзана за патосот на револуционерната промена, зашто според Блох - за разлика од Адорно или Маркузе - пролетаријатот е оној кој го извршува дијалектичкиот преврат а марксизмот е "humanity in action, човечко лице во остварување... така неговата иднина во ист момент е неизбежна и води во роднокрајното"¹³, значи, без оглед на сиве овие идеолошки оптоварувања на Блоховата концепција, таа во себе го содржи, веројатно, најоригалното во марксистичкиот пристап кон феноменот на уметноста од XX век. Не само на планот на јазичката форма на изразување - преполна со возбудливи фразеолошки состави и синтагматски врски - туку и на планот на високото место што уметноста и уметничкото дело го добиваат во оваа концепција: да бидат органони на навестувањето на утопиското, да ја извршуваат, во форма на "пред-сјај", утописката функција на Надежта. Зашто, како што вели Блох во "Предговорот" кон "Принципот надеж": "Па сепак, големите уметнички дела покажуваат во суштина реален однос кон пред-сјајот на самата своја докрај обликувана ствар."¹⁴

Блоховото толкување на секое големо уметничко дело како Vor-Schein, што во себе не ја содржи иманентно

¹²Mikloš Mešterhazi, "Bloch i Lukač", Ernst Bloch i marksizam, op.cit. str. 265.

¹³Ernst Bloch, Princip nada III, Naprijed, Zagreb, 1981, str. 1616.

¹⁴ibid., tom I, str. 14.

формално-содржинската затвореност, туку самото дело многу повеќе е отворено и личи на фрагмент, или, пак, на шифра, произлегува од Блоховото мислење дека и светот е процесуален и отворен, и несовершен и недовршен. Сепак, уметничкото дело појавувајќи се како фрагмент и шифра, токму во тој свој "пред-сјај" го манифестира своето "естетско-утописко значење на убаво, дури и возвишено. Единствено она раскршеното во премногу стилизираното уметничко дело...единствено она отвореното во големата уметност, веќе и самото обликувано - ѝ дава градба и облик на една шифра на вистинското."¹⁵

Оформувајќи ја својата идеја за уметничкото дело како фрагмент и шифра на утопиското, Блох во "Принципот надеж", не бегаше од метафоричноста на изразувањето, создава своевидна апотеоза на уметничкото дело како фрагмент и шифра: "На тој начин, при распаѓањето во насока на постигнување на битноста, секоја голема уметност станува дополнителен фрагмент... зашто се отвора утопиското тло во коешто е впишано уметничкото дело... Пука изолациското, израснува следот на фигури полн со отворени, заводнички симболски творби. Колку ли силно кога феноменот на дополнителниот фрагмент ќе се поврзе со оној што е создаден веќе во самото уметничко дело..."¹⁶

Од ова произлегува дека уметничкото дело е и иманентен фрагмент но и "дополнителен" фрагмент (кој е посоодветен на суштината на уметноста дури и онаму кадешто

¹⁵ *ibid.*, str. 253

¹⁶ *ibid.*, str. 254

таа уметност создава затворени и довршени дела), но овие два вида на фрагментарност понајчесто се обединуваат зашто, како што вели Блох, "самата длабочина на естетското усовршување му дава замав на недовршеното."¹⁷ На епистемолошки план, оваа фрагментарност бара свој корелат во стварноста, зашто и самиот свет е фрагментарен и недовршен (според марксистичко - месијанистичката концепција на Блох, светот "како што лежи во зло, така лежи и во недовршеност и во процес-експеримент за излегување од злото."¹⁸) Оттаму, она што во овој процес се создава, а тоа се шифрите, алегориите и симболите, уметноста и уметничките дела како шифри, алегии и симболи, како што смета Блох, "сите со ред и самите се фрагменти, реални фрагменти низ кои процесот незаклучено струи и дијалектички напредува кон новите форми на фрагментот... И затоа секој уметнички... пред-сјај е само поради тие причини и во онаа мера конкретен, доколку нему фрагментарното во светот, на крајот, му ги стави на располагање работната сила и материјалот за да се конституира како пред-сјај."¹⁹

Овде, секако, треба да се истакне и дистинкцијата меѓу симболот и алегијата, што Блох ја спроведува кога укажува на битно фрагментарниот и шифрираниот карактер на уметноста. Самото разграничување меѓу симболот и алегијата во многу елементи се потпира и кореспондира со сознанијата на Валтер Бенјамин за местото и значењето на алегијата во

¹⁷ *ibid.*, str. 255

¹⁸ *ibid.*, str. 256

¹⁹ *ibid.*, str. 256

барокот (од неговото дело "Потеклото на германската трагична драма"²⁰). Но, ако Бенјамин сметаше дека во алегоријата многу посилно доаѓа до израз суштината на уметничкото дело отколку што е тоа случај во симболот, зашто само со помош на алегоријата може да се превозмогне целината на изминатото - низ тагата на жалобните драми кои се своевиден ламент над губитокот на целината, тогаш кај Блох разграничувањето на симболскиот од алегорискиот карактер на уметноста добива и нови специфични белези.

Утописката функција, според Блох, се среќава со архетипите и во симболот и во алегоријата, но во темелот на алегоријата се наоѓа своевидната "alteritas на светскиот живот, додека симболот неизоставно се придружува до unitas на некоја смисла, та оттаму битно формира религиски архетипи."²¹ Според тоа алегоријата се врзува за архетипите на минливоста, другоста (alteritas), додека симболот се врзува за вечноста, за едноста (unitas), на некоја смисла. Но, при средбата на утописката функција со алегоријата и симболот, и тука е големата разлика меѓу Блох и Бенјамин, Блох смета дека "мора и во двете да се нагласи категоријата на шифрата, како категорија на оформеното, дури и realiter во објектите на присутното значење, алегориски или симболички поврзано во архетипот."²²

²⁰ Види: Walter Benjamin, The Origin of German Tragic Drama, New Left Books, London, 1977.

²¹ Princip nada, op.cit., str. 185

²² ibid., str. 202.

Но, ваквите шифри не постојат само во уметничките дела, без оглед дали тие се симболски или алегориски, туку овие шифри, овие утописки навестувања, постојат и во стварноста. Блох смета дека "такви шифри има и поправо оттаму што самиот светски процес е утописка функција, со материјата на објективно можното како супстанција"²³, а ова повторно ќе наведува да се потсетиме дека неговиот пристап кон уметноста и кон уметничкото дело секогаш треба да се толкува тргнувајќи од целината на неговиот филозофски светоглед. А таа, пак, целина ни говори дека естетичката и уметничката утопија нема да бидат "изгубени илузии" само ако добиваат "поддршка" од општествено и технички успешните утопии. Како што вели Блох, "одговорот на прашањето за естетската вистина гласи: уметничкиот привид не е гол привид туку е (...) насекаде онаму кадешто прегерувањето и фабулирањето претставуваат пред-сјај на кружното и значајно стварното во самото придвижено-постојно, стварно кое може специфично да се прикаже токму естетски-иманентно."²⁴

Сега би можеле повторно да ѝ се вратиме на музиката, зашто таа во оформената вредносна скала на уметностите што Блох ја гради низ целината на своето дело, зазема централно место. Згора на тоа ако се знае дека Блох уметноста, врз основа на нејзините белези, ја става и над религијата: "уметноста темелно е одредена како пред-сјај,

²³ *ibid.*, str. 204.

²⁴ *ibid.*, str. 248

кој - за разлика од религиозниот - е иманентно-посовршен"²⁵, тогаш значењето на музиката станува уште поголемо.

Во третиот том на делото Принципот надеж, во поглавјето насловено како "Пречекорувањето и човековиот најинтензивен свет во музиката", Ернст Блох, раскажувајќи ја милната алегорија за потеклото на музиката врз основа на Овидиевите "Метаморфози" и приказната за нимфата Сиринга, укажува на клучниот став за неговиот пристап кон музиката, фактот дека "тонот наедно го изрекува она што во самиот човек е сè уште немо"²⁶. Тоа значи дека музиката е човечка експресија, израз на присутност на нешто што одамна исчезнало, таа е уметност најблиска до човекот, та оттаму самата таа "станува сеизмограф на општеството, ги рефлектира ломовите под социјалната површина, ја изразува желбата за промена, повикува на надевање."²⁷

Но покрај овој гносеолошко-социологистички пристап кон феноменот на музиката, а оттаму и кон самото музичко уметничко дело, Блох особено ја потенцира антрополошката и утописката функција на музиката, нејзината врзаност за човекот и за она што допрва ќе дојде, врзаноста за драмата на човековото постоење во светот кој и самиот е во огромен процес на промени, зашто музиката се оформува, како што вели Блох, "на границите на човечноста, на оние граници каде што

²⁵ *ibid.*, Tom II, str. 950.

²⁶ *ibid.*, Tom III, str. 1249

²⁷ *ibid.*, str. 1285

човечноста (...) допрво се обликува."²⁸

Токму затоа и ќе може Георги Старделов, во предавањето одржано во Дубровник во 1976 година под наслов "Естетичките контроверзи на уметничката критика и на критиката на уметноста денес", да укаже дека разрешувањето на една од клучните естетички контроверзи врзани за музиката, имено контроверзата светска музика или човечка драма, односно Едуард Ханслик или Ернст Блох, сè уште не е остварено. Оваа контроверза, како што е познато, се состои во прифаќањето на едниот од двата става: "дали уметноста во музиката е во формалната перфекција на делото, во самостојните и од секој вид стварност независни тонови, бои, или слики, или, пак, таа е во антрополошката сфера, во човечките проекции, сништа и утопии како духовна заднина на самите тонови, бои, слики?"²⁹ Оваа контроверза која низ историјата на естетиката на музиката се појавува како антиподност меѓу музичката онтологија и музичката гносеологија, или, пак, како суштествена дихотомија меѓу естетиката на формата и естетиката на содржината, и покрај тоа што, според Старделов, е отворена и неразрешена, нуди можности, на планот на музиката, поблиску да се согледа значењето и на едниот и на другиот пристап. Овие два пристапи се подеднакво плаузибилни и ни откриваат две различни, но суштествени манифестации на музиката. Што се

²⁸ *ibid.*, str. 1303

²⁹ Георги Старделов, Изморена авангарда, Мисла, Скопје, 1985, стр. 420

однесува до Блоховиот пристап, за него Старделов вели дека восхитува поради "идејата за музиката и за уметноста воопшто како довикување на она што уште не е. Тој е во потрага по неостварената сушност на човекот, во потрага по утопското, по она што уште го нема, но кое, сепак, неумоливо надоаѓа, чувствува како музиката повторно го става човекот во средиштето на светот, како таа е најдлабок одзив на метафизичкото невестување и утопија."³⁰ Но и покрај големата наклонетост кон Блоховиот пристап, Старделов и во овој случај останува доследен на својот естетички пристап, не "или-или" туку "и-и", јасно укажувајќи: "нема сомнение дека во уметноста делото и неговата сетилна објективација, претставуваат единствен процес."³¹

Од сево ова гледаме колкаво е значењето на Ернст Блох не само во рамките на марксистичката естетика од XX век туку и во контроверзите внатре самата естетика на музиката. Сепак, се разбира, постојат и поинакви судови во однос на Блоховото толкување на феноменот на музиката. Ставот што го зазема хрватскиот естетичар Иван Фохт во однос на Блоховото толкување на духот на музиката и на суштината на музичкото дело е наполно негативен: "токму со начинот на кој скоро хегелијански ѝ придава историска мисија и ѝ го задава специфично својот етички идеал, токму со стремежот да не ја земе премногу лесно но и да ѝ осигура метафизичка широчина и валидност - тој ја напушта. (музиката - И.Ц.) При потрагата

³⁰ *ibid.*, str. 425

³¹ *ibid.*, str. 426

по нејзиното идно време заборавана на нејзиниот актуелитет."³²

Но иако музиката не може да го спаси човештвото, иако уметничкото дело не е глас на сотерологот, тоа, сепак, во концепцијата на Блох - иако се здобива и со такви белези - пред сè е фрагмент, односно шифра, односно пред-сјај на идејата за единството на натурализмот и хуманизмот, на битно Марксовата идеја - и денес актуелна - за натурализацијата на човекот и хуманизацијата на природата. Хуманистичкиот пристап на Блоховата филозофија на надежта секогаш смета на отвореноста на светот, та токму оттаму и неговиот пристап кон уметноста и кон уметничкото дело и самиот е отворен: уметничкото дело се сфаќа како фигура со отворено значење. Тоа станува шифра и алегорија на утопиското, но бидејќи "per definitionem алегоријата, поради својата повеќезначност, не може да биде совршена"³³, оттаму и самото уметничко дело се разбира како не-еднозначен фрагмент, како повеќезначна шифра, како суштествена алегорија, или, како што вели Блох: "алегориското изнесување-на-виделина во уметноста е, како такво, повеќезначно, ако таа повеќезначност се користи како неокрвавена појдовна точка за спроведување и набљудување на отворените експерименти, хипотетичките модели, фрагментарните решенија."³⁴

Утописката филозофија на Ернст Блох, неговата

³² Ivan Foht, Savremena estetika muzike, Nolit, Beograd, 1980, str. 243

³³ Ernst Bloh, Experimentum mundi, Nolit, Beograd, 1980, str. 209

³⁴ *ibid.*, str. 212

потрага по битието како херменевтика на надежта (Д. Пејовиќ)³⁵ успева на планот на естетиката уметничкото дело да го издигне на ниво на трансценденција при што се потенцира неговата многузначна алегоричност. Оттаму следува, како што појаснува Блох, дека "уметноста во своите творби сепак е плуралистичка а не централистичка (...) а плуралистичката уметност сообразено на прикажувањето, наспроти еднозначното распаѓање, во окружувачкото многузначје се движи меѓу алегии."³⁶ Уметничкото дело, на тој начин, според Блох, ни се манифестира како метафора на светот, како градбен процес преполн со премрежија, како алегија на фрагментарноста и на утопијата, како "сопствена шифра"³⁷ и како "недовршена ентелехија".³⁸

И без оглед што суштественото значење на уметноста и на уметничкото дело кај Блох се сведува и на особената сознајна функција на уметноста да предвидува, да биде "пред-сјај" на утопиското, сепак, таа - а тоа е минималниот залог што уметноста во себе го носи - "нешто решава не пореметувајќи ја стварноста на доживувањето."³⁹ Згора на тоа,

³⁵ Danilo Pejović, "Potraga za bitkom kao hermeneutika nade", Predgovor ka: Ernst Bloch, Tübingenski uvod u filozofiju, Nolit, Beograd, 1973, str. 9-28

³⁶ E. Bloch, Tübingenski uvod u filozofiju, op.cit., str. 182

³⁷ ibid., str. 245

³⁸ ibid., str. 246

³⁹ Ernst Bloch, Oproštaj od utopije?, Komunist, Beograd, 1986, str. 53

мечтатата од која е исткаено уметничкото дело е самиот принцип на надежта, навестувањето на новото, та токму затоа за Блох во неговата онтолошка естетика не е толку интересен творечкиот субјект туку, како што веќе видовме, создаденото уметничко дело во кое се манифестира "пред-сјајот" на "уште-не-битието" - иако само во форма на фрагмент, шифра и алегорија. Токму затоа ваквото толкување овозможува да се допре до суштината на модерното (па дури и постмодерното) уметничко дело: потребата да се протолкуваат самите дела во нивната процесуална отвореност. Потребата не од пасивен, контемплативен, туку од активен реципиент кој самиот ќе ги "довршува" и "дообликува" фрагментите, шифрите и алегориите на современите уметнички дела. И иако можеби во нив тој нема да го открие она "конкретно утописко" што Блох го откриваше, сепак, не ќе може а да не открие нешто што ќе му овозможи, барем за миг, да ја насети трансценденцијата, и барем за миг да ја почувствува топлината на можноста што му се дава - самиот да го дооформува уметничкото дело!

*

*

*

Но, што станува со мечтата и со новата сетилност кога тие во целина ќе се ослободат, и какви последици ваквото ослободување носи во однос на самото уметничко дело, останува да се проследи во следното поглавје - посветено на естетичките погледи на Херберт Маркузе?!

ОПШТЕСТВОТО КАКО УМЕТНИЧКО ДЕЛО - ХЕРБЕРТ МАРКУЗЕ

"Утописка концепција? Тоа беше голема, стварна, трансцендирачка сила, *idée neuve* во првиот моќен бунт против целото постојно општество, бунт за тотално превреднување на вредностите, за квалитативно поинаков начин на живот: мајскиот бунт во Франција. Паролите на ѕидовите што ги испиша *jeunesse en colère* ги поврзуваа Карл Маркс и Андре Бретон; паролата *l'imagination au pouvoir* добро се согласуваше со *les comités (soviets) partout*; клавирот со цез пијанистот добро се сместил меѓу барикадите; црвеното знаме добро се вклопило до статуата на авторот на *Les Misérables*; при штрајкот студентите во Тулуз бараа оживување на јазикот на трубадурите, албигензите. Новата сетилност стана политичка сила."

Herbert Marcuse, Kraj utopije, Esej o oslobodenju, Stvarnost, Zagreb, 1978, str. 150

Веројатно ниту еден друг филозоф и естетичар од втората половина на дваесеттиот век толку директно не учествувал во практичното овоплотување на сопствената теориска мисла; и веројатно ниту еден друг негов современик - филозофски автор - немал толкаво влијание врз студентите, и младината воопшто, во бурните години пред, за време, и

непосредно по 1968 година; и веројатно не постои филозоф од втората половина на XX век чии дела толку лесно го наоѓаа својот пат и до специјалистите и до помалку упатените, и до револуционерите и до резигнираните - каков што е случајот со германско-американскиот филозоф и естетичар Херберт Маркузе (1898-1979).¹

Мисловниот развој на Маркузе, како што може да се утврди врз основа на неговиот теориски опус, е мошне сроден на Адорновиот. Започнува со нагласен интерес за проблемите

¹ Херберт Маркузе (Herbert Marcuse) е роден во Берлин на 19 јули 1898 година. Студира во Фрајбург и Берлин а докторира во 1922 година со темата "Der deutsche Künstlerroman". Во 1928 година повторно оди на Универзитетот во Фрајбург, кадешто работи како асистент на Мартин Хајдегер, но неговата универзитетска кариера е попречена со доаѓањето на нацистите на власт. Во 1933 година се приклучува кон прочуениот Институт за социјални истражувања во Франкфурт на Мајна. Во 1934 година емигрира од Германија за САД кадешто ја продолжува соработката со веќе преселениот "Институт..." на Каламбија Универзитетот во Њујорк. Меѓу 1942-1950 година Маркузе работи за американската влада, најнапред во одделот за Стратешки истражувања а потем во Стејт Дипартментот. Покрај оваа дејност тој предава и на Каламбија, Харвард и Јеил, додека редовен професор е на Универзитетот Брендис (Brandeis University). Како визитинг-професор предава во Париз (1959, 1961-62), Калифорнија (San Diego) и на слободниот Универзитет во Берлин (1966). Својата најголема слава Маркузе ја доживува за време на новолевичарскиот активизам, такашто од средината на 60-тите години, па сè до својата смрт, тој е клучниот протагонист но и критичар на теориите и практиките врзани за новата левица (New Left). Маркузе умира на 29 јули 1979 година во Штарнберг, Западна Германија. Негови позначајни дела се: Хегеловата онтологија (Hegels Ontologie, 1932), Ум и револуција (Reason and Revolution, 1941), Ерос и цивилизација (Eros and Civilisation, 1955), Советскиот марксизам (Soviet Marxism, 1958), Еднодимензионален човек (One-Dimensional Man, 1964), Есеј за ослободувањето (An Essay on Liberation, 1969), Контрареволуција и револт (Counterrevolution and Revolt, 1972) и Естетска димензија (The Aesthetic Dimension, 1978). Постари и понови текстови и есеи на Маркузе за културата се објавуваат под насловот Културата и општеството (Kultur und Gesellschaft I, II, 1965, 1967), додека текстови и дискусии содржи и книгата Крајот на утопијата (Das Ende des Utopie, 1967).

на културата и уметноста а оттаму и естетиката: со докторска дисертација посветена на книжевноста (1922) и со есеи за културата (во триесеттите години) од кои, секако, најпознат и најзначаен за целината на Маркузеовата мисла е есејот "За афирмативниот карактер на културата" од 1937 година. Потем, Маркузе, по долгите иследувања на проблемите на политичката теорија и социјалната мисла, на крајот на својот живот, повторно ѝ се враќа на естетиката во систематска форма, и слично на Адорно, ја пишува својата естетичка теорија, која ја објавува под насловот "Естетска димензија". (1977)²

Но за разлика од спознајните аспекти на Адорновиот пристап кон уметничкото дело - кои се иманентни на целата "Франкфуртска школа" - Маркузе, во средишната фаза од своето творештво, смета дека културата, уметноста а оттаму и самото уметничкото дело овозможуваат и практично преовладување на постојното. Адорновата резигнација во однос на можностите на уметноста да дејствува врз постојното, кај Маркузе се заменува со револуционерниот патос и верба дека дури и општеството може да се изгради и да функционира според принципите на уметничкото дело. Сепак, како што ќе видиме, кон крајот на животот оваа верба Маркузе ја губи, а неговите радикализирани поимања на уметноста и на уметничкото дело преминуваат во еден "пореален", естетички "потрадиционален" пристап, кој многу наликува на Адорновиот.

Но, да одиме со ред.

²Постојаноста на интересот за уметноста како да наоѓа и свое метафоричко овоплотување во изменетиот наслов на оваа книга за германското издание: "Die Permanenz der Kunst" (1977).

Противречниот карактер на културата и уметноста, Маркузе, во својот теориски најзначаен текст од раната фаза: "За афирмативниот карактер на културата", го толкува како резултат на изменетата состојба во граѓанската епоха која прави културата, односно уметноста, да се појавува како афирмативна култура (уметност) во однос на постојниот поредок. Уметноста, промовирајќи ги темелните вредности на среќата, убавината, складот, единството и целината, прави, и самата несвесна за својата "улога", да се зачувуваат овие "идеали" кои во стварноста не постојат, а со тоа посредно му овозможува на постојното да опстојува и отстојува, да се репродуцира и рестабелизира. На тој начин, оправдувајќи го траењето на постојниот поредок, самата култура се здобива со афирмативни белези. И не помага тука фактот дека уметноста со себе носи и една критичка димензија кон постојното, сепак во нејзиниот противречен карактер - и како критика и како афирмација на постојното - нејзиниот афирмативен карактер надвладува. Како што вели Маркузе: "раздвојувањето на целесообразното и нужното од убавото и од уживањето, почеток е на развитокот кој ослободува простор за материјализмот на граѓанската практика, од една страна, и за смирување на среќата и на духот во резерватската сфера на 'културата', од друга страна."³

Иако во граѓанската култура уметноста особено критички се однесува кон стварноста, таа многу повеќе ја афирмира самата стварност, затоа што конкретната социјална

³Herbert Markuze, Kultura i društvo, BIGZ, Beograd, 1977, str. 41-42

"беда" на светот ја прикажува како метафизичка бодка, како Weltschmerz, создавајќи "убави привиди" дека отуѓувањето на тој начин успешно се разоткрива. Не можејќи да ја надмине оваа своја позиција, уметноста и самата станува "соучесник" во отуѓувањето и постварувањето, зашто, таа, настапувајќи како афирмативна култура, "на маките на изолираните индивидуи одговара со општа човечност, на телесната беда со убавина на душата, на надворешното ропство со внатрешна слобода, на бруталниот егоизам со доблесното царство на должноста."⁴

Од овие ставови на Маркузе се воочува неговата тесна врзаност за "Франкфуртската школа"⁵ - споделувањето на сродни ставови во однос на феноменот на уметноста со другите клучни претставници на теориската мисла на "Институтот...", особено оние на Хоркхајмер и Адорно од "Дијалектиката на просветителството". Секако, овие сродности многу повеќе ќе дојдат до израз во делото на Маркузе од шеесеттите години: "Еднодимензионалниот човек" - за кое подоцна ќе говориме.

Самата убавина на уметничкото дело, згора на тоа и естетската доживелица на уметничкото дело која восприемачот ја нувствува како задоволство и среќа, се разбира, ако станува збор за успешно уметничко дело, прават овој "убав

⁴ *ibid.*, str. 48

⁵ Џан Енрико Рускони во своето обемно и значајно дело врзано за критичката теорија на општеството во поглавјето посветено на Херберт Маркузе неговата мисла ќе ја определи како врв на "критичката теорија за општеството", а неговите ставови за афирмативниот карактер на културата, за нејзината немоќ што и да е да стори во однос на стварноста, ќе ги претстави како врв на очајот и ламент врз уметноста "која е прикована за својата немоќ." (Gian Enrico Rusconi, Kritička teorija društva, Stvarnost, Zagreb, 1973, str. 302)

привид" (schöner Schein) да надвлее над животот. Така Маркузе, следејќи ја идејата на Ниче дека културата е своевидно владеење на уметноста над животот, и самиот ќе констатира: "убавината на уметноста - за разлика од вистината на теоријата - може да се спои со лошата сегашност: таа може во неа да си ја осигура својата среќа."⁶

И навистина, световите што ги гради уметничкото дело се убави и светли светови, без оглед што стварноста е можеби грда и мрачна. Токму затоа уметничкото дело и е убав привид, но при сето тоа, според зборовите на Маркузе, "привидот навистина нешто обелоденува: во убавината на уметничкото дело копнежот во еден момент се остварува: оној што го прифаќа, ја чувствува среќата. И кога веќе еднаш е вообличен во делото, тој убав момент може постојано да се повторува; тој е овековечен во уметничкото дело."⁷ Оваа можност што уметничкото дело штедро ја нуди, прави среќата да стане своевидно средство за смирување, а токму во тоа се состои афирмативниот карактер на уметноста и на уметничкото дело. Затоа, како што логично заклучува Маркузе, а овие свои ставови ќе ги задржи до крајот на животот: "од гледиштето на интересот на постојниот поредок, вистинското укинување на афирмативната култура мора да се појави како утописко: тоа лежи надвор од општествената целина со која културата досега била поврзана."⁸

Скоро триесет години подоцна, во есејот објавен

⁶ Herbert Markuze, Kultura i društvo, op.cit., str. 62

⁷ ibid., str. 63

⁸ ibid., str. 70

под наслов "Забелешки кон новата одредба на културата" (Daedalus, XCIV, No.1, 1965), Маркузе многу подецидно ќе ги потенцира ставовите вообличени уште во триесеттите години, но ќе ја воведе и дистинкцијата меѓу "научната култура" и "ненаучната култура". Првата, во која влегуваат науките, е постојано во служба на афирмација на постојното, додека втората (самите уметности, а особено книжевноста), се јавува и како негација на востановената стварност, но и на самата наука која е нераскинлив дел на постојното. Затоа Маркузе и ќе може да укаже дека: "областа на литературата, уметноста и музиката е бескрајно поубава, почудесна, подлабока, покомплексна и поартикулирана, и верувам дека тоа не е работа само на вкусот. Светот на ненаучната култура е многудимензионален свет, во кој 'секундарните квалитети' се несведливи и во кој сета објективност квалитативно се однесува на човековиот субјект. Научната скромност честопати го сокрива застрашувачкиот апсолутизам..."⁹

Но и покрај многудимензионалноста на ненаучната култура, на ненаучното уметничко дело, и покрај определената негација на општествената стварност што се остварува во самата уметност, таа, сепак, не може а да не остане ограничена и неутрализирана од постојната стварност. Според Маркузе: "делата кои претходно на изненадувачки начин се издвоиле од постојната стварност и станале против неа, неутрализирани се со пресоздавање во класични дела; на тој начин тие повеќе не ја задржуваат својата отуѓеност од

⁹ ibid., str. 237

отуѓеното општество."¹⁰

Веќе овде, на самиот почеток на теоретското оформување на ставовите на Маркузе во однос на културата, уметноста и на уметничкото дело, би можеле да приведеме неколку критички опсервации. Но не од типот на оние кои сè до пред неколку години доаѓаа од позициите на правоверниот дијамат, и кои најчесто се здобиваа со dictum сличен на овој: "како главен елемент на 'критичката теорија на општеството' се јавува не критиката на современата култура, туку одрекувањето на реалните револуционерни можности и револуционерната мисија на пролетаријатот."¹¹ (sic!)

Забелешките што, секако, треба да ѝ се упатат на оваа "рана" концепција на Маркузе се, пред сè, врзани за презголемувањето на значењето на класичната естетичка категорија "убаво" во однос на уметноста и на самото уметничко дело, односно фактот дека Маркузе дури поставува и знак на равенство меѓу уметноста и убавото. Дека Маркузе ќе остане доследно на овие позиции ќе покаже и анализата на неговото последно дело "Естетска димензија", иако во текот на својата теориска дејност тој едно време и ќе ја напушти оваа концепција. Потем, пристапувајќи му на уметничкото дело единствено од гледна точка на неговата онтолошка структура - делото создава свој самосвоен свет, свет на идеали низ матрицата на убавото - тој скоро во целост му ја одзема на уметничкото дело неговата спознајна функција, приковувајќи

¹⁰ ibid., str. 229-230

¹¹ Современая буржуазная философия, (под ред. А.С.Богомолова, Ю.К.Мельвиля, И.С.Нарского); Москва, 1978, с. 529

го за неговиот афирмативен карактер во однос на постојниот поредок.

Ако Маркузе успешно и точно ги потенцираше онтолошките белези на уметничкото дело, тој, сепак, премногу ја потцени гносеолошката димензија на уметничкото дело тврдејќи дека: "Медиумот на убавината ја ослободува вистината од отровот и ја оддалечува од сегашноста. Она што се случува во уметноста на ништо не нè обврзува."¹² Токму затоа, на овој план, можеме да се согласиме со мислењето на хрватскиот теоретичар Вјекослав Микецин кој констатира: "Не треба ни да се истакнува плаузибилниот факт колку е голема во човечката историја спознајната вредност и функција на уметноста и како токму онаа култура и уметност која Маркузе ја означува како афирмативна спрема постојното, најдоследно го негираше тоа постојно и придонесуваше кон неговото квалитативно менување."¹³

Хронолошки следејќи го развојот на теориската мисла на Маркузе доаѓаме до неговото капитално дело "Ум и револуција" (1941) кое носи поднаслов "Хегел и развојот на теоријата на општеството". Во ова дело во кое се анализираат темелите на Хегеловата филозофија, а потем преку суптилните согледби врзани за дијалектичките теории за општеството (Кјеркегор, Фоербах, Маркс) и темелите на позитивизмот и на социологијата (Сен-Симон, Конт), за да се заврши со "крајот на хегеловството", Маркузе ја презема улогата не само на

¹²Herbert Marcuse, Kultura i društvo, op.cit., str. 59

¹³Vjekoslav Mikecin, "O Marcuseovim shvaćanjima umjetnosti", Predgovor ka: H.Marcuse, Estetska dimenzija, Školska knjiga, Zagreb, 1981, str. 13

обновување на Хегеловата мисла туку и на онаа моќ која во годините на фашизмот опасно е загрозена од тоталитаризмот - "моќта на негативното мислење"¹⁴. Станува збор за негативното мислење кое силно влијаело и врз оформувањето на Марксовата филозофија како критика на постојниот поредок. Но, бидејќи во ова дело на Маркузе предмет на интересирањето не е уметноста туку темелниот придонес на Хегел за оформувањето на современата општествена теорија, оттаму ќе укажеме само на еден став значаен за уметноста, согледбата од Предговорот кон ова дело насловен како "Белешка за дијалектиката" (1960) - Предговор кој е напишан за повтореното издание на "Ум и револуција" а кој временски следува по објавувањето на "Ерос и цивилизација", та токму затоа, на ниво на својата идеја, е многу поблиску до идеите од "Ерос и цивилизација" отколку на оние од "Ум и револуција".

Откако ќе укаже дека дијалектиката и поетскиот јазик имаат една иста заедничка почва, Маркузе ќе ја оправда позитивната функција на негацијата во филозофијата а едновремено и ќе потенцира дека уметноста во себе го носи поривот кон негативното. Оттаму, зедништвото се манифестира како своевидно "барање на 'автентичен јазик' - јазик на негацијата која претставува Големо одбивање да се прифатат правилата на една игра во која коцките се наместени. Она што е отсутно треба да стане присутно, зашто поголемиот дел од вистината се наоѓа во отсутното."¹⁵ Земајќи ја авангардната

¹⁴ Herbert Marcuse, Um i revolucija, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987, str. 7

¹⁵ *ibid.*, str. 10

уметност и книжевност како пример (особено надреализмот), Маркузе смета дека отсутноста на логичност, на јасност и на егзактност - што несомнено постои во оваа уметност - е насочено кон критиката на техниката и на науката кои придонесуваат во создавањето и репродуцирањето на отуѓениот свет. Непомирувањето со "наместеноста на коцките" (Маларме и Валери дури и директно се наведуваат со примери од нивната поезија), е всушност оној револт на уметноста кон владеењето на теророт на фактите и на Декартовиот *ratio*.

Моќта на имагинацијата да им се спротивстави на подјармувачките факти е голема, но таа моќ мора да отстапи пред стварноста која веќе станала технолошка стварност. "Оние општествени групи - вели Маркузе - кои дијалектичката теорија ги идентификувала како сили на негацијата или се поразени или се помириле со утврдениот систем. Пред силината на дадените факти осудена е силата на негативното мислење."¹⁶

Оваа голема идеја за моќта на негативното мислење, за уметноста како реална можност за негација на постојното, Маркузе, врз основа на преземеното обединување на Фројд и Маркс, првпат интегрално ја образложува во делото "Ерос и цивилизација" (1955).

Всушност, од ова дело започнува големиот пресврт во мислата на Маркузе, преминот од Хегеловата концепција на умот кон естетичките концепции на Кант и Шилер. Згора на тоа почитувањето на Шопенхауер и Ниче станува сè позначајно а поврзувањето на Маркс со Фројд ѝ нуди нови димензии на

¹⁶ *ibid.*, str. 14

неговата мисла. "Филозофското истражување на Фројд", како што гласи поднасловот на "Ерос и цивилизација", главно е насочено кон лоцирање, толкување и прифаќање на Фројдовата концепција за немоќта и неугодноста на поединец пред барањата на културата (цивилизацијата); неговата подреденост кон "принципот на стварноста" кој репресивно се однесува и го оневозможува остварувањето на "принципот на задоволство".¹⁷ Умноста, сепак, останува клучен дејствен принцип, но Прометеј кој ги симболизира револтот и продуктивноста веќе покажува и негативни, репресивни белези. Логосот настапува од позиција на "логиката на доминација" која го подјармува Ерос, тој носител на живототворните сили и на сетилноста, кој како "сушност на битието" од дамнини е фрлен во заборав. Но, Маркузе смета дека е дојдено времето повторно Ерос да се еманципира, а тоа најдобро може да се оствари во естетската димензија.

Очигледно е дека Маркузе ги презема Шилеровите идеи за уметноста, убавината, играта, естетското искуство и уживањето како средства кои овозможуваат пристигнување до вистинската слобода, но очигледно е и дека оригиналноста на пристапот на Маркузе се состои, како што укажува Фредрик Џејмисон, во фактот дека "неговиот труд, кој има форма на коментар на Хегел, Маркс, Фројд и Шилер, претставува, всушност, повторна мисловна обработка на тие поранешни системи и на нивните последици во светлината на целосно

¹⁷ Пообемно за филозофските аспекти на Фројдовата мисла, види го нашиот текст "Филозофската заднина на Фројдовиот дискурс", Поговор кон Сигмунд Фројд, Неугодното во културата, Зумпрес, Скопје, 1996, стр. 97-112

новата општествено-економска средина на постиндустрискиот капитализам, која започна да се создава кон крајот на Втората светска војна."¹⁸

На фонот на овие идеи изникнува јасниот копнеж по мечтата (имагинацијата), се раѓа сознанието на Маркузе дека: "анализата на спознајната улога на мечтата доведува до естетиката како 'наука за убавото': зад естетската форма се наоѓа потиснатата хармонија на сетилноста и разумот - вечниот протест против организацијата на животот од страна на логиката на доминацијата."¹⁹

Гледаме дека Маркузе повторно инсистира не на строго одделување на сетилноста од разумот, туку на нивно единство и обединување. Иако во облик на потисната хармонија токму естетската форма (која претставува за Маркузе клучен белег на уметничкото дело) го овозможува ова посакувано обединување на сетилноста и разумот. Утопискиот карактер на ваквото мислење, и тука Маркузе се доближува до Блох²⁰, иако

¹⁸ Fredrik Dzejmson, Marksizam i forma, Nolit, Beograd, 1974, str. 119 (Во есејот под наслов "Маркузе и Шилер" јасно се лоцира влијанието на Шилер врз Маркузеовата естетика, особено на планот на прифаќањето на Шилеровата теорија на играта.) Види: стр. 97-128

¹⁹ Herbert Marcuse, Eros i civilizacija, Naprijed, Zagreb, 1985, str. 131

²⁰ Хана Гекле, која ги издава Блоховите необјавени предавања по неговата смрт, укажува на разликите меѓу Блох и Маркузе на следниов начин: "Маркузе, мислителот толку близок на Блох (...) ја разбира утопијата само во нејзината историска и социјална димензија. (...) Отаму, крајот на утопијата кај него никако не значи напуштање на трансцендирачките концепти и цврсто застанување со две нозе на земја, туку значи, токму обратно, дека она што порано било гола утопија, без шанси да се оствари, денес станало опиплива можност." Hanna Gekle, "Pogovor" ka: Ernst Bloch, Oproštaj od utopije?, Komunist, Beograd, 1986, str. 167

меѓу нив постојат значајни разлики, доаѓа јасно до израз и низ следниов став на Маркузе: "Вистиносната вредност на имагинацијата не се однесува само на минатото туку и на иднината: формите на слобода и среќа што таа ги повикува бараат да ја ослободат историската стварност."²¹

Ослободувањето на животните нагони - на Еросот - во уметничкото дело ќе овозможи самото дело да стане не прометејско туку орфичко, зашто ликот на Орфеј, заедно со Нарцисовиот, е оној лик кој носи радост и песна, а со тоа и ја довикува слободата: "Орфеј е архетип на поет како liberator и creator: тој го воспоставува повисокиот поредок во светот - поредокот без потиснувања."²² Орфеј и Нарцис, на тој начин, ја откриваат новата стварност и го преобликуваат битието. Според Маркузе, "нивниот јазик е песната, нивниот труд е играта. Нарцисовиот живот е живот на убавина, а неговата егзистенција е контемплација. Тие претстави се однесуваат на естетската димензија како на онаа во која мора да се бара и да се потврди нивното начело на стварноста."²³

Тргувајќи од ставот дека "тиранијата на умот ја осиромашува и варваризира сетилноста"²⁴, Маркузе смета дека овој судир треба да се разреши на тој начин што човечките можности ќе можат слободно да се реализираат во една нерепресивна цивилизација, но, сепак, слободата, според Маркузе, поарно е да се бара во ослободувањето на сетилноста

²¹ H. Marcuse, Eros i civilizacija, op.cit., str. 135

²² ibid., str. 152

²³ ibid., str. 154

²⁴ ibid., str. 166-167

отколку во ослободувањето на умот. Врз основа на ваквите ставови би можеле да се согласиме со тврдењето дека: "со оглед на систематската насоченост кон естетското, уживањето, сетилноста, токму во Ерос и цивилизација Маркузе се пресметува со умот во име на сетилноста, со разумската пресметаност во име на афективната спонтаност."²⁵ Но, ако ваквите ставови ги предимензионираме, тогаш ќе го изгубиме од вид фактот дека Маркузе пледира кон една нова сетилност и кон една нова умност, поточно се залага за една нова сетилна рационалност, го посакува единството на умот и сетилата. Оттаму сфатливо е дека Маркузе не ја напушта идејата на Хегел за умноста, туку само го отфрлува еднодимензионалниот, отуѓениот, потиснувачки ум.

Во делото "Еднодимензионалниот човек" (1964) овие ставови уште посилно доаѓаат до израз зашто Маркузе во него ја презема најрадикалната критика на еднодимензионалното општество кое прави човекот да се редуцира на својот отуѓен труд. Оттаму уметничкото дело, а и самата култура, чиј медиум на искажување е сетилноста, ги преземаат врз себе белезите кои можат да ѝ се спротивстават на доминацијата на техничкиот ум. Уметничкото дело со својата сетилност е во состојба, според Маркузе, да го трансцендира фактицитетот, а со тоа да укаже на една поинаква димензија на човекот. Во духот на "Критичката теорија" Маркузе спроведува доследна анализа на индустриски високоразвиеното општество, но оваа анализа јасно покажува дека негативното што постои во

²⁵Gvozden Flego, "Eros versus Logos?", Pogovor ka: H.Marcuse, Eros i civilizacija, op.cit., str. 254

уметничкото дело заслабнува пред силината на современиот свет кој е еднодимензионален. На тој начин Маркузе, следејќи ги ставовите од својот ран есеј "За афирмативниот карактер на културата", повторно потенцира дека уметничкото дело, наспроти своето спротивставување во однос на постојното, и самото стаува инкорпориран дел на еднодимензионалниот отуѓен свет во кој владее техничкиот рационалитет. Според Маркузе, "ова диквидирање на дводимензионалната култура не се случува со негирање и одбивање на 'културните вредности', туку по пат на нивно инкорпорирање, на големо, во постојниот поредок, по пат на нивно масовно репродуцирање и изложување."²⁶

Апсорбирањето на субверзивната сила на уметничкото дело, му го одзема нему "негативното" и го втурнува во секојдневниот живот. Трансформирано и обесилено уметничкото дело, и покрај сиот свој напор, не може да ѝ се спротивстави на еднодимензионалната стварност која ја "испразнува" уметничката димензија при што ги асимилира нејзините антагонистички содржини. Оттаму, како што укажува Маркузе, "во подрачјето на културата се манифестира нов тоталитаризам токму ви плурализмот кој хармонизира, та најконтрадикторните дела и вистини мирно коегзистираат во индиферентноста."²⁷

Во есејот "Репресивна толеранција" (1965) овие согледби се доразвиваат преку укажувањето за опасноста од "деструктивната толеранција" и "беневоленатата неутралност"

²⁶ Herbert Marcuse, Џовјек једне димензије, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989², str. 68

²⁷ *ibid.*, str. 71

во однос на уметноста, што се препознава во општеството кое преку својот развиен пазар ги апсорбира во подеднаква мера "уметноста, анти-уметноста и не-уметноста, сите можни конфликтни стилови, школи, форми, ... (при што) радикалното влијание на уметноста, протестот на уметноста против востановената стварност е проголтан."²⁸

Овие согледби неколку години потоа уште појасно се експлицирани во предавањето, што Маркузе го држи во Школата за ликовни уметности во Њујорк, под наслов "Уметноста во еднодимензионалното општество" (Arts Magazine, New York, XLI, No. 7, 1967). Сепак, новите солуции што овој есеј ги нуди во однос на уметничкото дело одат кон укажувањето дека сè не е изгубено, дека и покрај отуѓувањето на уметноста во еднодимензионалната стварност, "положбата на уметноста во светот се менува и таа денес станува потенцијален чинител во изградбата на новата стварност. Уметноста притоа би морала да се укине и трансцендира во исполнувањето на сопствените цели."²⁹ Со овој свој став Маркузе на чуден начин ја воведува Хегеловата тема за одумирањето на уметноста во сопствениот естетички универзум, но притоа и самиот се прашува не ли е дојдено време уметноста да се ослободи од својата чисто уметничка ограниченост, од својот привид? И се прашува, потем, "дали е дојдено време да се соединат естетската и политичката димензија за да може да се подготви тло, во

²⁸ Herbert Marcuse, "Repressive Tolerance", in: Critical Sociology, (ed.) Paul Connerton, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, 1976, p. 306

²⁹ "Umjetnost u jednodimenzionalnom društvu", u: Herbert Marcuse, Estetska dimenzija, (izbor V. Mikecin), Školska kniga, Zagreb, 1981, str. 122

мислите и на дело, за претворање на општеството во уметничко дело? (...) Не ли е, исто така, визијата на општеството како уметничко дело, историско остварување на уметноста?"³⁰

Ставот дека уметничката форма, што за Маркузе е синоним за уметничкото дело, може да стане принцип на стварноста, а самата уметност во еден "пацифициран свет", во една естетска средина, да се воздигне до една "архитектура на слободното општество"³¹, е утописката идеја што Маркузе ја протежира кон крајот на шеесеттите години.

Оваа идеја во уште поизострена форма се протежира во есејот со целосно програмски наслов: "Општеството како уметничко дело" (1967). Клучниот став што се застапува во овој есеј е на линијата дека е можно конвертирањето меѓу техничкиот ум и естетскиот свет, дека е можно единството на двете димензии, дека е можно постоењето на една утописка идеја за естетичката стварност - општеството како уметничко дело - и дека сево ова "би било експериментирање со ослободувачките и смирувачките можности на човечката егзистенција - идеја за конвергенција не само на техниката и уметноста, туку и на трудот и играта; идеја за можното уметничко обликување на животниот свет."³²

Револуционерната идеја на Маркузе за стопувањето на материјалната и интелектуалната продукција, за едно историско укинување на уметноста, не е само резултат на

³⁰ *ibid.*, str. 124-125

³¹ *ibid.*, str. 128

³² Herbert Marcuse, "Društvo kao umetničko delo", Markizam i umjetnost, (ur.) V. Mikecin, Komunist, Beograd, 1972, str.182

неговиот стремеж да одговори на "задачата на денот", на самата револуционерна стварност непосредно пред настаните од 68-та, туку многу повеќе израз на неговата желба да најде одговор на прашањата за иднината на уметноста. Напуштањето на ставот за уметничкото дело како "убав привид" кој ни овозможува на индивидуален план да се отргнеме од грдата стварност, и востановувањето на "општеството како уметничко дело", прави уметничкото дело, сосема утописки, да се појави како нов облик на стварност.

Во есејот "Уметноста како облик на стварност" (New Left Review, No.74, London, 1972), следејќи ги овие идеи Маркузе повторно ќе укаже дека "остварувањето на уметноста, 'новата уметност', може да се замисли само како процес на конструирање на целината на слободното општество - со други зборови: уметноста како облик на стварноста."³³ На тој начин, јасно е дека Маркузе смета оти уметничкото дело не постои за да ја разубави стварноста, туку за да изгради една нова сосема различна стварност: естетската визија да стане дел од револуцијата, премавнувајќи ја востановената (established) поделба на трудот. Тоа е состојба во која творештвото од секаков вид стапува на сцена, тоа време во кое самата стварност и самиот живот стануваат уметност...

Тоа е време во кое Маркузе - како што укажува Георги Старделов во својот есеј од седумдесеттите години "Критика на фантазијата" - "и пее маестозна и маестрална апотеоза на фантазијата која тогаш кога ќе дојде на власт ќе

³³ Herbert Marcuse, "Umjetnost kao oblik stvarnosti", u: Estetska dimenzija, op.cit., str. 164-165

ја устоличи уметноста (која не е ништо друго, туку обликувана имагинација), и на тој начин ќе ја направи господар на светот. Ќе се оствари тогаш естетско-еротското измирување, човекот ќе ги смири сите свои агресивни нагони и низ чинот на естетската пацификација на луѓето ќе се владат тие во игра и преградка, ќе станат homo ludens-и."³⁴

Ако денес ставовите на Маркузе ни наликуваат на утописки "изгубени илузии", сепак, нужно е кон нив да се однесуваме со одреден респект, зашто колку и да се чинат тие денес нереални, несомнено е дека кон крајот на 60-тите и во почетокот на 70-тите години, извршија огромно влијание не само врз естетичката мисла, туку и врз уметничката практика.

Во делото настанато непосредно по бурните настани од 68-та година, насловено како "Есеј за ослободувањето" (1969), Маркузе најрадикално ја застапува тезата дека човечката слобода е "вкотвена" во човечката сетилност и дека индивидуалната еманципација на сетилата треба да води кон едно општо ослободување. Оттаму, сфатливо е зошто Маркузе, во поглавјето "Новата сетилност", сè уште е на позициите според кои уметноста треба да се бара во стварноста која уметнички ќе се изгради. "Новата сетилност" и "новата рационалност" ќе се поврзат во радикалното преобликување на општеството, а мечтата ќе биде оној посредник меѓу новата сетилност и теорискиот и практичниот ум. Како што смета Маркузе, "во таа преобразба би се изменил и историскиот *topos* на естетиката: таа би била изразена во преобликувањето

³⁴Георги Старделов, Вовед во иднината, Македонска книга, Скопје, 1986, стр. 74

на Lebenswelt-от - во општеството како уметничко дело."³⁵
Бидејќи Маркузе со својата револуционерна естетика го напушта класичниот поим на уметничкото дело, а самото уметничко дело го бара и го наоѓа во стварноста, во општеството како уметничко дело, оттаму е разбирливо што тој смета дека, иако уметноста (а со неа и анти-уметноста) врз основа на својата уметничка форма постигнуваат прочистување (katharsis) од "ужасот и задоволството на стварноста", сепак, "ова постигнување е илузорно, неисправно, фиктивно: тоа останува внатре во димензијата на уметноста, како дело на уметноста."³⁶

Но, дека Маркузе не можеше долго и успешно да ги брани овие позиции за "крајот на уметноста" и "крајот на уметничкото дело", односно за нивното "реализирање" во општеството кое самото "станува" уметничко дело, стана јасно веќе од следното негово позначајно дело: "Контрареволуција и револт" (1972). Во познатиот есеј од ова дело насловен како "Уметност и револуција" Маркузе се враќа на "класичните" идеи за "перманентниот" карактер на уметноста, на идеите според кои естетската форма (уметничкото дело) не може да се укине преку револуционерната практика, зашто самата таа идеја е лажна и репресивна и би претставувала крај на уметноста. Се напушта и идејата за афирмативниот карактер на уметноста зашто, како што сега вели Маркузе, "уметничкото дело е бунт според целата своја структура - помирувањето со

³⁵ Herbert Marcuse, Крај утопије - Есеј о ослободенју, Stvarnost, Zagreb, 1978, str. 168

³⁶ *ibid.*, str. 167

светот е незамисливо."³⁷ Задачата на уметноста сега не е таа да се втопи во општеството како уметничко дело, во животот како уметност, туку задачата на уметноста се состои во нејзиниот "перманентен естетски преврат".³⁸ Очигледно е дека сега поврзувањето на уметноста и револуцијата Маркузе го лоцира во самата естетска димензија, во самата уметност, а претходно бранетото "разурнување" на уметничкото дело (естетската форма), сега се толкува како разурнување на самото битие на уметноста. Со разурнувањето на уметничкото дело се разурнува и неговиот негативен полнеж, се разурнува неговата автономија. Затоа, смета Маркузе, потребно е да се одбрани перманентниот карактер на уметноста како "убав привид", да се зачува автономијата на уметноста која сама по-себе му се спротивставува на дехуманизираниот и отуѓен свет. На трагата од ова свое барање, Маркузе, во своето последно дело "Естетска димензија" (1977), повторно им се навраќа на проблемите на уметноста и на уметничкото дело низ призмата на критика на марксистичката естетика (како што гласи поднасловот на ова дело).

За разлика од традиционалната (ортодоксната) марксистичка естетика која ѝ припишува на уметноста политичка улога и политички потенцијал, Маркузе смета дека "политичкиот потенцијал" на уметноста се наоѓа во неа самата, во "естетската форма како таква" која е автономна во однос на дадените општествени односи, а во својата

³⁷ Herbert Markuze, Kontrarevolucija i revolt, Grafos, Beograd, 1979, str. 101

³⁸ *ibid.*, str. 106

независност "им се спротивставува на тие односи и во исто време ги трансцендира."³⁹ Оттаму Бекетовите романи и драми се револуционерни според својата форма во којашто се нуди нивната содржина, односно "уметничкото дело не е автентично или вистинито според својата содржина ('точното' прикажување на општествените услови), ниту според својата 'чиста' форма, туку според тоа што содржината станала форма."⁴⁰ И токму во оваа форма се наоѓа ветувањето на слободата при што убавото создава привид на слободата. Но, сега веќе, на Маркузе му е јасно дека исполнувањето на овој "убав привид" (schöner Schein), "исполнувањето на ова ветување не му припаѓа на подрачјето на уметноста."⁴¹ Затоа пак, од друга страна, уметничкото дело може да стане политички суштествено само како автономно дело, и тоа само преку неговата естетска форма која станува најзначајна за неговата општествена улога. Естетското оформување се случува во согласност со законите на убавото - таа стара најзначајна категорија на естетиката на која Маркузе ѝ ја враќа доблеста - а, пак, самото убаво "ѝ припаѓа на метафориката на ослободувањето",⁴² придонесувајќи уметничкото дело да се појави во форма на ветување на среќата во што и се состои вистинскиот револуционерен карактер на уметноста и на уметничкото дело.

Борејќи се за автономијата на уметничкото дело и на уметноста до крајот на својот живот, Маркузе, сепак, ги

³⁹ Herbert Marcuse, Estetska dimenzija, op.cit., str. 205

⁴⁰ *ibid.*, str. 210

⁴¹ *ibid.*, str. 229

⁴² *ibid.*, str. 238

напушта радикалните идеи од 60-тите и почетокот на 70-тите години, и како што може убаво да се види од дискусијата водена со Хабермас и со неколкумина други теоретичари (J.Habermas, S.Bovenschen, Gespräche mit Herbert Marcuse, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1978), конечниот став на Маркузе е дека "уметноста самата себеси се тематизира само во уметничкото дело, и никако поинаку."⁴³ Што се однесува, пак, до подрачјето на убавото, Маркузе јасно укажува: "Јас сè уште верувам дека поимот убаво е категорија на естетиката. А што тоа веќе го истакнаа Шилер и Хегел - тоа ништо битно не менува."⁴⁴

Врз основа на сево ова очигледно е дека Маркузе од една крајност - ставовите за општеството како уметничко дело и за новата сетилност како суштествен елемент на самото уметничко дело - оди во друга крајност, каде што уметничкото дело го врзува, во духот на традиционалистичката естетика, со категоријата убаво, иако при сето тоа естетската форма е најзначајниот конституенс на самата уметност. На тој начин, естетската форма, односно самото уметничко дело, повторно, наспроти модернистичките "разурнувања" на уметничкото дело, и стремежот влијанието да се насочи кон творештвото, се здобива со белези на незаменлив елемент суштествен за која и да е естетика. Маркузе, можеме да констатираме, го поминува - мошне некохерентно - патот од деструирањето на уметничкото дело, преку неговото револуционерно стопување со стварноста, до целосната апотеоза на самото уметничко дело кое "како

⁴³ *ibid.*, str. 246

⁴⁴ *ibid.*, str. 249

'регулативна идеја', влегува во очајничката борба за промена на светот ... (и ја) претставува крајната цел на сите револуции - слободата и среќата на единката."⁴⁵

Сепак, Маркузе во рамките на марксистичката естетика ќе остане запаметен не само според своите доцнежни (класично-традиционални) ставови во однос на уметноста и на уметничкото дело, туку многу повеќе според оние кои всушност претставуваа ревизија на значењето на сетилноста, мечтата, играта, општеството (како уметничко дело), со што, со право, Маркузе може да се именува како протагонист на естетиката aisthesis⁴⁶ но и како еден од најзначајните претставници во XX век на идејата на естетичкиот хуманизам со утописки предзнак.⁴⁷

Од друга страна, пак, италијанскиот естетичар Филиберто Мена, кој и самиот ги прифаќа идеите на Маркузе и ги применува врз искуството на уметничката авангарда и на модерното архитектонско движење - во неговата позната книга

⁴⁵ *ibid.*, str. 240

⁴⁶ Види: Sreten Petrović, Marksistička estetika, BIGZ, Beograd, 1979, str. 377-398

⁴⁷ Повеќе за Маркузе од гледна точка на естетичкиот хуманизам види во: Dragan Žunić, Estetički humanizam, Gradina, Niš, 1988, str. 136-156; Заклучокот до којшто доаѓа Жуник, на крајот од својата книга, е мошне битен и затоа го наведуваме во целост: "Маркузе го прозре репресивниот карактер на идејата за стопување на уметноста во стварноста на 'развиениот социјализам'. Таа идеја го разурнува основниот метод на уметноста, автономната трајна естетска субверзија. Ако такво нешто изрекува бајрактарот на естетичкиот хуманизам, нам ни останува ... да заклучиме дека идејата на естетичкиот хуманизам можела смислено да опстои само во димензијата на утопиското одразување на марксистичката емфаза и интузијастички афект, особено како историски дозволена и успешна метафора во еден анти-сциентистички начин на мислење..." (стр. 166)

"Пророкување на естетското општество" (Profezia di una società estetica, 1968) - смета дека мислата на Маркузе се надоврзува на "естетскиот евидемонизам" на модерната уметност (од В. Морис до П. Мондријан), а во неговиот утописки модел на егзистенција се остварува "она што го сакаа Рајт и Мондријан - преминувањето на уметноста во општа естетичност и жива убавина."⁴⁸

Мислителот на имагинацијата, иако кон крајот на својот живот ги напушти радикалните позиции во однос на можноста стварноста да стане уметност, сепак, ги задржа сфаќањата според кои уметноста и уметничкото дело имаат огромна и ненадминлива функција во процесот на разотуѓување и во враќањето на распукнатото единство меѓу субјектот и објектот, меѓу единката и општеството. На тој начин Маркузе целосно ги прифати усвоените ставови на граѓанската естетика и теорија на уметноста која, како своја придобивка, веќе ги имеше преземено идеите слични на оваа на познатиот англиски историчар на уметноста Херберт Рид: "Да се измени светот, во однос на преовладувачкиот економски систем, не е dostatно. Треба повторно да се состави распарчената психа, а можност за тоа дава само творечката терапија која ја нарекуваме уметност."⁴⁹

Кон оваа согледба доцниот Маркузе "само" додава дека "творечката терапија" е една перманентна дејност и дека перманентноста на уметноста е нешто без што не се можело во

⁴⁸ Filiberto Menna, Proricanje estetskog društva, SIC, Beograd, 1984, str. 132

⁴⁹ Herbert Read, Umjetnost i otuđenje, Mladost, Zagreb, 1971, str. 14

минатото, не се може во сегашноста и не ќе се може во иднината. И затоа, на крајот на иследувањето на естетичката мисла на Маркузе, можеме да се согласиме со следниов став кој се однесува на двајцата, од гледна точка на естетиката, клучни претставници на Критичката теорија: "Маркузеовиот принципиелен песимизам, затоа, е поконкретен и поборбен од Адорновата резигнација."⁵⁰

*

* * *

Веројатно е сега вистинскиот момент да се направи еден екскурс и да се проговори за специфичната "рецепција" на ставовите на Маркузе во нашето најнепосредно окружје - во просторот кој и ден-денес е наш "животен" и наш работен простор - да се проговори за дејноста на Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет во Скопје токму во тие седумдесетти години, именувани како "херојско доба на Естетичката лабораторија".⁵¹

⁵⁰ Lev Krefl, "Pomirenje i revolt: estetska teorija Herberta Marcusea", Ideje, Beograd, br. 5, 1979, str. 65

⁵¹ Георги Старделов, Вовед во иднината, op.cit., стр. 299

ЕКСКУРС: УТОПИСКИОТ ПРОЕКТ НА ЕСТЕТИЧКАТА ЛАБОРАТОРИЈА

"Кога народот ќе ја запознае азбуката на уметноста, ќе научи да го чита ракописот на својата вистина."

(Естетичка лабораторија - Манифест на големото запознавање)

Оформена уште во далечната 1959 година од страна на познатиот хрватски филозоф и естетичар Павао Вук-Павловиќ (1894-1976), инаку професор и раководител на Катедрата по Филозофија на Филозофскиот факултет во Скопје во раздобјето меѓу 1958-1971 година, дејноста на Естетичката лабораторија уште во самите свои почетоци е под директно влијание на естетичкиот светоглед на нејзиниот духовен сподвижник и основач - Павао Вук-Павловиќ, една од најмаркантните фигури во филозофската мисла од XX век на југоисточно-европските простори.⁵²

⁵²Најновиот и најобеман Оксфордски филозофски лексикон, под одредницата "Хрватска филозофија", јасно го лоцира значењето на Павао Вук-Павловиќ определувајќи го како "најоригинален филозоф во првата половина на XX век". ("the most original philosopher in the first part of the twentieth century") The Oxford Companion to Philosophy, (ed.) Ted Honderich, Oxford University Press, Oxford - New York, 1995, p. 172; Инаку, во оваа одредница покрај Фрањо Петриќ (1529-97), Руѓер Бошковиќ (1711-87) и Фрањо Марковиќ (1845-1914) најмногу простор му се одделува на Павао Вук-Павловиќ. Сепак, за жал, се потенцира само неговата дејност од првата половина на XX век, додека неговата "естетичка фаза", најсилно изразена за време на неговиот престој во Скопје не се споменува!

Заснована врз оригиналните филозофски идеи на Вук-Павловиќ за филозофијата на творештвото и филозофската аксиологија, при што творештвото се поставува на највисок пиедестал како врвна вредност, како "вредносна концентрација и вредносна обземеност од највисок степен"⁵³, потем следејќи ги естетичките идеи на Вук-Павловиќ за музејската естетика, предадени во неговата позната естетичка расправа "Уметноста и музејската естетика" (Годишен зборник на Филозофскиот факултет, книга 15, Скопје, 1963), Естетичката лабораторија во својата прва фаза на дејствување (до 1973/74 година), главно се потпира врз излезните позиции на естетичкиот систем и светоглед на Павао Вук-Павловиќ.⁵⁴

Втората фаза од дејноста на нашата Естетичка лабораторија⁵⁵ која, сега веќе можеме да утврдиме, траеше во бурната деценија меѓу 1973/74 и 1983 год., претставува своевидно "револуционерно" практикување на ставовите од првата фаза. За третата фаза (од 1983 до денес) својствено е делумно или целосно замирање на конкретната комуникативна

⁵³ Павао Вук-Павловиќ, Творештвото и музејската естетика, подготвил Кирил Темков, Метафорум, Скопје, 1994, стр. 21

⁵⁴ Филозофската и естетичката мисла на Вук-Павловиќ обемно и сестрано е претставена, кај нас, од неговиот најнепосреден соработник, а потем и негов наследник на катедрата по естетика - Георги Старделов, особено во: Summa Aestheticae, Култура, Скопје, 1992, стр. 132-151; и "Павао Вук-Павловиќ и македонската филозофија", Предговор кон Павао Вук-Павловиќ, Творештвото и музејската естетика, op.cit., str. 7-14;

⁵⁵ Според определувањето на Кирил Темков од рефератот поднесен на Деветтиот меѓународен конгрес по естетика одржан во Дубровник (25-31 август 1980). Види го текстот: "Естетичката лабораторија на Универзитетот во Скопје", Панорама на естетичките идеи од втората половина на XX век, (избор Г. Старделов, К. Темков), Современост, Скопје, бр. 2-3, 1981, стр. 234

дејност на Естетичката лабораторија, проследено со делумни теоретизирања на ставовите од првата и од втората фаза.⁵⁶

Нашиот интерес, во овој труд, ќе го насочиме единствено кон втората фаза од дејноста на Естетичката лабораторија, кон она раздобје во кое најсилно дојде до израз поврзувањето на дејноста на Естетичката лабораторија со одделни текови не само во светската естетичка мисла, туку и со бурните културолошки и општествени промени врзани за развојот на новата левица во европски рамки. Својот силен подем Естетичката лабораторија тогаш го доби и врз основа на пост-утопискиот револуционерен дух на 68-та, проткајан со тогаш кај нас актуелните идеи за можната "средба на светот на трудот и светот на творештвото, средбата и здружувањето на поделените трудови, сфери, светови, луѓе во една нова цивилизациска целина"⁵⁷.

Но, бидејќи авторот на овие радови и самиот, како студент, земаше учество во голем дел од дејностите на Естетичката лабораторија од крајот на 70-тите и почетокот на 80-тите години, оттаму субјективноста при пристапот скоро да не е можно да се отстрани. Напротив, можеби таа е и битна и

⁵⁶ За жал, целосно теориско-историско обопштување на дејноста на Естетичката лабораторија на ФФ, до денес не е извршено. Тоа останува како долг на сите оние кои барем со еден дел од својот живот се "остваруваа творејќи", на овој или на оној начин, во рамките на Естетичката лабораторија. Ниту во оваа пригода, поради карактерот на нашиот труд, тоа нема да биде сторено, зашто ние ќе се задржиме само на теориските ставови изникнати во Естетичката лабораторија врзани за уметничкото дело, и тоа во контекст на марксистичката естетика, а не и на опис и вреднување на нејзината севкупна културолошка и општествена дејност.

⁵⁷ Г. Старделов, "Поговор - или Mea culpa", Вовед во иднината, op.cit., стр. 299

потребна, зашто во тоа време, иако се тргнуваше од јасно определени естетички стојалишта при градењето на дејноста на Естетичката лабораторија, сепак, најважно беше самото дејствување, самото творештво, самата комуникација, самиот занес од кој беа опфатени буквално сите. Од теоретските оформувачи на дејноста, професорите Георги Старделов и Кирил Темков, преку нашата теориски повоздржана и адорнијански настроена асистентка по естетика Кица Барџиева⁵⁸, па сè до студентите и големиот број надворешни соработници, сите ние, тогаш, како во најбучните часови од работата на Хефестовата ковачница, го обликувавме нашето окружје во една голема работилница, во една голема "лабораторија", кадешто царуваше убавината, играта, фантазијата, сетилноста, со еден збор се трудевме живот и работата да ни "станат" уметност!

Петте најбурни години од дејноста на Естетичката лабораторија (1976-1981) исполнети се со недобројни конкретни активности: организирање на преку 250 татарски претстави, ликовни изложби и хепенинзи, оперски и симфониски концерти, филмски проекции и поетски читања, на преку 60 најразлични простори со присуство од над 180 илјади гледачи. Како куриозум може да се наведе фактот дека таатарската претстава Зелената гуска од полскиот поет и драмски автор

⁵⁸Што се гледа и од нејзиниот реферат поднесен на конгресот во Дубровник, под наслов: "За некои апоретички состојби на уметноста во стремежот да биде радикална". Завршниот дел од овој текст најјасно говори за меланхолично-скептичкиот пристап на Барџиева кој провејува низ целиот реферат: "Понекогаш, протоколарниот оптимизам, како една убава метафора, говори многу помалку за конкретната ситуација - отколку зголемениот песимизам." Панорама на естетичките идеи..., op.cit., стр. 134

Константин Илдефонс Галчински, во која учествуваа студенти сите одред аматери - под водство на единствениот театарски професионалец Владимир Милчин - само во текот на шест месеци од 1980 година се прикажа 27 пати, на 25 различни простори во сосема хетерогени социјални средини, пред повеќе од 30 илјади гледачи.⁵⁹

Покрај несомнено значајната дејност на Театарската работилница, во тоа време и авторот на овие редови, преку акцијата "Разговор низ поезијата", учествуваше во пишувањето - заедно со својот колега-студент Милија Пајик и на професор Кирил Темков⁶⁰ - на единствениот манифест што кога и да е се создаде во рамките на Естетичката лабораторија. Бидејќи овој манифест досега во интегрална и пишувана форма не е никаде објавен, освен што е атрактивно, со зурли и тапани, обнароден во аулата на Филозофскиот факултет (1978) и што е проследен во медиумите (преку тогаш култ-емисијата од областа на културата на ЈРТ "Петком у 22"), и бидејќи тој во себе, во прегнантна форма, содржи низа естетички идеи битни за севкупиот теоретски пристап на Естетичката лабораторија, оттаму, ќе го наведам *in extenso*, не менувајќи ниту записка!

⁵⁹Податоците се според текстот на Кирил Темков "Естетичката лабораторија ...", *op.cit.*, стр. 237-238

⁶⁰Професор Кирил Темков, во веќе наведениот реферат поднесен во Дубровник, се иззема себеси - од разбирливи "професорски" причини - од авторството на Манифестот, но двата примероци умножени на шапирограф, што сè уште ги чувам, говорат дека автори на Манифестот на големото запознавање се (според редоследот на потписите) Милија Пајик, Кирил Темков и Ивица Џепароски.

Естетичка лабораторија

Разговор низ поезијата

МАНИФЕСТ НА ГОЛЕМОТО ЗАПОЗНАВАЊЕ

(1) Запознајте ја радоста и задоволството на уметничкото произведување!

Зашто, уметноста е сведок на убавината на човечкото битисување.

(2) Но, за Народот уметноста е привид. Тој не ја познава вистината што ја носи уметноста:

Затоа што уметноста е закатанчена во катакомбите под засиданите манастири во оградените резервати на убиените архипелази.

Затоа душата ѝ е уморна, нозете ѝ се олово.

(3) И со калаузот ќе ги отвориме катакомбите, ќе ги одвидаме манастирите, ќе ги разградиме резерватите. На архипелазите ќе засадиме Незаборава. (А Ти, Ангелу Потреамонов - долу!)

И нека почне Големата средба на Народот со уметноста.

(4) Кога Народот ќе ја залознае азбуката на уметноста, ќе научи да го чита ракописот на својата вистина.

(5) Ќе престане потем да биде гостин на вистината и ќе стане љубезен домаќин на самиот себеси.

(6) Ох, тешко е да се дојде до храмот со вредни книги!

"Проведите, проведите меня к нему
Я хочу видеть этого человека" /Есенин/

(7) Oga est!

Час е за Долго движење. Животниот простор е и културен простор.

Животот мора да стане автентичност, живеењето уметникување.

(8) Час е за Големото јавување на уметничките производи:

- час е за Големата театарска претстава,
 - час е за Големото изнесување и гледање на сликите и скулптурите,
 - час е за Големото слушање на музиката,
 - час е за Големото венчавање со поезијата.
- Час е за Големият разговор со уметноста.

(9) Запознајте ја радоста и задоволството на пра-изведувањето!

Овој манифест го занародуваме на Пладнето од првиот ден кога поезијата надојде.

(Манифестот е одликуван со орденот на нашето полноќно одисејство!)

Милија Пајик
Кирил Темков
Ивица Џепароски

Естетичката лабораторија и во втората фаза од својата дејност ги следи идеите на својот духовен оформувач Павао Вук-Павловиќ: оние за огромното значење на творештвото во светот на вредностите и особено оние за уметноста во епохата на музејската естетика - од студијата "Уметноста и музејската естетика". Оваа студија, со своите идеи дека музејската естетика му ја одзема на уметничкото дело неговата социјална условеност и се сосредоточува единствено врз уметничката форма, запоставувајќи ја неговата душевност вткаена во содржината⁶¹, со право ќе стане, како што укажува Георги Старделов говорејќи за важноста на оваа расправа, "своевиден теориски манифест на Естетичката лабораторија"⁶².

Значи, во втората фаза од дејноста, покрај

⁶¹ Павао Вук-Павловиќ изрично укажува: "Затоа наспроти музејската естетика, која со своето сфаќање и насоката на своето толкување уметничкото дело го поместува од неговото историско место и го ослободува од неговата социјална обусловеност, настојувајќи да проникне во него од аисториско и апстрактно монистичко становиште, може да се стави почитувањето на историското набљудување". И уште: "Во тој однос уметничкото дело е своевидно средство на социјална комуникација, а јадрото на естетската комуникација треба да се запознае токму во определената индивидуализација на предметената душевност." Павао Вук-Павловиќ, Творештвото и музејската естетика, op.cit., str. 121; 126;

⁶² Георги Старделов, "Павао Вук-Павловиќ и македонската филозофија, op.cit., str. 12

значајните естетички идеи на Павао Вук-Павловиќ вткаени во дејноста на Естетичката лабораторија, секако, на теоретски план, се битни и влијанијата на т.н. "топла струја" во рамките на марксизмот и марксистичката естетика, особено оние на Валтер Бенјамин, Ернст Блох, Херберт Маркузе и Т.В.Адорно, како и на "левичарскиот феноменолог" Микел Дифрен и на "концептуалниот естетичар" Зигфрид Шмит. Но да одиме со ред.

Од Валтер Бенјамин (1892-1940)⁶³ Естетичката лабораторија го презеде ставот, од неговата капитална студија "Уметничкото дело во раздобјето на неговата техничка репродуктивност" (1936), според кој "ауратскиот" карактер на уметничкото се заменува со неговиот демократски и масовен карактер. Познато е дека Бенјамин сметаше дека техниката на репродукција го издвојува репродуцираното од подрачјето на традицијата, така што делото постапно ја губи својата аура. На тој начин умножувајќи ја репродукцијата, техниката "единствената појава на уметничкото дело ја заменува со масовна"⁶⁴, актуелизирајќи го репродуцираното за широките маси. Оваа верба во техниката и во новите медиуми, во духот на психологистичките корени на Естетичката лабораторија и нејзината поврзаност со развојот на науката, ја споделуваа и сподвижниците на Естетичката лабораторија. Протежирањето на новите уметности: фотографијата и филмот силно беше изразена

⁶³ За Бенјамин, во тоа време, пообемно пишував во есејот: "Podnevna senka Valtera Benjamina", Treći Program, Beograd, 1982, br. 53, str. 97-105

⁶⁴ Walter Benjamin. Eseji, Nolit, Beograd, 1974, str. 119

низ низа манифестации на Естетичката лабораторија. Потем идејата на Бенјамин дека "масата е матрица од која денес излегува препорочен целиот традиционален однос спрема уметничките дела (и дека) квантитетот помина во квалитет: многу пошироки маси учесници создадоа изменет начин на учествување"⁶⁵, исто така, беше прифатлива за протагонистите на Естетичката лабораторија. И тие, тогаш, веруваа, како што веруваше и Бенјамин, дека не само техничката репродуктивност туку и самата техника при создавањето на уметничкото дело овозможува надминување на подвоеноста меѓу творецот и реципиентот. Во Манифестот тоа е јасно изразено преку првиот став во кој сите се повикуваат да ја запознаат "радоста и задоволството на уметничкото произведување!"

Овие идеи недвосмислено се прифатени и во расправата на Георги Старделов "Критика на уметноста и естетиката", кадешто во говорот за Бенјамин, се потенцира дека: "Исклучително новиот феномен на техничката репродуктивност дефинитивно (ќе) ја потиснува мистичната, езотерична егзистенција на уметничкото дело по себе и за себе, а заедно со тоа и мистичната, езотеричната егзистенција на старата традиционалистичка свест за природата на уметноста."⁶⁶

Вербата и надежта, тие клучни поими на Блоховата естетика, еманираа од скоро сите активности на Естетичката лабораторија: тие се и во самите темели на Манифестот - кој

⁶⁵ *ibid.*, str. 145

⁶⁶ Георги Старделов, Вовед во иднината, *op.cit.*, str. 135

блика од надеж (особено во ставовите 3; 4 и 5). И затоа може да потенцира Георги Старделов дека во тоа време "верувавме, пак според Блох, дека разделбата со утопијата е прикладна само за полжавите кои никогаш немале, немаат и нема да имаат утопија. 'Од полжавите, вели Блох, не може да се очекува онаа главна содржина што ѝ е заедничка на утопијата ... исправено чекорење и ортопедија на исправното чекорење.' Таа ортопедија простум на новиот свет нè мотивираше нас од Естетичката лабораторија..."⁶⁷

Херберт Маркузе со својата поддршка на студентското движење од 68-та и со револуционерните идеи за моќта на фантазијата и на новата сетилност, со своите ставови за "општеството како уметничко дело", идеално се "вклопуваше" во теоретското, а многу повеќе во практичното дејствување на Естетичката лабораторија. Седмиот став од Манифестот тоа најдобро го потврдува: "животот мора да стане автентичност, живеењето уметникување". Дури, преку своите активности, членовите на Театарската работилница при Естетичката лабораторија, во еден период од својата дејност, како да се доближија до остварувањето на ова начело!

Од друга страна, критиката на "културната индустрија" на свеста што ја презедоа "франкфуртовците", а особено Адорно, најмногу беше разработена на теоретски план од асистентката Кица Барциева. Веќе спомнатиот нејзин текст од Конгресот во Дубровник, како и магистериумот посветен Адорно, доволно говорат за ова влијание.

⁶⁷ *ibid.*, str. 299

Микел Дифрен (1910-) со своето прафаќање на идеите на Маркузе дека е можно општеството како уметничко дело, со апотеозата на моќите на фантазијата, со врвното место што уметноста го добива со оглед на фактот дека таа спонтано му се спротивставува на општеството претставувајќи "утописка практика", и самиот, врз основа на искуствата од 68-та, дејствува во правец на естетизација на секојдневието (најмногу во делото Art et Politique, 1974). Но, "утописката практика", според Дифрен, не е само теоретска и кабинетска, туку станува збор за вистинска "утописка акција" (action utopique). За Дифрен, "уметноста не е само пример за револуционерна практика, таа е учесник во револуцијата. Тоа е таа утопија на уметноста што мораме да ја објасниме."⁶⁸ Ставот на Дифрен дека уметничкото дело и самата уметност се утописки практики, а особено неговото тогашно залагање за внесување на еден лудички елемент во трудот, "труд во чија структура би била содржана играта"⁶⁹; неговото мислење дека "во крајна линија не е невозможно трудовата практика еднаш да стане естетска практика, трудот да стане народска уметност"⁷⁰ претставуваше особен поттик за Естетичката лабораторија да ја гради својата утописка идеја за "естетиката на трудот"⁷¹.

⁶⁸ Mikel Dufren, Umjetnost i politika, Svjetlost, Sarajevo, 1982, str. 209

⁶⁹ *ibid.*, str. 274

⁷⁰ *ibid.*, str. 275

⁷¹ Особено во расправите на Георги Старделов: "Критика на културата", "Критика на творештвото", "Критика на фантазијата" и "Критика на уметноста и естетиката" од делото Вовед во иднината, *op.cit.*, str. 53-77; 110-137;

Концептот на Дифрен за трудот како "народска уметност" наоѓа свој одглас и во Манифестот преку потенцирањето на особеното утолиско значење на Народот кој треба да ја оствари Големата средба со уметноста (став 3 и 4). Затоа и не е случајно што Микел Дифрен ѝ изрази, во тоа време, безрезервна поддршка на Естетичката лабораторија за време на неговиот престој во Скопје. Треба да се укаже и дека Дифреновиот концепт⁷² за можниот колективизам при творењето како еден од битните елементи на модерната уметност, исто така, одигра голема улога при работата на Естетичката лабораторија.

Со својата "концептуална естетика", тогаш младиот германски естетичар, лингвист и поет, Зигфрид Ј. Шмит, исто така, битно влијаеше врз концептите на Естетичката лабораторија. Неговата идеја за "концептуалната естетика" која се однесува на целината на "естетскиот процес" во кој се опфаќаат и теоријата и практиката на уметничкото производство, и уметничкото дело и неговото дејствување врз публиката во општествената комуникација, се вградуваше, и теориски и практично, во темелите на дејноста на Естетичката лабораторија. Шмитовите протежирања на концептуалната уметност наоѓаа свој одглас во Естетичката лабораторија преку концептуалната уметност на Симон Узуновски и неговите интервенции во просторот во рамките на проектите на Естетичката лабораторија. Ова особено се однесува на

⁷²Во рефератот од Конгресот во Дубровник (1980) Дифрен вели: "Креативноста не е повеќе монопол што уметникот го бара исклучиво за себе. Творењето може да биде колективно, во простор и во време." - Микел Дифрен, "Денес, повторно, за творештвото", Панорама на естетичките идеи..., op.cit., стр. 66.

проектот "Пелистерски очи" (1978) кога, под негово водство, сите ние, од илјадници броеви "Студентски збор", ги создаваме "висечките конструкции" од хартија. Немањето, во тоа време, на компјутер, секако, оневозможи да се применат искуствата на Шмит и во областа на "конкретната поезија" (компјутерската поезија), каде што Шмит оствари видни достигнувања. Како и да е, елементот на творештвото и комуникативниот⁷³ момент на уметноста и на уметничкото дело беа оние клучни елементи на Шмитовата естетика што најнепосредно беа протежирани во рамките на Естетичката лабораторија. Треба да се напомене дека и Зигфрид Шмит дојде во Скопје, а во комуникацијата што тогаш со него ја имавме тој пројави видна заинтересираност за дејноста на Естетичката лабораторија.

Од сево ова гледаме дека Естетичката лабораторија и на теоретски и на практичен план беше во средиштето на европските револуционерни културни и естетички збиднувања од седумдесеттите години. Својот врв таа го доживеа токму во 1980 година кога на Светскиот естетички конгрес во Дубровник беа поднесени рефератите на Георги Старделов и Кирил Темков во кои дејноста на Естетичката лабораторија доби и свое теоретско обопштување. Ова се однесува, пред сè, на планот на утврдувањето на превалентноста на "новите форми на

⁷³"Уметничките дела' се сфаќаат како резултати на еден процес на производство"; "Естетското е зависно од можноста за забележување. Без конкретно восприемање делото останува слепо - а исто така и набљудувачот. Двете нешта, слепи огледала." - Zsigfrid J. Šmit, Estetski procesi, Gradina, Niš, 1975, str. 26; 33;

уметничката продукција и на аспектите на комуникацијата"⁷⁴,
потем во однос на прифаќањето на ставот дека Естетичката
лабораторија е "против сите видови на 'музејската
естетика'"⁷⁵ и се застапува за високо вреднување на
колективното творештво (пр. "Големата слика" од 5 јуни 1978;
хеленистите; Театарската работилница; "Манифестот..." како
колективно дело итн.), како и во однос на постојаното
потенцирање на значењето на проблемот на творештвото и на
комуникацијата. Револуционерноста и утопизмот на ваквите
ставови, тогаш протагонистите, меѓу кои бев и самиот јас, не
ги чувствуваа како "долг кон нашата стварност" туку многу
повеќе како долг кон себеси, како долг кон фантазијата и
играта, како долг кон "дијалектиката на просветителството".

Сепак, од денешна гледна точка, сиот обид, не само
на марксистички настроената естетика, уметноста да се
толкува од гледна точка на творештвото, обид кој своја
кулминација имаше на Светскиот естетички конгрес одржан во
Дубровник во 1980 година, се покажува како пренасилен и
неодржлив. Иако творештвото е битен дел од "естетскиот
процес", тоа сепак, не може докрај успешно да ја конституира
естетичката теорија. Затоа, секако, со право, уште на самиот
конгрес се јавуваа и поинакви ставови и мислења кои се
"обидуваа" да го зачуваат клучното значење на уметничкото
дело за естетиката и да не дозволат тоа да исчезне во
утопискиот свет на творештвото, колективизмот, револуцијата.

⁷⁴ К. Темков, "Естетичката лабораторија...", *op.cit.*, str 235

⁷⁵ *ibid.*, str. 236

Познатиот американски естетичар Џером Столниц најдобро ги изразува овие сомнежи во заклучокот на неговиот реферат од Дубровник: "Доколку - сепак, не без оправдување - размислуваме не од позицијата на она што можеме да го знаеме, туку на она што веќе го знаеме, тогаш, ми се чини, се соочуваме со заклучокот дека помеѓу главните теми на естетичката теорија - творењето, уметничкиот предмет, естетското искуство, критиката и судењето - уметничкото творештво е најмалку важната."⁷⁶

Но, иако, на теоретски план достигнувањата на Естетичката лабораторија, денес, се покажуваат како нереални очекувања во однос на конкретизирањето на утопискиот концепт кој владееше со нашата стварност во тоа време, на практичен план, дострелите на Естетичката лабораторија од гледна точка на демократизацијата, хуманизацијата и комуникацијата во рамките на нашата стварност, остануваат трајни придобивки за кои можеме да се сеќаваме само со носталгија.

Сепак, мечтата треба да остане резервирана за уметноста а не за општеството! Но, и спротивните обиди не треба да се осудуваат, зашто што е човекот ако изгуби секаква надеж!?

⁷⁶Џером Столниц, "Уметничкото творештво и 'новата естетика'", Панорама на естетичките идеи..., op.cit., стр. 55

6. УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО ВО СТРУКТУРАЛИСТИЧКИТЕ,
ПОСТСТРУКТУРАЛИСТИЧКИТЕ И ДЕКОНСТРУКТИВИСТИЧКИТЕ
ЕСТЕТИЧКИ ТЕОРИИ

"...структурализмот, чиј подем како 'масовно движење' може соодветно да се датира со објавувањето на Леви-Стросовите *Tristes tropiques*, 1955, и за кој може да се каже дека своевидниот зенит го достигнува (ги следиме ли толку важните меѓници какви што се оснивањето на *Tel Quel* и објавувањето на Леви-Стросовата *La Pensée sauvage*, 1962) во сезоната 1966-1967, со двојната појава на Лакановите сега веќе легендарни *Écrits* и на Деридовите три најважни текста. Што се однесува до самиот поим 'структурализам', јас го разбираам во најстрога и најограничена смисла како работа што се засновува врз метафората или моделот на лингвистичкиот систем..."

F. Jameson, The Prison-House of Language,
Princeton University Press, New York, 1972.

"Постструктурализмот е широко засновано културално движење што опфаќа повеќе дисциплини, коешто самосвесно ги отфрлува техниките и премисите на структурализмот, особено укажувањето дека во однос на настаните постои основен/скриен образец. Како и да е, тој ѝ должи многу на поранешната теорија и затоа различно се определува: како 'нео-структурализам' и 'над-структурализам'."

S. Sim, "Structuralism and poststructuralism",
in: A Companion to Aesthetics (ed.) D. Cooper,
Blackwell Publishers, Oxford, 1992.

"... Деконструкцијата е недвосмислено 'постструктуралистичка' појава според своето одбивање да го прифати поимот на структурата како даден или објективно присутен во која и да е смисла во текстот. Згора на тоа, таа ја доведува во прашање претпоставката дека структурите на значење соодветствуваат на некој длабински ментален 'склоп' или образец на умот кој ги одредува границите на разбирањето."

Christopher Norris, Deconstruction: Theory and Practice, Methuen, London & New York, 1982

Дијахрониското определување на структурализмот, наведено според книгата на Фредерик Џејмисон, "Затворот на јазикот", секако, успешно нè воведува во проблематиката на структурализмот: не само поради тоа што структурализмот временски го лоцира за педесеттите и шеесеттите години од овој век - раздобје што е од особен интерес за нашето иследување - туку многу повеќе поради јасното укажување за несомнената врзаност на структурализмот за лингвистичкиот модел на мислење.

Ако и навистина постојат недоразбирања околу тоа што треба под структурализмот да се подразбира, односно, поедноставно кажано, да се разбере "што структурализмот е?", зашто и самите структуралисти, како на пример петтемина автори на истоимената книга *Qu'est-ce que le structuralisme?* (1968)¹ во различни области (лингвистика, литература, антропологија, психоанализа, филозофија) даваат "различни" одговори на тоа што е структурализмот, тогаш едно е, секако, извесно: структурализмот, без сомнение, се врзува за методите на современата лингвистика и нив ги користи како форма за анализирање на културните творби. Такво најопшто толкување на структурализмот даваат и најзначајните француски структуралисти Клод Леви-Строс и Ролан Барт, такво толкување даваат и теоретичарите на структурализмот што него го толкуваат или критикуваат (Џонатан Калер, Кристофер Норис, Фредерик Џејмисон итн.).

¹O. Ducrot, Tz. Todorov, D. Sperber, M. Safouan, F. Wahl, Qu'est-ce que le structuralisme?, Seuil, Paris, 1968.

Џонатан Калер дури смета дека структурализмот и семиологијата се идентични², а овој негов став наоѓа потврда во фактот дека структурализмот се занимава со уметностите (литературата, ликовните уметности, дизајнот, модата итн.) како со еден вид комуникација, како со еден од многубројните системи од знаци со кои се користи човештвото. Оттаму, сосема логично е да се очекува дека во структурализмот уметничкото дело ќе се здобие со сосема поинакви белези отколку во онтолошко-херменевтичките или пак марксистичките естетички теории: тоа ќе стане само еден дел од системот на комуникации, та дури ќе го "изгуби" својот онтолошки статус и ќе премине во текст (Р.Барт) или текст/рамка (Ж.Дерида).

Но, бидејќи до овие промени се доаѓа постапно, најдобро е оваа постапност да ја задржиме и ние во изложувањето, та оттаму, најнапред, ќе се осврнеме врз структуралната антропологија на Клод Леви-Строс (барајќи ги оние точки што се релевантни за толкувањето на уметноста и на уметничкото дело), потем ќе поминеме кон Ролан Барт и ќе го проследиме неговиот премин од структурализам кон постструктурализам (од "системот на модата" кон "задоволството во текстот") и на крајот од ова поглавје ќе се обидеме да утврдиме какво е местото и значењето на уметничкото дело во постструктуралистичкиот или деконструктивистички дискурс на Жак Дерида.

Сепак, пред да поминеме кон Леви-Строс, Барт и

²Џонатан Калер, Структуралистичка поетика, Српска књижевна задруга, Београд, 1990, стр. 19. ("Нема да згрешиме ако навестиме дека структурализмот и семиологијата идентични.")

Дерида, со оглед на врзаноста на структурализмот за лингвистиката, нужно е да се осврнеме врз лингвистичките темели на структурализмот, а тоа не е можно да се стори без да се повика од минатото мислата на Фердинанд де Сосир.

*

*

*

На учените познавачи на делото на швајцарскиот лингвист од Женава, Фердинанд де Сосир (1857-1913)³, таткото на модерниот структурализам, секако, им е позната неговата вљубеност во шахот. Самиот Де Сосир многу клучни примери значајни за неговата теориска мисла ги врзува за шаховска игра. Радикалната промена што тој ја извршува во лингвистичката наука, накратко, може да се определи како премин од нагласувањето на супстанцијата (содржината), кон нагласување на односите (функцијата). Ова префрлување на тежиштето во истражувањата на јазикот од содржината кон функцијата, Де Сосир нагледно го објаснува со пример од

³Сп. F.de Sosir, Opšta lingvistika, Nolit, Beograd, 1977. (Од огромниот број текстови и студии посветени на делото на Де Сосир укажуваме само на неколку подостапни што самите ги консултираме: J.Culler, Ferdinand de Saussure, Fontana, London, 1976 / прев. Dž.Kaler, Sosir, BIGZ, Beograd, 1980.; D.Skiljan, "Stvaralac bez dela - Ferdinand de Saussure", Teka, Zagreb, br.3, 1973; поглавјето за Де Сосир во книгата на R.Bugarski, Lingvistika o čoveku, BIGZ, Beograd, 1975.)

шаховската игра. Тој, не без причина, укажува дека е небитно дали фигурите со кои што се игра шахот се направени од дрво, метал или од слонова коска - содржината е, значи, небитна - битна е единствено функцијата на поодделни фигури во рамките на шаховската игра. Понатаму, и втората важна поставка на Де Сосировата лингвистичка теорија, разликата меѓу системот и неговата примена, а тој како лингвист пред сè на ум го има јазикот та говори за разлика меѓу *langue* (јазик, како систем и како збир на правила и норми) и *parole* (говор, говорниот чин како единечна примена на тие правила), значи, оттаму, од оваа разлика, Де Сосир, повторно со пример од шахот, го појаснува својот став. Шахот, за него, како систем, како збир на правила, е аналоген на поимот *langue*, додека поодделна партија шах е соодветна на *parole*, како единечна примена на системот на правила.

Исто така, кога станува збор за префрлувањето на нагласката од дијакрониските кон синхрониските истражувања на јазикот, став мошне битен за Де Сосир и за севкупниот структурализам, би можеле, од денешна гледна точка, овој став повторно да го објасниме со пример земен од шахот. За самиот јазик, како и за шахот, помалку важна е дијакронијата (еволуцијата на јазикот; еволуцијата на шаховската игра), а далеку побитна е синхронијата, сегашната состојба на јазикот, јазикот каков што е во дадениов момент. Истово ова важи и за шахот: историјата на шахот, секако, е важна, но далеку поважна е сегашната состојба на шаховската игра, со нејзините дострели *his et nunc* во теориските придонеси на еден Каспаров, Ананд, Карпов или мега-компјутерот "Big blue"

- што го изнамачи и светскиот првак Гари Каспаров!.

И на крајот, треба да се напомене и клучното "открытие" на Де Сосир - неговиот поим за знакот. Знакот, според ова веќе познато толкување, имено, се состои од два дела, означителот и означеното. Означителот (на пр. гласовите во зборот стебло) и означеното (поимот на зборот стебло, органско растение со корен, стебло, гранки итн.), смета Де Сосир, се во една произволна врска, зашто означителот е произволен и не е во каква и да е нужна врска со означеното. Така на пример, зборот стебло во францускиот јазик е arbre, во германскиот Baum, а во англискиот tree. Овие разлики, воочливи во сите јазици, се резултат на фактот дека означеното се однесува на самиот поим, а не на нештата на кои што упатува. Оттаму, заклучува Де Сосир, сиот јазик наполно е втурнат во сферите на субјективноста на човечкото искуство, а јазичниот знак е само дел од еден многу поширок систем на комуникација, што во себе ја вклучува невербалната комуникација, конвенциите, различните сигнализации и разбирања. Така тој, слично на американскиот филозоф Чарлс Сандерс Пирс (1839-1914), доаѓа до сознание за потребите од создавање на една нова општа дисциплина што самиот ја нарекува семиологија. Лингвистиката, на тој начин, би била само дел од општата наука на семиологијата (семиотиката).

Познато е дека структурализмот прифати многу од сознанијата, методологијата и терминологијата на Де Сосировиот "Курс по општа лингвистика". Бинарните опозиции од типот означител/означено, синхронија/дијахронија, синтагматско/парадигматско се во основите на самата

структуралистичка анализа и до ден денешен се во широка употреба.

*

*

*

И покрај големото влијание што рускиот формализам го има извршено врз структурализмот, особено формалистичката мисла на В.Шкловски, Б.Ејхенбаум, Р.Јакобсон (од првата фаза), треба да се укаже дека разликите меѓу формализмот и структурализмот, сепак, се големи. Нив Фредерик Џејмисон прегнантно ги образложува во следниов извадок: "Формалистите во крајна линија се занимаваа со начинот на кој единечното уметничко дело (или parole) разликовно се перципира на заднината на книжевниот систем како целина (или langue). Структуралистите, меѓутоа, втопувајќи ја индивидуалната единица во langue како негов делумен израз, си поставија пред себе задача да ја опишат организацијата на севкупниот знаковен систем."⁴

Покрај рускиот формализам во оформувањето на структуралистичката мисла видно место зазема и морфолошкиот (формалистички) пристап на В.Проп во толкувањето на книжевните појави, пред сè од народното творештво ("Морфологија на сказната", 1928), како и Ј.Мукаржовски кој во триесеттите и четириесеттите години, во рамките на Прашката структуралистичка школа, изгради своевидна

⁴Frederic Jameson, U tamnici jezika, Stvarnost, Zagreb, 1978, str. 89.

структуралистичка естетика во која категоријата естетичка вредност⁵ (за која инаку во францускиот структурализам нема особен интерес) кај него се здоби со централно значење. Сепак, влијанието на трудовите на Мукаржовски врз структурализмот е далеку помало зашто тие, иако создавани во првата половина од овој век, својата широка рецепција ја имаа дури по нивното интегрално објавување во средината на шеесеттите години во Чешка, а потем и преку нивните преводи, но, и во тој случај, Мукаржовски со своето интересирање не само за структурата на уметничкото дело туку и за неговата "неинтенционалност" (неговото влијание врз реципиентите и неговата актуализација), многу поголем интерес предизвика кај претставниците на естетиката на рецепцијата, а според мислењето на мнозина иследувачи на овој правец во естетиката - Мукаржовски, всушност, и директно ги инспирирал истражувањата и достигнувањата на Х.Р. Јаус. Како и да е, не можејќи, од разбирливи причини, да ги следиме "корените" на структурализмот во нивната дијахронија, ќе укажеме дека за развојот и оформувањето на структурализмот, како што веќе и претходно се наспомна, особено релевантно е делото на францускиот етнолог и антрополог, филозоф и социолог, творецот на структуралната антропологија Клод Леви-Строс (1908-).

⁵Сп. Jan Mukaržovski, Struktura, funkcija, znak, vrednost, Nolit, Beograd, 1987, str. 405. (Обемен избор од неговите естетички и поетички студии.)

АНАЛИТИЧКИОТ УМ ВО ПОТРАГА ПО УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО -
КЛОД ЛЕВИ-СТРОС

"Иако, меѓутоа, намерата на структуралистите беше да го прошират што е можно повеќе подрачјето на научното, рационалното поимање, тие сепак тргнуваа од обидот за поставување на поинаков однос меѓу рационалното и сетилното, сетилното и интелигибилното, токму затоа што, како на пример Леви-Строс, се стремееа кон 'супрарационализам'. Таков супрарационализам се постигнува со претворањето на светот во целина на семиотички системи."

Nadežda Čaćinović-Puhovski, "Znak i rad", Marksizam, strukturalizam, (ur.) M. Perović, Nolit, Beograd, 1974.

Примената на структурално лингвистички концепти во хуманистичките науки најсилно доаѓа до израз во анализата што Леви-Строс ја врши во однос на структуралните истражувања на петрифицираните изворни општества, нивната митологија, системот на сродство и на другите антрополошки феномени. Како еден од најзначајните претставници на т.н. структурална антропологија Леви-Строс го афирмира ставот дека сите видови на општествениот живот: економскиот, политичкиот, правниот, религиозниот, естетскиот итн., сочинуваат една смислена (сигнификантна) целина која може да се разбере само ако се земат предвид сите нејзини делови во целост. Оттаму општеството се толкува како еден смислен

тоталитет, а клучната категорија на оваа концепција, категоријата структура се зема како објективација на општествениот тоталитет која изразува одредени претстави или смислени врски. Затоа Леви-Стросовата антропологија не тргнува од некој претпоставен органски или механички тоталитет туку од смислената или сигнификантна целина која ја одредува смислата и на сите други делови на општествениот живот. Општеството, според оваа концепција, е еден смислен тоталитет кој владее со своите делови.

Наоѓајќи го методолошкото решение во сознанијата на општата лингвистика (особено на Де Сосир) и стриктно применувајќи го врз категоријата структура - како објективизација на општествениот тоталитет што тргнува од определени претстави или смислени врски, Леви-Строс се обидува на научна основа (а лингвистиката според него меѓу науките зазема посебно место поради огромниот напредок што го има остварено) да ја изгради својата структурална антропологија. Сепак, тој врши и критика на Сосировата теза за произволноста на јазичниот знак укажувајќи дека "јазичниот знак е само a priori произволен, додека a posteriori не е".⁶

Секако, ова преголема желба за завладување на "аналитичкиот ум" остро беше критикувана особено од страна

⁶Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, Plon, Paris, 1958, p. 105. (Токму на овој пункт подоцна ќе се случи разграничувањето меѓу структурализмот и постструктурализмот - доцниот Р.Барт и Ж.Дерида - зашто постструктуралистите ќе инсистираат и ќе го продлабочуваат јазот утврден од Де Сосир во однос на произволноста на јазичниот знак.)

на егзистенцијалистите, меѓу кои Сартр со својот концепт за "дијалектичкиот ум" најмногу предничеше. Токму затоа последното поглавје, насловено "Историја и дијалектика", од Леви-Стросовата книга "Дива мисла" (La pensée sauvage 1962) претставува полемички настроен теориски диспут против минимизирањето на значењето на "аналитичкиот ум", односно на "научноста" на структуралната антропологија. Суштината на Леви-Стросовиот одговор на Сартровата критика најдобро се воочува од следниов извадок: "Според тоа мора да се признае дека секој ум е дијалектички - што ние сме подготвени да го прифатиме, бидејќи дијалектичкиот ум го гледаме како динамичен аналитички ум; но разликувањето на тие две форми, што претставува основа на Сартровиот потфат, оттаму ќе изгуби секаква смисла."⁷

Натаму, преферирањето на синхронијата (Леви-Строс) за сметка на дијахронијата (Сартр) е уште една точка на судир меѓу структурализмот и егзистенцијализмот. Но, сепак, во својата подоцнежна фаза од седумдесеттите Леви-Строс како да го надминува ова подвојување. Така на пример, во својата "Структурална антропологија 2" тој изрично укажува дека "ние денес и во антропологијата и во лингвистиката знаеме дека и синхрониското може да биде несвесно како и дијахрониското. Во таа смисла растојанието меѓу синхрониското и дијахрониското веќе се смалува."⁸

⁷ Klod Levi-Stros, Divlja misao, Nolit, Beograd, 1978², str. 318.

⁸ Claude Lévi-Strauss, Strukturalna antropologija 2, Školska knjiga, Zagreb, 1988, str. 14.

Оттаму Леви-Строс го потенцира и дисконтинуитетот на нашето јас, кој е резултат на еден дисконтинуиран систем во просторот и во времето, но, парадоксално, сакајќи редот и логиката да ги префрли и во т.н. примитивни општества, како тие да постојат и таму, и тргнувајќи од едни вакви теориско-историски позиции доаѓа до заклучоци кои ја порекнуваат владејачката "научна" теза за битните разлики меѓу т.н. "примитивен менталитет" (оној на Африка, Австралија, Азија, Јужна Америка и претколумбовската Северна Америка) и т.н. "цивилизиран менталитет" (Европскиот и на другите цивилизирани народи).

Од занимавањето со прашањата на инфраструктурата, во своите дела "Елементарни структури на сродството" (*Les structures élémentaires de la parenté* 1949) и "Структурална антропологија" (*Anthropologie structurale* 1958), па преку интересот за суперструктурата во "Тотемизмот денес" (*Le totémisme d'aujourd'hui* 1962), веќе наведената "Дива мисла", "Структуралната антропологија 2" (*Anthropologie structurale deux* 1973) и огромното четиритомно дело "Митологики" (*Mythologiques* 1964-1971), Леви-Строс го оформува своето мислење во одбрана на различноста, во одбрана на онаа "дива мисла" која и денес опстојува, на тој начин разобличувајќи ја "приказната" за препотентниот евролоцентризам и агресивниот империјалистички хегемонизам во однос на неевропските, колонизирани, т.н. "нецивилизирани народи".

Леви-Стросовата апотеоза на т.н. "дива мисла" најдобро може да се почувствува од следниов извадок:

"Но, без оглед дали тоа нè нажалува или нè радува, сè уште постојат области каде што дивата мисла како и дивите видови се заштитени: таков е случајот со уметноста, на која нашата цивилизација ѝ дава статус на национален парк, со сите предности и недостатоци што одат со една таква вештачка формула; а ова е особено случај со големите и сè уште неиспитани сектори на општествениот живот во кои поради рамнодушност или немоќта, а најмногу поради причини што сè уште не сме ги откриле, дивата мисла и натаму цути."⁹

Секако, овој извадок нè воведе и меѓу проблемите на уметноста, а Леви-Стросовите согледби на тој план се навистина особени. Но, Леви-Стросовиот структурализам, како и структурализмот воопшто, се занимава со феномените на уметноста (литературата, ликовната уметност, архитектурата итн.) како со еден вид комуникација, како со еден од многубројните системи на знаци со коишто се служи човечкото општество. Тоа е така затоа што структурализмот не се занимава со значењето туку со тоа како значењето се создава, со правилата што го владеат производството на значења. Пренесувајќи ги Сосировите лингвистички разграничувања меѓу *langue* и *parole* на планот на митот, Леви-Строс митот го набљудува како *langue* (свкупната грчка митологија како целина го создава системот - *la langue* во Сосировска смисла), додека *parole* се сите индивидуални митови. Згора на тоа, консеквентно следејќи го Сосир, Леви-Строс вршејќи анализа на еден поодделен мит, на пример митот за Едип, него, од своја страна, го дели на повеќе епизоди ("Кадмо ја

⁹Divlja misao, op.cit., str. 281

бара сестра си Европа", "Едип го убива татка си Лај" итн.) при што овие епизоди ја играат улогата на митеми. Слично на улогата на фонемата во лингвистиката како најмала звуковна единица што врши разликување меѓу два збора, така и митемата е најмалата можна единица на митот. Иако митемите се наоѓаат во бинарни опозиции тие не произведуваат значења и не се хронолошко поставени, а значењето се генерира од самата конфигурација, од односите меѓу митемите.

На планот пак на уметноста ваквото ново толкување претставува напуштање на идејата за уметноста и за уметничкото дело како *mimesis*, при што Леви-Строс ја истакнува функцијата на уметноста како посредник меѓу човекот и природата. Токму затоа тој и вели: "иднината на уметноста, ако ја има, попрво би барала повторно враќање кон допирот со природата во чиста состојба, кој во строга смисла на зборот не е можен. Затоа можеби е подобро да се рече - напор во таа насока."¹⁰

Овој "напор" го води Леви-Строс кон толкувањето на образецот на уметничкото дело како еден смален модел.

Во "Дива мисла" Леви-Строс во духот на својот "геометриски метод" се обидува, како што тоа го стори и со митовите, да го "пронајде" основниот образец на уметничкото дело. Нему му се чини дека огромниот број уметнички дела претставуваат т.н. "смадени модели" и дека секој смаден модел има своја "естетска вокација"¹¹. Ова доаѓа оттаму што,

¹⁰ Strukturalna antropologija 2, op.cit. str. 256.

¹¹ Divlja misao, op.cit., str. 64.

смета Леви-Строс, за да го запознаеме стварниот предмет како целина, ние секогаш сме насочени кон првично запознавање на неговите делови. Запознавањето тече дел по дел поради отпорот што целината ни го дава, но со смалениот модел, што уметноста го користи штедро, се доаѓа до обратна ситуација: "познавањето на целината му претходи на познавањето на составните делови". Па дури и ако е тоа само илузија, целта на смалувањето е да се создаде или поддржува таа илузија која на интелигенцијата и на чувственоста им го дарува задоволството коешто и само поради тоа може да се нарече естетско."¹² Со други зборови кажано, суштественото својство на смалениот модел се состои во неговите интелигибилни димензии. Уметничкото дело, пак, како еден смален модел, како една микроструктура, претставува целосно урамнотежена синтеза на една или на повеќе вештачки и природни структури, на еден или на повеќе природни и општествени случувања. Оттаму, смета Леви-Строс, "естетската возбуда произлегува од тоа единство кое во еден предмет го востановил човекот, според тоа - виртуелно - и набљудувачот кој преку уметничкото дело ја открива можноста на неговото постоење меѓу планот на структурата и планот на настаните."¹³

Според ова, можеме да заклучиме дека Леви-Строс толкувајќи го уметничкото дело како една знаковна структура или код, значењето на уметничкото дело го бара во односите меѓу елементите на таа структура. На тој начин

¹² *ibid.*, str. 65

¹³ *ibid.*, str. 67

Леви-Стросовиот структурализам критички ја преиспитува долго опстојувачката теорија дека уметничкото дело ја рефлектира дадената реалност. Уметничкото дело, во сите негови сфери на различна уметничка појавност, е создадено од други конвенции или од други текстови.

Очигледно е дека Леви-Строс, на тој начин, методот што го примени во анализата на митовите го смета за соодветен и при анализата на уметничкото дело. Сепак, ограничувањето на ваквиот пристап е повеќе од очигледно. Барајќи систем што стои зад појавите и зад конкретните уметнички дела (било да се тие од т.н. примитивни култури или од развиените ововековни култури), редуцирајќи ја комплексноста на уметничкото дело само на неговите релации со други уметнички дела и внатре себеси, Леви-Строс не може да му избега на филозофскиот и естетичкиот есенцијализам кој смета дека структурите функционираат како крајни несведливи сушности на дискурсот кои и не треба да се докажуваат зашто се прифаќа дека тие основни структури напостојат.

Со својот "аналитички ум" во потрага по ред и систем, Леви-Строс се трудеше да покаже дека дури и во подрачјето на "примитивниот менталитет" и "примитивната уметност" владее идеалот на геометриската правилност, како што таа, според него, владее и во сите други манифестации на човечкиот дух. Рационалистичкиот монизам на Клод Леви-Строс, ако и даде определени значајни резултати на планот на антропологијата и етнологијата; на планот на естетиката ги покажа сите свои недостатоци во обидот да го протолкува уметничкото дело во неговиот тоталитет како една затворена

структура во која царуваат моделите на бинарните опозиции.

Токму затоа би можеле да го привршиме ова поглавје со еден поширок критички извадок во кој остро и без респект Никола Милошевиќ, во неговиот Предговор кон преводот на Леви-Стросовите "Митологики", укажува на ограничувањата на Леви-Стросовата мисла:

"Со стремеж за ред, во интелектуално-геометриското значење на тој збор, може да се протолкува и околноста што Клод Леви-Строс посегна по моделот на бинарни опозиции како основен инструмент за воспоставување на редот за кој станува збор. Оттаму не ќе е излишно да укажеме дека овие односи само условно го заслужуваат името логички односи. Строс, додуша, инсистира на идентичноста на бинарните и логичките односи. Според него, архитектониката на јазикот и архитектониката на културата 'се градат со помош на опозициите и корелациите, т.е. со други зборови, со помош на логичките односи' (Anthropologie Structurale; Plon, Paris, 1958, p. 78-79). Меѓутоа, односите што ги споменува Строс не се единствените типови односи со кои логиката се занимава. Постои цела низа други видови релации - тргнувајќи од релациите на сличност и различност, сè до односите на контрарност и контрадикторност - со чиешто испитување се занимава логиката. Ако Клод Леви-Строс од севкупното богатство на овие релации ги издвои и привилегира токму бинарните опозиции и корелации тогаш овој негов избор може да се протолкува само со потребата на овој теоретичар функционирањето на човечкиот дух да се сфати исклучиво според моделот на оние односи кои најмногу можат да се сведат на поимот на определен посебен, геометриски сфатен ред."¹⁴

¹⁴ Nikola Milošević, "Predgovor" ka: Klod Levi-Stros, Mitologike I, Prosveta-BIGZ, Beograd, 1980, str. XX-XXI.

ОД УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО КОН ЗАДОВОЛСТВОТО ВО ТЕКСТОТ -

РОЛАН БАРТ

"Кариерата на Барт интимно е врзана со раѓањето и падот на структурализмот во Париз во 1960-тите и со скептицизмот роден на крајот на она што тој го именуваше како 'сон за научноста', воздигнат од самиот структурализам."

M.B.Wiseman, "Roland Barthes", A Companion to Aesthetics, (ed.) D.Cooper, Basil Blackwell, Oxford, 1992, p. 38

Ролан Барт (1915-1980), секако, е централна фигура на француската повоена филозофска сцена, особено во трите децении меѓу 1950-та и 1980-та година. Тој не безразложно се смета за клучна личност на т.н. француска "Нова критика" (Nouvelle critique), односно на структурализмот и структуралистичкиот приод кон феномените на уметноста, особено изразен во пристапот кон книжевноста. Но тој наедно е и еден од основоположниците на семиолошкиот (семиотички) приод кон културните и уметничките појави, исто како што е и првичен двигател на оној вид структуралистички пристап кон

книжевното дело, именуван како паратологија.¹ Згора на тоа некои теоретичари² - не без причина - го вредуваат и во рецепционистичката естетика и критика, со оглед на фактот дека во творештвото на Барт јасно е потенциран преминот од авторот и делото кон читателот.

Токму затоа Бартовиот живот и дело³ прават тој да

¹Види: А. Вангелов, "Елементи на расказноста", Теорија на прозата, избор, превод и предговор А. Вангелов, Детска радост, Скопје, 1996, стр. 33. ("Своевиден сумариум и суптилна критичка проверка на магистралните предлози во теоријата на раскажувањето е Уводот во структуралната анализа на расказноста од Ролан Барт...") Ова дело за првпат е објавено во Communications, 8/1966, p. 7-33, а мак. прев. во Теорија на прозата, op.cit. стр. 129-177

²Види: Terry Eagleton, Književna teorija, SNL, Zagreb, 1987, str. 96

³Ролан Барт (Roland Barthes 1915-1980) роден е во Шербур. Рано останува без татко, а детството го минува во Бајон (на брегот на Атланскиот океан) каде што и подоцна честопати навраќа; 1924 г. оди во Париз и го продолжува школувањето; 1934 г. првпат боледува на белите дробови - ослободен е од служење во војска; 1935-1939 г. студира на Сорбона класична филологија; 1937 г. лектор е по француски јазик во Дебрецин (Унгарија). За време на Втората светска војна боледува од белодробна туберкулоза, а се лечи во Париз 1946-1947 г. Следните две години работи во Букурешт како библиотекар и професор на Францускиот институт и на Универзитетот. Во 1949-1950 г. станува лектор на Универзитетот во Александрија а од 1950 г. постојано живее во Франција. Во 1962 г. станува директор на студиите при École pratique des Hautes Études. Од 1977 г. Барт е раководител на катедрата за семиологија при Collège de France. Негови најпознати дела се: *Le degré zéro de l'écriture* (1953); *Éléments de sémiologie* (1964)

биде една од клучните личности на европската филозофија од втората половина на XX век, личност која во својот дискурс ги тематизира најзначајните промени што се случија во и со стварноста во раздобјето по опаѓањето на влијанието на егзистенцијализмот и ангажираната филозофија на Жан Пол Сартр од првите повоени години.

Секако, овие промени не ќе беа можни без огромното влијание на делата на двајцата мислители, за кои веќе говоревме, а кои директно влегуваат во темелите на мислењето на Ролан Барт: Фердинанд де Сосир и Клод Леви-Строс. Како и да е, мислењето на Барт мина низ повеќе фази а секоја од нив, може да се каже, претставува своевидно понирање во различните области од културната и општествената стварност: Барт пишува за Мишле, Расин, Фурие, Лојола, Де Сад, Брехт, Батај, Солерс, но и за рекламата, модата, фотографијата, криминалистичките филмови, митологијата, театарот, книжевноста, книжевната критика, семиологијата, структурализмот, како што исто така пишува и за сопственото

(овие две дела објавени се во иста книга во Париз, 1965); *Michelet par lui-même* (1954); *Mythologies* (1957); *Sur Racine* (1963); *Essais critiques* (1964); *Critique et vérité* (1966); *Système de la mode* (1967); *S/Z* (1970); *L'Empire des signes* (1970); *Sade, Fourier, Loyola* (1971); *Le Plaisir du Texte* (1973); *Roland Barthes par lui-même* (1975); *Fragments d'un discours amoureux* (1979); *Sollers écrivain* (1979). *La Chambre claire* (1980). Како последица на сообраќајна несреќа Ролан Барт умира во пролетта 1980 г. По неговата смрт објавени се и следниве дела: *Le Grain de la voix: Entretiens 1962-1980* (1981); *L'Obvie et l'Obtus* (1982); *Le bruissement de la langue* (1984); *L'Avanture sémiologique* (1985).

доживување на Јапонија и на јапонската култура, и секако, а тоа е можеби и најважното во последната фаза од неговото творештво, за себе. Оттаму произлегува дека и начинот на изразување, жанрот или дисциплината којашто се користи при пишувањето, па дури и самата методологија е од дело во дело во фази на постојана промена. Ова користење на различни толкувачки системи претставува суштински белег на Бартовото творештво: книгите за Мишле и Расин се пишувани од психоаналитичка појдовна позиција; текстовите за нултиот степен на писмото, за митологиите и за Брехт се создавани во духот на марксизмот; делата, пак, од средишната фаза врзани се за формализмот, структурализмот или за теоријата на текстот, додека последната фаза од неговото творештвото се карактеризира со неусилен премин од структурализмот кон постструктурализмот.

Оваа теориска и методолошка разновидност на Бартовото дело навестена е и потенцирана уште од "Нултиот степен на писмото" (1953), кадешто врз основа на сознанието дека класичното писмо е веќе распаднало а севкупната литература од Флобер до денес е веќе преобразена во проблематиката на јазикот, Барт врши анализа на "неутралното писмо" или, како што тој го нарекува "нултиот степен на писмото". Но, сепак, ова "бело писмо", на пример писмото на А. Ками или на Р. Кено, двојно е несочено и се стреми и кон распаѓање и кон остварување. Во духот на фројдо-марксизмот Барт, во ова свое рано дело, укажува дека писмото се наоѓа притеснето од самото општество, а бидејќи современите автори го чувствуваат сето тоа - оттаму доаѓа и нивната потрага по

"не-стил", или што е исто: по "говорен стил" или "нулти степен на писмото". Затоа, тврди Барт, "како и севкупната модерна уметност, книжевното писмо истовремено ги носи отуѓувањето на Историјата и сонот за Историјата: како Нужност, тоа ја потврдува расцепеноста на јазикот, неделива од расцепеноста на класите: како Слобода, тоа претставува свест за оваа расцепеност и напор таа да се надмине."⁴

Ова множење на писмата, ова мултиплицирање на писмата, според Барт, претставува нов темел за книжевноста а оттаму и за книжевното уметничко дело. Книжевноста и книжевното уметничко дело стануваат "проект", или како што вели Барт, "книжевноста станува утопија на јазикот". (КМС стр. 54)

Во ова ново книжевно уметничко дело се случува исчезнувањето и на поетот и на романиерот, односно на авторот, вели Барт во "Критиката и вистината" (1966), а при тоа "постои само определениот начин на пишување" (КМС стр. 193). Овој "определен начин на пишување" прави, во современите услови на творење, битно да се изменат, испреплетат и израмнат во минатото различните функции на пишувањето - поетската и критичката. Во новонастанатата ситуација критичарот станува писател затоа што неговите книги од областа на критиката "треба да се читаат на ист начин како и книжевните дела во вистинската смисла на зборот", вели Барт и продолжува: "Додека некогаш ги

⁴Rolan Barthes, "Nulti stepen pisma", Književnost, mitologija, semiologija, Nolit, Beograd, 1979, str. 53 (Натаму ќе се цитира во основниот текст под кратенката КМС!)

раздвојуваше обилно користениот мит за 'гордиот творец и понижниот слуга кои се потребни, секој на своето место' итн., денес писателот и критичарот заедно се наоѓаат во истата тешка положба во однос на истиот предмет - јазикот." (КМС стр.194)

Ова урнување на границите меѓу науката, критиката и литературата е резултат на Бартовото убедување дека не може да постои еден неутрален метајазик, дека и покрај обидите на авторите да создаваат со помош на "нултиот степен на писмото", сепак, "неутралноста" не може да се зачува и одбрани. Авторот треба да биде свесен за маската што ја носи, згора на тоа тој треба неа да ја прифати како свој предизвик, да не бега од неа, туку со прст да покажува кон неа - како што метафорично се изразува Барт толкувајќи ја својата позиција.⁵

Парадоксалната ситуација во којашто се наоѓа уметничкото дело е резултат на фактот дека тоа ги носи белезите на една историја, како што едновремено на истата таа историја ѝ се спротивставува. Според мислењето на Барт

⁵Во докторската дисертација на Илинка Митрева под наслов "Проблемот на интерпретацијата на книжевното дело во критичко-теоретскиот опус на Ролан Барт", Скопје, 1994 (сè уште, за жал, необјавена), опстојната анализа на делото на Барт се завршува токму со констатацијата која го потврдува Бартовото стојалиште за разменливоста на позициите автор - критичар: "Но Барт е веќе писател. Тој е отсекогаш писател. Колебањата, исчекорите, изместувањата на неговата теориска мисла - граничноста на таа мисла - не е ништо друго освен опачината на правото што за себе го бара секој писател: правото да си противречи." (стр. 126)

од почетокот на шеесеттите години "сите добро чувствуваат дека делото се измолкнува, дека тоа се разликува од сопствената историја, од збирот на сопствените извори, од влијанијата што ги претрпило и од сите модели" (КМС стр.115) - а ова е така затоа што "делото е знак на нешто што го превозмогнува (...) станува збор, значи, за општото настојување делото да се отвори, не како последица на една причина, туку како означител на едно означено." (КМС стр. 123)

Семиолошко-структуралистичкиот пристап на Барт кулминира во неговите строго научни елаборации од "Елементи на семиологијата" (1964) и "Систем на модата" (1967), но тој е усвоен од порано - за што сведочи самиот Барт во интервјуто со уредниците на списанието *Tel Quel* (1961). Како системи на означување и модата и литературата (заедно со храната, облеката, сликата итн.) "се повеќе системи отколку објекти: нивното битие е во формата, а не во содржината или во функцијата." (КМС стр. 137) Според Барт севкупната литература, а оттаму и книжевното уметничко дело е најнепосредно втопено во проблематиката на јазикот та затоа и не може да се толкува уметничкото дело ако не се имаат предвид достигнувањата на лингвистика, особено онаа на Де Сосир, која Барт ја толкува како "наука за структурата". (КМС стр. 151)

Всушност, во "Елементи на семиологијата" Барт стриктно го применува лингвистичкиот модел преку преземањето и дообликувањето на значенско-градбената моќ на јазикот изразена преку опозициите: дијахрониско/синхрониско,

јазик/говор, означител/означено, конотација/денотација. Врз основа на овие преземени лингвистички модели структурализмот се разликува од "другите форми на мислење" (КМС стр. 152), но структурализмот, според Барт, не е ниту "школа ниту движење" туку една дејност која "било да е мисловна или поетска, има за цел да реконструира определен 'објект' така што по пат на реконструкција да ги изрази правилата на функционирање ('функциите') на тој објект. Значи, структурата е, всушност, симулакрум на објектот..." (КМС стр. 152)⁶

Ваквиот став претставува одземање на улогата на субјектот како извор на значења, затоа што значењето се објаснува според одредниците на еден систем (структурален), а сево ова води, како што утврдува и Џонатан Калер, кон "најзначајната последица на структурализмот: неговото отфрлување на поимот 'субјект'".⁷

Не е воопшто случајно што токму врз основа на овие изведувања Барт ги создава своите, сега веќе, антологиски текстови "Смртта на авторот" (*La mort de l'auteur*, Manteia V, 1968) и "Од делото до текстот" (*De l'oeuvre au texte*, Revue d'esthétique 3, 1971). Тезата на Барт од "Смртта на авторот", како што се потенцира и во самиот наслов, е дека

⁶Врз основа на овој став Жан Бодријар во рамките на постмодерната ќе ја изгради (како што ќе видиме од анализата на Бодријаровото творештво што следува) својата теорија за симулациите и симулакрумот на објектот.

⁷Џонатан Калер, Структуралистичка поетика, СКЗ, Београд, 1990, стр. 52

меѓу авторот и неговото дело не постои некоја директна врска затоа што самото дело е едно ткаење од различни, познати во минатото, фрази и изрази, тоа е своевидна компилација од несвесни цитати така што неговата изворност и авторството овоплотено во индивидуалниот талент се повеќе од проблематични. Јазикот е оној кој владее со уметничкото дело а не авторот (ова, смета Барт, го увидува уште Маларме), та затоа, по губењето на важноста на авторот или, порадикално кажано, по неговата смрт, желбата да се растајнува текстот станува небитна. Всушност, според Барт, текстот не треба да се одгатнува туку треба да се расплетува затоа што тој "не е црта на зборови кои произведуваат едноставно 'теолошко' значење (соопштение на Авторот-Бог), туку е мултидимензионален простор во кој разновидностите на пишувањата, од кои ниедно не е изворно, се мешаат и се судруваат. Текстот е ткиво на цитати изведени од немерливиот број на средишта на културата."⁸ На тој начин уметничкото дело, односно книжевниот текст, се здобиваат со својства на отвореност и интертекстуалност.

Очигледно е дека класичната категорија на книжевното уметничко дело за Барт е веќе надмината, та затоа е подобро, според него, да се зборува "само" за категоријата "книжевен текст", или уште пократко "текст". Навестувањето на оваа концепција што ја најдовме веќе на крајот од неговиот текст "Смртта на авторот", подоцна ќе биде појасно

⁸ Roland Barthes, "Smrt autora", Suvremene književne teorije, (ur.) Miroslav Beker, SNL, Zagreb, 1986, str. 178

разработена во студијата "Од делото до текстот", која според мнозина иследувачи претставува клучно раздобје на премиот од структурализмот кон постструктурализмот.

Идејата на Барт е да го прикаже текстот како едно неограничено производство на значења, зашто во него се случува "експлозијата на значењата" како резултат на иманентната интертекстуалност што секој текст во себе ја содржи. Како што вели Барт "наспроти традиционалниот поим на делото, долго - и денес уште - сфатено на, така да се рече, њутновски начин, постои барањето за нов предмет, што би се постигнал со придвижувањето или преобртувањето на поранешните категории. Тој предмет е Текстот."⁹

Бидејќи текстот се наоѓа на еден крстопат оттаму, според Барт¹⁰, строгото одделување на делото од текстот би било непродуктивно, но разликите што постојат меѓу делото и текстот се навистина големи: делото е, просто кажано, книга која ја среќаваме во книжарниците, библиотеките итн., а текстот е едно методолошко подрачје, процес на демонстрирање; делото може да се држи в раце а текстот е содржан во јазикот; текстот се доживува само во дејноста на производството; делото е затворено во означеното и дејствува како општ знак а текстот претставува "бесконечно одлагање на означеното"; текстот е плурален - тоа не значи само дека текстот има повеќе значења туку дека го постигнува самото

⁹ Roland Barthes, "Od djela do teksta", Suvremene književne teorije, op.cit., str. 182

¹⁰ ibid., str. 182-186

мноштво на значења; интертекстуалноста во секој текст е содржана и не треба да се меша со "некакво потекло на текстот", или, како што нагледно појаснува Барт, "цитатите кои го прават некој текст се анонимни, ним не можеме да им влеземе во трага, а сепак веќе се читани: тоа се цитати без наводници. Делото нема ништо вознемирувачко за која било монистичка филозофија (...) за таквата филозофија, плуралот е Зло. Затоа, наспроти делото, текстот би можел за свое мото да ги земе зборовите на човекот обземен од демоните (Марко 5 : 9): 'Моето име е Легија; зашто ние сме мнозина.'"¹¹

Но бидејќи делото е предмет на потрошувачка, текстот, сакајќи да ја одбегне оваа потрошувачка грозница, го оттргнува делото од неа и го "прибира како игра, дејност, производство, вежба." Оттаму следува и конечниот заклучок на Барт во однос на текстот, ставот дека кон текстот најсоодветно може да се пристапи само од гледна точка на уживањето (jouissance) кое претставува задоволство (plaisir) на "неодвојувањето". Затоа е и логично да се тврди, како што тоа го прави Барт, дека "Теоријата на Текстот може да се совпаѓа единствено со практиката на пишувањето."¹²

Од сево ова гледаме дека преминот од делото кон текстот не се остварува со помош на едно метајазично изложување (Барт го напушта "сонот за научноста" од "Елементите на семиологијата" и "Системот на модата") туку со помош на една нова "текстуална дејност", со помош на

¹¹ ibid., str. 184

¹² ibid., стр. 186

истражувањето на самиот текст и префрлувањето на интересот од авторот и делото кон читателот: "постои едно место кадешто таа многукратност го наоѓа своето жарште, а тоа место е читателот, а не, како што досега се говореше, авторот. Читателот е просторот на кој сите цитати што го прават пишувањето се запишани, а притоа ниеден од нив не е изгубен; единството на текстот не лежи во неговото потекло туку во неговото одредиште."¹³

Радикализираниот став на Барт дека делото го создава авторот, а не авторот делото, неговиот став за децентрирањето на текстот, согледбите за сегментираноста и интертекстуалноста на текстот (делото) сесрдно ќе бидат прифатени и од Дерида и од американските постструктуралисти или деконструктивисти од т.н. Јеилска филозофска школа (Пол де Ман, Џефри Хартман, Харолд Блум, Џ.Хилис Милер) како јасен показ за напуштање на традиционалното сфаќање на книжевното дело и уметничкото дело воопшто, разбирањето на делото како едно заокружено остварување, како еден смисловен тоталитет.¹⁴

¹³ *ibid.*, str. 179

¹⁴ Овде може да се укаже дека Серж Дубровски во неговата прочуена полемичка книга Зошто нова критика? (1967) која го брани Ролан Барт од нападите на "универзитетската" теорија претставена во ликот на Ремон Пикар и неговата книга Нова критика или нова измама (1965), сепак, не е во право кога избрзано особеностите на новата критика ги определува како порив по тоталитетот. Пикар вели: "Единството, тоталитетот, кохерентноста: мислам дека оваа девиза им е заедничка на сите нови критичари или, ако сакате, дека тоа е нивниот

Покрај исчекорувањето од структурализмот кон постструктурализмот и деконструкцијата, Бартовиот премин од естетиката на книжевното дело (сфатено како текст) кон естетиката на рецепцијата, повеќе е од очигледен. Овој премин уште повеќе доаѓа до израз во неговото дело/текст "Задоволство во текстот" (1973) кадешто Барт експлицитно иницира една хедонистичко-рецепционистичка естетика: "Да се замисли една естетика (доколку овој збор не е премногу обезвреднет) заснована до крај (целосно, коренито, во сета смисла) врз задоволството на потрошувачот, каков и да е тој, на која и да е класа или група да ѝ припаѓа, без оглед на културите и јазиците. Последиците би биле огромни, можеби дури разурнувачки..."¹⁵

Овој рецепционистички пристап на Барт¹⁶ произлегува

заеднички постулат." (Серж Дубровски, Зашто нова критика?, СКЗ, Београд, 1971, стр. 79) Колку само она што подоцна го создаде Барт го оповргна мислењето на Дубровски! Секако, корените на ваквите промени што настанаа кај Барт можеа да се воочат уште во времето на пишувањето на книгата на Дубровски, така што, оттаму, неговите ставови се покажаа не само како избрзани туку и како "еднодимензионални"!

¹⁵R. Bar, Zadovoljstvo u tekstu, Gradina, Niš, 1975, str. 79

¹⁶Него, секако, кај Барт можеме да го воочиме и во однос на другите уметности, особено на музиката. Во текстот "Musica practica" (1970) Барт ја застапува идејата за едно "изведувачко задоволство" кое едновременно претставува и рецепција и креација и практика. Тој, затоа, и вели: "Како што читањето на модерниот текст (како што во крајна линија може да биде определено) се состои не во примањето, во познавањето или чувствувањето на тој текст, туку во неговото повторно пишување, во вкрстувањето на неговото писмо со нови

од промените што настапија во Франција при преминот од структурализмот кон постструктурализмот во творештвата на Дерида и Кристева, односно рedefинирањето на книжевноста од позиции на теоријата на текстот. Централен проблем, на тој начин, и за Барт, станува текстот, поточно местото на читањето на текстот. А самиот текст, пак, никогаш не е "недолжен", никогаш не е "неутрален", никогаш не е надвор од идеологијата. Затоа, како што вели Барт во "Сад, Фурие, Лојола" (1971) нашиот јазик останува затворен во таа идеологија а "единствениот можен одговор не е во спротивставувањето ниту во урнувањето, туку само во кражбата: да се раздробат стариот текст на културата, науката, книжевноста и неговите црти да се разместат по досега непознати урнеци, онака како што се прекројува украдената стока."¹⁷

Стариот текст на културата, класичниот текст, кој произлегува од класичниот знак, според Барт, е канонизиран и институционализиран, што ќе рече: тој е затворен облик на текст; спротивно на него, современиот текст, кој произлегува од современиот знак, се карактеризира со својата отвореност, плуралност, полисемичност - која се граничи со нечитливост,

записи, оттаму, исто така, да се чита Бетовен значи да се изведе неговата музика, да се извлече (таа дозволува да биде извлечена) кон еден непознат praxis." (Roland Barthes, "Musica Practica" in: Image, Music, Text, Fontana Press, London, 1977, p. 153)

¹⁷ Roland Barthes, Sad, Furije, Lojola, Vuk Karadžić, Beograd, 1979, str. 16

нестабилност и децентрираност. Затоа класичниот знак и класичното дело имаат потреба од откривање на нивните "вистински значења" по пат на едно херменевтичко толкување, додека современиот знак и современиот текст имаат потреба од една текстуална анализа за која би бил соодветен пристапот и изразот воведен од Јулија Кристева: семанализа.¹⁸ Барт ги прифаќа и применува овие согледби на својата помлада соработничка Кристева (за воведувањето на хетерогениот говорен субјект во исто така хетерогените означувачки процеси, за означувачката практика, фенотекстот, генотекстот и интертекстот, за јазикот кој едновремено е и систем и систематизирање и структура и структурирање), а при нивната примена поимот на текстот не го ограничува единствено на пишаниот збор туку го проширува и врз невербалните комуникации и практики на означување: сликата, филмот, музиката, облеката, храната итн. Ова пантекстуализирање на уметностите но и на севкупната стварност што го презема Ролан Барт, секако, треба да се определи не како структуралистичко туку како семиотичко.

Затоа Барт во својата есеистичко-биографска книга "Ролан Барт според Ролан Барт" (1975) и ќе може да утврди дека: "светот како предмет на книжевноста се измолкнува; знаењето ја напушта книжевноста која повеќе не може да биде

¹⁸ Види: Julia Kristeva, Semiotike, Recherches pour une sémanalyse, Seuil, Paris, 1969; Desire in Language: A semiotic approach to literature and art, Blackwell, Oxford, 1984; The Kristeva Reader, (ed.) Toril Moi, Blackwell, Oxford, 1986

ни Mimesis ни Mathesis, туку единствено Semiosis, авантура на она неможното во јазикот, со еден збор: Текст."¹⁹

Во оваа авантура на духот Ролан Барт става знак на равенство меѓу пишувањето (писмото) и читањето, навлегува во "еротиката на јазикот", во "задоволството во текстот", ја воведува "телесната" компонента при толкувањето на текстот која, според него, е моралност, но моралност која е спротивност на моралот зашто е "мисла на телото во состојбата на јазикот."²⁰

Ако сега, при крајот на толкувањето на Бартовите "текстови", би посакале да ги сумираме сите еруптивни промени што неговата мисла ги доживеа (а за кои Сузан Сонтаг тврди "дека се логични" затоа што "Бартовото писмо /пишување/, со своите чудесни различности на субјектите, имаше конечно еден голем субјект: писмото /пишувањето/ по-себе"²¹), веројатно, најдобро ќе биде тоа да му го препуштиме на самиот Барт!

Фазите на развојот, во книгата "Ролан Барт според Ролан Барт"²², самиот автор ги претставува, шематски, на следниов начин:

¹⁹ Rolan Bart po Rolanu Bartu, Svetovi, Novi Sad, 1992, str. 142

²⁰ *ibid.*, str. 173

²¹ "Writing Itself: On Roland Barthes", A Susan Sontag Reader, Penguin Books, Harmondsworth, 1983, p. 425

²² *op.cit.*, str. 173

Интертекст	Жанр	Дела
(Жид)	(желба за писмо)	--
Сартр Маркс Брехт	митологија, општествена	Нулти степен... Списи за театарот Митологии
Сосир	семиологија	Елементи на семиоло- гијата Систем на модата
Солерс Кристева Дерида, Лакан	текстуалност	S/Z Сад, Фурие, Лојола Царство на знаците
(Ниче)	моралност	Задоволство во текстот Р.Б. според Р.Б.

Кон последната фаза на "моралност" ние би можеле да го додадеме и последното напишано дело на Барт, неговата "Светла комора: белешка за фотографијата" (1980)²³,

²³ Rolan Bart, Svetla komora: nota o fotografiji, Rad, Beograd, 1993.

Јасно е дека во нашиот пристап најмногу внимание му посветивме на Бартовото сфаќање на книжевното уметничко дело ("текстот" и "задоволството во текстот"), иако Бартовите согледби за музиката, сликата и фотографијата се, навистина, предизвикувачки! Кога станува збор, пак, за фотографијата

но ваквото "фазно" претставување на Бартовата мисла може да создаде впечатокот дека Барт кон крајот на животот повторно ѝ се враќа на желбата за систематизирање и повторно го возобновува "сонот за научноста", впечаток што, се разбира, е лажен ако се имаат предвид толкувањата што Барт ги пишува под шематскиот приказ на фазите на неговото творештво:

"Белешки: 1) интертекстот не е нужно поле на влијание; тој е повеќе музика на фигурите, на метафорите и на мислите-зборови; тој е означител сличен на сирена; 2) моралноста мора да се сфати како спротивност на моралот (тоа е мислата на телото во состојбата на јазикот); 3) најпрвин интервенции (митолошки), потоа фикции (семиолошки), потем распрснувања, фрагменти, реченици; 4) помеѓу раздобјата,

Барт во своето последно дело разлучува две теми клучни за фотографијата: *studium* и *punctum*. Всушност, целата негова книга е напишана во одбрана на *punctum*-от и на тој начин, доследно, "задоволството во текстот", "телесното", го проширува своето важење од книжевноста кон фотографијата. Затоа Барт и може да утврди: "*Studium* е начинот на кој ме интересираат многу фотографии, било да ги примај како политички сведоштва, било во нив да уживам како во добри историски слики: зашто јас културно (оваа конотација е присутна во зборот *studium*) учествувам во фигурите, изгледите, гестовите, декорите, акциите. Вториот елемент што доаѓа да го поништи (или истакне) *studium*-от (...) ќе го наречам *punctum*; зашто *punctum* е и: боцнување, мала дупка, мало петно, мал рез - а и фрлање коцка. *Punctum*-от на една фотографија е оној случај кој, во неа, ќе ме боцне (но и ме ранува, ме боде." (Svetla komora, op.cit., str. 29). И натаму: "последно нешто за *punctum*-от: било да е тој заокружен или не, тој е додаток: тоа е она што ѝ го додавам на фотографијата а што е, сепак, веќе тука." (str. 53)

постојат секако преклопувања, враќања, блискости, надживувања; главно написите (од списанијата) ја овозможуваат таа врзувачка улога; 5) секоја фаза е реактивна: писателот реагира или на дискурсот околу себе, или на сопствениот дискурс, ако и едниот и другиот почнуваат премногу да зајакнуваат; 6) како што клинот со клин се избива, како што стои во изреката, така перверзијата ја прогонува невротата: по политичката и моралната опседнатост доаѓа малиот научен делириум кој од своја страна ќе ѝ донесе расплет на перверзната наслада (врз основа на фетишизмот); изделеноста на некое време, на некое дело на развојни фази - иако станува збор за имагинарно дејство - овозможува да се влезе во играта на интелектуалното општење: се станува интелигибилен.²⁴

Иронијата, поточно: самоиронијата со којашто завршува Бартовото самотолкување, како да нè води и нас во "играта на интелектуалното општење", како и ние да стануваме "интелигибилни" во обидот на еден систематизиран начин (што треба да е клучно својство иманентно на карактерот на нашиот труд!) да ја пренесеме Бартовата мисла. Но излез од ваквото чувство на "незадоволство" - бидејќи треба "школски" да се изведе "часот по анатомија" во однос на Бартовото дело - веројатно, во нашиов случај, не е можен, зашто, сега, на крајот, треба повторно да се сумира Бартовата мисла во однос на проблемот што нас нè интересира: уметничкото дело.

²⁴ Rolan Bart по Rolanu Bartu, op.cit., str. 173.

Бартовото дело нам ни се прикажа како фрагментарно и противречно (и покрај големата систематичност и "научност" на неколку негови книги), неговото напуштање на категориите "автор" и "дело" и нивната замена со "читател" и "текст" се суптилни и образложени, но се чини дека категоријата "текст" и покрај Бартовото исистирање дека таа се разликува од категоријата "уметничко дело", ги има оние белези што модерното или постмодерното уметничко дело ги овозможува во себе: фрагментарноста, плуралноста, полисемичноста, иронијата, самоиронијата, колажот, пастишот, отвореноста, распрснатоста, движењето по рабовите, губитокот на средиштето, жанровското испреплетување, интертекстуалноста, самореферентноста итн.

Оттаму ни се чини оправдано што Бартовиот говор за текстот (и покрај битните Бартови предупредувања, и покрај нашите првични оправдани дилеми) го сфаќаме и толкуваме, од естетичка гледна точка, како специфичен говор за уметничкото дело во раздобјето на превреднување на класичните одредби што важеа за уметничкото дело во естетиката од првата половина на XX век. За ваквиот став, се чини, има и теориско и практично оправдување. Теориско, затоа што, според Барт, текстот е поширок поим од делото и во себе може да го вклучи и самото дело - во неговото движење и трансформирање од дело кон текст - и практично, затоа што уметничката практика, особено онаа книжевната, ги потврдува во своите конкретни остварувања, преку одделни книжевни уметнички дела, ставовите на Барт во однос на текстуалната практика.

Бартовиот специфичен говор за уметничкото дело и самиот, во последната фаза од неговото творештво, се здобива со белези својствени на уметничкото дело - книжевното уметничко дело - со што најдобро ги овоплотува сопствените "теориски" ставови.²⁵ Оттаму, на крајот, не можеме а да не го наведеме *in extenso* Бартовиот запис "Центарот на градот, празниот центар", од неговата книга "Царството на знаците" (1970), кој може да се толкува како алегорија за состојбата во којашто се наоѓа модерното и постмодерното уметничко дело, но кој наедно и самиот станува врвно уметничко остварување, бришејќи ги на тој начин границите меѓу научно-теориската мисла и уметничката практика, остварена во јазикот и во писмото на конкретното уметничко дело.

"Се зборува дека четвороаголните, решеткасти градови (Лос Анџелес, на пример) предизвикуваат длабока нелагодност; тие во нас го рануваат чувството за осрединтениот град кое бара секој урбан простор да има средиште кон кое се оди, од каде се враќа, комплетно место за кое се сонува или со оглед на кое се управува или се повлекува, со еден збор, со оглед на кое самото себеси се измислува. Поради сложените причини (историски, економски, религиски, воени) Западот многу добро го сфатил тој закон: сите негови градови се концентрични. Натаму, во согласност со самото движење на западната метафизика, за која секој

²⁵ Кај нас, пак, на овој план, вонредно успешно пречекорување и надминување на границите меѓу филозофијата и литературата (прозата) се остварува во книгата на Ферид Мухиќ, Штитот од злато, Култура, Скопје, 1993; За ова дело пообемно пишував во есејот: "Симболиката на Штитот од злато", Современост, Скопје, бр. 9-10, 1992, стр. 125-137

центар е место на вистината, центарот на нашите градови е секогаш полн: токму тука, на означеното место, се собираат и згуснуваат цивилизациските вредности: духовноста (со црквите), моќта (со банките), стоката (со стоковните куќи), зборот (со агорите: кафаните, шеталиштата): да се оди во центар значи да се сретне општествената "вистина", тоа значи да се учествува во величествената полнотија на "стварноста".

Градот за кој зборувам (Токио) има ваков драгоцен парадокс: тој, имено, има центар, меѓутоа, неговиот центар е празен. Целиот град се врти околу едно место кое е истовремено забрането и незанимливо, се врти околу престојувалиштето обвиткано со зеленило, недостапно поради рововите исполнети со вода, а во кое живее царот кој, пак, никогаш не може да се види, то ест, буквално, никој и не знае кој живее тука. Денизден, со своето остро, енергично возење, брзо налик на движењето на пукотот, таксистите го одбегнуваат тој круг чија ниска кикиришка, видливиот облик на невидливото, го крие посветеното ништо. Еден од двата најмоќни града на модернитетот изграден е, значи, околу непроѕирен прстен од сидини, вода, покриви и дрвја, и самото негово средиште е единствено избледнета идеја, тоа стои тука не за да зрачи со некаква моќ, туку на целото движење да му ја даде потпората на својата средишна празнина, принудувајќи го движењето кон непрестајно скршнување. На тој начин, ни велат, она имагинарното се шири циркуларно, низ заобиколувања и повторни навраќања вдоль празната содржина."²⁶

²⁶ Roland Barthes, Carstvo znakova, August Cesarec, Zagreb, 1989, str. 45-47.

*

*

*

Следењето на патот на ширењето на имагинарното по рабовите на деконструираниот центар, кој е веќе празен, нè води, натаму, кон делото на авторот кој го спроведува деконструктивистичкото скршнување во теоријата - нè води кон мислата на францускиот филозоф Жак Дерида.

УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО КАКО АПОРИЈА - ЖАК ДЕРИДА

"Некаде во раните 1970-ти се разбудивме од догматската дремка на својот феноменолошки сон и откривме како една нова присутност ја презеде апсолутната власт над нашата авангардна критичка мечта: Жак Дерида. Помалку изненадено, сфативме дека (...) тој не го донесе структурализмот - туку нешто што би требало да се нарече постструктурализам."

Frank Lentricchia, After the New Criticism, London, 1980, p.159

И од овој извадок се потврдува вообичаеното мислење дека преминот од структурализмот кон постструктурализмот се остварува во делото на познатиот француски филозоф Жак Дерида (1930-). Иако самиот Дерида за себе не вели дека е постструктуралист,¹ туку најмногу "граматолог" или "деконструктивист", анализата што ќе ја спроведеме треба да ја покаже вистинитоста на првото (она на Лентричија) или

¹ Žak Derida, Razgovori, Novi Sad, 1993, str. 136 ("Успехот на зборот деконструкција без сомнение мора да се сведе на фактот дека деконструкцијата очигледно се почувствувала како антиструктурализам, постструктурализам, како што често пати се вели во САД. Јас тој збор никогаш не сум го употребил")

второто мислење (она на самиот Дерида), или, пак, да докаже нешто трето: дека постструктурализмот и деконструкцијата се едно и исто. Но, што и да произлезе од оваа анализа, најважно, секако, ќе биде да се утврди односот на Дерида кон уметноста и уметничкото дело, зашто тој однос, се чини, битно влијае врз рецепцијата и толкувањето на уметноста во трите последни децении од овој век.

Иако влијанието на Дерида најмногу се изразува на планот на книжевноста, книжевното уметничко дело и книжевната критика - што е сосема разбирливо со оглед на неговата врзаност за "писмото" - ние ќе се обидеме спецификите на теоријата на Дерида да ги прикажеме врз основа на примената на оваа теорија врз ликовната уметност, онака како што тоа го прави Дерида во неговото дело "Вистината во сликарството" (La vérité en peinture, 1978). Секако, пред тоа да се стори, треба да ги утврдиме појдовните позиции на Дерида. Најопштата одредница во која не можеме да се сомневаме е фактот дека делото на Дерида е дел од големата француска традиција на скептицизмот што во себе ги вклучува еден Монтењ, Декарт, Паскал, Волтер или Ками. Всушност, Дерида, по доаѓањето од Алжир (каде што е роден во еврејско семејство на 15 јули 1930 г. - во Ел-Бијар, предградие на главниот град Алжир) во Париз, ги започнува студиите по филозофија во 1950 година, во времето кога доминира мислата на Ками и Сартр и кога се востановува еден нов однос меѓу филозофијата и литературата.

Но патот кон "скептицизмот" и деконструкцијата е постапен! Првите "собеседници" на Дерида се филозофите што

се одликуваат со строгост и систематичност во изложувањето и филозофирањето: Хегел и Хусерл. Во 1954 година Дерида ја брани дипломската работа на École Normale Supérieure за проблемот на потеклото во феноменологијата на Хусерл, а во 1957 година ја пријавува тезата "Идеалитетот на книжевниот објект", што треба да ја пишува под менторство на хегелијанецот Жан Иполит, со цел да вообличи нова теорија на книжевниот објект со помош на техниките на трансценденталната феноменологија. Според зборовите на самиот Дерида, негов постојан интерес оттогаш па сè до последните дела е токму пишувањето (писмото) што се именува како книжевно, и прашањата од типот: "од каде тоа фактот на пишувањето да влијае врз прашањата 'што е?' или дури 'што нешто значи?'... Зошто сум толку фасциниран од книжевното лукавство на записот и целиот недофатлив парадокс на трагата..."²

Сиве овие прашања, а и многу други, се воведуваат во првото поголемо дело на Дерида, неговата докторска дисертација по филозофија одбранета во 1967 година, а објавена во Париз под насловот "За граматологијата" (De la grammatologie). Всушност, во оваа влијателна книга се наоѓаат темелите на она што денес го именуваме како деконструкција или постструктурализам.

Но за да дојдеме до разликата меѓу структурализмот и постструктурализмот мораме повторно да се вратиме кон

²Jacques Derrida, "The time of the thesis: punctuations", Philosophy in France Today, (ed.) A. Montefiore, Cambridge University Press, 1983, pp. 37-38

Фердинанд де Сосир, односно кон неговото тврдење дека значењето во јазикот е едноставно работа на разлика.³ Според ова структуралистичко мислење "пес"-от е "пес" затоа што не е "бес" или "фес"⁴. Но разликувањето може да продолжи со несмален интензитет: "пес" е она што е и поради тоа што не е "вез" или "пет", а "вез"-от е "вез" затоа што не е "век" или "рез". Со ваквите разликувања би можело да се оди до "бескрај", но ако секој знак е она што е врз основа на тоа што не е некој друг знак, мораме да се соочиме со можната бескрајност на разликувањето. Оттаму ваквото дефинирање на знакот е, навистина, сизифовска работа. Де Сосировиот јазик (langue) претпоставува бескрајна структура на значења, но неговиот обид да утврди дека означеното е производ на разликата меѓу два означители се покажува како недостатен. Зашто, видовме, означеното е производ на разликата меѓу низа означители. Со ова се доведува во прашање Де Сосировото разбирање на знакот како средено единство меѓу еден означител и едно означено. На тој начин значењето не е непосредно присутно во знакот, а оттаму се изведуваат далекусежни консеквенци. Како што укажува Тери Иглтон: "ако структурализмот го оддели знакот од референцијата, постструктурализмот направи чекор потаму и го оддели означителот од означеното."⁵

Со тоа се покажа дека јазикот не е толку постојан

³сп. F. de Sosir, Opšta lingvistika, Nolit, Beograd, 1977

⁴Примерите се од македонскиот јазичен ареал!

⁵Terry Eagleton, Književna teorija, SNL, Zagreb, 1987, str.142

како што мислеа структуралистите, а значењето колку што е присутно во знакот, толку е и отсутно, та оттаму ова движење без престан на значењето: "напред-назад", "горе-долу", "присутно-отсутно", оваа пајажинеста сложеност на значењето, постструктурализмот ја именува со зборот текст.

Ако во структурализмот, главно, доминираше разложувањето на текстот на бинарни опозиции од типот: "светло-темно", "горе-долу", "природа-култура" итн., со цел да се разоткрие логиката на нивното функционирање, Дерида се обидува да покаже дека тие спротивности, за да можат да опстојат, мораат понекогаш да се преобратат и однатре да се деструираат самите себеси. Панатаму, Дерида воочува одредени nelaгодности во текстот што се протерани на маргините на самиот текст, што однатре го оспоруваат самиот дискурс, та токму тие и таквите маргинални оспорувања, во рамките на самиот текст, се предмет на суптилни и далекусежни анализи. Всушност, севкупното дело на Дерида е обид да се разоткријат пукнатините во дискурсот како резултат на пукнатините во јазикот и значењето произлезени од западноевропскиот филозофски логоцентризам или "империјализам на логосот".⁶ Оваа тактика на Дерида и на севкупната деконструкција да ги разоткрие оние навидум неважни поединости што се вткаени во делото, а што од своја страна се директно спротивни на суштината на самото дело, оваа тактика на деконструкцијата во откривањето на апориите во самиот текст и на самиот

⁶ Jaques Derrida, O gramatologiji, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976, str. 10

текст, јасно покажува дека постои нешто во самото писмо што "на крајот секогаш им се измолкнува на сите системи и на секоја логика. Тоа е она - вели Иглтон - постојано светкање, треперење, прелевање и распрснување на значењето, она што Деридата го нарекува 'дисеминација'."⁷

Иако Деридата го прифаќа мислењето дека јазичниот процес како и самото пишување дејствуваат врз основа на принципот на разликување, тој едновремено смета дека севкупниот јазик, а оттаму и текстот можат нешто да ни соопштат за природата на значењето и на смислата, но тоа нешто е оној "остаток" што не се формулира во една смислена реченица. Тој "вишок" на точно значење најочигледен е во книжевниот дискурс, но него го има и во другите видови писма. Токму затоа Деридата ја отфрлува бинарната опозиција книжевно/некнижевно што од своја страна има далекусежни консеквенци за неговото разбирање на книжевноста а оттаму и на книжевното уметничко дело. Оваа позиција од своја страна е значајна и за разбирањето на традиционалниот однос меѓу филозофијата и литературата, односно сфаќањето дека за разлика од книжевниот дискурс, филозофскиот дискурс е крајно "нелитерарен", ослободен од метафориката и реториката, а ако нив во филозофскиот дискурс и ги има, тогаш тоа е знак на голема слабост на самата филозофија. Јасно е дека Деридата се спротивставува на ваквите традиционални сфаќања, создавајќи токму на "границата" меѓу филозофијата и литературата, за што самиот тој и вели: "На таа граница работам. Она што го

⁷T.Eagleton, op.cit., str. 148

работам не е ни филозофија во спомнатата ограничена смисла, ниту едноставно литература. Тоа е поинаков тип на текст што произведува други правила и на други правила се однесува, кои не соодветствуваат ниту на тој премногу традиционален поим на филозофија ниту на оној на досетливата или фантастична литература. (...) Ако тоа што го правам би сакал сумарно да го згуснам, би рекол, користејќи аналогија, дека се обидувам да пишувам текстови, значи да продуцирам нов контекст во кој на пр. естетскиот и филозофскиот текст би можеле да се преведат еден во друг, а да не ја изгубат разликата."⁸

Секако, Дерида под "преведување" не подразбира едноставно совпаѓање на литературата и филозофијата или на естетскиот и филозофскиот текст, туку мисли на взаемното "поврзување" (greffer) или спојување, но на тој начин што тие "споеви" дозволуваат сето тоа во текстот да се "препознае", да се различи.

Ако, како што видовме претходно, суштественото достигнување на Де Сосир, оттаму и на современата лингвистика беше префрлувањето на нагласката од супстанцијата на функцијата, а оттаму и напуштањето на ставовите дека поимите сами по себе имаат постојана вредност, зашто надвладаа тезата дека јазичниот контекст ги одредува својствата и обемот на еден поим, значи, ако според Де Сосировиот прочуен став дека нема позитивни поими во јазикот, туку постојат само разлики, ако сево ова изврши

⁸Žak Derida, Razgovori, op.cit. str. 142-143

темелни промени во лингвистиката, тогаш такви промени беа за очекување и во филозофијата. Но, како што укажува Дерида, овие промени не се случија и во филозофијата, зашто во неа сè уште е задржано верувањето во постојаните и непроменливи поими (на пр. Бог, Битие, Природа итн.), што трае од Платон па сè до Хусерл.

Ваквата состојба Дерида ја именува како логоцентризам на европската метафизика, логоцентризам целосно заразен од вирусот на "присутноста" и "потеклото". Оттаму Дерида и може да утврди: "Поимот на потеклото или на природата е значи само мит на придодавањето, на укинатото заменување, на чистото придодавање на битието. Ова е мит на избришаната трага, таа првобитна разлика која не е ниту отсуство, нити присуство, ни негативна ни позитивна. (...) Дека ова бришење на трагата од Платон до Русо и Хегел се однесува на писмото во потесна смисла, е пореметување чија што нужност можеби сега се воочува. Писмото воопшто е претставник на трагата, но самото тоа не е трага. Сама трага не постои (да постоиш значи да бидеш, да бидеш бивствуваачко, бивствуваачко-присутно, to on). Ова пореметување на одреден начин го остава местото на решението скриено, но сигурно го одредува."⁹

Го наведовме овој подолг извадок од Деридаовата "Граматиологија" зашто во него ги наоѓаме клучните поими на неговиот дискурс - "разликата" и "трагата" - што ќе треба пообемно да се расветлат за да може да се разбере она што за

⁹J.Derrida, O gramatologiji, op.cit. str. 218

нас е најбитно: Деридаовото толкување на уметничкото дело.¹⁰

Залагајќи се за сфаќањето дека единствено во системот на разлики можеме да го разбереме определениот поим, со што продолжува на трагата на Де Сосир, Дерида оттаму и го создава новиот термин што треба да го означува тој постојан процес на разликување. Со терминот *différance* (разлика), што се разликува од Де Сосировиот вообичаен термин *différence* (разлика), Дерида сака да ја истакне покрај просторната и временската разлика зашто новиот поим настанува во нови околности, со дислокација (*déplacement*) на стариот поим што резултира не само со просторно (*espacement*) преместување туку и со временско одложување (*différer*). За да ги задоволи потребите од ова разграничување Дерида, како што видовме, го создава терминот *différance* (како граматички неправилен графизам) што укажува на двете промени: создадената разлика, онаа што постои како предуслов на означувањето, и самиот чин на разликување и одложување што произведува разлики. Надалеку прочуениот говор на Дерида "за една буква"¹¹ се сведува на сфаќањето на *différance* како: "структура и движење што не можат да се сфатат според начелото на присутност/отсутност. *Différance* е суштинска

¹⁰ Најмногу во рецепцијата на филозофијата на Дерида кај нас има помогнато Сузана Милевска, особено со нејзиниот превод на делото на Дерида: Мамузи: стиловите на Ниче, Табернакул, Скопје, 1994, и нејзиниот обемен поговор кон ова дело насловен: "Филозофијата на Жак Дерида: мистификација, логика или негативна теологија", стр. 83-143.

¹¹ J. Derrida, Margins of Philosophy, Harvester Wheatsheat, New York, 1989, p. 3

игра на разлики, траги на разлики, просторни разлики. (...) Тоа создавање на растојание е производство, активно и пасивно (a во *différance* ја означува таа нерешителност во однос на активноста и пасивноста, и го означува она што не може да биде управувано и организирано со таа опозиција), на интервали без кои 'целосните' термини не би можеле да значат, не би можеле да дејствуваат."¹²

Во процесот на разликувањето, она што останува при преминот од една во друга фаза е токму трагата, но овој клучен поим на сопствената филозофија Дерида го одредува напoлно апоретички: "Трагата е ништо, таа не е бивствувачко, таа го премавнува прашањето што е, и таа евентуално го овозможува".¹³ Таа игра на трагата (присутна/отсутна трага) постојано е потиснувана и редуцирана во рамките на метафизиката, а логосот како "сублимација на трагата" е, според Дерида, теолошки или онтотеолошки поим.¹⁴

Згора на тоа односот писмо-говор и субординацијата на писмото во однос на говорот во севкупната Западна традиција (од Платон па сè до структурализмот) е резултат, според Дерида, на "сувереното" право што за себе си го присвоила филозофијата да биде гласноговорник на разумот и вистината а не на јазикот, со сета своја реторичност, кој е подложен, од своја страна, на различни и, во принцип,

¹²цит.сп. *Structuralism and After*, (ed.) John Sturrock, Oxford University Press, 1979, p. 165

¹³J.Derrida, *O gramatologiji*, *op.cit.* str. 100

¹⁴*ibid.*, str. 95

"бескрајни" толкувања. Но, ова не значи дека на логоцентризмот му се спротивставува графоцентризмот, ниту дека еден центар треба да се замени со друг. Според Дерида, За граматологијата отвора едно прашање: "прашањето за неопходноста на одредена наука за писмото, за нејзините услови на можноста, за критичката работа што треба да го отвори нејзиното поле и да ги отклони епистемолошките пречки; но тоа исто така е прашање за границите на таа наука. А тие граници, врз кои ништо помалку не инсистирав, исто така се граници на класичното поимање на науката, чии проекти, поими и норми темелно и систематски се врзани за метафизиката."¹⁵

Сево ова е доволно филозофијата на Дерида да не биде имуна од забелешките дека не нуди решение, дека се движи во просторите на нерешливите спротивности, дека е апоретична (М.Бекер)¹⁶, дека ги содржи истите проблеми што во себе ги носи негативната теологија, дека слично на богот на негативната теологија она што Дерида го означува како *différance*, според својата природа е нешто недосегливо (Н.Милошевиќ)¹⁷, дека доктринарната опседнатост со "неодредливоста" и необврзноста на какво и да е тврдење го

¹⁵ Ž. Derida, Razgovori, op.cit., str. 14-15.

¹⁶ види: Miroslav Bekker, "Poststrukturalizam u savremenoj američkoj kritici", Književna smotra, Zagreb, 1983, br. 51-52, str. 48

¹⁷ види: Nikola Milošević, "Pogovor" ka J. Derrida, O gramatologiji, op.cit., str. 510-513

прави ова учење безопасно како "празна пушка" (Т.Иглтон)¹⁸, дека Фејербандовата "нагласено иконокластичка варијанта на методолошки скептицизам во подрачјето на општествените науки има свои агностички сродници и во Дерида", и дека "накусо, и Дерида, и неговите критичари, и неговите бранители, сите очигледно остануваат во сферата не на Филозофијата на јазикот, туку во сферата на Јазикот на филозофијата" (Ф.Мухик)¹⁹, дека, накратко кажано, "проблематичното поле на маргиналното"²⁰, во кое останува, по сопствена желба, и самиот Дерида, ја прави неговата филозофија маргинална *par excellence*!

Но, дали е тоа така? И ако е, од каде доаѓа огромното значење што на неговата филозофија ѝ се припишува во рамките на филозофијата од втората половина на XX век?!

Еден од можните одговори е дека ние, денес, се наоѓаме токму во добата не на владеењето на деконструкцијата туку во раздобјето на нејзината тематизација и дека таа, деконструкцијата, глобално земено е, како што вели Дерида, "симптом на промената на поредокот на рационалноста во која што живееме."²¹

Друг можен одговор е оној на Јеилските филозофи (Пол де Ман, Харолд Блум, Џефри Хартман и Џ. Хилис Милер)

¹⁸ види: Terry Eagleton, *op.cit.*, str. 157-161

¹⁹ види: Ферид Мухик, Јазикот на филозофијата, Култура, Скопје, 1995, стр. 213 и 229.

²⁰ види: Ж.Дерида, Мамузи: стиловите на Ниче, *op.cit.*, стр. 7

²¹ Ž. Derida, Razgovori, *op.cit.*, str. 135

кои во Дерида гледаат свој духовен татко и се обидуваат да ја применат деконструкцијата во рамките на анализата на конкретни книжевни дела, укажувајќи на апоријата како резултат на судирот меѓу граматиката и реториката, со што се исчекорува од традиционалната критика која пледираше кон разложност, центрипеталност и склад (Лукач, Кајзер).

Секако, заслужува внимание и одговорот на Рој Бојн кој во својата книга посветена на Фуко и Дерида укажува дека Дерида (заедно со Фуко) јасно не потсетува на фактот "дека тотализирачките сили на чистиот ум се едновремено и митски и терористички без оглед кој го полага правото врз нив. Кант ја виде потребата од промислување на различните форми на умот, посебно на практично-етички план. Фуко и Дерида, од нивните излезни позиции, конечно се приближија кон истиот заклучок. (...) Двајцата работеа да го ослободат културното поле од неговата субординираност во однос на сите доктрини на откровениската вистина."²²

Елегантен е, исто така, и одговорот на еден од најзначајните познавачи на Дерида во рамките на англосаксонската филозофија - Џон Левлин. Тој смета дека кај Дерида го наоѓаме она што секој дискурс "е и мора да биде - bricolage"!²³ Не случајно тој за мото на својата книга го презема цитатот од книгата на Дерида L'Écriture et la différence, кој од своја страна е цитат преземен од Едмон

²² Roy Boyne, Foucault and Derrida: The other side of reason, Unwin Hyman, London, 1990, p. 169

²³ John Llewelyn, Derrida: On the threshold of sense, St. Martin's Press, New York, 1986, p.49.

Жабе, а кој гласи: "Центарот е прагот". Очигледно е дека станува збор за типично бриколажна постапка произлезена од "губитокот на средиштето" (Зедлмејр), центарот кој веќе не е само центар, туку и праг, или, пак, центарот кој веќе не постои, а на негово место доаѓа "прагот" како нов "центар"!

Оправдувачки, во сета своја критичка настроеност, е и ставот на Ферид Мухик кој говорејќи за деконструкцијата и дисеминацијата на Дерида укажува на битниот факт дека и покрај протежирањето на овие категории Дерида "мораше да ја подразбере, и во стартот да ја прифати, реалноста на процесите со кои сакаше да се соочи - конструкција и осеменување! На овој начин, оспорувањето на самата идеја за создавање Генерална Теорија, радикално и страшно преземено од толку ерудитски и пенетративни научни умови, нужно (без иронија!) резултираше во продукција, или барем подготовка за изградба, на нови генерални теории."²⁴

Овој заклучок, во духот на Деридаовата филозофија полна со парадокси, во својот пристап наликува на заклучокот на Дило Дорфлес од книгата "Пофалба на дисхармонијата", дело особено важно за толкувањето на модерната и постмодерната уметност, дело во кое современата уметност се исцртува во нејзиното движење од дисхармонијата, диспропорцијата, дисритмијата, итн., кон хармонијата, пропорцијата, ритмот итн., движење кое навестува создавање на една нова Генерална Теорија за уметноста и, следствено, за уметничкото дело.²⁵

²⁴Ф. Мухик, Јазикот на филозофијата, op.cit., стр. 218

²⁵Види: Dilo Dorfles, Pohvala disharmoniji, Svetovi, Novi Sad, 1991.

На трагата на овие укажувања за особеноста на филозофијата на Дерида, нужно пообемни со оглед на потребата од расветлување на неговите излезни филозофски позиции, сега, веќе, може да се пристапи кон феноменот на уметничкото дело, онака како што тоа може да биде протолкувано врз основа на веќе кажаното и на она што дополнително ќе се утврди.

Бидејќи насекаде во "писмото" дејствителна е "трагата", книжевното уметничко дело би можеле, ако доследно го читаме Дерида, да го определиме како трансформација (во вид на присутна трага) на некое друго уметничко дело. Зашто како што тврди Дерида: "Ништо, ни во елементите ни во системот, никаде и никогаш не е напосто присутно или отсутно. Насекаде се само разлики и траги на трагите."²⁶

Но ако знаеме дека покрај филозофското и книжевното постојат и "пиктурално, музичко, скулптурско 'писмо', итн."²⁷, можеме констатацијата за книжевното уметничко дело да ја прошириме и врз другите уметности, односно уметнички дела. И тие се трансформација на некои други уметнички дела од својата област, и тие можат да бидат именувани како "траги" или "разлики"/"разлаки"!

Згора на тоа ако најдоследното деконструктивно читање, какво што е она на Дерида, "однапред останува отворено за натамошна деконструкција на сопствените

²⁶ Ž. Derida, Razgovori, op.cit. str. 26

²⁷ J. Derrida, O gramatologiji, op.cit. str. 17

оперативни поими" (К. Норис)²⁸, оттаму мислењето се соочува со парадоксот што самото го произвело - со апоријата, таа етимолошки протолкувана "непроодна патека"! Кај Дерида оваа апорија најмногу се доближува до значењето на *différance*, а бидејќи таа е темелна за уметничкото дело, оттаму и апоријата е во основата на кое и да е уметничко дело. Затоа и ќе може Кристофер Норис да утврди дека низ Деридаовите текстови "се провлекува темата на утопискиот копнеж за 'слободната игра' на текстот која конечно би ја надвладеала устоличената мудрост на јазикот."²⁹

Толкувањето на уметничкото дело како "разлика" / "разлака" или "апорија" е од несомнена важност за естетиката и книжевната критика. Според Џонатан Калер³⁰ последиците на деридаовската деконструкција за теоријата на книжевноста, книжевната критика и естетиката можат да се разлучат на повеќе нивоа или начини на важење, од кои, секако, најважно е влијанието врз низа критички поими, вклучувајќи ги и самите поими "книжевност" и "филозофија". Ако според Дерида границите меѓу филозофијата и литературата не се толку еднозначно определени и ако литературата во себе може да го содржи и она што ѝ е спротивставено (на пр. филозофијата, историјата, политиката, новинарството итн.), и ако, како што вели Џ. Калер, "ние мислиме дека знаеме што е тоа книжевност,

²⁸ Kristofer Noris, Dekonstrukcija, Nolit, Beograd, 1990, str. 71

²⁹ *ibid*, str. 72

³⁰ Jonathan Culler, O dekonstrukciji: teorija i kritika poslije strukturalizma, Globus, Zagreb, 1991, str. 155-194

но во неа постојано наоѓаме други елементи и таа се шири за да ги вклучи; не постои ништо што би било толку конечно некнижевно за да не може да се појави во поетска стихозбирка (...) Романот ја вклучува пародијата на романот и теоријата на романот. Суштината на книжевноста е во тоа што нема суштина, што е протетска, неодредлива..."³¹, тогаш книжевното уметничко дело би можеле да го определиме, на трагата на мислата на Дерида, како една "асиметрична структура" која во себе го содржи и она што му е спротивставено.

Истото ова, според Дерида, важи и за филозофијата, зашто таа како своевидно писмо може да се разгледува и како "' посебен книжевен жанр' кој се служи со залихите на јазичниот систем, организирајќи го, придвижувајќи го или одвраќајќи го збирот на трополошки можности кои се постари од филозофијата."³² Токму затоа Дерида и може Кантовата "Критика на моќта на судењето" да ја толкува како таа да е и уметничко дело (во "Вистината во сликарството"), или, пак, обратното: да филозофира за консеквенците на Артоовата идеја за театарот (во "Писмо и разлика"). На тој начин се разурнува поранешната хиерархизација во рамките и меѓу филозофското и книжевното и се "охрабрува" (Ц.Калер) замислата за филозофско читање на книжевните текстови и обратно, книжевното читање на филозофските текстови.

Сиве овие "мотиви" во филозофската мисла на Дерида

³¹ *ibid.*, str. 157

³² Jacques Derrida, Marges de la philosophie, Minuit, Paris, 1972, p. 349

суптилно и деридаовски "јасно" ги среќаваме во неговото дело "Вистината во сликарството" ("Le Vérité en peinture", 1978). А во него Дерида како да сака повторно да нè потсети на констатацијата дека "прагот" е "средиштето". Не случајно воведот кон "Вистината во сликарството" е насловен *Passe-partout*, зашто токму паспарту-то е, како што нè учат лексиконите, во првото свое значење главен клуч, клуч кој отвора повеќе брави, а дури потем е рамка од бакар или картон во која се ставаат фигури и слики со разни големини. На тој начин, ако алегориски го толкуваме Дерида од "Вистината во сликарството", главниот клуч, калаузот, за разбирање на неговото дело, кое од своја страна говори за сликарството и за сликарското уметничко дело, е токму самиот клуч, самата рамка, паспарту-то, односно "прагот" како средиште!

Оттаму доаѓа проширувањето на рабовите на контекстот на уметничкото дело, а Сезановите зборови: "Јас вам ви ја должам вистината во сликарството и јас ќе ви ја кажам" (од писмото до Емил Бернар, 23.X 1905 г.), стануваат рабно-централен стожер во иследувањето на Дерида. Така, тој, врз основа на идиомот "вистината во сликарството", разлучува четири можни значења: 1) тоа е вистина која самата себеси се востановува, лично, без посредувања, без шминка, без маски и без превези. 2) тоа е верно претставена вистина, црта по црта, во нејзиниот портрет. Ова вистина може да се движи од одразот кон алегоријата. 3) тоа е вистина онаква каква што се прикажува во сопственото сликарско поле, на сликарски начин, чисто сликарски. 4) тоа е вистина во подрачјето на

сликарството и во однос на неа самата, во сликарството.³³

Тргувајќи од "рабното", од исказот на Сезан за "вистината во сликарството", Дерида доаѓа до сознанието што апоретички го соопштува на самиот почеток, во паспарту-то, заклучок кој натаму, во самата книга на четири пати, надолго и нашироко, ќе се образложува и брани. Тој, според нашето сознание, рабно-централен заклучок гласи: "Ако изразот 'вистина во сликарството' има сила на 'вистина' и ако во својата игра се отвора како бездна, тоа е можеби затоа што во сликарството се работи за вистина и што во вистината се работи за бездна." (BC стр. 11)

Толкувајќи го изразот "вистината во сликарството", односно толкувајќи го самото уметничко дело како игра, Дерида не кажува нешто ново, тој само го повторува она што веќе пред него го осознаа Шилер и Кант. Но "новото" кај Дерида е бездната што се создава при оваа "игра". Бездната што тој не се обидува, како Кант, да ја премости, туку, слично на Ниче, едноставно да ја прошири и врз самата вистина.³⁴ Но Дерида не бега од "трагите" во своето мислење. Напротив, нив ги смета за нужни, како што се нужни и "трагите" во секое поодделно уметничко дело, како што е

³³ Jacques Derrida, Istina u slikarstvu, Svjetlost, Sarajevo, 1988, str. 9-10 (Натаму ќе се наведува во самиот текст под кратенката BC)!

³⁴ За Ничеовите сфаќања за вистината и уметноста, како навестување на постмодерното мислење, види го нашиот текст: "Зорнината на постмодернизмот - Фридрих Ниче", Културен живот, Скопје, бр. 6/7, 1994, стр. 49-53.

Нужна и интертекстуалноста во современите книжевни уметнички дела. Занимавајќи се со големите прашања на филозофијата на Уметноста, односно естетиката, прашањата од типот "што е Уметност?", "убаво?", "уметничко дело?", "потекло на Уметничкото дело?", прашањата на, како што вели Дерида, "упорната атопика на парергонот" (BC стр.13), одговорот што се дава е дека парергонот (споредното) не е само нешто што се наоѓа околу делото, туку дека на суштествен начин и го определува самото уметничко дело. Прагот, рамката, паспарту-то, стануваат средиште. Небитното станува битно а битното се подразбира. Парергонот не го пореметува внатрешниот поредок на уметничкото дело, туку само успешно го сместува.

Дерида на уметничкото дело му приоѓа амбиентално, не есенцијално, тој се обидува да ја растајни целата историја на нештата што се околу уметничкото дело: рамката, насловот, потписот, музејот, архивата, репродукцијата, говорот, пазарот, итн., накратко, оние предели каде што правото на сликарство се легитимира, онаму каде што есенцијалистите се обидуваат да го премолчат говорот и да ја избришат опозицијата. Дерида не го премолчува споредното, но тој воедно и не создава "трансцендентален клуч", универзален клуч, во духот на првото значење на *passee-partout*, туку неговото паспарту е она толку познато на врамувачите на слики: "За да се започне, на една чиста површина која обично е исечена од еден картон и која е отворена во својата 'средина', за таму да се појави делото. (...) Во таа мера *passee-partout*-то останува една структура со подвижна

основа. (...) Внатрешните линии на некој *passe-partout* постојано се брусат." (BC стр.15-16)

А токму тоа е и уметничкото дело: структура со подвижна основа чишто внатрешни линии постојано се брусат во играта со светот!

Осцилациите што се случуваат внатре секое уметничко дело и внатре секоја одделна уметност, во обидот на филозофијата на уметноста нив да ги протолкува, според Дерида, нè доведува во ситуација дури и "неговорните" уметнички дела (како на пр. пластичните или музичките), да се толкуваат врз основа на авторитетот на зборот и на "говорните" уметности. Ова се случува затоа што кога некој филозоф на уметноста (или естетичар) го поставува прашањето, без да го видоизменува, за "уметничкото дело", за "потеклото на уметничкото дело" или, пак, за "уметноста" воопшто, тој, "во неговата онто-интерогативност веќе секој простор го подвргнал на говорните уметности, на гласот и логосот." (BC стр. 24) На тој начин, смета Дерида, филозофското ја затвора уметноста во нејзиниот круг, но воедно тоа е и сигурен знак дека говорот на филозофот, исто така, се врти во круг.

Но, излез од оваа апорија нема, зашто самиот обид да се определи уметничкото дело на тој начин што ќе се бара неговото потекло (Хајдегер), а потеклото ќе се врзува за уметникот, повторно е едно кружно движење. Зашто ако се запрашаме 'што е уметникот?' (заедно со Хајдегер и Дерида) тогаш ќе дојдеме до заклучок дека тој е оној кој произведува уметнички дела. На тој начин се доведуваме во ситуација да кажеме дека потеклото на уметничкото дело е уметникот а

потеклото на уметникот е уметничкото дело, и дека тие, и уметникот и уметничкото дело, постојат преку нешто трето, преку кое и го добиваат своето име, а тоа трето, и за Хајдегер и за Дерида, е уметноста. Но уметноста не може а да не се врзе за делото, та така фактот дека "уметничките дела постојат" (Хегел, Кант, Лукач, Хајдегер), а тие треба да се испитуваат за да се одгатне суштината на самата уметност, што подразбира своевидно "предразбирање" на суштината на уметноста, повторно претставува едно кружно движење.

Инсистирајќи токму врз оваа апоретичност Дерида, следејќи ги Хегел и Хајдегер, сака да покаже дека тоа не е недостаток ни на филозофијата, ниту на уметноста а најмалку на самото уметничко дело. "Овој херменевтички круг - вели Дерида - има само логички, формален и деривиран привид на лажен круг. Не треба да се избегнува туку напротив, треба во него да се влезе и да се изврши кружењето." (BC стр. 33) Така уметноста станува едно кружно движење кое самото се востановува: "уметноста овде се омеѓува или воспоставува едно кружно движење. Таа, значи, самата себеси се заокружува. Впишувањето на некој круг во круг не дава нужно бездна, на бездната во бездна. За да биде неизмерно длабок најмалиот круг мора во себе да го впише ликот на најголемиот." (BC стр. 27-28)

Така уметничкото дело, тој микро-макрокосмос, како што би можеле да изведеме следејќи го Дерида, бидувајќи во најмалиот круг се стреми да се префрли во најголемиот круг. Но, како тоа се случува останува нејасно! Лукач во "Хајделбершката естетика" овој премин го толкуваше со

"милоста на скокот", Дерида смета дека самото тематизирање на ова прашање е достатен "одговор".

Оттаму можеме да се согласиме со мислењето на Донатан Калер дека "заклучоците до кои доаѓаат деконструктивистичките читања честопати се тврдења за јазичните структури, реторичките операции и мисловните спирали, а не заклучоци за тоа што поодделно дело значи"³⁵, или, пак, што тоа е. Сево ова е резултат не на некое помодарство или, пак, на пробив на ирационалноста, туку на многу резултат на желбата мислителот да се измолкне од замките на метафизиката. Опасностите што при една ваква постапка се јавуваат се големи и тие се воочени од мнозина современици на Дерида, но сите тие можат да се супсумираат под едно, мислењето на Хабермас, дека станува збор за превалентност на реториката во однос на онтологијата и логиката.³⁶

Реторичките стратегии на Дерида во однос на уметничкото дело, потем преземени и консеквентно спроведени низ анализите на Јеилските филозофи (особено на Пол де Ман), сепак, покажуваат дека пресвртот во однос на традиционалното толкување на уметничкото дело не е само реторички. Ова консеквентно можеме да го следиме во завршниот есеј од "Вистината во сликарството", именуван како "Реституција на вистината за големината (на чевлите)", во кој Дерида,

³⁵ J. Culler, op.cit., str. 190

³⁶ Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1985, S. 221.

опстојно анализирајќи ја позната полемика меѓу Мартин Хајдегер и Мејер Шапиро врзана за "чевлите" од сликите на Ван Гог, мошне децидно застанува на страната на Хајдегер. Но Дерида продолжува онаму каде што Хајдегер застанува: ако Хајдегер настојуваше да го оттргне делото од миметичкото разбирање на неговата сушност, да го спаси уметничкото дело од "адекватацијата" со стварноста, но не и од сфаќањето за вистината како раскриеност, како поставување на вистината во делото, тогаш Дерида смета дека дури и една ваква позиција останува во рамките на миметичкото толкување на уметничкото дело. За да ја надвлее оваа позиција Дерида го "оттргнува" уметничкото дело од неговите онтолошки рамки и го поставува во подрачјето на чистата мечта: тоа е привид, *imitatio* што ништо не имитира, тоа е од онаа страна на суштината и на присутноста. Делото го има изгубено своето средиште, та оттаму доаѓа и нашата нерешителност (*indécidabilité*) во однос на вистинитоста или лажноста на уметничкото дело. Затоа подобро е да се говори не за суштината на уметничкото дело, или, пак, за неговата вистинитост или лажност, туку за она што е "околу" самото дело, за рамката, за паспарту-то. "Вистинитоста на овој начин на изложување се состои во тоа - вели С. Кузулан - што настојува да ја разгради митологијата на она што се нарекува внатрешно јадро, суштина, идентитет на делото, од една страна, и таканаречените периферни елементи, од друга страна, митологијата на идеалитетот на делото, не плашејќи се притоа од неизвесноста на сопствената

анализа."³⁷

Од своја страна, пак, прашањето за местото на метафората во филозофскиот дискурс ("Белата митологија"³⁸), што ние овде не го загатнавме директно³⁹, го доведува Дерида во ситуација, на почетокот на оваа расправа за метафората во филозофијата, свесно, една тема да ја замени со друга. Да ја замени темата "метафората во филозофскиот дискурс" со темата за "историското и систематско" истражување на овој "отклон и оваа хиерархија". Но тоа не е резултат на некакво одлагање или избегнување на авторот да ги даде вистинските одговори на вистинските прашања, туку резултат на авторовата неможност, што самиот тој и ја признава, тоа да го стори. Дерида, всушност, сака да ги обелодени и ги обелоденува "условите на неможноста на еден таков проект."⁴⁰

Она што се однесува на филозофијата се однесува и на уметноста, на уметничкото дело воопшто, на "условите на неможноста на еден таков проект", та така, од историското и систематско говорење на Дерида за уметничкото дело, можеме повторно да го констатираме она што го рековме и на самиот почетокот: Дерида е скептичар par excellence а неговиот

³⁷ S. Ćuzulan, "Dekonstrukcija i kritika uma", Pogovor ka: J. Derrida, Istina u slikarstvu, op.cit., str. 301

³⁸ Ž. Derida, Bela mitologija, Svetovi, Novi Sad, 1990

³⁹ Пообемно за оваа проблематика се говори во магистерската теза на Радомир Виденовиќ "Јазикот на филозофијата кај Жак Дерида", одбранета на Филозофскиот факултет во Скопје под менторство на Проф. д-р Ферид Мухиќ во 1995 година.

⁴⁰ J. Derrida, Marges - de la philosophie, Paris, 1972, p.261

постструктурализам/деконструкција е скалило кон апориите на постмодерното мислење и постмодерниот свет. Тоа се оние апории за кои еден не-постмодернист, уште на почетокот на шеесеттите години, се произнесе на следниов начин: "културата никогаш не дава целосно јасни значења, а генезата на смислата никогаш не е довршена." (М. Мерло-Понти)⁴¹

Та како тогаш да бараме целосно јасни значења и од говорот на Дерида за филозофијата, за уметноста - за самото уметничко дело поодделно!?

Можеби единственото јасно значење кое не се доведува под сомнеж, од најраните списи на Дерида па сè до најдоцнежните, е критиката на поимот за центарот, центарот кој низ историјата на западноевропската метафизика го зазема местото на создавач и управувач на структурата. Според Дерида, целата историја на концептот на структурата треба да се разгледува како еден низ на замени на еден центар со друг. Но и при сите тие замени основното останува исто: определувањето на битието како присуство, односно фактот дека основните термини на "центризмот" (еидос, архе, телос, енергеиа, битие, постоење, материја, субјект, свест, Бог, трансценденталност, човек, итн.) секогаш ја означувале непроменливоста на сегашноста. Сепак, "децентрирањето", според Дерида, веќе се има случено: кај Ниче (критиката на метафизиката, критиката на поимите на битието и на вистината, на чие место доаѓаат поимите на играта, знакот и толкувањето), кај Фројд (критиката на свеста, субјектот,

⁴¹ М. Merlo-Ponti, Око и дух, Vuk Karadžić, Beograd, 1968, str. 62

самоидентитетот, самоприсутноста), и кај Хајдегер (разурнувањето на метафизиката на онтоологијата - одредувањето на битието како присутност).

Сиве овие ставови, секако, во најстегната форма се образложуваат во прочуеното предавање на Дерида под наслов: "Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки", одржано на меѓународниот симпозиум за структурализмот на Универзитетот "Џон Хопкинс" (САД) во 1966 година. Клучниот заклучок на ова предавање, што може да се толкува и како клучен заклучок на севкупното негово дело е дека средиштето (центарот) може да биде и надвор од целината, та оттаму кога Дерида му приоѓа на поимот на "присутноста" заклучува дека при отсуство на некое средиште или потекло, можеме да говориме само за дискурс (обработка). Дискурсот што Дерида го прифаќа, создава и брани е оној на "структурата", "знакот" и "слободната игра" што постојат во хуманистичките науки. Не треба посебно да се потенцира влијанието на Ниче на овој план, зашто тоа е повеќе од очигледно, а следниов извадок од предавањето на Дерида јасно укажува дека Дерида, уметничкото дело, во крајна линија, го толкува напoлно ничеовски како слободна игра отаде човекот и хуманизмот, игра која веќе не е свртена кон митосториите за "центарот" и за "потеклото".

"Значи, постојат две интерпретации на интерпретацијата, на структурата, на знакот, на слободната игра. Едната се стреми кон дешифрирање, сонува да протолкува една вистина или еден извор што е слободен од слободната игра и правилата на знакот и која живее како бегалец со

нужноста на интерпретацијата. Другата, која веќе не е свртена кон изворот - (потеклото - И.Ц.) - ја фали слободната игра и настојува да премине од другата страна на човекот и на хуманизмот, а името на човекот е името на она суштество кое низ историјата на метафизиката или на онтологијата сонувало за едно целосно присуство, сигурен темел, за потеклото и крајот на играта. Оваа втора интерпретација на интерпретацијата, кон која патот ни го покажа Ниче ..."⁴², можеме да констатираме, е, всушност, онаа која го определува и делото на Дерида. Оттаму таа го определува и толкувањето на уметничкото дело во дискурсот на големиот "разложувач" од втората половина на XX век - Жак Дерида.

⁴² Жак Дерида, "Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманитарните науки", (прев. Јадранка Чупиќ), Трета програма, Скопје, 1987, бр.30/31, стр. 200

7. УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО ВО ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИТЕ ЕСТЕТИЧКИ ТЕОРИИ

"На прагот на 2000-тата, уметноста сè повеќе се оддалечува од условите на хармонијата, евримијата, консонанцата, симетријата, што ѝ го одбележуваа патот сè до крајот на минатиот век..."

Gillo Dorfles, Elogio della Disarmonia, 1986¹

Пред да се започне со анализата на постмодерната теорија, а оттаму на местото на постмодерното уметничко дело во рамките на оваа теорија, нужно е најнапред да се појасни историјата и значењето на самиот поим постмодернизам, потоа да се укаже на суштината на постмодернизмот како културно движење, за потем да може, преку анализите на местото и значењето на уметничкото дело во дискурсите на, според наше мислење и со оглед на проблематиката за која расправаме, клучните постмодернистички теоретичари Жан Франсоа Лиотар, Жан Бодријар и Чарлс Џенкс, да се изведе заклучокот за уметничкото дело во естетиката ("анти-естетиката") на постмодернизмот.

¹Цит.сп.: Dilo Dorfles, Pohvala disharmoniji, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 106

време ќе биде веќе "сегашно" и "модерно" /sic!/), во строго семантичка смисла се неадекватни поими. (Ф.Мухиќ)⁴ Оваа логичко-семантичка критика на поимот постмодерна, секако, е валидна, но, бидејќи поимите си имаат и една "своја" историја, независна од логиката и семантиката, историја на нивниот развој и опаѓање во јазичната и теориската практика, оттаму ќе продолжиме, сосем накратко, и имајќи ги предвид забелешките за "неадекватноста" на поимот, со временското и просторното лоцирање на поимот постмодернизам.

Ако првите наспомнувања на терминот постмодернизам (оние на англискиот сликар Џон Ваткинс Чепмен од 1870 година - каде што овој термин се врзува за сликарството што би било помодерно и поавангардно од сликарството на француските импресионисти, и оние на Рудолф Панвиц од 1917 година - каде што терминот "постмодерни луѓе" се употребува за првпат во неговата книга *Die Krisis der europäischen Kultur* во духот на Ничеовите размисли за "натчовекот") ги сметаме само за првични воведувања на овој термин без некое пошироко влијание, тогаш од појавата на осмиот и деветтиот том од Тојнбиевото капитално дело "Истражување на историјата" (1954), кадешто се предлага концептот за "постмодерен период" како четврти стадиум на западната историја (според Тојнбиевата класификација период што започнува по самракот на Модерноста, односно од 1875 година), стадиум што Тојнби го опишува како време на анархија и целосен релативизам што е резултат на колапсот на рационализмот и просветителството,

⁴Ferid Muhić, "Granice uma u filozofiji postmoderne", Treći program, Sarajevo, br. 61, 1988, str. 51-57.

значи, од ова дело на Тојнби⁵ би можело да се смета дека терминот "постмодернизам" влегува во соодветна теориска употреба.

Историско-социолошкиот поим за новото постмодерно доба ("постмодерен свет") се појавува во педесеттите години од овој век и во делото на историчарот на културите Бернард Розенберг⁶, како и во книгата на економистот Питер Дракер "Меѓите на утрешнината" која носи поднаслов "соопштение за новиот постмодерен свет".⁷ Исто така и во познатото дело на Сесил Рајт Милс "Социолошката имагинација" (1959) се тврди дека "модерното доба го наследува еден постмодерен период".⁸ Но, како што тврдат Стивен Бест и Даглас Келнер во нивната "Постмодерна теорија" (1991) овие првични употреби на изразот постмодерно во социолошката, економската и културалната теорија не резултираат со концептуални промени карактеристични за подоцнежниот постмодерен пресврт во теоријата од крајот на седумдесеттите и почетокот на осумдесеттите години.⁹

⁵ Види: Arnold Toynbee, A Study of History, Vol. VIII & IX, Oxford University Press, New York, 1963²

⁶ Bernard Rosenberg and David White. Mass Culture, The Free Press, Glencoe, 1957

⁷ Peter Drucker, Landmarks of Tomorrow, Harper & Row, New York, 1957

⁸ C. Wright Mills, The Sociological Imagination, Oxford University Press, New York, 1959

⁹ Види: Стивен Бест и Даглас Келнер, Постмодерна теорија, Култура, Скопје, 1996, стр. 16 (прев. Драган Јакимовски). Всушност, историјата на развојот на поимот "постмодернизам" се пренесува, најмногу, според истражувањата на овие двајца автори од наведената книга (стр. 11-28), како и од текстот на J. Kos, "Postmoderno doba", Sodobnost, Ljubljana, br. 10, 1978., str. 945-963

Всушност, дури со појавата на Сузан Сонтаг, Лесли Фидлер и Ихаб Хасан од средината на шеесеттите и почетокот на седумдесеттите години, може веќе да се говори за определување на една постмодерна култура која, според овие автори, претставува позитивен развој во однос на "потиснувачките" аспекти на модернизмот. Промовирањето на "новиот сензибилитет" во делата на Сонтаг и Фидлер, враќањето кон "сетилното" наспроти "рационалното толкување" (овде од особено значење се есеите на Сонтаг "Против толкувањето" /1964/ и "Естетика на тишината" /1967/) ¹⁰ претставува воведување на еден нов плурален модел на мислење произлезен од поврзувањето и испреплетувањето на медиумите и од вградувањето на кичот и популарната култура во современата уметност. Но, теоретичарот кој најмногу придонесува за широката реценција на постмодернизмот во книжевноста и во книжевната теорија е, секако, Ихаб Хасан. ¹¹

Сепак, уште во времето на појавувањето на овие постмодерни идеи постојат и сериозни спротивставувања кои се манифестираат до ден денешен. Да го споменеме само познатиот теоретичар на културата и компаратист Џорџ Стајнер кој смета дека новата "пост-култура" ги отфрлува и уништува клучните

¹⁰ Susan Sontag, "Against Interpretation", "The Aesthetics of Silence" in: A Susan Sontag Reader, Penguin Books, Harmondsworth, 1983, pp. 95-104; 181-204; Првиот есеј на Сузан Сонтаг "Против интерпретацијата" преведен е на македонски во зборникот Постмодернизам, Темплум, Скопје, 1993, стр. 10-21 (прев. Драган Јакимовски); Вториот есеј, пак, "Естетика на тишината", исто така, е преведен на македонски во Разгледи, Скопје, бр. 4-6, 1993, стр. 325-354 (прев. Василка Пемова).

¹¹ Види: Ihab Hassan, The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature, University of Wisconsin Press, Madison, 1971; The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture, Columbus, 1987

претпоставки и вредности на западното општество.¹² Овој став на Стајнер останува непроменет до денес, што можеме да го заклучиме од неговото предавање одржано во Оксфорд во октомври 1994 година по повод преземањето на Катедрата за компаратистика. На ова предавање, меѓу другото, Стајнер вели: "Кога постмодерната, којашто е денес во мода, објаснува дека времето на раскажувањето, барем на големите раскази, е поминато, тогаш треба да се потсетиме дека, пред сè, времето на пронаоѓањето на овие приказни е одамна поминато и дека времето во книжевноста, токму како и во квантната физика, е повратно. Одисејата денес го следи Уликс (спореди Борхес), аргонаутите ги следат Свездените патеки (Star Trek)."¹³

Како и да е, и покрај сериозните критики на концептот на постмодернизмот, напливот на постмодерните културални форми на општење (новиот сензибилитет, хепенинзите, поп-културата, поткултурата, контра-културата)¹⁴ како и позитивното културалистичко прифаќање на постмодерната (Сонтаг, Фидлер, Хасан) особено влијаат врз подготвувањето на теорискиот "постмодерен пресврт" од крајот на седумдесеттите и почетокот на осумдесеттите години (Фуко, Лиотар, Бодријар, Делез и Гатари, Џенкс).

Оттаму, во духот на дијалогизирањето на

¹²In: George Steiner, In Bluebeard's Castle, Yale University Press, New Haven, 1971

¹³Ц.Стајнер, "Музиката на мислите", Lettre Internationale, Скопје, бр. 2, 1996, стр. 10. (прев. Ана Фотева)

¹⁴Види го нашиот текст: "Стилот е поткултура", Разгледи, Скопје, бр. 10, 1984, стр. 985-992

постмодерниот простор (во Бахтиновска смисла: како теорија на плуралноста) и плурализацијата на постмодерните културни релации, секако е потребно да укажеме, пошироко отколку што тоа досега го сторивме, и на значењето на постмодернизмот не само како теорија туку и како особено културно движење.¹⁵

Ерозијата и самракот на класните култури по Втората светска војна станува особено видливо а за сметка на тоа културниот релативизам добива несомнен полет. Секако, причини за тоа има многу: "другите култури" ги "усвојуваат" придобивките на Западна Европа, појавата на масовните медиуми, деколонизацијата, производството во серии, дегеронтократизацијата на општеството (Е. Морен) и уште многу други појави доведоа до големи промени во структурата на секојдневниот живот, промени што сè уште траат. Агнеш Хелер, во својот текст "Културните движења"¹⁶, утврдува постоење на три генерации во повоените културни движења: егзистенцијалистичката; генерацијата на "отуѓувањето" и постмодернистичката генерација.

Оваа последна генерација, која сè уште трае, како културно движење (не толку вовлечена во постмодерната теорија, но не и без однос кон неа), има едноставна порака: сè минува. Тоа напосто значи и дека "средиштето е изгубено"

¹⁵ На оваа тема пишував пообемно во текстот: "Постмодернизмот и културниот плурализам", Социолошка ревија, Скопје, 1995, бр.1, стр.49-55

¹⁶ А. Heler, "Kulturni pokreti", Polja, Novi Sad, br.353-354, 1988. str.319-322

(Х. Зедлмајр)¹⁷ но и дека живееме во време на "пофалба на дисхармонијата"¹⁸ (Ц. Дорфлес). Постмодернизмот ја нема бунтовноста и револуционерноста на првата и на втората генерација (според поделбата на Хелер), но тој, во културата (што не би можело да се рече за социјалната теорија) не е ни конзервативен во својот плурализам без граници. Тоа не е така зошто постмодернизмот бега од таквите поделби. Тој не се повикува на некоја одредена политика, зашто самиот е анти-политика. Тој сè уште опстојува зашто "културниот релативизам кој својот револт го сврти против фосилизацијата на класните култури и против етноцентричниот култ на единствениот и на единственото т.е. западното наследство, едноставно победи."¹⁹

Опасностите од ваквата плурализација, од ваквото умножување и раздробување на културите, воочено е од мнозина

¹⁷ Види: Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte, Ullstein bücher, Frankfurt /M., 1959

¹⁸ Види: Đilo Dorfles, Pohvala disharmoniji, Svetovi, Novi Sad, 1991; Надоврзувајќи се на идеите на Зедлмајр, Дорфлес јасно посочува повеќе примери кои ја докажуваат тезата за губење на средиштето и за пофалба на дисхармонијата: "Примери има толку што е одвишно и да се наведуваат; но да помислиме само на многу сликари на енформелот и сликари на action painting (Полок, Клајн, Сем Френсис); на некои од најновите пост-модерни и нео-експресионистички автори (Пенк, Базелиц, Шнабел), на трансавангардните уметници (Паладино, Куки, Кија) и ќе видиме дека кај многу од нив постои настојувањето да се скрши и да се изврши деконструкција на центрираноста на делото, да се отвори патот кон децентрираното, асиметричното, дисхармоничното." (str. 93)

¹⁹ A.Heler, "Kulturni pokreti", op.cit., str. 321.

иследувачи (на пр. Х.Арент) кои тврдат дека на тој начин не ќе биде можна "рационалната и паметна моќ на решавање". Но, според А.Хелер, а тоа мислење го делиме и ние, "сè уште е рано за да знаеме дали релативизацијата и плурализмот на културите ќе предизвикаат смрт на рационалните политики или ќе бидат вовед во еден или во повеќе облици на порационална и подемократска политичка акција и во компромис меѓу парламентарниот систем и еден тип на директна демократија."²⁰

Оттаму доаѓа и опасноста од тотализирачкото историзирање што, секако, може да се јави при секој говор за постмодернизмот што него го толкува како тој да е веќе заокружен дел од историјата, а не како да станува збор за еден процес или состојба, што сè уште е во фаза на создавање. Затоа, при анализата на дискурсите на тројцата мислител на постмодернизмот: Лиотар, Бодријар и Џенкс ќе се води сметка и за овие "ограничувања".

²⁰ *ibid.*, str. 322.

УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО ВО ПОСТМОДЕРНАТА СОСТОЈБА:

ЖАН ФРАНСОА ЛИОТАР

Познато е дека постмодерното мислење го напушта дискурсот на модерната, имено темата што ја вовеле Хегел во вид на самокритичко потврдување на модерната, а воедно, според Хабермас, "и ги наведе правилата според кои таа тема може да се варира - дијалектиката на просветителството"²¹. Оттаму постмодерното мислење ја напушта конститутивната врска значајна за дискурсот на модерната, врската меѓу историјата и умот. Постмодерната тврди дека модерната го доживеа својот крај зашто во основа е проект што не може да се оствари²², зашто се потпира врз верувањето во она што често се нарекува "големи мета-наративи", што е само друг израз за "Големите Приказни" што со милениуми доминираат со Западната култура и цивилизација. Овие големи приказни на различен начин се појавуваат и се именуваат низ историјата. Можеме да именуваме, заедно со Дик Хеблиц, еден грст од нив:

²¹ J. Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt/M., 1985, S. 65

²² спореди: M. Jay, Marxism and Totality: The Adventures of Concept from Lukacs to Habermas, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1984

"Божјото откровение, раширената Реч, засенчувањето на Историјата од Логосот, проектот на Просветителството, вербата во Прогресот, вербата во Разумот, вербата во Науката, модернизацијата, развојот, спасението, искупението, совршеноста на човекот, трансценденцијата на историјата низ божествената интервенција, трансценденцијата на историјата низ класната борба, Утопијата, поднасловот Крајот на Историјата..."²³

Ваквото тврдење нè воведува *hic et nunc* во суштествените белези на постмодернизмот, или поточно кажано, како што се изразува Жан Франсоа Лиотар - "постмодерната состојба".²⁴ Оваа состојба е вкоренета во "културната логика

²³ D. Hebdige, "Postmodernism and the 'Politics' of Style", in: Cultural Reproduction, (ed.) C. Jenks, Routledge, London, 1993, p. 79.

²⁴ J.-F. Lyotard, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, Manchester University Press, Manchester, 1984

Жан Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard) е роден во Версај во 1924 година. По завршувањето на студиите по филозофија и литература предава филозофија на средношколско ниво (1949-1959). Тогаш ја објавува и својата прва книга *La Phénoménologie* (1954) во која покрај стриктното следење на феноменолошката мисла на Хусерл и Мерло-Понти веќе се најавуваат знаците на структуралистичко-марксистичката критика што Лиотар, заедно со своите истомисленици (меѓу нив најзначаен е Корнелиус Кастириадис), во раздобјето од 1956-1964 година, ќе ја спроведува во рамките на списанието "Социјализам или варварство" (*Socialisme ou barbarie*). По напуштањето на оваа група, меѓу 1964-1966 година, Лиотар се приклучува кон отцепеното крило кое ја формира дисидентската марксистичка група "Мок-работник" (*Pouvoir-Ouvrier*), но, по 1966, кога ја напушта и оваа група, завршува т.н. марксистичка фаза на Лиотар а тој се посветува на теориски

на доцниот капитализам" (Ф.Џејмисон)²⁵, и, според Лиотар, се однесува на три различни стремежи: првиот, тренд во архитектурата надвор од проектот на Модернистичкото Движење; вториот, распаѓање на вербата во идејата на прогресот и модернизацијата; и третиот, признавањето дека повеќе не е погодно да се употребува метафората за "авангардата".

Но со овие одредби на Лиотар работите ни приближно не се објаснуваат во целина. Зашто надвор од нив останува постмодернизмот како дескриптивна категорија во литературата²⁶, исто како и постмодернизмот во визуелните

истражувања и се подготвува за научна кариера. Како лектор на Сорбона (Sorbonne) и на Парискиот универзитет Нантер (Nanterre) тој, сепак, зема активно учество во настаните од 1968 година. Во 1971 година докторира со тезата "Дискурс, фигура", а оттогаш па сè до пензионирањето во 1987 година тој е професор на повеќе универзитети во Франција, Бразил, Канада и САД. Лиотар е автор на поголем број значајни дела од кои ги одделуваме оние од првата фаза (која има многу донирни точки со делата на Делез и Гатари): *Discours, figure* (1971); *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973); *Economie libidinal* (1974); *Les transformateurs Duchamps* (1977); Втората фаза која започнува со *La condition postmoderne* (1979) продолжува со *Le différend* (1983) и *Le postmoderne explique aux enfants* (1986) за да заврши со *Lessons on the Analytic and the Sublime* (англ. превод 1994).

²⁵ F. Jameson, "Postmodernism or the cultural logic of late capitalism", New Left Review, July-August 1984, no. 146.

²⁶ види на пр. I. H. Hassan, The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature, London/New York, 1971; G. Hoffman, A. Hornung, R. Kunow, "Moderno, Postmoderno i Suvremeno kao kriterij za analizu književnosti XX stoljeća", Pitanja, Zagreb, br. 2-3, 1989, str. 140-152;

уметности каде што тој се определува како стремеж кон стилистички плурализам кој ја означува кризата на авангардата како идеја и како институција.²⁷ А што да се рече за постмодернизмот во музиката²⁸, или, пак, за сите оние обиди да се опише постмодернизмот во контекст на појавните култури (emergent cultures) и супкултури поврзани со новите комуникациски технологии (видеото, домашниот компјутер, синтисајзерот, компакт дискот, CD-ROM-от, итн.).²⁹

"Анти-естетиката" може, исто така, да биде една од одредбите на постмодернизмот, зашто со отфрлањето на "мета - паративите" (на пр. хегелијанизмот, марксизмот итн.) се исклучува можноста, како што тоа го прави Лиотар, дискурсите да се засновуваат врз каква и да е традиционална филозофска смисла. Но во тој случај врз што ќе се засновуваат дискурсите? Веројатно врз наративите, а тие, ако добро го разбираме Лиотар, се чини дека значат кој и да е низ од настани. Вредноста на наративата се состои во тоа што таа е

²⁷ Види на пример: Postmodernism, (eds) L.Appignanesi and G.Bennington, ICA Documents 4, Institute of Contemporary Arts, 1986.; кај нас: П.Вилиќ, "Контра-тези за модернистичката предметност", Годишен зборник, Филозофски факултет, Скопје, книга 20(46), стр. 139-148; States of Changes?: постмодернизмот и уметноста на осумдесеттите, Феникс, Скопје, 1994, стр. 258.

²⁸ Види: Ц.Беверли, "Идеологија постмодерне музике и левица", Летопис Матице српске, 1990, бр. 4, стр. 566-581; Dimitrije Bužarovski, "Odumiranje umetnosti zadovoljenog čovečanstva", Treći Program, Sarajevo, 1988, br. 61, str. 79-85.

²⁹ Спореди: J.Baudrillard, The Ecstasy of Communication, Semiotext(e), New York, 1987; Culture, Technology & Creativity, (ed.) P.Hayward, John Libbey, London, 1990.

само-оправдувачка и само-потврдувачка: "таа се осведочува себеси во прагматизмот на својата сопствена трансмисија"³⁰, таа едноставно е, и не треба да се потврди од некоја "мета-наратива" (било идеолошка, било религиозна). Лиотар е повеќе заинтересиран за употребата или злоупотребата на наративата, отколку за нејзиното значење, така што на тој начин се доближува до Витгенштајновите одредби од "Филозофските истражувања" дека значењето на зборот е во неговата употреба во јазикот. Тој се свртува кон единката и кон нејзиното најнепосредно окружје, кон микро-светот што таа го создава и во којшто живее. Оттаму, кај него, според Стјуарт Сим, наративата е забележливо "ослободувачка на персонално ниво, додека големата наратива е тоталитарна и авторитарна"³¹

Во споредба со "големите наративи", наративите или "малите наративи" (*petit récit*), оние на индивидуалните човечки битија, без поголеми проблеми можат да го засноваат дискурсот, затоа што тие не бараат потврдување, тие се потврдуваат себеси во самиот акт на раскажување, та така не се вилеткуваат во епистемолошките проблеми од типот 'што ги засновува основите на дискурсот'. Засновувајќи ја својата политичка филозофија врз сознанијата дека "малите наративи" имаат способност да ги оспорат авторитарните системи, Лиотар смета дека дури и маргинализираните индивидуи ја имаат моќта

³⁰ J.-F. Lyotard, *op.cit.* p. 27.

³¹ S. Sim, "Structuralism and Post-structuralism", in: *Philosophical Aesthetics*, (ed). O. Hanfling, Blackwell & The Open University, Oxford-Massachusetts, 1992, p. 434.

да го преобратат репресивниот општествен систем.³² Ова доаѓа оттаму што, според Лиотар, легитимизацијата на која и да е "голема наратива" (на пр. познанието) не е толку прашање на вистинитоста или на доказите туку на моќта на институциите кои манипулираат со овие концепти. Токму затоа постмодерната состојба се карактеризира, според Лиотар, со борбата меѓу "големите наративи" и "малите наративи" за тоа кој ќе го контролира знаењето и средствата за пренесување на знаењето. Несомнен е либертанизмот на Лиотаровата мисла која смета дека со деструирањето на монополите на институциите ("големите наративи") ќе се случи ослободувањето на "малите наративи" од авторитарната контрола, но, од друга страна, несомнена е и политичката наивноост на ваквото мислење. Сево ова ни покажува дека постмодернизмот е повеќе збир од ставови во однос на авторитетот и авторитарноста, отколку што е кохерентен филозофски правец. Во ваквиот збир од ставови фокусирањето е насочено кон единката која е опкружена и завладеана од системите и теориите (големите наративи). Токму затоа постмодерните уметници, архитекти, музичари и писатели сосема слободно се однесуваат кон традиционалните уметнички вредности, преработувајќи ги на свој начин, честопати со многу иронија. Оттаму иронијата и

³² Како во овие "герилски ставови" на Лиотар да се чувствуваат влијанијата од неговата марксистичка фаза, од членувањето во групата "Социјализам или варварство" (Socialisme ou barbarie). Сепак, и по напуштањето на марксизмот кое беше проследено со радикална критика, Лиотар и понатаму, следејќи ја консеквентно идејата за "малите наративи", говори за "силата на слабите". Спореди: Jean François Lyotard, "On the Strength of the Weak", Semiotext(e), Vol.3 No.2, pp. 204-214

пастишот се главните производи на постмодерната креативна практика со што се доведува во прашање системот на вредности од минатото и се создава инверзија во однос на востановената хиерархија на модерната.

Ако постмодернизмот "нешто" и значи тој пред сè е врв на неверувањето во кохерентноста и континуитетот, губиток на тоталитетот како терапевтска мерка, или кажано во духот на Валтер Бенјамин: еднонасочната улица на целината се надвладува од фрагментот, зашто, како што укажува Лиотар, "скапо ја плативме носталгијата за целината и за едното, за помирувањето на поимот и на сетилноста" и затоа треба да ѝ објавиме "војна на целината, да укажеме на непредочивото, да ги активираме разликите, да ја спасиме честа на името."³³

Кога би направиле една мала дигресија и кога би се оддалечиле од областа на уметноста и естетиката, од сево ова досега кажано, би можело да се изведе заклучок дека науката, и дисциплините што се обидуваат да се втемелат на научна основа, немаат зошто да комуницираат со постмодернизмот, иако самите функционираат во една такво време. Дека ваквиот став е погрешен доаѓа до заклучок Рафаел Сасовер во својот текст "Постмодернизмот и филозофијата на науката".³⁴

Суптилниите анализи на Лиотаровата и на Тулминовата постмодерни филозофии на науката доведуваат до заклучок дека сличностите меѓу науката/филозофијата на науката и

³³ J.-F. Lyotard, Postmoderna protumačena djeci, August Cesarec, Zagreb, 1990, str. 30-31

³⁴ R. Sassower, "Postmodernism and Philosophy of Science: A Critical Engagement", Philosophy of the Social Sciences, Sage Publications Inc., Vol.23 No.4, Dec. 1993, pp. 426-445

постмодернизмот не се незначителни. Згора на тоа Сасовер по опстојните анализи заклучува: "да се претставува дека тие живеат во целосна изолација една од друга и оти додека едната група е ангажирана во рационалното истражување, другата е изгубена во бездната на ирационалноста е неинформирана и погрешна концепција што може да ги замолчи потенцијалните комуникации и критичкиот ангажман."³⁵

Сепак, и тоа мора да се каже, многу поизразени и побројни се оние приоди кои ја одрекуваат врската меѓу постмодерната теорија и т.н. научното мислење. Тргувајќи од Хабермас и неговата позната полемика со Лиотар, кон која се приклучуваат и Шеила Бенхабиб и Ричард Рорти³⁶, па завршувајќи со Дон Пасмор и неговата критика на ставовите на Лиотар, Бодријар и Рорти³⁷, критичкиот однос кон филозофските аспекти на постмодерната е особено изразен.

Сепак, сега би можеле веќе да пристапиме кон операционализирање на идеите кои произлегуваат од Лиотаровиот теориски пристап, а кои се од особено важење за толкувањето на уметноста, односно толкувањето на самото постмодерно уметничко дело.

³⁵ *ibid.*, p. 443

³⁶ Види: Seyla Benhabib, "Epistemologija postmodernizma: jedan odgovor Jean Francois Lyotardu", Markszizam u svetu, br. 4-5, 1986, str. 260-284; Richard Rorty, "Habermas i Lyotard o postmodernosti", op.cit., str. 285-300

³⁷ Види: John Passmore, "The End of Philosophy? The 'End-of' Syndrome", Australian Journal of Philosophy, Vol. 74, No. 1, 1996, pp. 1-19

Иако Лиотар во осмата и деветтата деценија од овој век се прифаќа како теориски "гуру" на постмодернизмот и на постмодерната уметност, во неговите дела, особено во оние во кои се збиднува "постмодерниот пресврт", имено, капиталното дело "Постмодерната состојба" (La Condition Postmoderne, 1979), потем "Раскол" (Le Différend, 1983), и "Постмодерната протолкувана за деца" (Le Postmoderne Explique aux Enfants, 1986), ставовите за уметноста и за уметничкото дело не се експлицитно предадени, туку секогаш треба да се толкуваат врз основа на генералните теориски позиции.

Клучниот теориски став на Лиотар дека знаењето го менува статусот во исто време кога општествата влегуваат во т.н. постиндустриско доба, а културите во т.н. постмодерно доба, префрлен на планот на уметничкото дело значи дека и самото уметничко дело не може да остане имуно на овие промени и дека и тоа во информатизираните општества го менува својот статус. Силната екстериоризација на знаењето доведува и до силна екстериоризација на уметничкото дело. Исто како што наративната форма, за разлика од развиените форми на дискурсот на знаењето, во себеси овозможува извесен плуралитет на "јазичните игри", така и уметничкото дело во целина го овоплотува и поддржува овој плуралитет на јазичните игри. Како што науката, врз основа на сознанијата на Томас Семјуел Кун, Пол Фејерабенд и Питер Медавар³⁸, станува еден "отворен систем", така и уметничкото дело,

³⁸ T.S.Kuhn, The Structure of Scientific Revolutions, Chicago, 1962; P.Feyerabend, Against Method, London, 1975; P.Medawar, The Limits of Science, Oxford University Press, 1985

многу слично на определбите на Умберто Еко, станува едно "отворено уметничко дело".

Веројатно, концептот за отвореното уметничко дело во постмодерната Лиотар најдобро го образложува во првото писмо под наслов "Одговор на прашањето: што е постмодерната" (Милано, 15 мај 1982) од неговата книга "Постмодерна за деца".³⁹ Според Лиотар, севкупната уметност на XX век, а особено онаа од сферите на литературата и сликарството, посведочува за "еден расцеп без преседан" (ПЗД, стр. 10) кој прави во естетиката веќе да не се прашуваме за тоа што е убаво, туку за тоа што може да се смета за уметност или за уметничко дело?

Бидејќи решението што го нуди постмодернизмот во уметноста: еkleктицизмот како нулти степен на современата општа култура е поприлагодливо, зашто "лесно е да се најде публика за еkleктичките дела" (ПЗД, стр. 11), оттаму уметничкото дело наоѓајќи се притеснето меѓу двојната закана - културната политика, од една страна, и уметничкиот пазар, од друга страна, мора да биде "добро оформено" за да може да биде "препознаено" од широката публика. Влијанието на механичкото, индустриското и електронското врз уметничкото дело, според Лиотар, е несомнено, но, бидејќи едно вакво толкување останува во сферите на социологизирањето и историзирањето, оттаму е нужен и еден естетички приод кон феноменот на уметничкото дело во постмодернизмот.

³⁹ Според преводот на Ана Димишковска Трајановска: Жан-Франсоа Лиотар, Постмодерна за деца, Темплум, Скопје, 1995. (Натаму ќе се цитира во основниот текст под кратенката ПЗД.)

Лиотар смета дека во естетиката на возвишеното модерната уметност, вкупом со литературата, го наоѓа своето исходиште а логиката на модернистичките авангарди ги наоѓа своите аксиоми. Возвишеното, пак, онака како што Лиотар го толкува Кант, е една силна и двојсмыслена афекција која едновременно во себе содржи и задоволство и болка. Возвишеното настапува, сосем различно од убавото, кога

"имагинацијата не успева да претстави еден објект кој, макар само во принцип, би можел да се усогласи со еден поим. Ние имаме Идеја за светот (тоталитетот на она што е) но ја немаме способноста да посочиме пример за неа. Имаме Идеја за едноставното (не-разложливото), но не можеме да ја илустрираме со некој сетилен објект кој би бил нејзин случај. Можеме да го мислиме апсолутно големото - продолжува Лиотар - апсолутно моќното, но секое претставување на некој објект наменето да ја 'направи видлива' (*faire voir*) оваа апсолутна големина или моќ ни изгледа болно незадоволувачко. Тоа се Идеи чие претставување е невозможно; тие, значи, воопшто не придонесуваат кон сознавањето на реалноста (искуството), тие исто така го спречуваат слободното согласие на моќите кое го произведува чувството за убавото, тие го попречуваат формирањето и стабилизирањето на вкусот. Можеме да ги наречеме непретставливи." (ПЗД, стр. 13-14)

Од овој подолг извадок се насетува идејата на Лиотар модерната уметност да ја поврзе со "претставувањето на она што е непретставливо" (ПЗД, стр. 14) со што би можеле да скицираме една естетика на возвишената уметност, односно сликарство. Таквото модернистичко сликарство кое иако нешто и ќе претставува, но само "негативно", ја одбегнува фигурацијата или претставувањето: "ќе биде 'бело' како еден квадрат на Малевич, ќе покажува само така што ќе забранува

да се види, ќе причинува задоволство само така што ќе причинува болка." (ПЗД, стр.14)

Во ваквите ставови Лиотар ги препознава аксиомите на сликарските авангарди кои се обидуваа да го претстават непретставливото, на тој начин дисквалификувајќи ја и самата реалност. Овие аксиоми на сликарските авангарди, смета Лиотар, се резултат на нивната врзаност за возвишеното. Всушност, возвишеното за Лиотар е клучната естетичка категорија која го определува авангардното уметничко дело. Но, бидејќи постмодерната, според зборовите на самиот Лиотар, е "дел на модерната" (ПЗД, стр. 15), оттаму и постмодерното уметничко дело е составен дел на оваа естетика на возвишеното. И модерното и постмодерното уметничко дело во себе содржат два различни модуса: првиот модус е оној кој нагласката ја става врз немоќта на способноста за претставување, врз онаа носталгија по присутноста својствена на човечкиот субјект, а вториот модус е оној кој нагласката ја става врз способноста за сфаќање. Нагледно, според Лиотар, во првиот модус, модусот на меланхолијата, би биле на пример, германските експресионисти, Малевич и Де Кирико, а во вториот модус, модусот на *novatio*, би влегле, на пример, Брак и Пикасо, Лисицки и Дижан.

Но, сепак, Лиотар стриктно не ги одделува оден од друг овие различни модуси, зашто меѓу нив разликата може да биде незначителна, зашто тие честопати коегзистираат во едно исто дело, или како што самиот тој вели: тие "речиси и да не можат да се разликуваат, а сепак сведочат за еден раскол, во рамките на кој веќе одамна се одигрува и ќе се одигрува судбината на мислењето, помеѓу жалењето и обидот." (ПЗД,

стр. 16) И во овие два пристапи, на различен начин, се прави обид да се прикаже неприкажливото, да се оприсутни неприсутното, да се претстави непретставливото. Ваквиот обид го среќаваме и кај Пруст и кај Џојс (кои на тој начин, според Лиотар се и модернисти и постмодернисти). Во делото на Џојс непретставливото се насетува во самото негово пишување, во означителот, или како што Лиотар сумира врз основа на наведените примери:

"Ете го расколот: модерната естетика е една естетика на возвишеното, но носталгична; таа допушта на непретставливото да се укаже единствено како на отсутна содржина, но формата, благодарение на нејзината препознатлива конзистентност, на читателот или на гледачот и понатаму му нуди граѓа за утеха или задоволство. Но овие чувства не го сочинуваат вистинското возвишено чувство, кое е една интринсична комбинација на задоволството и болката: задоволството дека разумот ја надминува секоја претстава, тагата дека имагинацијата или сетилноста не се по мерка на поимот." (ПЗД, стр. 16-17)

Својот концепт за естетиката на возвишеното Лиотар го дообразложува во делото "Раскол", кое од многумина иследувачи е определено како едно од "најтехничките, најмрачните и најсложените филозофски текстови на Лиотар."⁴⁰ Градејќи ја својата филозофија на расколот (а расколот за разлика од спорот е таков случај на расправа меѓу најмалку две страни кој не може правилно да се разреши, зашто недостасува правило за судење применливо на двете аргументации, кои сами по себе се различни видови говор),

⁴⁰С.Бест, Д.Келнер, *op.cit.*, стр. 239.

Лиотар укажува дека расколот не се однесува на содржината на размислувањето, туку на крајните претпоставки на размислувањето. Оттаму и расколот што можеме да го утврдиме во уметничкото дело не би се однесувал на содржината на самото уметничко дело туку на неговите крајни претпоставки: на прашањето дали уметничкото дело се случува?

Ако возвишеното во уметничкото дело, според Лиотар, е она што не може да се искаже со зборови, она што бара нов јазик и нови форми, тогаш постмодерното уметничко дело во севкупното различие на сопственото појавување е повеќе на страната на фигурата а помалку на страната на дискурсот. Всушност, разликите што Лиотар порано ги опишуваше, разликите (или расколите) меѓу дискурсот и фигурата, од неговото истоимено дело⁴¹, се разлики кои овозможуваат да се изгради една постмодерна естетика како "фигурален режим на означување" (Скот Леш)⁴². Според ова толкување на Леш, модерниот сензибилитет е дискурзивен и ги мајоризира зборовите за сметка на сликите, смислата за сметка на бесмислата, значењето за сметка на не-значењето, разумот за сметка на ирационалното. Постмодерниот, пак, сензибилитет е фигурален и ја мајоризира фигурата а не концептот, сетилноста а не значењето, непосредноста а не посредуваната интелектуалност, визуелната сетилност а не зборовната сетилност.

⁴¹ Jean-François Lyotard, Discours, figure, Klincksieck, Paris, 1971.

⁴² Види: Scott Lash, "Discourse or Figure: Towards a Postmodern Semiotics", Theory, Culture and Society, Vol.5, No.2-3, pp. 313.

Сиве овие различувања меѓу модерниот и постмодерниот сензибилитет се разлики што се утврдуваат и меѓу модерните и постмодерните уметнички дела, разлики што произлегуваат од Лиотаровите разграничувања меѓу дискурсот и фигурата. Од друга страна, пак, естетиката на возвишеното, која постои и во модерните и во постмодерните уметнички дела, според Лиотар, прави веќе да не зборуваме за допаѓање со помош на убавото, туку за "'допаѓање-недопаѓање' со помош на возвишеното."⁴³

И на крајот, збор два и за Лиотаровото толкување на уметничкото дело како настан. Ако крајните претпоставки на уметничкото дело би се состоеле во прашањето, веќе наспомнато, дали уметничкото дело постои и дали тоа се случува, тогаш одговорот на Лиотар е повеќе од потврден.⁴⁴ Едно уметничко дело се случува, но ни едно уметничко дело не е прво, што не значи дека другите уметнички дела само му претходат: уметничкото дело што се случува, постмодерното уметничко дело што се случува во постмодерното раздобје, се воведува во играта и судирот меѓу различните видови дела (предмодерни, модерни, постмодерни). Овој судир е, всушност, раскол, зашто она што е успех или потврда за определен вид, за другиот не е. А бидејќи расколот не може да се реши како да станува збор за спор⁴⁵, оттаму е можно паралелното

⁴³ Žan-Fransoa Liotar, Raskol, Novi Sad, 1991, str. 147

⁴⁴ Сознанието го градиме врз основа на аналогијата со "режимот на речениците" од Raskol, op.cit., str. 144.

⁴⁵ *ibid.*, str. 5

Постоење на различните фигури, односно на различните уметнички дела (модерни и постмодерни), а несогласувањата што постојат меѓу нив не само што не можат да се решат, туку едноставно и не треба да се решаваат. Ова е така затоа што во постмодерната се наоѓаат определени елементи на модерната (оние што во модерната укажуваа на непретставливото во самото претставување), и затоа што еден денешен постмодерен уметник или писател, според Лиотар, е во ситуација на филозоф. Текстот што тие го пишуваат, уметничкото дело што тие го создаваат, не се "раководени од веќе воспоставените правила и за нив не може да се суди со посредство на определувачкиот суд, преку примена на познати категории врз тој текст, тоа дело. Овие правила и категории се токму она по кое трага делото или текстот. Според тоа - вели Лиотар - уметникот и писателот работат без правила, за да ги воспостават правилата на она што ќе биде направено. Оттаму, делото и текстот имаат својства на настан." (ИЗД, стр. 17)

Со овој свој став Лиотар се оквалификува како претставник на плуралистичката естетика, што е сосема во согласност со неговите филозофски позиции за поддржување на различието на "малите наративи", но воедно неговите ставови за делото како настан во кој се воспоставуваат сопствените правила води кон отфрлување на сите оние модернистички теории кои во себе содржат нешто "програмско". Ставот на недоверба кон метапаративите (една од нив, секако, е и модернизмот), одбивањето да се прифатат авторитетите, во естетиката води кон едно слободно преземање на ставовите и

на софистите (Протагора, Горгија⁴⁶) но и на еден Кант, со што естетиката што можеме да ја изведеме од Лиотаровата теориска мисла ни се покажа како една "анти-естетика" која критички се однесува кон самата естетика и кон клучните естетички поими, едни отфрлувајќи ги (убавото), а други преработувајќи ги (возвишеното). Лиотар како "постмодерен анти-естетичар"⁴⁷ на тој начин и самиот наликува на постмодерните уметници кои се сосема среќни и задоволни што можат да ги преработуваат старите стилови и форми, не сакајќи одсечно да прекинат со традицијата (како што тоа го правела модерните). Како што постмодерните архитекти повторно ги реактуелизираа старите архитектонски одлики - орнаменталните додатоци кон модерните згради, како што во постмодерната литература се возобнови линеарната наративност а во ликовната уметност фигуративното сликарство, така и Лиотар во својот однос кон уметничкото дело презема многу од филозофската традиција (особено од Кант со неговиот концептот за возвишеното) но неа ја поставува во еден нов контекст, помалку релативизиран и ироничен. На тој начин Лиотар како да сака да укаже на амбивалентноста што постои во естетиката која го "толкува" уметничкото дело, исто како што постои и амбивалентноста во самото уметничко дело. Ако модернизмот врз основа на потенцирањето на единственоста и автономноста на уметничкото

⁴⁶Тргувајќи од различни позиции до ист заклучок доаѓа и Ферид Мухик: "...првиот постмодернист може да се сретне барем две илјади години порано: тоа е Горгија!" "Gránice uma u filozofiji postmoderne", op.cit., str. 56.

⁴⁷Види: The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture, (ed.) Hal Foster, Bay Press, Washington, 1983

дело се обидуваме да ја премости "бездната" што постои во самото уметничко дело (бездната меѓу претставувачкото и актот на претставувањето), Лиотаровиот постмодернизам ја "зачувува" оваа бездна во самиот акт на претставување по себе, во "настанот" на делото. Надоврзувајќи се на Кант, тој смета дека возвишеното кај Кант не се состои само во восприемањето на огромното или, пак, величавото како такви, туку исто така и во чувството за диспропорција меѓу огромното и моќта на умот тоа да го сфати и да си го претстави себеси. Лиотар успешно укажа дека модернизмот беше во потрага по "непретставливото", најмногу преку естетската форма како замена за непретставливото (Пруст, Џојс), исто како што укажа и дека постмодернизмот ја зачувува оваа бездна. Така, постмодерното уметничко дело, во духот на естетиката на возвишеното, нè внесува во "диспропорцијата" што постои меѓу самото уметничко дело и нашата можност него да си го претставиме и протолкуваме.

Секако, дека од сево ова произлегува и ставот на Лиотар да не прави строга дистинкција меѓу модерното уметничко дело и постмодерното уметничко дело, меѓу модернизмот и постмодернизмот, зашто естетиката на возвишеното претставува иманентен дел на модернизмот во низа негови пројави, исто како што таа е и во основите на постмодернизмот.

Но оваа "естетика на возвишеното" ни покажува дека уметничкото дело денес е во една трансгресија која ни малку не е естетска. Уметничкото дело на еден помалку варварски начин се интегрира во секојдневната потрошувачка а на тој начин се врши и реинтегрирање на естетската потрошувачка во

светот на "пазарот" при што класичните сфаќања за автономијата на уметничкото дело, за неговата целовитост и безинтересност при допаѓањето, стануваат веќе надживеани и нефункционални.

*

*

*

Но, сега би можеле да преминеме кон теоретичарот на постмодернизмот кој во своите ставови е далеку порадикален од Лиотар, неговиот сонародник - Жан Бодријар.

УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО КАКО СИМУЛАКРУМ – ЖАН БОДРИЈАР

"Длабочината не е повеќе она што беше. Зашто ако XIX-от век беше сведок на долготрајниот процес на уништување на привидот во полза на смислата, овој процес, го следеше, во XX-от век, еден исто толку циновски процес на уништување на смислата...Во чија полза? Повеќе не уживаме ниту во привидот, ниту во смислата."

(Jean Baudrillard, Cool Memories, Galilée, Paris, 1987, p. 11)

И навистина: ако повеќе не може да се ужива ниту во привидот ниту во смислата, тогаш како единствено можно решение се наложува нихилизмот! Токму затоа францускиот постмодерен мислител Жан Бодријар (1929-) со сето свое дело, тргнувајќи од "Системот на објектите" (1968) па сè до "Илузијата на крајот" (1992), ја следи ничеовската традиција на "превреднување на сите вредности", традиција која во француската духовна и интелектуална клима на XX век имаше свои протагонисти, особено во филозофските дискурси на Жорж Батај или Емил Сиоран. Згора на тоа, оваа нихилистичка позиција Бодријар ја гради на фонот на актуелните расправи и контроверзи меѓу модернизмот и постмодернизмот, со што неговата мисла "добива", ако ништо друго, тогаш барем на планот на рецентноста.

Но, кога веќе се пристапува кон делото на Бодријар,¹ од позиции на еден систематски приказ на суштествените теории за уметничкото дело од втората половина на XX-от век, секако, треба да се има на ум предупредувањето на самиот Бодријар врзано за еден ваков пристап. Во воведот кон необемниот спис (хабилитација) "Друго од истото" (1987) тој укажува дека е "парадоксално да се прави ретроспективен преглед на едно дело за кое никогаш не сме сакале да биде проспективно. Со тоа сме налик на Орфеј кој премногу рано се свртува кон Евридика и веднаш за навек ја праќа во Пеколот." Оттаму единствениот можен пристап на Бодријар кон сопственото дело е "да се правиме како ова дело да е затворено, како тоа да се развива на еден кохерентен начин, како отсекогаш да постоело. Не гледам, значи, поинаков начин за него да зборувам - продолжува Бодријар - освен во термините на симулацијата, помалку онака како што Борхес превостановува некоја изгубена цивилизација низ фрагментите

¹ Жан Бодријар (Jean Baudrillard, 1929-) професор е на универзитетот Paris-Nanterre. Пишувал литературна критика за "Les Temps modernes". Автор е на поголем број дела од кои укажуваме на следниве: *Le Système des objets* (1968), *La société de consommation* (1970), *Pour une critique de l'économie politique du signe* (1972), *Le miroir de la production* (1973), *L'échange symbolique et la mort* (1976), *Simulacres et simulation* (1978), *De la séduction* (1979), *Les stratégies fatales* (1983), *Amérique* (1986), *L'autre par lui-même* (1987), *Cool memories* (1987), *La Transparence du mal* (1990), *L'illusion de la fin* (1992). Избор од неговите рани списи, на кои им претходи еден обемен разговор со Бодријар, на англиски јазик е објавен под насловот: *Revenge of the Crystal: Selected Writings on the Modern Objects and its Destiny 1968-1983*, Pluto Press, London, 1990. Кај нас, на македонски јазик, Бодријар е претставен со една книга, не многу голем избор од три негови понови дела, под наслов: *Жан Бодријар, Америка, Радикално поинаквување, Cool memories*, Темплум, Скопје, 1995, стр. 95 (прев. Ирена Павловска, Будимка Поповска, Деспина Ангеловска).

Универзитет „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

ДО ИНСТИТУТОТ

ЗА Филозофија

Бр. 03-872/1
3.09 1997 год.
СКОПЈЕ

Во прилог Ви доставуваме по два примерока од
докторските дисертации на др Млад Чедароски

одбранети на Филозофскиот факултет во Скопје, со молба да
ги заведете во вашата инвентарна книга.



СЕКРЕТАР
Никола Ѓорѓиевски

на една библиотека."²

Токму затоа и ние ќе го имаме предвид ова укажување на Бодријар, и делумно ќе го почитуваме, се разбира, единствено нема да го сториме тоа во однос на неговото барање да се говори во "термините на симулацијата", но затоа, пак, ќе се обидеме овие "термини на симулацијата" да ги разјасниме а оттаму да изведеме заклучок за статусот на уметничкото дело во опусот на Жан Бодријар.

Тргувајќи од првото негово поголемо дело, "Системот на објектите" (1968), во теоријата на Бодријар се забележува стремежот објектите да се класифицираат, да се направи преглед на она што не може да биде "прегледно", она што во рамките на секојдневното живеење се јавува како ново, како нови објекти кои се веќе во темелите на потрошувачката. Субјектот сè уште сака да ги организира овие објекти во систем на знаци, субјектот сè уште ја има потребата за организација и кохеренција, за прибирање на расфрлените објекти, но, веќе од самиот почеток, Бодријар ја согледува неможноста на таквиот потфат и оттаму акцентот го префрлува на самиот објект, модерниот објект, кој веќе не е "огледало" на субјектот туку станува "реликвија на традиционалниот и симболичкиот поредок"³.

Симболичката вредност на "одминатите објекти" се наоѓа во митот за потеклото кој е скриен во нив, а

²Žan Boudrijar, Drugo od istoga, Lapis, Beograd, 1994, str. 5

³Jean Baudrillard, "Subjective Discourse or The Non-Functional System of Objects", Revenge of the Crystal, Pluto Press, London-Concord, Mass., 1990, p. 35

митологијата на овие "одминати објекти", според Бодријар од "Системот на објектите", се пројавува како: "носталгија по потеклото и опсесија по автентичното."⁴ Новиот објект, тој т.н. одминат објект, е високо функционален но има низок степен на значење, иако самиот е знак, та затоа се здобива со "анахрониски димензии."⁵ Бодријар оди чекор потаму од, да речеме, дијахронијата на марксизмот или синхронијата на структурализмот, воведувајќи ја анахронијата, а ова го прави затоа што смета дека објектот е апсорбиран, проголта од потрошувачката(consummation). Но она што го разликува ова Бодријарово разбирање на потрошувачката од теориски веќе познатите е фактот дека тој неа на ја толкува како просто купување, трошење, имање или уживање, таа не е некој пасивен начин на присвојување спротивен на производството, туку напротив таа е оној активен дел на релацијата производство - потрошувачка. Зашто за да може објектот да се троши тој мора да стане знак, низа од знаци, серија. Тој не е потрошлив во својата материјалност туку во својата самосоздадена и самосоздавачка разлика.

Објектот се филтрира од напливот на субјективното, од обврските што му ги наложува субјектот со помош на потрошувачката, односно идеолошкиот развој на потребите, објектното на објектот се прочистува и тој, објектот, веќе станува едно празно место, станува мит. Објектот единствено се формира врз основа на релациите, означувањата (само на

⁴ ibid., p. 37

⁵ ibid., p. 41

тој начин е можна една теорија на објектите), а оттаму е разбирливо од каде доаѓа Бодријаровото деконструирање на вообичаените поими: објект, производство, потрошувачка, потреби, желби итн.

Овие ставови на Бодријар се доразвиваат во неговото второ позначајно дело од првата фаза (теориска, 1968-1983), делото "Општество на потрошувачката" (1970). Во клучното поглавје од ова дело насловено "Мас-медиумска култура" Бодријар изрично тврди дека "потрошувачката историски и социјално може да биде дефинирана како егзалтација на знаците заснована врз порекнувањето на реалитетот на стварите."⁶

За одбележување е дека Бодријар уште во 1970 г. ја воведува синтагмата "културно рециклирање" под која го подразбира организациониот принцип што доминира врз севкупната масовна култура. Според социјалната теорија на Бодријар културното рециклирање целосно ѝ се спротивставува на културата разбрана како наследени карактеристики на дела, мисли и традиции; културата разбрана како континуитет на теориски рефлексии со нивните трансцендентални критички и симболички функции.⁷ Културното рециклирање врзано за потрошувачката на културата не е стриктно врзано за содржината на културните рециклажи, туку многу повеќе за користењето на новите технолошки форми. На тој начин, како што смета Бодријар - следејќи го Маклуан, "културата како

⁶"Mass Media Culture", Revenge of the Crystal, op.cit., p. 63

⁷Cf. ibid., p.65

псевдо-настан во 'сегашните состојби', како псевдо-објект во рекламните, може исто така да се произведува од самиот медиум по-себе и од неговиот референцијален код."⁸

Поради сево ова се релативизира и значењето на уметничкото дело, зашто веќе станува тешко, ако не и неможно, да се разграничи културната креативност во кинетичката уметност (примерот е на Бодријар), или, пак, во видео-перформансите (примерот е наш и подоцнежен, од 80-тите и 90-тите), од луличките можности на новите медиуми. Симулирачките модели применети во уметноста прават она што е техника да стане уметност и уметничко дело.

Врз темелите на Бенјаминовите сфаќања за уметничкото дело во раздобјето на неговата техничка репродуктивност, Бодријар, укажувајќи на чудесноста од можноста за умножување на уметничките дела, "тој демократски ветер што задува низ небесниот Ерусалим на културата и уметноста", едновремено ќе потцрта дека: "Уметничкото дело, како уникален објект и привилегиран момент, ѝ избега на осаменоста на која беше осудено со векови. Музеите, како што секој знае, некогаш беа светилишта.(...) Но она што ги возбудува масите не е само индустриската репродукција на уметничкото дело, туку фактот дека тоа е едновремено уникално и колективно."⁹

Луратското во уметничкото дело веќе е изгубено, но тоа го воочи многу поодамна Бенјамин, и тоа не треба да биде

⁸ ibid., p. 66

⁹ ibid., p. 70

некаков недостаток на уметничкото дело. Уметничкото дело не се вулгаризира и не го губи квалитетот со самиот факт на неговата репродуцибилност, на тој план Бодријар се согласува со Бенјамин, но, Бодријар е многу повеќе заинтересиран за моментот (а тоа е токму моментот на масовната култура) кога делата, оттаму и уметничките дела, се умножуваат како "серијални објекти". Во таквите случаи ваквите објекти/дела стануваат комензурабилни со пар сериски произведени чевли што прави "тие повеќе да не постојат како уметнички дела, како материјали со значење, и како отворени значења во спротивстаненост на сите други завршени објекти, туку стануваат завршени објекти сами по себе."¹⁰

Толкувајќи го местото и значењето на објектот во постиндустриското општество, Бодријар, едновремено, го толкува и местото и значењето на уметничкото дело во истото тоа постиндустриско општество. Утврдувајќи дека објектот на потрошувачката се дефинира според релативното исчезнување на неговите објективни функции (како предмет и средство), за сметка на неговите функции како знак, Бодријар консеквентно го изведува заклучокот дека "објектот на потрошувачката се карактеризира со еден вид функционална бескорисност."¹¹

Префрлено на планот на уметноста и на уметничкото дело, утврденото губење на објектноста на објектот, губењето на неговото симболичко значење, неговото "исчезнување" во дискурсот на конотации, прави да се измени и статусот на

¹⁰ *ibid.*, p. 71

¹¹ *ibid.*, p. 77

објектот во самото уметничко дело. Во првата половина на XX-от век, на планот на ликовната уметност, објектите им се оттргнуваат на моралните и психолошките вредности вткаени во нив во минатото и започнуваат да ја преземаат функцијата на "автономни" објекти во релација со просторот (кубизмот); како пародиски објекти (дадаизмот и надреализмот); како декомпонирани и испарливи објекти (во апстракцијата). Конечно, во втората половина на XX-от век, што за нас е и најбитно, тргнувајќи од новата фигурација и поп-артот, се случува помирувањето на објектот со неговата слика.

Ова помирување е можно затоа што, според Бодријар, "логиката на потрошувачката го елиминира традиционалниот возвишен статус на уметничкото претставување."¹² Кај постмодернистичкиот објект, за разлика од модернистичкиот, објектот е само "симулиран" (оттаму доаѓаат сите историцизми во современата ликовна уметност: враќањето кон маниризмот, класицизмот итн.), а оваа симулација на објектот, која историски најмногу се врзува за појава на новата фигурација и поп-артот, Бодријар, говорејќи токму за поп-артот, ќе ја толкува на следниов начин: "Поп-артот го присвојува правото да биде едно со иманентниот ред на знаците, со нивното индустриско и сериско производство."¹³ Објектот во постмодерното ликовно творештво станува серијален, тој е симулација, а исчезнувањето на симболичкото и на субјектот прави фигуративноста да се восприема само како присуство на

¹² *ibid.*, p. 81

¹³ *ibid.*, p. 81

објектот (објектност).

Префрлувањето на тежиштето од субјектот кон објектот, намалувањето на значењето на субјектот - зашто човекот е веќе застарен (Гинтер Андерс)¹⁴, го води Бодријар кон заклучокот дека ако субјектот веќе не е можен тогаш истото тоа се однесува и на објектот. Само што објектот може да функционира како знак, но знак кој треба да претрпи критика, зашто знакот/објект, а не субјектот, е носител на "стратегијата". Ова гледиште кај Бодријар кулминира во 1983 година во неговата книга "Фатални стратегии" која носи поднаслов "Одмаздата на кристалот".

Во оваа книга Бодријар, определувајќи ја судбината на објектот, укажува дека ние до ден денешен живееме во "сјајот на субјектот и во бедата на објектот"¹⁵. Субјектот е оној што ја создавал историјата и што го тотализирал светот. Без оглед дали се работи за индивидуален или за колективен субјект, идеалот, според Бодријар, останува ист: "идеалот на секоја метафизика е еден свет-субјект, а објектот е само една перипетија на кралскиот пат на субјективноста."¹⁶ Но втората половина на XX век веќе ја менува ситуацијата, така што некогашната "привилегирана" позиција на субјектот станува неодржлива. Субјектот е кршлив зашто му е својствена

¹⁴ Види: Ginters Anders, Zastarelost čoveka, Nolit, Beograd, 1985

¹⁵ Žan Bodrijar, Fatalne strategije, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991, str. 97

¹⁶ *ibid.*, str. 97

желбата, тој посакува, додека објектот функционира со својата отсутност на желба. Тој, всушност, како што укажува Бодријар, "заведува" со своето немање желби, заведува со својата "стратегија", а тоа е така "затоа што тој (објектот) не е манира од себе некоја супстанца или некое сопствено значење. Чистиот објект е суверен, зашто тој е токму она врз што се крши сувереноста на субјектот и субјектот се фаќа во сопствената замка. Кристалот се осветува."¹⁷

Од ова дело на Бодријар објектот започнува да говори сам за себе, фаталната стратегија на објектот се состои во тоа што тој започнува да го бара начинот на своето исчезнување, својата смрт, за разлика од поранешниот доминантен начин на постоење - како начин на производство. Парадоксално, спротивно на енормниот развој на комуникациската мрежа, објектот бара забавеност, инерција, но и предизвик. Овој парадокс на дискурсот Геј Белеванс, во разговорот со Бодријар од 1983 година, го именува како: "од една страна, барање на инерција и тишина, а од друга предизвик и дуел. Накратко, конфликт и заведување во иста легура, во еден ист кристал."¹⁸

Во ваквиот дискурс објектот е симулиран а новиот термин "симулакрум", како замена за идеологијата, се јавува во својство на вредност без референца, оформувана и поддржувана од "екстазата на комуникативното", од медиумите кои сè што ќе земат во свои раце го прават "видливо,

¹⁷ *ibid.*, str. 99

¹⁸ Revenge of the Crystal, *op. cit.*, p. 16

премногу видливо".

Затоа, според Бодријар, Меклуановиот постулат медиумот е порака станува клучна формула во ерата на симулацијата. Предавателот е примател, испраќачот е примач, циркуларноста царува, или како што накратко потцртува Бодријар: "медиумот е порака не го означува само крајот на пораката, туку исто така и крајот на медиумот."¹⁹ Во оваа катастрофа што го зафаќа значењето, отаде значењето, може да опстои само фасцинацијата која е резултат на "неутрализацијата и имплозијата на значењето."²⁰ Сево ова има своја паралела во општественото каде што отаде хоризонтот на општественото, според Бодријар (кој несомнено во овој случај го презема мислењето на Елијас Канети од неговото капитално филозофско дело "Масата и моќта", 1960), "постојат масите, кои произлегуваат од неутрализацијата и имплозијата на општественото."²¹

Во своето најобемно и најзначајно дело од т.н. теориско раздобје, делото "Симболичката размена и смртта" (1976) Бодријар востановува три рамништа на симулакруми кои соодветствуваат на трите раздобја од трансформацијата на законот на вредноста: 1) подражавањето како шема која е доминантна во класичното раздобје, од ренесансата до индустриската револуција 2) производството е шема доминантна

¹⁹ "Implosion of Meaning in the Media", in: Jean Baudrillard, In the Shadow of the Silent Majorities, Semiotext(e), New York, 1983, p. 102

²⁰ *ibid.*, p. 104

²¹ *ibid.*

во индустриската ера и 3) симулацијата како доминантна шема на сегашната фаза во која владее кодот. Според Бодријар симулакрумот од прво рамниште спекулира со природниот закон на вредноста, симулакрумот од второ рамниште со пазарниот закон на вредноста а оној од трето ниво со структуралниот закон на вредност.²²

Третото ниво на симулакруми, она што го живееме денес (иако Бодријар од 1989 година воведува и четврто ниво, т.н. стадиум на распаѓање на вредностите и на реализацијата) се одликува со завладување на метафизиката на кодот и на недетерминираноста. Бинарностa вткаена во функционирањето на "кристалите" од големите сметачки машини и персонални компјутери, кибернетската контрола и генетската манипулација се во основата на ова трето раздобје на симулакруми. Во него "дигиталноста е неговиот метафизички принцип (Лајбницевиот Бог), а ДНК е неговиот пророк."²³ Во ова раздобје дигиталното се врзува со тактилното (слично на предвидувањата на Валтер Бенјамин, кога говореше за тактилноста на филмското дело), така што контемплацијата целосно е оневозможена, зашто сликите (кадрите на ниво на фремови) се менуваат со толку голема брзина така што можноста за реакција (освен онаа од типот да или не, 1 или 0) се сведува на минимум. Но ако Бенјамин од ваквата состојба извлекуваше револуционерни заклучоци за можната еманципаторска улога на модерните

²²Žan Bодријар, Simbolička razmena i smrt, Dečje Novine, Gornji Milanovac, 1991, str. 61

²³ibid., str. 69

медиуми, Бодријар извлекува наполно спротивни, катастрофички заклучоци. Ова движење кон смртта на современото човештво, а оттаму и на современата уметност и современото уметничко дело нурнато во поредокот на симулакрумите, ова движење кон "фетишизмот на изгубениот објект", Бодријар во "Симболичката размена и смртта" го определува на следниов начин:

"Навлегувањето на бинарната шема прашање/одговор, има несогледливо значење: таа го дезартикулира севкупниот дискурс и го заобиколува сето она што во неповратно изгубеното златно доба ја сочинувало дијалектиката на означителот и означеното, претставувачот и претставеното. Завршено е со објектите чие означено би претставувало функција, завршено е со јавното мнение чиј глас би гласал "репрезентативни" претставници, завршено е со вистинското испитување на кое би му одговарал одговор (а пред сè завршено е со прашањата на кои што нема одговор). Сиот овој процес е дезартикулиран: контрадикторниот процес на вистинито и лажно, стварно и имагинарно, укинат е со оваа хиперреална логика на монтажата."²⁴

При една ваква катастрофичко-нихилистичка излезна позиција сосема е извесно што ќе се случи со уметничкото дело. Единствениот проблем е во тоа што ова делумно и се случува! Удвојувањето на знакот го укинува она што навистина знакот го означува. Зарем умножените реплики на лицето на Мерлин Монро на Енди Ворхол не претставуваат, како што би рекол Бодријар, "смрт на оригиналот и крај на

²⁴ *ibid.*, str. 76-77

претставувањето"²⁵, зарем ова дуплирање, овој хиперреализам на симулацијата не го карактеризира огромниот дел на современото уметничко дело од хиперреализмот и поп-артот до компјутерската графика и виртуелната уметност?

Со следнава "пророчка" констатација на Бодријар би можеле да го завршиме прегледот на неговата мисла од т.н. теориско раздобје (1968-1983), и да преминеме кон раздобјето на "практичната дејност" (1983- до денес), раздобје во кое самите дела на Бодријар се разурнуваат себеси како објекти а системот на објекти се востановува како една незавршена утопија на чие место доаѓа "екстазата на комуникативното". Значи, сумирајќи ги согледбите на Бодријар од првата негова фаза, нив можеме да претставиме преку следново пророкување: "Настанува големата Култура на тактилната комуникација, во вид на техно-лумино-кинетичкиот простор и тотално спациодинамичкиот театар!(...) Тропизмите, миметизмите, емпатијата: севкупното еколошко евангелие на отворените системи, со негативниот или позитивниот feed-back, ќе се втурне во таа пукнатина, заедно со идеологијата на контролата по пат на информациите, која е само друг, пофлексибилен вид на Павловиот рефлекс."²⁶

Кон овие "пустини на стварноста" Бодријар го приклучува и своето ново дело "Симулакруми и симулација" (1985), во кое се дообразложува тезата дека дискурсите веќе стануваат разменливи, дека тие не се спривставуваат еден на

²⁵ *ibid.*, str. 84

²⁶ *ibid.*, str. 85

друг, дека дури и кога има спротивставување тоа е симулирано. Според ова толкување се симулира докажувањето на стварното со помош на имагинарното, на трудот со помош на штрајкот, на системот со помош на кризата што него го обзема, а на планот на уметноста: докажување на театарот со анти-театарот, на сликата со анти-сликата, на уметноста со анти-уметноста, на естетиката со анти-естетиката. Затоа "се менува во својот обратен термин за да преживее во својата пречистена форма. Сите власти, сите институции говорат за себе порекнувајќи се, за да се обидат со симулацијата на смртта да ја избегнат својата вистинска агонија."²⁷

Во една ваква состојба кога симулацијата загосподарува со стварноста единствената можност што преостанува, според Бодријар, е можноста и правото да се враќаме назад, "правото само на ретро, на фантомска, пародиска рехабилитација на сите изгубени референцијали."²⁸ Затоа историјата може да се појавува само како едно ретросценарио, а задоволството од оваа "ретро" историја е студено (cool). Затоа сеќавањата и носталгијата не се топли и свежи, туку студени и функционални.

Ќе ја разгледаме оваа ситуација префрлена на планот на уметничкото дело земајќи го примерот што го дава и Бодријар, примерот од областа на филмот (Питер Богдановиќ: Последната кино претстава /Last Picture Show/). Во овој филм

²⁷ Žan Bодријар, Simulakrumi i simulacija, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 23

²⁸ *ibid.*, str. 42

чие дејство се случува во педесеттите години во еден мал американски град, филм кој целосно го "отсликува" духот на своето време, но не говори за тоа време со филмскиот јазик на тоа време (полн со сентименталности, психологизирања и морализирања), туку со еден друг јазик, кој е само ретро-јазик на педесеттите. Ова "открытие" - дека филмот не е од педесеттите туку дека е совршена реконструкција од седумдесеттите години, нагледно го покажува токму она студено задоволство, она студено сеќавање за кое говори и Бодријар во неговата книга "Cool memories" (1987).

Во оваа фаза од филмското творештво, секако, не единствена и не целосно доминантна во севкупното филмско творештво на седумдесеттите, фаза која кореспондира со развојот на поп-артот и хиперреализмот во ликовните уметности, самиот филм, во своето ретро сценарио, и тука можеме да се согласиме со Бодријар, го минува патот "од најфантастичното и митското кон реалистичкото и хиперреалистичкото."²⁹

Од друга страна, пак, стварноста обземена од комуникационата екстаза создава една имплозија на смислата во медиумите: постојат сè повеќе информации а сè помалку смисла во сето тоа. Комуникацијата е наметната и инсценирана а медиумите не вршат социјализација туку напротив имплозија на општественото во масите. Згора на тоа "приказните" за клопирањето, за холограмите, за фантомот на капиталот што рака под рака оди со власта и го поддржува симулакрумот на

²⁹ *ibid.*, str. 48

вредноста, сето ова прави, според Бодријар, нам да ни биде полошо отколку во времето на нашата опкруженост со "законот на вредноста и стоката."³⁰

Затоа, во времето на последното танго на вредностите, Бодријар, како што укажавме на самиот почеток на ова поглавје, го одбира нихилизмот. Но овој нихилизам не е шпенглеровско-вагнеријански, тој носи белег на прозирност својствена за системот од кој произлегува, тој се остварува во симулацијата а не во разурнувањето! За разлика од бараната деструкција на поредокот на привидот (романтичниот нихилизам), за разлика од деструкцијата на поредокот на смислата (надреализмот, дадаизмот, апсурдот, политичкиот нихилизам), првата како естетичка форма на нихилизам, а втората како политичка, историска и метафизичка форма на нихилизам, нихилизмот на денешницата не е ни естетички ни политички, тој е нихилизам на прозирноста, "на обземеноста со празните и индиферентни форми, со самата операција на системот што нè поништува". Оттаму "сите ние сме замајани со сите форми на исчезнување, на нашето исчезнување. Меланхолични и замајани - тоа е нашата општа состојба во една ера на ненамерна прозирност." Поради сево ова, извикува Бодријар, "Јас сум нихилист."³¹

Овој нихилизам на Бодријар не ги содржи во себе патосот, патетиката и радикализмот на минатите нихилизми, не го содржи spleen-от на душата од крајот на минатиот век

³⁰ *ibid.*, str. 150

³¹ *ibid.*, str. 156

(Бодлер), тој е едноставно "прозирност на злото" зафатена од "неколот на истото".

Токму затоа во Бодријаровите следни книги: "Америка" (1986), "Друго од истото" (1987), "Cool memories" (1987), "Прозирност на злото" (1990) и "Илузијата за крајот" (1992) до израз доаѓа токму овој - воведуваме нова синтагма - "мек-нихилизам"!

Но што станува со уметничкото дело во мекиот нихилизам на Бодријар?

Тоа станува метафора за пустината, тоа исчезнува во својата астрална очигледност, во својата симулација! Во ваквите визији Америка, таа носителка на "светлината" и на "екстазата на комуникациите", станува една остварена симулирана утопија. Така и уметничкото дело изнедрено од оваа "астрална" култура, постмодерното уметничко дело (архитектонско, книжевно, ликовно, филмско, видео) станува и самото една остварена симулирана утопија.

"Тука е остварена утопијата, тука се остварува анти-утопијата: на безумието, детериторијализацијата, недетерминираноста на субјектот и говорот, неутрализацијата на сите вредности, смртта на културата."³² Во цивилизацијата, видена низ призмата на еден европеец, каде што Дизниленд е она автентичното, а филмот и телевизијата се стварност, естетиката и уметничкото дело го наоѓаат својот крај.³³

³² Žan Bodiřar, Amerika, Buddy Books & Kontekst, Beograd, 1993, str. 97 (prev. Mila Bařlić)

³³ ibid., str 119-120

Тоа е така зашто ние веќе не ја живееме својата "драма на алиенацијата, туку сме во екстазата на комуникацијата."³⁴ Опфатена од оваа екстаза и самата современа ликовна уметност (низ лицето на перформансот, видео-артот, компјутерската уметност, виртуелната уметност итн.) станува мета-стабилна во сета своја негледливост и слаба комуникација со рецепиентите. Таа станува претерано самореферентна и, според Бодријар, "се занимава само со магијата на сопственото исчезнување."³⁵ Во светот во кој "сè ѝ е предадено на транспаренцијата, затоа веќе нема трансценденција. (...) Сè се случува во иманенцијата."³⁶ Во тој и таквиот свет симулакрумите - кои се веќе симулакруми од трет ред зашто имаат поминато од дијалектјката на отуѓувањето во вртоглавоста на проѕирноста - прават да исчезне носталгијата за симболичкиот поредок, а "самиот објект да ја преземе иницијативата во повратноста." (...) Играта на светот е игра на повратноста. Во средиштето на светот не се наоѓа веќе желбата на субјектот, туку судбината на објектот."³⁷ Објектот станува фатален зашто тој веќе не е стратегија на човекот, тој се има измолкнато, станува чист објект, чист знак, "кристал". Кристал што започнува да се одмаздува!

³⁴ Žan Bodiřar, Drugo od istoga, Lapis, Beograd, 1994, str. 14

³⁵ *ibid.*, str. 22

³⁶ *ibid.*, str. 36

³⁷ *ibid.*, str. 53

Веќе во оваа точка Бодријаровиот постмодерен нихилизам е само на чекор до фатализмот. Потребен е само уште еден исчекор, а него Бодријар и го прави, иако сè уште само во прашална форма: "Ако повеќе не постојат кршеници, споеви што пропуштаат, и пукнатини, туку една единствена полна и непрекината површина, без длабочина, сосема мазна? И ако сето тоа не предизвикува одушевување, ниту ступтеност, туку е напосто фатално?"³⁸

Фатализмот на исчезнувањето, консеквентно, Бодријар го доразвива во "Cool memories" (1987) каде што се констатира "изумирањето" на интелектуалците во раздобјето на појавата на Вештачката Интелигенција. Тие исчезнуваат, вели Бодријар, "како ѕвездите на немиот со појавата на звучниот филм. Сите ние сме бастеркитоновци."³⁹ Овие ставови, секако, може да се смета дека важат и за творците, за уметниците, а оттаму и за самото уметничко дело.

Можноста сè да стане заменливо со помош на едноставната дигитална операција, можноста што се создаде во последната деценија од овој век со развојот на електронските медиуми, особено компјутерот и минителот кои веќе стануваат "протези" на човекот, прави, според Бодријар, "повеќе да нема отуѓување на човекот со човек, туку да постои хомеостаза на човекот со машината".⁴⁰ Ваквата состојба

³⁸ *ibid.*, str. 69

³⁹ Жан Бодријар, Америка, Радикално поинакување, Cool memories, Темплум, Скопје, 1995, стр. 83

⁴⁰ Žan Boderjar, Prozirnost zla, Svetovi, Novi Sad, 1994, str. 56

овозможува да се навлезе во четвртиот стадиум на симулакрумот, т.н. фрактален степен на вредности. Во него веќе не постои еквиваленцијата, ни природната ни општата ниту, пак, законот на вредноста, туку постои само некаков вид на "еџидемија на вредноста, општа метастаза на вредноста, умножување и (...) саморепродуцирање без крај. Стварите и натаму функционираат, додека идејата за нив одамна исчезнала."⁴¹

Во една ваква состојба - под услов да се прифати дека е таа таква, како што тоа го прави Бодријар - економијата станува трансекномија, естетиката станува трансестетика, а оттаму уметничкото дело, нужно, станува трансуметничко дело. Тоталната метонимија што на тој план се раѓа Бодријар ја толкува со "меѓусебната контаминација на сите категории, заменувањето на една област со друга, конфузијата на жанровите."⁴² Се се естетизира, а најмногу стварноста, ништо веќе не е ни убаво ни грдо, уметноста исчезнува, тоа е таа парадоксална состојба во којашто се наоѓаме денес, мисли Бодријар, а вината за тоа лежи во модерната "која не донесе превреднување на сите вредности, како што за тоа сонувавме, туку до дисперзија и инволуција на вредностите, чиј резултат за нас е целосниот метеж и неможноста повторно да се сфати принципот на (едно) естетско

⁴¹ *ibid.*, str. 9

⁴² *ibid.*, str. 11

одредување на нештата."⁴³

Уметноста, според Бодријар, не се укинува себеси во една трансцендентна идеалност, туку во естетизацијата на секојдневниот живот; уметноста исчезнува во полза на едно зашеметувачко движење на сликите, во една, како што ја именува тој, "трансестетска ера на баналноста на сликата"⁴⁴ Не може да постои веќе некое основно правило, ниту критериум за просудување на уметничкото дело, бидејќи во уметноста на XX век "сè е можно" (anything goes), тргнувајќи од Дишан и неговиот писоар ("Фонтана"), па преку Ворхол и неговите "Брило кутии", тие "уметнички дела" ништо не сокриваат но ништо и не откриваат. Сепак, нивната добивка, според Бодријар - претставен низ еден подолг извадок, е во тоа

"што повеќе не го поставуваат прашањето за убавото и за грдото, за стварното и нестварното, за трансценденцијата и иманенцијата, точно онака како што византиските икони дозволуваат повеќе да не се поставува прашањето за Бога - сепак не губејќи притоа вера. И во тоа е чудото. Нашите слики се како икони: тие ни овозможуваат и натаму да веруваме во уметноста, избегнувајќи го прашањето за нејзиното постоење. Така можеби треба да се набљудува сета наша современа уметност, како ритуален збир за ритуална употреба, исклучиво со оглед на нејзината антрополошка функција и без повикување на кој било естетски суд."⁴⁵

⁴³ *ibid.*, str. 13

⁴⁴ *ibid.*, str. 15

⁴⁵ *ibid.*, str. 20

И овде веќе би можеле да привршиме со анализата на Бодријаровата Филозофско-социјална теорија која во однос на уметноста и на уметничкото дело не зазема поинакви ставови од оние кои се однесуваат и на стварноста сета исполнета со симулакруми. Во една таква стварност и уметничкото дело станува симулакрум за кој не може да се пронајде соодветен естетски еквивалент. Во отсуство на секаков вредносен суд, како што вели Бодријар, "вредноста пламнува (а) тоа е екстазата на вредноста."⁴⁶ Парадоксалната ситуација во која што се наоѓа уметничкото дело се состои во тоа што неговата "екстаза" е воедно и негов пат кон транспарентната смрт. Натаму веќе ништо не е извесно, ниту, пак, може нешто да се предвиди за однапред. Тоа теоријата не може да го стори, а најмалку Бодријаровата теорија.

Веројатно свесен за сево ова, но веројатно и обидувајќи се да си изгради засолниште од сите можни критики на ваквата агностичко-нихилистичка теориска позиција, самиот Бодријар, во своето дело "Заборавете го Фуко - Заборавете го Бодријар" (1987), вели: "Од оваа точка натаму, теоријата не задржува апсолутно никаква релација со ништо воопшто; таа станува настан во и по-себе. Ние не можеме повеќе да го фиксираме начинот на кој нештата се случуваат."⁴⁷

Сепак, ваквото "теориско алиби" не е достатен аргумент, та оттаму нужно е и критичко осврнување врз

⁴⁶ *ibid.*, str. 21

⁴⁷ Jean Baudrillard, Forget Foucault & Forget Baudrillard, Semiotext(e), New York, 1987, p. 127

ставовите на Бодријар кои во неговото последно дело "Илузијата на крајот" (1992)⁴⁸ добиваат дури и катастрофички димензии врзани за крајот на историјата. Но бидејќи Бодријар во ова свое дело не кажува ништо ново во однос на она што претходно веќе го утврди, ниту, пак, успева "подобро" од Френсис Фукујама да го "образложи" крајот на историјата⁴⁹, оттаму, би можеле да го сумираме она што Бодријар го утврди во однос на уметничкото дело. Секако, нашиот однос ќе биде критички, а тоа можеше да се насети уште од првата реченица на ова потпоглавје кога Бодријаровата мисла се определи како наполно нихилистичка!

Ако естетичката позиција на Бодријар можеме да ја одредиме како анти-естетика, оттаму и севкупната позиција на постмодернизмот можеме да ја одредиме како своевидна анти-естетика. Тоа го воочивме и кај Лиотар а особено во дискурсот на Бодријар. Следејќи го развојот на Бодријаровата мисла: од најраната фаза создавана во духот на марксизмот (во шеесеттите години Бодријар е левичарско-револуционерен радикалист кој ги преведува делата на Петер Вајс и Бертолд

⁴⁸ Jean Baudrillard, The Illusion of the End, Polity Press, Cambridge, 1994

⁴⁹ Види ја книгата на Френсис Фукујама, Крајот на историјата и последниот човек, Култура, Скопје, 1994 (При промоцијата на македонскиот превод на ова дело Ф. Мухиќ со право критички се однесуваше кон ставовите на Фукујама, но, воедно, понуди и образложена теориска можност за критика на сродните ставови на Бодријар! Сп. и во: Ферид Мухиќ, Јазикот на филозофијата, Култура, Скопје, 1995, стр. 209.)

Брехт), па потем кон постмарксистичкиот прото-постмодернизам од првата половина на седумдесеттите (кога Бодријар ги истражува разнородните аспекти на новото масовно потрошувачко општество, со особен осврт врз семиологијата на потрошувачката), па од втората половина на седумдесеттите кога Бодријар го напушта марксизмот, радикално критикувајќи го, за да навлезе во постмодерното мислење во коешто веќе не важат старите категории на политичката економија и на политичката економија на знакот, туку завладува "светото тројство: симулации, имплозија и хиперреалност" (С.Бест, Д.Келнер)⁵⁰, значи, следејќи го, во збиена форма, сиот овој "развој" кој завршува дури и отаде постмодернизмот⁵¹ во еден пост-естетски сензибилитет со зен будистички квалитети (не постои желбата - постои само цустина, вели Бодријар во Америка), можеме да констатираме дека Бодријар како "гуру на постмодернизмот" (С.Сим)⁵² покажува низа слабости како теоретичар, а ова е особено е изразено кога станува збор за местото на уметноста и на уметничкото дело во неговиот постмодерен "мек-нихилизам".

Згора на тоа, да се зборува дека неодамнешната

⁵⁰ Стивен Бест, Даглас Келнер, Постмодерна теорија, Култура, Скопје, 1996, стр. 169 (прев. Д. Јакимовски)

⁵¹ Сп. Douglas Kellner, Jean Baudrillard: From Marxism to postmodernism and beyond, Polity and Blackwell, Cambridge and Oxford, 1989

⁵² The A-Z Guide to Modern Literary and Cultural Theorists, (ed.) Stuart Sim, Prentice Hall-Harvester Wheatsheaf, London, 1995, p. 33 (Автор на одредницата за Бодријар е самиот уредник на овој лексикон Стјуарт Сим!)

Војна во Заливот е суштествено постмодерен настан кој се чини дека постои единствено како симулација за телевизијата⁵³ е навистина не само теориски туку и човечки неодговорно, та токму затоа овие од раков иссеани, хиперболизирани, ставови на Бодријар беа оценети од мнозина иследувачи, а меѓу нив најјасно од страна на Кристофер Норис, како очигледен интелектуален дилетантизам.⁵⁴ Оваа противречна метафизика на постмодерната постполитика на Бодријар, теориски слабо образложена, исто така, создава и теориски слаби образложувања за статусот на уметноста и на уметничкото дело во светот "одделен од значењето". Бодријар, видовме, смета дека сите уметнички форми и функции во сферата на уметноста се веќе докрај истрошени, исто како што е истрошена и теоријата која за нив расправа. Затоа уметничкото дело е можно само како трансестетско уметничко дело во раздобјето на "трансестетската ера на баналноста на сликата", но ваквите позиции, колку и да упатуваат на определени актуелни состојби врзани за раздобјето на електронската репродукција, речетиција, хиперреалност и симулација, сепак, како што укажуваат, можеби и премногу критички, Стивен Бест и Даглас Келнер (1991), се "крајно површни и се карактеризираат со неуредни обопштувања, екстремни апстракции, семиолошки

⁵³ Jean Baudrillard, La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu, Editions Galilée, Paris, 1991

⁵⁴ Cf. Christopher Norris, Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War, Lawrence and Wishart, London, 1992

идеализам и често пати повторувани баналности".⁵⁵

Како и да е, веројатно пообјективна е оценката на Стјуарт Сим, која и покрај сиот критички однос кон мислата на Бодријар наоѓа во неа и мошне значајни согледби: "Тој можеби ја пренагласи моќта на симулацијата и симулакрумот во одредувањето на нашето восприемање на светот, но не може да се одрече дека овие ентитети играат неверојатно зголемено важна улога во конструкцијата на општествената реалност во милениумот што приближува."⁵⁶

Симулацијата и симулакрумот на уметничкото дело, односно самото уметничко дело како симулакрум, поистоветено со симулациите и симулакрумите на стварноста, прават естетичкиот суд да биде невозможен а естетичарот да биде само еден агностичар кој не само што не може да го вреднува уметничкото дело (цените на пазарот на уметничките дела се толку многу прекумерни, смета Бодријар, што тие не ги означуваат "релативните вредности" на самите уметнички дела туку упатуваат повеќе кон една "екстаза на вредноста" која неконтролирано метастазира слично на малигните заболувања), туку воопшто не може и да го разлучи уметничкото дело од стварноста, зашто самата стварност е поуметничка од уметничкото дело, што значи: утопијата е реализирана. Уметноста е веќе исцрпена, теоријата е исцрпена, а "сè што останало се руини. Преостанува само да се игра со руините.

⁵⁵ С.Бест, Д.Келнер, *op.cit.*, стр. 199

⁵⁶ S.Sim, *op.cit.*, p. 33

Играњето со руините - тоа е постмодерната."⁵⁷

Во една ваква радикална верзија на постмодернизмот уметничкото дело може да биде, во крајна линија, само урнатина, но бидејќи за таа урнатина не постои желба, не постои "апетит", зашто урнатината е "анорексична"⁵⁸, оттаму и мислењето на Бодријар, како мислење за урнатините, би можеле, на планот на естетиката, да го определиме како едно грандиозно урнисано мислење. Мислење кое разурнувајќи сè околу себе, нужно, и себеси се разурнува.

*

*

*

Но, бидејќи во постмодерната теорија постои и еден "градител" кој ги прифаќа идеите на постмодерната - за нив суптилно да ги протолкува и примени врз областа на една конкретна уметност: архитектурата, токму затоа ќе поминеме кон теориската мисла на Чарлс Џенкс која во насока спротивна од Бодријаровиот нихилизам го развива постмодерниот плурален, демократски, хуманистички пристап во изградбата на окружјето и во засновувањето на постмодерната политика на разлики и дијалогизам.

⁵⁷ Jean Baudrillard, "Game with Vestiges", On the Beach, 5 (Winter), 1984, p. 24

⁵⁸ Jean Baudrillard, "Anoreksične ruine", Delo, Postmoderna aura (IV), Beograd, 5-6-7, maj-jul, 1990, str. 49-60

ПОСТМОДЕРНАТА АРХИТЕКТУРА И НЕЈЗИНИОТ ЈАЗИК - ЧАРЛС ЏЕНКС

"На модернистичките предвидувања, честопати изразени со Јејтсовите зборови - Сè се распаѓа, јадрото не се држи, имаме дијалектички одговор - Сè се вклопува, не постои јадро, туку споеви. Или, пак, како што рече Е.М.Фостер: Спојувајте, само спојувајте."

Charles Jencks, Post-Modernism: New Classicism in Art and Architecture, Academy Editions, London, 1987

Ретки се можностите кога еден историчар или историчар на културата може точно да го определи денот на раѓањето, или, пак, на пропаѓањето на една цивилизација или култура. Ретки се зашто ништо одеднаш не настанува и ништо одеднаш во ништо не преминува. Но, иако ретки, познати се случаите на фиксно определување на зачетоците или завршетоците на определена културна или цивилизациска појава. Така на пример, знаеме дека на 29 мај 1453 година, во утринските часови, по седумнеделната опсада на градските бедеми што започнала на 7 април, Константинопол паѓа во рацето на Мехмед II, а смртта на бранителот Константин XI Драгаш воедно го претставува крајот на Византиското царство: Цариград станува престолнина на Османлиското царство.

Самракот на Византиската култура и цивилизација едновремено претставуваше почеток на подемот на една друга култура и цивилизација. Со оглед на овие факти историчарите и филозофите на историјата (од типот на Шпенглер или Тојнби) се наполно во право кога укажуваат на ваквите груби прекини на една цивилизациска појава, од една страна, и создавањето на друга цивилизациска појава, од друга страна.

Но, што станува со обидите, уште поретки од првите, точно да се определи почетокот или завршетокот на една уметничка појава, на еден правец во уметноста, или во уметностите? Дали уметноста, како нешто што е живо и во постојана промена, може да се фиксира на тој начин што ќе се определи точниот ден (или, уште повеќе, и час!) на раѓањето на еден, и умирањето на друг, уметнички правец!?

Авторот што е предмет на нашето интересирање, врзано за архитектонското уметничко дело во добата на постмодернизмот, познатиот англо-американски историчар, теоретичар и естетичар на архитектурата, Чарлс Џенкс¹, смета дека тоа

¹Чарлс Џенкс (Charles Jencks) е роден 1939 година во САД каде што студирал англиска литература и архитектура на Харвард. Со докторат од областа на архитектурата се стекнува во Лондон. Денес таму живее и работи како професор на познатата лондонска АА школа (Architectural Association School of Architecture). Автор е на повеќе од десетина книги од теоријата и естетиката на архитектурата од кои поважни се: "Значењето во архитектурата" (Meaning in Architecture, 1969); "Архитектурата на 2000-та - Предвидувања и методи" (Architecture 2000 - Predictions and Methods, 1971); "Адхокизам" (Adhocism, 1972); "Ле Корбизје и трагичната визија на архитектурата" (Le Corbusier and the tragic Vision of Architecture, 1973); неговиот докторат првпат објавен во 1973 година под наслов: "Модерните движења во архитектурата" (Modern Movements in Architecture, 1973); второто издание со нов Вовед и Постскрипtum е објавено 1985 година. Потем следуваат делата "Јазикот на постмодерната архитектура" (The Language of Post-Modern Architecture, 1977) кое доживува

воопшто не е невозможно. Напротив, датумот на смртта на модерната архитектура, а оттаму и на раѓањето на постмодерната архитектура, може точно да се определи. Според Џенкс, модерната архитектура умира во Сент Луис, во државата Мисури, САД, на 15 јули 1972 година во 15 часот и 32 минути, кога неколку блокови од станбениот комплекс "Пруит-Ајго" (Pruitt-Igoe) во целина се разурнати со динамит, не како терористички акт, туку како став на локалната управа која и покрај вложувањата на милиони долари за да се зачува овој комплекс, нагрден од неговите црни жители, се решава, со тешко срце, на крајот на краиштата, комплексот да биде уништен. И имало зошто: процентот на криминал бил далеку поголем отколку во другите населби, средствата вложувани за поправка на лифтовите, на испокршените прозорци, на ишараните ѕидови од година во година станувале сè поголеми а нагрдувањето на објектот никако не можело да се попречи, освен да му се зададе завршниот удар во вид на динамитски knock-out!

Поентата на Џенкс² се состои во тоа што овој комплекс, проектиран од Минору Јамасаки, е изгреден според најпрогресивните идеи на СИАМ (Интернационалниот конгрес на

повеќе изданија сите доред различни, изменети и подобвени; во 1982 година ја публикува книгата "Денешната архитектура" (Current Architecture, 1982), во 1986 година ја објавува книгата "Што е постмодернизмот" (What is Post-Modernism?, 1986), а во 1987 година го објавува делото "Постмодернизам: Новиот класицизам во уметноста и архитектурата" (Post - Modernism: The New Classicism in Art & Architecture, 1987). Неговото последно теориско дело носи наслов "Хетерополис" (Heteropolis, 1993).

²Џ.Дџенкс, Језик постмодерне архитектуре, Београд, 1985, стр. 37-40. (Натаму во текстот ЈПА)

модерните архитекти) а во годината на неговото проектирање (1951) ја добива и наградата на Американскиот институт за архитектура. Комплексот "Пруит-Ајго" изграден меѓу 1952-55 година во себе ги содржел сите придобивки на модерната архитектура: составен од четиринаесетспратни згради со "улицы во воздухот", недостапни за автомобили (но не и за криминалот!), создаден во духот на "трите основни радости на урбанизмот", или, како што ги определи Ле Корбизје, "сонцето, просторот и зеленилото", за сметка на конвенционалните улици, градини и полуприватни простори што беа протерани од модерната архитектура, значи, комплексот Пруит-Ајго со својот пуристички стил и со својата глорификација на филозофските идеи на рационализмот, бихејвиоризмот и прагматизмот се покажа до таа степен крајно нерационален - што беше нужно неговото разурнување. Долгите ходници, анонимноста на жителите, непостоењето на полуприватен простор, пуристичкиот модернистички јазик со којшто објектот бил обликуван - толку различен од архитектонскиот код на жителите, сево ова за кратко време го условило рунирањето на објектот. Неговото, пак, уривање за Чарлс Џенкс претставува, во седумдесеттите години - кога ја пишува својата знаменита книга "Јазикот на постмодерната архитектура" (The Language of Post-Modern Architecture, 1977), голем архитектонски симбол за немоќта и за смртта на модернизмот во архитектурата.

Една деценија подоцна Џенкс во својата книга "Пост-Модернизам: Новиот класицизам во уметноста и во архитектурата" (Post-Modernism: New Classicism in Art and

Architecture, 1987) искрено признава дека митската смрт на архитектурата на модерната, овоплотена во експлозијата од 1972 година, имала ослободувачки ефект не само за него, туку и за сите оние што имале можност да ја видат забавено, во Slow-motion, на телевизиските екрани. Реторичката формула што Џенкс ја користи во седумдесеттите а која е внесена и во неговата книга за јазикот на постмодерната архитектура (1977), е "смртта на модернизмот - воздигнувањето на постмодернизмот". Но, Џенкс една деценија подоцна веќе признава дека тоа било само една симболичка творба: "(дури и датумот го измислив) а сепак изненадувачки открив дека скоро сите (дури и новинарите) го прифатија како вистинит."³

Од ова "признание" на Џенкс гледаме дека во уметноста е навистина тешко, ако не и невозможно да се утврди точниот датум на раѓањето или на смртта на една појава или правец во уметноста, но, од друга страна, тоа укажува дека честопати симболичките творби, или, пак, метафорите полесно се восприемаат и имаат поголемо влијание меѓу публиката.

Како и да е, Џенксовата критика на модернистичкото и неговата апотеоза на постмодернистичкото архитектонско уметничко дело е она што нас, со оглед на целите на овој труд, најмногу не интересира. Токму затоа да преминеме кон идеите што Џенкс ги промовира во своите бележити дела врзани за критиката на модерните движења во архитектурата и за воспоставувањето на новиот правец за чиј основоположник се

³С. Jencks, "Vrednosti postmodernizma", Delo, Beograd, br. 5/6/7, 1990, str. 152 (Превод на воведното и завршното поглавје на книгата Post-Modernism: New Classicism in Art and Architecture, 1987) Патаму во текстот VII.

смета самиот Џенкс: постмодернизмот во архитектурата.

Кризата што ја зафати архитектурата од втората половина на XX век, според мислењето на Џенкс, не е резултат само на една причина туку на цел еден "систем на причини" (ЈПА, 46). Од овој систем на причини Џенкс пообемно говори само за два елемента што најмногу ја предизвикуваат кризата: начинот на кој модерното движење го осиромашува јазикот на архитектурата во однос на пејзината форма, од една страна, и како самото модернистичко движење доживува осиромашување во поглед на содржината, од друга страна.

На планот на формата, презголеменото експлоатирање на плотната како нов елемент на модернистичкото разбирање на просторот стори не само во практиката туку и во теоријата и естетиката на архитектурата да станат доминантни универзалните формални системи кои користат само неколку материјали и единствена геометрија на правите агли. Токму затоа, не случајно, теоретичарот на модерната во архитектурата Зигфрид Гидион ќе изјави, говорејќи за Рокфелеровиот центар во Њујорк, дека "од гледиштето на модерната концепција на просторот плотните на големите зидови стануваат пресуден елемент на обликувањето" и дека "плотната на облакодерот во иста мерка е симбол на нашето доба, како што тоа бил монолитниот обелиск за Египет, а катедралата за готиката."⁴

Според Џенкс, ваквите толкувања се ограничени зашто

⁴S.Giedion, "Arhitektura i zajednica" in: D.Pejović (ed.) Nova filozofija umjetnosti, NZMH, Zagreb, 1972, str. 49-50

само привидно во овие и сличните архитектонски уметнички дела рационалноста и универзалноста се позитивни белези - повеќе станува збор за фетишизација на еден осиромашен систем во кој "сандакот од стакло и челик станува најкористена форма во модерната архитектура" (ЈПА, 47).

Сидот-завеса на Мис ван де Рое, употребуван не само на деловни туку и на станбени згради, целосно води кон осиромашување на формата инсистирајќи врз "деловноста", "моќта", "чистотата", "апотеозата на технологијата", а со самото тоа прифаќајќи ја идеологијата која го велича прогресот и новите средства за производство.

На планот на содржината еднозначноста на модерното архитектонско уметничко дело се огледува во фактот дека "со триумфот на потрошувачкото општество на Западот и бирократскиот државен капитализам на Исток, нашиот несрекен модерен архитект останал без соодветна општествена содржина што би ја симболизирал" (ЈПА, 70), та оттаму луѓето за коишто тој гради се монополите и големиот бизнис, (затоа во педесеттите години од овој век репер за врвно уметничко дело станува реализацијата на идејата за единствен корпорациски имиџ стандарден за мултинационалните компании од типот на СВС, IBM, Olivetti итн.), меѓународните изложби и светските саеми (Тематскиот павилјон ЕХРО 70 во Осака на Кензо Танге), потем фабриките и инженерските достигнувања, како и потрошувачките храмови и "црквите" за разонода. Со многу иронија Џенкс ваквите архитектонски дела ги именува како "тотално уметничко дело" (ЈПА, 62). Тотално, што се доближува до тоталитарно, зашто Интернационалниот стил во

архитектурата на модерната, и покрај поинаквите желби и стремежи на неговите застапници, сè повеќе се манифестираше и се манифестира како стил на владеачката класа и на нејзината бирократија. Најнепосредното вклучување на авангардата во потрошувачкото општество стори модерното архитектонско дело да ги изгуби своите првични поттици и својата автентичност.

Токму затоа познатиот теоретичар на архитектурата Кристијан Норберг-Шулц ќе може да изјави, со голема доза на иронија, дека "во модерната архитектура навистина е тешко да се утврди разликата меѓу една црква и една бензинска станица. Во минатото такви разликувања беа можни со употребата на јазикот на формите или 'стилот'."⁵

Бидејќи, како што видовме, јазикот на модерните дела е еден и единствен, упростен, досаден и скаменет, затоа Џенкс решението го бара во друга насока, во способноста на архитектот "да проектира во плурализам на стилови". (ЈПА, 118)

Причина повеќе за тоа беше и фактот што архитектот на модерната самиот и ја толкуваше смислата на своето архитектонско уметничко дело. Тој самиот знаеше што е најдобро за луѓето, кои се нивните потреби, нивните цели, правеше обиди да собере на едно место многу луѓе (Ле Корбизје), да остварува утопии на ниво на индивидуални објекти и згради па сè до цели градови. Модерната архитектура која изникна од традициите на Баухаус ("less is

⁵Christian Norberg-Schulz, "A Contemporary Language of Architecture", Art & Design, London, December 1986, p. 14

more" - "помалку е повеќе") иако во својот развој дојде до сознанија (во доцномодерната архитектура) дека "помалку е здодевно" ("less is more"), сепак, остана верна на своите утопистички идеи да гради станови за работници - во кои работници не можат да живеат зашто не можат да ја плаќаат киријата, или како што мошне саркастично укажува Том Волф, дека буржоазијата лесно ги финансираше овие објекти, во кои и живееше, со што таа, воедно, и ги прославуваше архитектите на модерната.⁶

Згора на тоа модерната архитектура ги отфрли сите форми и стилови на минатото, сметајќи го тоа за процес на прочистување на архитектонското дело, но затоа, пак, го изгуби својот јазик што го користеше во минатото. По овој повод Кристијан Бернхард-Шулц ќе укаже дека "за да станеме архитекти повторно, во вистинското значење на зборот, ние, оттаму, треба да го преосвоиме јазикот на архитектурата."⁷

Постмодерниот пристап кон архитектурата, и во теоријата и во практиката, е токму такво преосвојување на јазикот на архитектурата. И затоа, не случајно, Џенкс својата книга ја именува "Јазикот на постмодерната архитектура". Во неа, почетоците на постмодерната архитектура Чарлс Џенкс ги лоцира во педесеттите години со јавувањето на повеќе белези кои ја конституираат основата на постмодерната архитектура. Во графички предаденото развојно стебло на постмодерната

⁶ T. Wolf, From Bauhaus to our House, Pocket Books, New York, 1982

⁷ Christian Norberg-Schulz, op.cit., p. 15

архитектура овие белези се именуваат како: историцизам, оживување на минатото, неовернакулар, урбанистичка ad hoc архитектура, како и посебното разбирање на постмодерниот простор. (ЈПА, 120)

Историцизмот во архитектурата Џенкс го воочува во делото на Паоло Портогези ("Каза Балди" 1959-1961), каде што се случува вкрстување на два навидум неспоиви кода: оној на барокот и на модернизмот. Ваквите спојувања се карактеристични за постмодерното уметничко дело, а во делото на Портогези тие се манифестираат на ниво на формата и на рамниште на материјалот. Токму затоа ова дело Џенкс го определува како "полубарокно-полумодерно". (ЈПА, 123)

Историцизмот во архитектурата се развива не само во Италија (Портогези, Џилјоти) туку и во САД каде што Филип Џонсон е клучниот протагонист. Но, според Џенкс, Џонсон останува на полпат, тој е "полуисторицист" или, што е исто: "делумен постмодернист" (ЈПА, 125). Кон ова останување на полпат Џенкс ги приклучува и "новиот јапонскиот стил" (Кикутаке, Курокава, Танге), како и "барцелонската школа" и "школата на Вентури" во САД.

На теориски план за нас најзначајна е активноста на Вентури насочена против модернизмот, што најсеопфатно доаѓа до израз во неговата книга "Сложеноста и противречноста во модерната архитектурата" (Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Modern Architecture, 1966). Во ова дело се сооставуваат: комплексноста и противречноста на постмодернизмот наспроти едноставноста и упростувањето на модернизмот, естетиката на "и-и" - повеќе отколку онаа на

"или-или", предност добиваат елементите со двојни функции наспроти оние на едноставното дејство, се преферираат хибридниите за сметка на чистите елементи, се протежира несредениот виталитет ("тешко остварливата целовитост") во однос на едноставното очигледно единство.⁸

Вториот, пак, клучен белег на постмодернизмот во архитектурата: нагласувањето на минатото или нагласеното оживување на минатото, го среќаваме во низа архитектонски дела од втората половина на XX век. Односот кон традицијата, но на еден радикален начин, на ниво на "радикален традиционализам", за Џенкс, е една од "водечките нишки на постмодернизмот" (ЈПА, 142). Радикалното оживување на минатото, кое најчесто во постмодерната архитектура содржи многу иронија и културно-историски еkleктицизам, не е нешто што треба да се отфрли зашто новото време ни овозможува, како што вели Џенкс, "да ги репродуцираме фрагментарните искуства на различните култури а бидејќи различни медиуми го прават тоа веќе петнаесетина години и нашиот сензуалитет е изменет. Благодарение на списанијата во боја, патувањата и на Кодак, секој има свој добро опремен musée imaginaire, секој е потенцијален еkleктик. Изложен е на мноштво други култури и може да одбира и отфрлува од таа обемна збирка, додека поранешните култури биле ограничени на она што го наследиле." (ЈПА, 147)

Овој подолг извод од Џенксовата книга е егземпларен за

⁸R. Venturi, Složenost i protivrečnost u arhitekturi, Beograd, 1983

односот на постмодернизмот кон архитектонската традиција и традицијата воопшто, во раздобјето на информатичката револуција - кога сè е веќе достапно насекаде, и кога сè може да влијае врз сè, па дури тоа да е и на ниво на фрагментарност и цитатност. Интертекстуалноста од литературата е префрлена во архитектурата!

Неовернакуларното како битен белег на постмодерната архитектура (вернакуларно = современа интерпретација и употреба на народното градителство и на неговиот јазик), се одликува со своевидно останување на полпат: куќите создадени во овој дух не се ни модерни ни традиционални а земаат по малку и од едното и од другото. "Таа богата двосмисленост карактеристична е за постмодерниот простор". (ЈПА, 155)

Адхокизмот, следен од урбанистичкиот пристап, води кон контекстуализмот како битен белег на постмодерната архитектура. Импровизацијата и ad hoc решенијата во оваа архитектура стануваат своевидна уметничка форма, а архитектонското дело своевидно архитектонско уметничко дело врзано за непосредната околина, неговото окружје, контекст. Според архитектите контекстуалисти клучното промашување на модерната архитектура и планирање се состои во несфаќањето на градскиот контекст, во фактот дека модерната архитектура нагласката ја става врз самите објекти - а не врз ткивото што меѓу нив постои. Се оди од внатре кон надвор а не обратно како што предлага постмодерната архитектура.

Метафората и метафизиката протерани од модерната архитектура во постмодерната се враќаат на еден специфичен начин. И без оглед што која и да е метафизика денес е

сериозно доведена во прашање, постмодерниот архитект неа ја бара во метафората: "Метафизиката овде е содржана, вели Џенкс, или како имплицитна или како експлицитна метафора која е изразена во формата." (ЈПА, 171) Зградата на Сиднејската опера е типичен пример за оваа метафорична архитектура која своите основи ги бара во аналогиите, било имплицитно (што е поуспешно) било експлицитно (помалку успешно), аналогии кои најчесто се од органицистички вид. Опасностите од вулгаризација при ваквите обиди се особено големи, но тоа не значи и дека не постојат значајни дела изведени токму како резултат на желбата метафората и симболизмот (прогонети од модерната архитектура) да се вратат повторно во архитектурата.

На забелешката, мошне образложена во филозофијата, дека еклектичките системи не носат со себе многу оригиналности, или, пак, оригиналност воопшто нема, Џенкс, во заклучните согледби на својата книга "Јазикот на постмодерната архитектура", покажува дека тие забелешки со право се однесуваат на еклектицизмот на XIX век, но дека еклектицизмот што постои во постмодернизмот е поинаков, тој, имено, е радикален. Радикалноста на овој еклектицизам се состои во едноставноста на синтезата што се остварува во секое поодделно архитектонско дело а таа синтеза би била привремена и условна и би зависела од определен состав (склоп). "Таа би потекнувала од изворното грчко значење на зборот еклектично - 'одбирам' - и би го следела во основа прифатливиот тек на одбирање од сите расположиви извори на оние елементи кои биле ad hoc најкорисни или најприкладни"

(ЈПА, 196) Во годините кога Џенкс ја пишува оваа своја книга (првата половина на седумдесеттите) тој сè уште во тековната архитектура не гледа значајни претставници на "радикалниот еклектицизам", туку него најмногу го наоѓа во творештвото на славниот Антонио Гауди од почетокот на векот, зашто во неговото творештво најмногу доаѓа до израз поливалентноста на радикалниот еклектицизам. (ЈПА, 203)

Третото издание на "Јазикот..." (1981), со новиот Post scriptum насловен "Кон радикалниот еклектицизам", донесува поинакви сфаќања. Веќе постојат постмодерни дела достоинствени за почит, а архитектите како Ханс Холајн, Џејмс Стирлинг, Чарлс Мур или Мајкл Грејвс веќе целосно со своите остварувања се во рамките на постмодерната архитектура. Клучната одредба, според Џенкс, за оваа постмодерна архитектура е дека таа е "во стремежот да комуницира, двојно кодирана, како една еклектичка мешавина на традиционални или локални кодови со модерните кодови." (ЈПА, 204) Но ако во ова издание (1981) на "Јазикот на постмодерната архитектура" Џенкс ја утврдува синтезата официјално прифатена на Биеналето во Венеција од 1980 година како "постмодерен класицизам", во второто издание (1985) на неговото класично дело "Модерни движења во архитектурата", во новиот Вовед и Постскрипум, Чарлс Џенкс укажува дека постмодернизмот не го отфрлува модернизмот во целина туку дека развива еден сопствен хибриден јазик делумно потпирајќи се и на модернизмот. Токму затоа постмодерната архитектура ѝ се спротивставува на доцномодерната архитектура зашто постмодерното архитектонско дело "опфаќа мноштво различни пристапи кои отстапуваат од

патернализмот и утопизмот на својот претходник, но сите тие имаат двојно кодиран јазик - делумно модерен а делумно нешто друго. Причините за ова двојно се технолошки и семиотски: архитектите сакаат да ја користат современата технологија, но и да комуницираат со определена јавност."⁹

Уметноста, скулптурата и орнаментот како традиционални изразни средстава на архитектурата, во постмодернизмот добиваат соодветно високо место - орнаментот не е веќе злосторство (што беше случај во модерната архитектура) - а асоцијативниот еклектицизам овозможува создавање на едно повеќезначајно дело кое, како во случајот со делата на Мајкл Грејвс, "поврзува многу извори и ги преобразува така што ни даваат богатство од нијанси, одеци на помнењето, а притоа не укажуваат ни на еден определен збир." (МДА, 467)

Спојувањето на техничкиот реализам на модернизмот со универзалните архетипи на класицизмот го создаваат постмодерниот класицизам кој веќе има оформено свој стил. А стилот, односно архитектонскиот јазик, според Џенкс, е "sine qua non на комуникацијата, и таа општа потреба ја предизвика појавата на постмодерниот класицизам. Тој покрај ова ѝ дозволува на архитектурата да биде она што секогаш се обидува да стане - уметност во којашто се ужива." (МДА, 469)

Со овие зборови Џенкс во 1985 година го заврши Постскриптумот на второто издание на "Модерните движења во архитектурата", но веќе во 1987 година во делото

⁹Carls Dženks, Moderni pokreti u arhitekturi, Beograd, 1990. str. 450 (Натаму во текстот МДА)

"Пост-модернизам: новиот класицизам во уметноста и во архитектурата" се набележуваат и нови потподелби во рамките на постмодернизмот во архитектурата. Така Џенкс говори за фундаменталисти во постмодерната архитектура (Роси, Крир, Унгерс), за ривајвалистички класицизам (Квинлан Тери, Џонсон и Бурги), за урбанистички класицизам (Рикардо Бофил, Џејмс Стирлинг), и за еклектички класицизам (Роберт Вентури, Арата Исозаки, Мајкл Грејвс). Згора на тоа Џенкс половината од оваа своја книга ја посветува на постмодернизмот во ликовните уметности изразен низ новиот класицизам со низа потподелби: метафизички класицизам (К.М. Мариани, М. Морли), наративен класицизам (Д. Хокни, Р.Б. Китај), алегориски класицизам (С. Робертс, Б. Кивитико), реалистички класицизам (Џ. де Андреа, Б. Џонсон), и класичен сензибилитет (А. Арикха, М. Ендрјус, М. Андрејевик).

Секако, овие согледби на Џенкс за ликовната уметност се особено значајни за утврдување на белезите на постмодерното ликовно уметничко дело, но бидејќи во ова поглавје Џенкс не интересира со оглед на неговите погледи врз архитектурата, оттаму постмодерната ликовна уметност, исто како и постмодерниот дизајн (чиј еден од клучните теоретичари е токму Џенкс),¹⁰ ќе ги оставиме настрана а накратко ќе ги

¹⁰ Особено инструктивен е текстот на Џенкс за постмодерниот дизајн насловен "Симболички објекти" објавен во тематскиот број на списанието Art & Design посветен на "Постмодерниот објект". (C. Jencks, "Symbolic Objects", Art & Design, Vol 3, No 3/4, 1987). Во овој тематски број значајни се и текстовите на: P.Fuller, "Towards a new Nature for the Gothic", M.Collins, "Post-Modern Design", H.Hollein,

изложиме сфаќањата на Џенкс од ова негово последно значајно дело врзано за архитектурата.

Во ова свое дело Џенкс на синтетички начин ги презентира вредностите на постмодернизмот во архитектурата и во ликовните уметности, допирајќи ја одвреме на време и постмодерната литература. Тргувајќи од постмодернизмот на шеесеттите години чии корени се наоѓаат во поп артот, контракултурата и адхокизмот; Џенкс утврдува дека она што во нив, како правци, беше примарно, имено, "фрагментарниот плурализам, остана основна вистина и естетска вредност на постмодернизмот сè до денес"¹¹

Постмодернизмот на седумдесеттите Џенкс го определува како отворен плурализам, и политички и културен, кој битно го менува модернистичкото сфаќање за "елитната авангарда" која стои наспроти "масовната култура". Овој отворен плурализам содржи во себе многу иронија и самоиронија, а Џенкс за да го потврди тоа го наведува, во широк извод - што и ние ќе го пренесеме, мислењето на Умберто Еко:

"Постмодерната реакција на модерната се состои во признанието дека минатото, бидејќи не може навистина да се поништи, веќе и поради тоа што уништувањето води кон тишина, мора одново да биде вратено: но не пристојно, туку со иронија. (...) За постмодерниот став размислувам како за

"Post-Modern Performance Art" итн. За постмодерниот дизајн, види и: Guy Julier, Encyclopaedia of 20th Century Design, Thames & Hudson, London, 1993, pp. 161-163.

¹¹ Charles Jencks, "Vrednosti postmodernizma", Delo, Beograd, 1990, br.5/6/7, str. 137 (Натаму во текстот, како што веќе спомнавме, ќе се наведува според кратенката ВП.)

човек кој сака многу образувана жена и знае дека не може да ѝ рече, 'лудо те сакам', зашто знае дека таа знае (а и таа знае дека тој знае) дека уште Барбара Картланд ги има напишано тие зборови. Сепак, еве решение. Тој може да каже: 'Што би рекла Барбара Картланд, лудо те сакам'. Така тој, избегнувајќи ја лажната простодушност и јасно напоменувајќи дека веќе не е можно простодушно да се изразуваме, сепак рекол што сакал да каже - дека ја сака во едно време на изгубена наивност. Ако жената го прифати ова, таа, и покрај сè, ќе ја прими неговата изјава на љубов. Ни тој ни таа не ќе се чувствуваат наивно, двајцата ќе го прифатат предизвикот на минатото кое, како што веќе рековме, не може да се поништи. Двајцата свесно и со задоволство ќе ја играат играта на иронијата, но и двајцата уште еднаш ќе успеат да ја изразат љубовта." (ВП, 145)

Постмодерниот класицизам, воведувајќи го историзмот во средиштето на своето интересирање, особено по Биеналето во Венеција од 1980 година и павилјонот за архитектура со темата "Присуството на минатото", претставуваше прифаќање на новиот консензус во рамките на постмодерната архитектура и постмодерниот класичен стил. Но ако во минатото враќањето кон класичното беше проследено со едно слепо следење на античките норми на совршенството и хармонијата, новиот постмодерен класицизам многу послободно, и во духот на времето, се однесува кон овие "норми". Затоа Џенкс ќе укаже дека "денес постмодерниот класицизам, исто така, ги оживува класичните јазици за да го повика идеализмот и враќањето на јавниот ред, но тој тоа го прави без една заедничка метафизика или верување во еден класичен симболизам." (ВП, 158) На тој начин наспроти канонскиот класицизам (во теоријата во дамнини образложен од Витрувије) се оформува

"класицизмот на слободниот стил" кој се карактеризира со поголема еклектичност, хибридноста и стилска слобода.

Но бидејќи постмодерниот класицизам сега се врзува и за модернистичкиот класицизам на ЛеКорбизје, Мис ван дер Роџе и Луис Кан оттаму, смета Џенкс, "со постмодерниот класицизам истовремено се трансформираат значењата, вредностите и формите на модернизмот и на класицизмот во една хибридна мешавина." (ВП, 180) Паралелно со ова се создаваат и нови правила и канони во архитектурата (како и во ликовната уметност), но тие за разлика од класичните канони се повеќе "релативни отколку апсолутни реакции на светот на фрагментацијата, плурализмот и инфлацијата, отколку што се општоприфатливи формули." (ВП, 181).

Сепак, и покрај ваквите "ограничени" важења на постмодерните "канони", ќе ја разгледаме поетиката на постмодернизмот и нејзините правила, онака како што Џенкс ја наведува листата на правила во настанување, издвојувајќи 11 од нив, кои, според него, се најзначајни. Ги анализираме овие правила во целина зашто се особено значајни за определувањето на статусот на постмодерното архитектонско уметничко дело.

Прво правило. На местото на ренесансната хармонија и интеграцијата на модернизмот се соочуваме со еден нов хибрид на "нескладна убавина" или на еден "дисхармоничен склад". Се среќаваме со една "компликувана целина" (Вентури) или, пак, со "фрагментарно единство" (Холајн). "Новата сетилност" излачена од плурализмот на пристапите смета дека целосно едноставната хармонија е незамислива или, пак, е лажна.

Парадоксалноста на постмодерното уметничко дело изразена во навидум контрадикторните синтагми: "дисхармоничен склад", "асиметрична симетрија", "синкопатизиран сооднос", "фрагментарна чистота", "недовршена целина", "нескладно единство" итн., се во основата на теоријата на постмодерната архитектура и естетика.¹² Затоа Џенкс и ќе може да констатира дека "оксиморонот, или краткиот парадокс, сам по себе го претставува типичниот троп на постмодерната, и 'дисхармоничниот склад' одново ќе се јавува во нејзината поетика, исто како што 'органската целина' ќе се повторува во естетиката на класицизмот и модернизмот". (ВП, 183)

Второ правило. Културниот и политичкиот плурализам е она што го оправдува правилото на "дисхармоничниот склад".¹³ Пофалбата на различноста и на несводливата хетерогеност ги овозможуваат толеранцијата и прифаќањето на разноликоста а оттаму, според Џенкс, "во архитектурата стилистички пандан на плурализмот е радикалниот еклектицизам" (ВП, 184)

Трето правило. Создавањето на "урбаниот урбанизам" или, што е исто, "урбаниот контекстуализам", е еден од основните белези на постмодерната архитектура. "Новите градби, според

¹² На тој начин размислува и Ѓило Дорфлес, особено во неговото дело "Пофалба на дисхармонијата". Види: Ѓ.Dorfles, Pohvala dishramoniji, Svetovi, Novi Sad, 1991

¹³ За овој аспект на постмодернизмот се произнесов во Охрид на меѓународниот симпозиум на социолозите на Македонија (окт. 1994 год.) во соопштението под наслов: "Постмодернизмот и културниот плурализам". Текстот е објавен на англиски јазик: I.Džeparoski, "Postmodernism and Cultural Pluralism", Balkan Forum, Skopje, Vol.3, No.2 (11), pp.209-216

оваа доктрина, треба да се вклопат во урбаниот контекст и да го прошират, на нов начин да ги искористат константите какви што се: улицата, аркадата или плоштадот, а сепак да бидат во согласност со новите технологии и видови транспорт." (ВП, 186)

Четврто правило. "Антропоморфизмот" е уште еден троп на постмодернизмот популарен исто колку и контекстуализмот. Користењето на орнаментите и на калапите кои асоцираат на човечкото тело, во архитектурата, според Џенкс, "ги хуманизира неживите форми додека ние, секако, ги проектираме во неа сопствените физиономии и расположенија." (ВП, 187)

Петто правило. Историскиот континуум и односот меѓу сегашноста и минатото претставени се низ популаризацијата на носталгијата, пародијата, пастишот и енигматската алегорија. Накратко, "анамнезата е еден од најстарите тропи на реториката, а денес самата себеси си стана цел." (ВП, 188)

Шесто правило. Ако во постмодерното сликарство се случува "враќање кон сликарството" проследено со "враќање кон содржината", во архитектурата, со помош на плурализмот, севкупното движење се здобива со повеќекратни толкувања. Стратегијата и реалноста на интертекстуалноста води кон создавање на два система: "радикален еkleктицизам во архитектурата и сугестивна нарација во уметноста." (ВП, 188)

Седмо правило. Двозначноста, употребата на иронијата, двосмисленоста и контрадикцијата, според Џенкс, се преовладувачки аспекти на постмодернизмот. Не само во литературата, сликарството, музиката туку и во архитектурата овие белези стануваат преобладавајќи. (ВП, 188-190)

Осмо правило. Спротивставувањето на едновалентното и потрагата по поливалентно архитектонско уметничко дело е во основата на сфаќањето на постмодернистите. Зашто, како што вели Џенкс, "поливалентното дело допира до останите слоеви на средината, до некои гранични значења и различни асоцијации. Тоа е намерно сеопфатно и доколку е успешно, тоа ја има резонансата на симболот." (ВП, 191)

Деветто правило. За да се оствари оваа резонанса како потребен предуслов, се наложува "слоевитиот однос кон минатото", односно, една "реинтерпретација на традицијата". Списокот на можните "враќања", кон сликарството, фигуративноста, орнаментот, монументалноста, комфорот, човечкото тело итн., во постмодернизмот е особено актуелен и како да е "бескраен", но, според Џенкс, "секое такво враќање мора донекаде да биде креативно, за да се избегнат чистите имитации." (ВП, 192)

Десетто правило. Разработката на новите реторички фигури е уште еден од начините како да се возобноват конвенциите од минатото. Тие веќе беа делумно наспомнати од Џенкс, но еве ги и таксативно набројани: парадокс, оксиморон, двосмисленост, двозначност, дисхармоничен склад, пренагласеност, комплексност и контрадикција, иронија, еклектички цитати, анамнеза, анастрофа, инверзија, елипса, елизија и ерозија. (ВП, 193)

Треба да надополниме дека овие "нови" реторички фигури се во тесна врска со постојното чувство за некаков "губиток", било да е тоа "губиток на средиштето" или, пак, е нејасно чувство за определена ерозија настаната како

резултат од желбата за враќање кон традицијата и хуманизмот, но сега без соодветна метафизика врз која ова враќање би било наслонето. Оттаму доаѓа и толку честото повторување во постмодернизмот на синтагмата "присуство на отсуството".

Единаесетто правило. Враќањето кон "непостоечкото средиште" е последното и можеби клучно правило на постмодерната архитектура а оттаму и на постмодерната теориска мисла. Ова враќање оттаму се карактеризира со одредена подвоеност како резултат на желбата и да се завардат гледиштата од минатото, но, едновремено, и да се оди кон нешто ново, нанапред. Затоа, постмодернистот, според Џенкс, "го комбинира оптимизмот на ренесансниот препород со оптимизмот на футуристите, но е песимист во однос на изнаоѓањето на некоја сигурна точка на спасение, било да е таа технологијата, меритокрацијата, или рационалната организација на светската економија. (...) Расположението што владее на палубата на постмодернистичкиот брод е слично на атмосферата меѓу италијанскиот или шпанскиот екипаж кој трага по Индија, а може, доколку има среќа, случајно да ја открие Америка; тоа е екипаж кој мора да го носи и својот културен багаж и повремено да копнее по татковината, но е вистински возбуден од чувството за слобода и од ветувањата на големите откритија." (ВП, 194-195)

Завршувајќи со претставувањето на овие 11 канони на Џенкс, т.н. "правила во настанување", не можеме да се отргнеме од впечатокот дека во нив проведува, од една страна, чувството за меланхоличниот губиток, за празнината, за присутноста на отсутноста во современото уметничко и

архитектонско дело, но, и од друга страна, и желбата да се победи оваа празнина, да ѝ се врати на архитектурата нејзината универзалност, таа да стане, како што вели Алеш Ерјавец, "секојдневна уметност, во која, под која и меѓу која би живееле."¹⁴ На тој начин архитектурата повторно би се здобила со изгубеното значење на "главна јавна уметност"¹⁵

Покрај ова битен е и стремежот на постмодерната архитектура таа да не се сведува само на функција или, пак, само на естетичка форма, туку, исто така, таа да има и свое значење. Тоа го тврди и Џенкс во интервјуто по повод публикувањето на книгата за којашто говоревме: "Енигматски се постмодерните алегии, (...) но нема сомнение дека во нив постои обид да се сугерира значењето, а значењето е делумно приближено кон восприемачот."¹⁶

Да се вратиме, на крајот, на впечатливата слика што Џенкс ја исцрта говорејќи за странствувањата на постмодернистичкиот истражувачки брод. Во оваа парабола на Џенкс успешно се отсликува токму обидот да се биде присутен во "празното средиште", во оној центар што постмодернизмот се обидува да го исполни. Бидејќи процесот е во тек, сè уште многу нешта се недоисполнети, и како во песната "Стерна" на Блаже Конески (која може да биде и метафора за токму тој

¹⁴ Aleš Erjavec, "Zakaj arhitektura v postmoderni dobi?", Filozofski vestnik, SAZU, Ljubljana, 1990, št. 1, str. 72

¹⁵ ibid.

¹⁶ "Interview with Charles Jencks", Art & Design, London, 1987, Vol. 3, No 7/8, p. 47

"празен центар" но полн со "подземна сила"), потребно е таа стерна да се исполни, да се затне, та дури и со толку различен (еклектично-постмодерен) "материјал":

"Ја затнав Стерната со бубак,
со партали,
со песочиште, со чакалиште,
со камења, со карпи
што ги натрупав на дувлото -
да крепат.

Беше заден час!"¹⁷

На тој начин кон одговорот на Јејтсовото модернистичко предвидување: "Сè се распаѓа, јадрото не се држи"; покрај оној на Фостер: "Спојувајте, само спојувајте", и на Џенкс: "Сè се вклопува, не постои јадро (центар) туку споеви", се приклучува и нашиот став: "Затнувајте, само затнувајте. Затнувајте ги процепите на јадрото - за тоа да се докрепи".

¹⁷ Блаже Конески, Стари и нови песни, Стремеж, Прилеп, 1979, стр. 137

8. ЗАКЛУЧОК

Приказот на местото и на значењето на уметничкото дело во естетиката од втората половина на XX век, односно проследувањето на клучните заеднички белези на уметничкото дело, со оглед на неговите особени пројавувања во различните уметнички практики на поодделни уметности од втората половина на XX век, веќе е приведено кон својот крај. Многу нешта се "растајнија", но, секако, далеку повеќе останаа недопрени, или, пак, недостатно образложени. Дали и во овој случај естетиката "не разочара", или, напротив, "не не разочара", останува отворено прашање! Но, сепак, едно е извесно: вредеше да се тргне во исчитувањето на мапата на современата естетика, во чие средиште, како што нам тоа ни се прикажа, сè уште опстојува и отстојува категоријата уметничко дело.

Всушност, со оглед на фактот дека во клучните естетички теории од втората половина на XX век уметничкото дело сè уште е во средиштето на интересот и сè уште е една од клучните категории кои ни го овозможуваат толкувањето на светот на уметноста, а во определени теории уметничкото дело дури и се идентификува со самата уметност, сево ова ни говори дека обидот во естетичката теорија да се замени категоријата уметничко дело со некои други категории - а меѓу нив "творештвото", секако, беше најпротежираната категорија - се покажа како неоснована метафизичка верба во субјективните сили, односно во самиот субјект којшто е носител творечките активности.

Радикалното разликувањето на субјектот што се оствари во последните децении од овој век, а јасно е дека тој процес започна уште од крајот на минатиот век (Ниче), оневозможи модернистичкиот модус на создавање и на толкување на уметничкото дело - во кој субјектот и неговата автономија беа поставени на пидесталот на севредноста - да биде сè уште општоважечка парадигма во пристапот кон феномените на уметноста.¹ Прогресивистичките и модернистичките пристапи кон уметноста (во историјата и теоријата на уметноста парадигматски автор на овој план беше Херберт Рид, во теоријата на литературата тоа беа, секако, Велек и Ворен, а во музиката, меѓу другите, Теодор Адорно), веќе од почетокот на осумдесеттите години станаа крајно разлишани пред налетот на новата теоретска парадигма заснована врз други практики и очекувања. Овој нов образец свои претпоставки имаше во новите научни парадигми на Томас Кун, Пол Фајерабенд, Питер Медавар според кои науката стана еден "отворен систем", слично на Ековото "отворено дело", та токму затоа новата естетичка парадигма која е во фаза на оформување, не само што смета на старите естетички категории (убаво, возвишено,

¹Како што заклучува и англискиот естетичар Питер Абс во неодамна објавениот есеј за новата парадигма на уметничкото и естетското образование: "додека старата уметничка парадигма го воздигнуваше автономното себство (self), новата инсистира врз културните вредности; каде што старата ја повикуваше спонтаноста, новата е одладена на комплементарно признавање на техниката, контролата, врвното мајсторство;" - Peter Abbs, "The New Paradigm in British Arts Education", The Journal of Aesthetic Education, Vol 30 No 1, Spring 1996, p. 71

трагично, комично, подражавање, израз, естетско искуство, творештво итн.), секако повторно преобмислени, туку воведува и сосема нови категории (фрагментарност, иронија, хијатус, палимпсест, осцилација, меѓупростор, оксиморон, симулација итн.). Иако овие нови категории како да ја потврдуваат тезата за "празното средиште" (според Ролан Барт и неговото исчитување на знаците на "празниот центар"), сепак, современата естетика дури и во својата нова парадигма во фаза на оформување, не ја отфрлува средишната категорија - уметничко дело. На тој начин, се чини, некакво средиште, сепак, сè уште постои, иако, веројатно, не само како можно секавање на средиштето.

Како и да е, различните приоди кон уметничкото дело што во овој труд ги проследивме јасно ни покажаа дека не постои еден единствен "царски пат" што би водел кон "растајнување" на проблематиката на уметничкото дело, и дека токму сите овие различни патишта ни откриваат разнородни битни белези на самото уметничко дело. Застанувањето зад еден од нив, иако може да биде теориски поцелесообразно, на практичен план, според наше мислење, нужно води кон осиромашување на многузначноста на уметничкото дело, проследено со еден вид теориски ригоризам.

Значи, токму поради овој факт, сега нема да се зазема и да се брани една од позициите што претходно беше претставена со сите свои доблести и ограничувања: било да е тоа херменевтичката, било да е тоа јазичко-аналитичката (аналитичко-институционалната или семантичко-информационата естетика), било да е тоа позицијата на естетиката на

рецепцијата или, пак, на марксистичката естетика, било да станува збор за ставовите на структурализмот, постструктурализмот, деконструкцијата, или, пак, на постмодерната теоретска мисла. Ова доаѓа оттаму што сметаме дека кон феноменот на уметноста, а следствено и кон феноменот на уметничкото дело, не може да се пристапува од позиции на една естетика која би претендирала да ги каже сите можни "вистини" за уметничкото дело водејќи сметка само за своите теоретски рамки, и само за непротивречноста на својот теоретски пристап. Една таква естетика која ги исклучува сите други можни пристапи, која во однос на сите поинакви пристапи застанува на стојалиштето "или-или", сметаме дека не може да одговори на проблемите што пред неа ги поставува самата уметничка практика и самото уметничко дело. За нас, поприфатливо е она естетичко-плуралистичко приоѓање, односно пристапот "и-и"², според кој различieto на пристапите и на согледбите, всушност, овозможуваат далеку посеопфатно и пореално доближување до самата "тајна на уметноста", зашто, како што веќе на почетокот на векот е согледано, а во втората половина на XX век повеќепати е преповторено: "уметничкото дело не го прават единствено совршенството и убавината. (...) Зашто уметноста не е во достигнатата или бараната цел - таа е особено во патиштата по коишто се движи за да стигне до својата сјајна намера."

² На овој план ги следиме согледбите на нашиот естетичар Георги Старделов кој во низа свои дела и предавања се застапува за еден ваков пристап во естетиката.

(Roger Caillois, Vocabulaire esthétique, 1978)³ Сево ова, сметаме, се однесува и на естетичката теорија која следејќи различни патишта се движи кон својата прекрасна намера: да стори уметничките дела, и самата уметност во целина, да не се толкуваат "еднаш-за-секогаш-зададено", "непротивречно" и "еднозначно", во духот на метафизичкиот поим на уметноста и на уметничкото дело како контемплативни подрачја на апсолутната убавина, туку многу повеќе во плуралноста на "малите приказни" што секое одделно уметничко дело по-себе ги гради, обидувајќи се да ја изгради "големата приказна" на уметноста која постојано се гради и се разградува.

Токму затоа, сега, ќе ги преповториме, сумарно и во една дајцест форма, клучните идеи врзани за уметничкото дело во естетиката од втората половина на XX век, онака како што нам ни се прикажаа во опстојните анализи што претходеа.

Согледаваме дека херменевтичката естетика го определува уметничкото дело онтолошки како вистина, игра, симбол или празник, но не заборавајќи и на неговата сознајна функција (Х.Г.Гадамер); уочивме дека во јазичко-аналитичката естетика уметничкото дело се толкува како "јазичка игра" со белези на "семејни сродства" (Л.Витгенштајн); видовме дека тоа се толкува и институционално, како артефакт во светот на уметноста (А.Данто и Ц.Дики); потем, осознавме и дека во семантичко-информационата естетика кон уметничкото дело се пристапува од аспект на неговото симболичко (семантичко) претставување на емоциите, и дека тоа се толкува како

³ Цитирано според: Rože Kajoa, Estetički rečnik, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1982, str. 71

своевидна "изразна форма" (С.Лангер); се "расветли" и дека онтолошки насочената информациона естетика, од своја страна, уметничкото дело го определува со помош на новосоздадената категорија "со-стварност" (М.Бензе); јасно воочивме дека во семиологијата и во теоријата на културата на Умберто Еко уметничкото дело не само што е "порака", туку тоа секогаш е една "отворена порака" која произлегува од концептот на "отвореното дело"; ни стана јасно дека рецепционистичката естетика, со право, тежиштето го поместува од продуктивните функции кон рецептивните и комуникативните функции на уметничкото дело, поставувајќи го самото дело, историски, во еден "хоризонт на очекувањата" (Х.Р.Јаус); видовме дека во марксистичката естетика на Г.Лукач иако постојат обиди уметничкото дело да се толкува од гледна точка на неговата форма и на неговата творбена функција (poiesis), сепак, надвладува содржинскиот и миметичкиот пристап; согледавме дека кај Т.В.Адорно инсистирањето врз сознајните аспекти на уметничкото дело е проследено со едно сунтилно разоткривање на светот на "културната индустрија" во која уметничкото дело може да функционира само како еден "дисонантен фрагмент"; се доближивме и до сфаќањето според кое самото уметничко дело е "пред-сјај" на "уште-не-битие", иако во форма на фрагмент, шифра и алегорија, со што темелно се остварува неговата утописка функција (Е.Блох); укажавме и дека кај Х.Маркузе иако првично уметничкото дело, како една "нова сетилност", се стојува со стварноста, та така самото општество се појавува како уметничко дело, сепак, најнакрај, уметничкото дело се толкува од аспект на естетската форма и

убавина; појаснивме и дека структуралистичкото префрлување на нагласката од дијахронијата кон синхронијата прави уметничкото дело да се толкува од гледна точка на неговото посредување меѓу човекот и природата при што делото станува определен "смален модел" или "микроструктура" со свои засебни законитости (К.Леви-Строс); согледавме и дека во пост-структурализмот уметничкото дело ја "објавува" смртта на авторот, но и самото тоа преминува во "текст", при што границите меѓу уметничкото дело и неговите теоретски толкувања напoлно се бришат во едно "задоволство во текстот" (Р.Барт); наедно, протолкувавме и дека префрлувањето на тежиштето кон "рабното", кон "маргините" и кон "рамката", при што уметничкото дело се сфаќа како "апорија" или како "разлика/разлака", е во сржта на пост-структуралистичката и деконструктивистичката естетика (Ж.Дерида); "расветливме" и дека пост-модернизмот инсистира врз еклектичките белези на уметничкото дело сфатено како "настан" и "раскол", градејќи една естетика на "возвишеното" при што уметничкото дело се толкува како една "диспропорција" создадена од силната и двосмиселена афекција на задоволство и болка (Ж-Ф.Лиотар); видовме дека пост-модернизмот во една друга своја варијанта го толкува уметничкото дело во раздобјето на "екстазата на комуникациите" како "симулација" и како "симулакрум" со суштествени белези на "руинираност" (Ж.Бодријар); но очивме и дека во рамките на пост-модернизмот постои и мислењето според кое уметничкото дело во втората половина на XX век е едно "хибридно" и "еклектичко" дело кое има специфичен однос кон традицијата ("радикален традиционализам" и "радикален

еклектицизам") и во кое оксиморонски се овоплотува "дисхармоничниот склад" (Ч.Џенкс)!

Врз основа на сево ова се доближивме и до самото сознание дека: ако втората половина на XX век, глобално земено, и во практиката и во теоријата, тежиштето го стави на "разградбата", на "деструкцијата" и "деконструкцијата", на "фрагментот", на "пофалбата на дисхармонијата", сето тоа проследено со апотеоза на "фрагментарното", "призматичното", "дисхармонијата", "дисритмијата" и "асиметријата", и ако во естетиката и во самата уметност се појавија една естетика и една уметност на "урнатините", една естетика и една уметност на "тишината", од една страна, надополнети од една естетика и една уметност на "пренатрупувањето" и една естетика и една уметност на "логореичноста", од друга страна, сево ова и покрај тоа што говори за кризата на самата уметност, а оттаму и за кризата на естетиката, сепак, не е "достатно" за да ја прогласи и за да ја оверодостои Хегеловата теза за смртта на уметноста - зашто многу повеќе говори за една "витаалност на негативното".

Сепак, естетичката теорија од втората половина на XX век, а тоа се однесува и на самата уметност од ова раздобје, како што видовме и од целината на овој труд, не можеше да се толкува врз основа на определено праволинско развивање на самите теории, како едни да произлегуваат од другите (и покрај сиот наш напор систематски да се поврзат и проследат клучните естетички теории), зашто сите тие се манифестираа во своето заемно спротивставување, но и во проникнувањето. Токму затоа еден плуралистичко-естетички

пристап (кој и нема толку теориски да се труди да им се измолкне на замките на еклектицизмот), веројатно, на крајот од веков, е единствен можен одговор на радикално новата уметничка практика која паралелно постои со "стариот" свет на уметноста.

Затоа, во заклучоков, само патемно ќе укажеме на некои нови состојби во книжевната и ликовната уметничка практика кои извршија битно влијание врз промените на теоретскиот дискурс, особено на естетичкиот, за кој претходно говоревме. На тој начин, покрај основната цел: овој труд да претставува една можна историја на естетиката од втората половина на XX век, секако, согледана низ призмата на уметничкото дело, делумно ќе се доближиме и до конкретната уметничка практика која не можеше да остане, а се надеваме и не остана - барем делумно - надвор од нашиот интерес во текот на целиот труд.

Веќе видовме во поглавјето за уметничкото дело во постмодерната теорија, дека постмодернизмот како стварност и како конструкција се карактеризира со наспоредното постоење на "старите" и на "новите" уметности. Ако под нови уметности ја подразбереме и литературата што се создава како резултат на напливот на т.н. трега ера на писменоста - електронскиот текст кој се остварува во еден нелинеарен компјутерски простор кој создава можности за оптичко остварување на плуралитетот на дискурсите, дури и при самото создавање на текстот, а не отпосле како автореференција, откако текстот веќе е затврден, значи, развојот на вештачката интелигенција, осознавањето на кибер-просторот, создавањето

на хипер-литературата (романите од/за компјутер) како што ги именува Роберт Кувер⁴, и сета книжевнотеориска терминологија што со хипер-литературата (hyperfiction) оди заедно: хипер-текстот (hypertext), хипер-просторот (hyperspace), хипер-медијалноста (hypermedia), просторната приказна (storyspace), хипер-песната (hyperpoem), интерактивните пишувања (interactive writings), електронските писатели (electronic writers) итн., сево ова, со што литературата, теоријата на литературата, естетиката и филозофијата се соочуваат во пост-Меклуановската галаксија, постои - како што вели словенечкиот естетичар Јанез Стреховец - наспоредно со класичните "уметнички фосили"⁵ скаменети во песна, роман, слика или скулптура.

Оваа активна и мирољубива коегзистенција како да добива белези на еквидистанцираност (се разбира од аспект на "старото добро" во однос на "уште-по-старото-не-толку-лошо" и на "нај-новото-сè-уште-не-профилирано". Еден од начините на кој "старото добро", модерната, како еден "недовршен проект" (Ј. Хабермас), може да опстојува во пост-модерната состојба прекрасно се опишува во исказот - што еднаш во друг контекст веќе го наведовме - на семиологот, теоретичарот на културата и естетичарот, Умберто Еко. Ова состојба тој ја толкува на следниов начин:

"Сепак, се доаѓа до моментот кога авангардата (модерното) веќе не може да напредува, зашто создала

⁴ Robert Coover, "Hyperfiction: Novels for the Computer", The New York Times, August 29, 1993.

⁵ Janez Strehovec, "Fragmenti o umetnosti u postmoderni", Književna kritika, Beograd, Vol XVIII No 5, 1987, str. 121

метајазик кој зборува за нејзините неможни текстови (концептуалната уметност). Постмодернистичкиот одговор на модерната е во признанието дека минатото мора да биде - кога веќе не може да биде уништено, зашто неговото уништување води во молк - ревидирано: со иронијата, на невин начин. Постмодернистичкото држење - продолжува Еко - ме потсетува на однесувањето на некој кој сака некоја жена, многу образувана, и кој знае дека не може да ѝ рече 'лудо те сакам', затоа што знае дека таа знае (оти таа знае дека тој знае), дека оваа фраза веќе ја има напишано Лиала."⁶

На тој начин, иронијата, "невино", помага во остварувањето на "недовршениот проект" на модерната, но цената што таа поради тоа треба да ја плати се состои во нејзината неизвесност, нерешителност, или како што ја одредува Алан Вајлд во книгата "Хоризонти на согласувањата" (1981)⁷, таа е "непостојана иронија" (suspensive irony), зашто мора да го рефлектира светот во сета негова неодреденост и со сите симулакруми што во него царуваат. Во тој и таков "обесхрабрен агностицизам" на иконокластиката иронијата станува и "нежна иронија"⁸ која дури и кон своите сопствени дела се однесува како кон нешто кршливо и минливо. Згора на тоа "дигиталниот привид" кој во последнава деценија галопирачки ја обзема уметноста (особено филмот, ликовната уметност па и книжевноста), иако, сè уште, "целосно" не зацарувал со стварноста, како што тврди дека тоа ќе се случи

⁶ Umberto Eco, "Тумачење уз Име руџе", Problemi, 1986/1, str. 57

⁷ Alan Wilde, Horizons of Assent: Modernism, Post-Modernism, and the Ironic Imagination, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1981

⁸ Ферид Мухиќ, Филозофија на иконокластиката, Македонска книга, Скопје, 1983, стр. 230

најекспонираниот "пророк" на алтернативните дигитални светови - Вилем Флусер⁹, сепак, е во толку голем замав што се чини дека ништо не може да му застане на патот.¹⁰

На планот, пак, на ликовната уметност, последниот одржан фестивал на "Ars Electronica" (2-6.IX 1996, Linz),

⁹Во еден од најзначајните негови текстови Флусер - кој трагично почина во 1991 година - тврди:

"Спознанието дека науката е вид уметност не е нејзино понижување, туку напротив, со тоа станува парадигма за сите други уметности. Стана јасно дека другите облици на уметност ќе бидат дури тогаш стварни, т.е. ќе творат стварност, кога ќе се ослободат од својата емпирија и ќе ја достигнат во науката веќе реализираната теоретска егзактност. И токму тоа е тематизируваниот "дигитален привид": сите уметнички облици ќе станат, преку дигитализација, егзактни научни дисциплини и така нема да можеме повеќе да ги разликуваме од науката. Зборот "привид"/"сјај"/"изглед" (Schein) има ист корен со зборот "убаво" (schön) и во иднина ќе стане решавачки. Кога детската желба за 'објективно спознание' ќе биде напуштена, спознанието ќе го судиме според естетски критериуми. Но тоа не е ништо ново: Коперник е подобар од Птолемеј и Ајнштајн е подобар од Њутн, бидејќи ни нудат поелегантни модели. Навистина ново е тоа што ќе мораме, од сега па натаму, да ја сметаме убавината за единствен прифатлив критериум на вистината. 'Уметноста е подобра од вистината'. Во т.н. компјутерска уметност веќе сега е видливо следното: колку што е поубав дигиталниот привид, толку пореални и постварни се проектираните алтернативни светови." - Vilém Flusser, "Дигитален изглед", Маргина, Скопје, бр.19-20, 1995, стр. 103

¹⁰Сепак, не треба да се изуми ниту силната аргументација на спротивните, хуманистички приоди кон прашањата на уметноста, стварноста, па и на самиот човек, зашто: "Секој збор, внесен во 'Книгата на човекот', наедно е збор отпечатен во денес најнеопходната полемичка книга - 'Анти Киборг'. (Ф.Мухиќ, Ноуменологија на телото, Табернакул, Скопје, 1994, стр. 27)

кој постои уште од 1979 година и кој претставува пионерско поврзување на областите на уметноста, науката, технологијата и електрониката, донесе огромен број дела на интерактивната уметност кои како да ги потврдуваат Флусеровите неодамнешни антиципации.¹¹ Да спомнеме само неколку: интерактивното дело на Тод Маховер и група соработници (уметници, научници, музичари и технолози) "Мозочна опера" (Brain Opera Tod Machover, MIT Media Lab. USA, 1996) каде што и самата публика учествува во создавањето на звукот произведен од "хипер-инструментите"; аудио, видео и пред сè тактилно интерактивно дело на канаѓанката Тикла Шипхорст "Телесни мапи: артефакти на допирот". (Bodymaps: Artifacts of Touch, 1996) итн.

Темата, пак, на одржаниот симпозиум: "Mimesis - The Future of Evolution" јасно посочува кон новите развојни стремежи. Тоа се потврдува и преку создавањето на новата категорија mimesis која во себе го содржи и умножувањето и подражавањето - наспроти mimesis - а која доаѓа од терминот "меми" (memes), како аналогија на терминот "гени" (genes). Инаку, "мемите" на теоретски план се воведени од познатиот англиски зоолог-генетичар Ричард Докинс кој се прочу со својата книга "Себичниот ген" (The Selfish Gene, 1976/1989)¹² - при што мемите се толкуваат како "културални информативни

¹¹ Според слајд и видео проекцијата на SCCA - Skopje (одржана на 02.10.1996) и каталогот од оваа манифестација.

¹² Види: Richard Dawkins, Sebični gen, Vuk Karadžić, Beograd, 1979; Особено последното поглавје "Мемите: нови умножувачи" (стр. 241-255). Мем-от, според Докинс, се определува како "единица за пренесување на културата" - стр. 245

единици, когнитивни бихејвиорални обрасци што се пропагираат и реплицираат себеси низ комуникацијата, една парадигма на 'културално заснована историја на развојот'."¹³ Сево ова воопшто не е случајно ако се има предвид фактот дека ако физиката беше доминантната наука во првата половина на XX век, во втората половина на овој век, покрај кибернетиката и електрониката, тоа, секако, е и генетиката. Да го споменеме само последното (од почетокот на 1997 година) успешно "класирање" на еден животински вид (познатата овца Доли) и консеквенциите што од тоа ќе произлезат во иднина - со оглед на реалните претпоставки за можното класирање и на човечкиот вид. Кога ќе се земе предвид сево ова, тогаш утопистичките предвидувањата на Флусер и не се чинат толку неверојатни! Но, дали кон "себичниот ген" сега ќе се приклучи и еден "себичен мем", останува напoлно отворено прашање? Како што строгите разграничувања меѓу науките сè повеќе се губат, така и новите уметнички практики од крајот на веков ги премавнуваат строгите разграничувања меѓу уметностите.

¹³ Цит. сп.: Memesis - The Future of Evolution, Ars Electronica Center, Linc, Austria, 1996, p. 4 (Интересно е дека самиот Симпозиум започнува уште од април 1996 со текстови пуштени во оптек преку Интернет, кои потоа сè до септември повеќекратно се коментирани од низа заинтересирани уметници и теоретичари). Самиот симпозиум се одржува во три работни групи: Memetix - состојбата на уметноста во техно-културните развој и трансформацијата на уметничките дела при научниот интерфејс; Robotix - преминот кон информацискиот идентитет во контекст на транзиторниот концепт на човечкото тело; и Mnemonic - прашања сврзани со колективното процесирање на човечкото искуство и меморија во светлината на модерните медиумски потенцијали.)

Забележливо е "изместувањето" (spaesamento), "лизгањето" (slittamenti)¹⁴, "преклопувањето", "симултаноста" и "номадизмот"¹⁵ на различните уметнички јазици и жанрови, проследено со една поминалистичка апотеоза на "вредноста на очигледноста"¹⁶. Сево ова особено продира во ликовната уметност, театарот, музиката и филмот (помалку во литературата - иако и таму, како што видовме, има значајни поместувања). На тој начин, крајот на векот како повторно, од други позиции и со други "цели", да ја реактуелизира Вагнеровата стара идеја за "целосно/тотално уметничко дело" (Gesamtkunstwerk).

Но, наспоредно со овие текови во литературата и во ликовната уметност, постои и една друга струја која, иако може да биде именувана како "традиционалистичка", сепак, ги следи принципите на модерната, со сето инсистирање врз субјективноста, автономниот карактер на уметничкото дело, врзаноста за традицијата и сфаќањето дека уметноста не останува вкотвена во иманенцијата туку постојано се стреми

¹⁴Види: Gianni Vattimo, "Izvan granica estetskog", Projekat, Novi Sad, br. 2, 1993, str. 47-48 (Станува збор за тематски број со прилози посветени на 45 Биенале во Венеција од 1993)

¹⁵Види: Кенет Вајт, Номадскиот дух, (прев. Ирена Ивановска) Табернакул, Скопје, 1995, стр. 11 ("Номадот што е во секој од нас, како носталгија, како можност, не знае за личен идентитет, за 'свест за себе' - тоа му е туѓо. Не велејќи 'јас мислам' ни 'јас сум', тој се впушта во движење, прави нешто подобро од 'мислење' во најполната смисла на зборот, тој искажува, изговара едно простор-време на умножени фокуси, кои наликуваат на некој вид навестување на светот.")

¹⁶Види: Achille Bonito Oliva, "Vrednost očiglednosti i očiglednost vrednosti", Projekat, op.cit., str. 31-32

кон една хуманистичка трансценденција. На планот на прозното творештво, ќе ги споменеме само делата на Вилијам Голдинг, Итало Калвино, Габриел Гарсија Маркес, Марио Варгас Љоса, Умберто Еко, Александар Солженицин, Данило Киш, Славко Јаневски итн. Во поезијата, пак, "класичните" поетски остварувања, "дури со ритам и рима, дури со алитерации", на Блаже Конески, Јосиф Бродски, Ханс Магнус Енценсбергер, Октавио Пас, Еуџенио Монтале, Тед Хјуз, Шејмас Хини, Вислава Шимборска, Збигњев Херберт, Ален Боске итн.

Во ликовната уметност овој паралелен тек се манифестира преку процесот на враќањето кон фигурацијата, на она "занатско-обликотворно", во делата на авторите што се вредуваат во "метафизичкиот класицизам" (К.М. Мариани), "наративниот класицизам" (Д. Хокни, Р.Б. Китај), "алегорискиот класицизам" (С. Робертс), "реалистичкиот класицизам" (Б. Џонсон)¹⁷ итн. Сепак, навистина е тешко јасно да се омеѓат границите, зашто "разлевањето" на техниките и на стиловите го оневозможува сето тоа. Затоа и не е воопшто случајно што на последното Биенале во Венеција (1995) најзначајната награда за сликарство ја доби токму американско-англискиот автор од еврејско потекло Р.Б. Китај, застапник токму на овој "класично-модернистички" пристап кон уметноста. Процесот на движење од постмодернизмот кон еден "нов модернизам", со паралелното постоење на постмодернистичките стремежи, јасно говори за "испреплетувањата" на правците и стиловите, за оној "меланж" што ја карактеризира севкупната уметност на

¹⁷ Според определбите на Чарлс Џенкс за кои говоревме во претходното поглавје!

крајот од веков.

Секако, ваквата состојба, како што веќе видовме, си имаше и си има свој теоретски пандан во самите истории и теории на уметностите, а оттаму и во естетиката. Затоа и воопшто не нè изненадува, ниту, пак, тоа треба да нè вознемирува, постоењето на голем број различни естетички теории кои се стремат од различни позиции да ѝ пристапат и да ја протолкуваат уметноста.

Ова го велите зашто се чини дека, сè уште, е отворена можноста од хаосот повторно да се тргне кон космосот, а од збрките во јазикот (асемијата), губитокот на средиштето и "планираната дисхармонија"¹⁸ проследена од дисритмијата и диспропорцијата, да се премине кон една нова непланирана хармонија, евритмија и пропорција. Накратко кажано: да се тргне кон целината. Таков е ставот и на Рудолф Арнхајм од неговиот неодамна објавен есеј: "Од хаосот кон целината" во кој, како заклучок, се утврдува дека: "Нашите научници се елоквиентни за тоа како редот се претопува во безредие, но тие дури сега започнуваат да наоѓаат како хаосот преминува во ред. Тоа е стремеж во кој сите ние имаме еден влог."¹⁹ Таков е ставот и на веќе спомнатиот Кенет Вајт, раководителот на парискиот Геопоетички институт, според кој се доближуваме до едно раздобје на "оживување на 'старите хармонии'."²⁰ Такво е мислењето и на Ферид Мухиќ според кое:

¹⁸ Види во: Đilo Dorfić, Pohvala disharmoniji, Svetovi, Novi Sad, 1991 (Особено Воведот и Седмото поглавје на Првиот дел!)

¹⁹ Rudolf Arnheim, "From Chaos to Wholeness", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol 52 No 2, Spring 1996, p. 120

²⁰ Кенет Вајт, Номадскиот дух, op.cit, стр. 371

"херменевтичката постмодерна филозофија веќе постапно преминува во обновена (макар и ирационална, макар и недоволно рационално аргументирана, но толку силовита во својата виталност!) верба во Генерална Теорија."²¹

Овие ставови се толку далеку од оние што само пред една деценија ги "промовираше" Стефан Моравски²², кој не само што ја замени категоријата уметничкото дело со категоријата творештво, туку и го прогласи "самракот на естетиката"! Но, ниту уметничкото дело може да биде заменето со творештвото, ниту естетиката се наоѓа пред својот самрак.

Тоа е така затоа што, врз основа на сè што досега рековме во нашиот труд, како да се потврдија и "пророчките" ставови на Џулио Карло Арган изречени уште во шеесеттите години од овој век: "Ова е зорнина а не самрак на еден историски период. А зорнината е тешко и тажно раздобје на денот, погодно за премрежија и колапси. Но, исто така, тоа е и момент според кој се оценува каков ќе биде денот."²³

Но, ако треба да судиме врз основа на оваа мугра што веќе изминува, ако треба да судиме за следниот век врз основа на овој век што изминува, секако, тоа повторно ќе можеме да го сториме, веројатно најдобро, со помош на самата уметност, со помош на бескрајните можности што уметничкото

²¹Ферид Мухиќ, Јазикот на филозофијата, Култура, Скопје, 1995, стр. 234

²²Види: Stefan Moravski, Sumrak estetike, Novi Glas, Banja Luka, 1990 (Превод на делото S.Morawski, Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny, Warszawa, 1987.)

²³Giulio Carlo Argan, Studije o modernoj umetnosti, Nolit, Beograd, 1982, str. 143

дело ги нуди во однос на силата на неговата актуализација.²⁴

А тивкото и ненаметливо пречекорување на имаентноста што се остварува во уметничкото дело, односно неговиот премин во трансцендентност, е резултат, слично на актуализацијата, на фактот дека "делото е она што, како предмет на рецепција и естетско однесување, се здобива со различни однесувања и значења, во зависност од околностите и контекстот."²⁵

На тој начин, уметничкото дело може да биде само плурално и отворено уметничко дело, а оттаму и естетиката која се обидува него да го растајни може да биде само една плурална и отворена естетичка теорија која и самата постојано се прашува - дури и за толку "едноставни" прашања какво што е: прашањето за уметничкото дело во втората половина на XX век.

А дека на крајот на веков уметноста сè уште може да биде "наивна" и "тивко" да говори некои "вистини" само за оние што што имаат "очи и уши" нив да ги чујат, а дух и мечта нив да ги создадат, ни покажува и песната на добитничката на Нобеловата награда за литература за 1996 година, полската поетеса Вислава Шимборска.²⁶

Со неа го завршуваме и нашиот теоретски пристап кон уметничкото дело со помош на едно остензивно дефинирање, укажувајќи - Еве, ова е уметничко дело! Еве, ова е песна!

²⁴ Види: Блаже Конески, "Еден опит", во: Стари и нови песни, Стремеж, Прилеп, 1979, стр. 17-21

²⁵ Жерар Женет, Уметничко дело, Светови, Нови Сад, 1996, стр. 299

²⁶ Види: Вислава Шимборска, Крај и почеток, Детска радост, Скопје, 1996, стр. 120 (прев. Петар Наковски)

Крај на векот

Требаше да биде подобар од изминатите
нашиот XX век,
Тоа веќе нема да успее да го докаже,
годините му се избројани,
чекорот несигурен,
здивот краток.

Премногу веќе се случи,
што не требаше да се случи,
а тоа што требаше да дојде,
не дојде.

Пролетта приближуваше
и среќата, меѓу другото.
Стравот требаше да ги напушти планините
и долините.
Вистината побрзо од лагата
требаше да стигне до целта.

Неколку несреќи веќе
не требаше да се случат,
на пример војна
и глад и така натаму.

Требаше да биде почитувана
беспомошноста на беспомошните,
довербата и така натаму.

Оној што сакаше да се радува со светот,
тој стои пред задача
тешка за извршување.

Глупоста не е смешна.
Мудроста не е весела.

Надеж
Тоа е веќе онаа млада девојка
et cetera, за жал.

Најпосле Господ требаше да поверува во човекот
добар и силен,
но добар и силен
постојано тоа се сè уште двајца луѓе.

Како да се живее - во писмо ме праша некој,
кого јас сакав да го прашам
за истото.

Пак и така како секогаш,
што се гледа од погорното,
нема поитни прашања
од наивните прашања.

БИБЛИОГРАФИЈА

1. Abbs, P. - "The New Paradigm in British Arts Education", The Journal of Aesthetic Education, Vol. 30, No. 1, 1996, pp. 63-72
2. Adorno, T.W. - "Blochovi tragovi", u: Ernst Bloh i marksizam, op.cit., str. 209-220
3. Adorno, T.V. - Estetička teorija, Nolit, Beograd, 1979
4. Adorno, T.V. - Žargon autentičnosti, Nolit, Beograd, 1978
5. Adorno, T.V. - Negativna dijalektika, BIGZ, Beograd, 1979
6. Adorno, T.W. - Filozofija nove muzike, Nolit, Beograd, 1968
7. Adorno, T.V. - Filozofska terminologija: uvod u filozofiju, Svjetlost, Sarajevo, 1986
8. Adorno, T.W. - Filozofsko-sociološki eseji o književnosti, Školska knjiga, Zagreb, 1985
9. Alexander, T.M. - "Sussane Langer", in: A Companion to Aesthetics, op.cit., pp. 259-261
10. Anders, G. - Zastarelost čoveka, Nolit, Beograd, 1985
11. Anderson, P. - Consideration on Western Marxism, New Left Books Ltd, London, 1979
12. Anderson, P. - Razmatranja o zapadnom marksizmu, BIGZ, Beograd, 1985
13. Argan, G.C. - Studije o modernoj umetnosti, Nolit, Beograd, 1982
14. Arnheim, R. - "From Chaos to Wholeness", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 52, No. 2, 1996, pp. 117-120
15. Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, (ed) Ch.Harrison & P.Wood, Blackwell, Oxford, 1992
16. A Susan Sontag Reader, (ed) E.Hardwick, Penguin Books, Harmondsworth, 1983
17. Atkinson, T. - "Art & Language" (Editorial Introduction to "Art & Language"), in: Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, op.cit., pp. 873-879

18. A Companion to Aesthetics, (ed) D.Cooper, Basil Blackwell, Oxford, 1992
19. Барсиева, К. - "За некои апоретички состојби на уметноста во стремежот да биде радикална", во: Панорама на естетичките идеи од втората половина на XX-от век, op.cit., str. 125-134
20. Барсиева-Колбе, К. - Принципот копнеж: можностите и границите на естетиката, Македонска книга, Скопје, 1990
21. Bart, R. - Zadovoljstvo u tekstu, Gradina, Niš, 1975
22. Bart, R. - Književnost, mitologija, semiologija, Nolit, Beograd, 1972
23. Bart, R. - Rolan Bart po Rolanu Bartu, Svetovi, Novi Sad, 1992
24. Bart, R.- Sad, Furije, Lojola, Vuk Karadžić, Beograd, 1979
25. Bart, R. - Svetla komora: nota o fotografiji, Rad, Beograd, 1993
26. Барт, Р. - "Увод во структуралната анализа на раскажувањето", во: Теорија на прозата, op.cit., стр. 129-177
27. Barthes, R. - Image, Music, Text, Fontana Press, London, 1977
28. Barthes, R. - "Od djela do teksta", u: Suvremene književne teorije, op.cit., str. 181-186
29. Barthes, R. - "Smrt autora", u: Suvremene književne teorije, op.cit., str. 176-180
30. Barthes, R. - Carstvo znakova, August Cesarec, Zagreb, 1989
31. Baudrillard, J. - "Anoreksične ruine", Delo. (tematski broj) Postmoderna aura (IV), Beograd, 5-6-7, 1990, str. 49-60
32. Baudrillard, J. - Cool Memories, Galilée, Paris, 1987
33. Baudrillard, J. - "Game with Vestiges", On the Beach, No. 5 (Winter), 1984
34. Baudrillard, J. - In the Shadow of the Silent Majorities, Semiotext(e), New York, 1983
35. Baudrillard, J. - Revenge of the Crystal, Pluto Press, London-Concord Mass., 1990
36. Baudrillard, J. - The Ecstasy of Communication, Semiotext(e). New York, 1987

37. Baudrillard, J. - The Illusion of the End, Polity Press, Cambridge, 1994
38. Baudrillard, J. - Forget Foucault & Forget Baudrillard, Semiotext(e), New York, 1987
39. Beardsley, M.C. - Aesthetics from Classical Greece to the Present, The University of Alabama Press, 1975
40. Беверли, Ц. - "Идеологија постмодерне музике и левица", Летопис матице српске, бр. 4, 1990, стр. 566-581
41. Beker, M. - "Poststrukturalizam u savremenoj američkoj kritici", Književna smotra, Zagreb, br. 51-52, 1983, str. 47-56
42. Beker, M. - Suvremene književne teorije, SNL, Zagreb, 1986
43. Bell, C. - Art, Oxford University Press, 3rd edn., 1987
44. Benjamin, W. - Eseji, Nolit, Beograd, 1974
45. Benjamin, W. - The Origin of German Tragic Drama, New Left Books, London, 1977
46. Bense, M. - Estetika, Otokar Keršovani, Rijeka, 1978
47. Benhabib, S. - "Epistemologija postmodernizma: jedan odgovor Jean François Lyotardu", Marksizam u svetu, br. 4-5, 1986, str. 260-284
48. Berberović, J. - Filozofija Ludwiga Wittgensteina, Svjetlost, Sarajevo, 1978
49. Berberović, J. - "Problem jezika u filozofiji Ludwiga Wittgensteina", Predgovor ka: Ludvig Vitgenštajn, Filozofska istraživanja, op.cit. str. 9-30
50. Бест, С., Келнер, Д. - Постмодерна теорија, Култура, Скопје, 1966
51. Bloch, E. - Duh utopije, BIGZ, Beograd, 1982
52. Bloch, E. - Experimentum mundi, Nolit, Beograd, 1980
53. Bloch, E. - Oproštaj od utopije?, Komunist, Beograd, 1986
54. Bloch, E. - O umjetnosti, (Izabrani tekstovi, priredio D.Grlić), Školska knjiga, Zagreb, 1981
55. Bloch, E. - Princip nada I-III, Naprijed, Zagreb, 1981
56. Bloch, E. - Tübingenski uvod u filozofiju, Nolit, Beograd, 1973

57. Bodrijar, Ž. - Amerika, Buddy Books & Kontekst, Beograd, 1993
58. Бодријар, Ж. - Америка, Радикално поинаквување, Cool memories, (избор) Темплум, Скопје, 1995
59. Bodrijar, Ž. - Drugo od istoga, Lapis, Beograd, 1994
60. Bodrijar, Ž. - Prozirnost zla, Svetovi, Novi Sad, 1994
61. Bodrijar, Ž. - Simbolička razmena i smrt, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991
62. Bodrijar, Ž. - Simulakrumi i simulacija, Svetovi, Novi Sad, 1991
63. Bodrijar, Ž. - Fatalne strategije, Književna zajednica, Novi Sad, 1991
64. Bonito Oliva, A. - "Vrednost očiglednosti i očiglednost vrednosti", Projekat, Novi Sad, br. 2, 1993, str. 31-31
65. Boyne, R. - Foucault and Derrida: The other side of reason, Unwin Hymen, London, 1990
66. Бугарски, Р. - Lingvistika o čoveku, BIGZ, Beograd, 1975
67. Budd, M. - "Ludwig Wittgenstein", in: A Companion to Aesthetics, op.cit., pp. 444-447
68. Бужаровски, Д. - Историја на естетиката на музиката, ФМУ, Скопје, 1989
69. Буžаровски, Д. - "Odumiranje umetnosti zadovoljenog čovečanstva", Treći program, Sarajevo, br. 61, 1988, str. 79-85
70. Vajman, R. - "Sadašnjost i prošlost u istoriji književnosti", u: Teorija recepcije u nauci o književnosti, op.cit., str. 161-178
71. Vajnrüh, H. - "U prilog jednoj istoriji književnosti za čitaoce", u: Teorija recepcije u nauci o književnosti, op.cit., str. 83-93
72. Вајт, К. - Номадскиот дух, Табернакул, Скопје, 1995
73. Вангелов, А. - "Елементи на расказноста", во: Теорија на прозата, op.cit., стр. 7-40
74. Vattimo, G. - "Izvan granica estetskog", Projekat, Novi Sad, br. 2, 1993, str. 47-48
75. Velek, R. - "Termin i pojam simbolizam u istoriji književnosti", Savremenik, Beograd, br. 5-6, 1983

76. Venturi, R. - Složenost i protivrečnost u arhitekturi, Građevinska knjiga, Beograd, 1983
77. Виденовиќ, Р. - Јазикот на филозофијата кај Жак Дерида, (магистерски труд), Скопје, 1995
78. Вилиќ, Н. - "Контра-тези за модернистичката предметност", Годишен зборник, Филозофски факултет Скопје, книга 20(46), стр. 139-148
79. Вилиќ, Н. - States of Changes?: Постмодернизмот и уметноста на осумдесеттите, Феникс, Скопје, 1994
80. Viner, N. - Kibernetika, ICS, Beograd, 1972
81. Vitgenštajn, L. - Filozofska istraživanja, Nolit, Beograd, 1980
82. Вук-Павловиќ, П. - Творештвото и музејската естетика, (подготвил К. Темков), Метафорум, Скопје, 1994
83. Vuletić, B. - "Vizualni pesnički znak", Književna smotra, Zagreb, br. 47-48, 1982, str. 3-14
84. Weitz, M. - "The Role of Theory in Aesthetics", in: Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics, op.cit., pp. 143-153
85. Wilde, A. - Horizons of Assent: Modernism, Post-Modernism and the Ironic Imagination, Johns Hopkins University Press, 1981
86. Wiseman, M.B. - "Roland Barthes", in: A Companion to Aesthetics, op.cit., pp. 38-40
87. Wittgenstein, L. - Philosophical Investigations, Blackwell, Oxford, 1976
88. Wittgenstein, L. - Tractatus logico-philosophicus, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987
89. Wolf, T. - From Bauhaus to our House, Pocket Books, New York, 1982
90. Wright Mills, C. - The Sociological Imagination, Oxford University Press, 1959
91. Гадамер, Г.Г. - "XX век: размисленија о пережитом", Вопросы философии, Москва, No 7, 1996
92. Gadamer, H.G., Hörmann, H., Eggers, H. - Učenje i razumevanje govora, Teka, Zagreb, 1977
93. Gadamer, H.G. - Istina i metoda, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978

94. Gadamer, H.G. - "Jezik i razumevanje", u: Gadamer, Hörman, Eggers, Učenje i razumevanje govora, op.cit., str. 19-33
95. Gadamer, H.G. - The Relevance of the Beautiful and Other Essays, Cambridge University Press, 1986
96. Gekle, H. - "Pogovor" ka: E.Bloch, Oproštaj od utopije?, op.cit., str. 163-179
97. Giedion, S. - "Arhitektura i zajednica", u: Nova filozofija umjetnosti, op.cit., str. 26-56
98. Giro, P. - Semiologija, Prosveta, Beograd, 1983
99. Grlić, D. - Estetika I-IV, Naprijed, Zagreb, 1974-1979
100. Grlić, D. - Za umjetnost, Školska knjiga, Zagreb, 1983
101. Grlić, D. - Izazov negativnog, Naprijed, Zagreb, 1988
102. Grlić, D. - Leksikon filozofa, Naprijed, Zagreb, 1983
103. Damjanović, M. - Estetika i razočaranje, Praxis, Zagreb, 1970
104. Damjanović, M. - Estetika i stvaralaštvo, Veselin Masleša, Sarajevo, 1988
105. Damjanović, M. - Strujanja u savremenoj estetici, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1984
106. Damjanović, M. - Suština i povest, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1976
107. Danto, A. - "The Artworld", Journal of Philosophy, No 61, 1964, pp. 571-584
108. Danto, A. - The Philosophical Disenfranchisement of Art, Columbia University Press, 1988
109. Danto, A. - The Transfiguration of the Commonplace, Harvard University Press, 1981
110. De Lauretis, T. - Eco, La nuova Italia, Firenze, 1981
111. Derida, Ž. - Bela mitologija, Svetovi, Novi Sad, 1990
112. Дериде, Ж. - Мамузи: стилевите на Ниче, Табернакул, Скопје, 1994
113. Derida, Ž. - Razgovori, Književna zajednica, Novi Sad, 1993
114. Дериде, Ж. - "Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманитарните науки", Трета програма, Скопје, бр. 30-31, 1987, стр. 191-200
115. Derrida, J. - Istina u slikarstvu, Svjetlost, Sarajevo, 1988

116. Derrida, J. - Marges de la philosophie, Minuit, Paris, 1972
117. Derrida, J. - Margins of Philosophy, Harvester Wheatsheat, New York, 1989
118. Derrida, J. - O gramatologiji, Veselin Malseša, Sarajevo, 1976
119. Derrida, J. - "The time of the thesis: punctuations", in: Philosophy in France Today, (ed) A. Montefiore, Cambridge University Press, 1983
120. De Sosir, F. - Opšta lingvistika, Nolit, Beograd, 1977
121. Dilthey, W. - "The Rise of Hermeneutics", in: Critical Sociology, op.cit. 104-116
122. Дифрен, М. - "Денес, повторно, за творештвото", во: Панорама на естетичките идеи од втората половина на XX-от век, op.cit. str. 61-68
123. Difren, M. - Umjetnost i politika, Svjetlost, Sarajevo, 1982
124. Dickie, G. - Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis, Cornell University Press, 1974
125. Dickie, G. - "Definitions of 'Art'", in: A Companion to Aesthetics, op.cit., pp. 109-113
126. Dickie, G. - The Art Circle: A Theory of Art, Haven, New York, 1984
127. Dokins, R. - Sebični gen, Vuk Karadžić, Beograd, 1979
128. Dorfles, Đ. - Pohvala disharmoniji, Svetovi, Novi Sad, 1991
129. Drucker, P. - Landmarks of Tomorrow, Harper & Row, New York, 1957
130. Дубровски, С. - Зашто нова критика?, СКЗ, Београд, 1971
131. Ducrot, O., Todorov, Tz., Sperber, D., Safouan, M., Wahl, F. - Qu'est-ce que le structuralisme?, Seuil, Paris, 1968.
132. Eagleton, T. - Književna teorija, SNL, Zagreb, 1987
133. Eagleton, T. - The Ideology of the Aesthetic, Basil Blackwell Ltd, Oxford, 1990
134. Еко, У. - "Иновации и репетиции меѓу модерната и постмодерната естетика", Трета програма, Скопје, бр. 26, 1986, стр. 13-28
135. Еко, У. - Kultura, informacija, komunikacija, Nolit, Beograd, 1973

136. Еко, У. - Островот од претходниот ден, Детска радост, Скопје, 1995
137. Еко, У. - Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka, Svetovi, Novi Sad, 1992
138. Еко, У. - "Uvod", u: Estetika i teorija informacije, op.cit., str. 7-30
139. Enzensberger, H.M. - Europe, Europe, Hutshinson Radius, London, 1989
140. Erjavec, A. - "Zakaj arhitektura v postmoderni dobi?", Filozofski vestnik, Ljubljana, št. 1, 1990, str. 63-72
141. Ernst Bloh i marksizam, (ur.) A.Deši, Rukovet, Subotica, br. 2-3, 1982
142. Escarpit, R. - Sociologija književnosti, Matica Hrvatska, Zagreb, 1970
143. Estetika i teorija informacije, (ur.) U.Eko, Prosveta, Beograd, 1977
144. Eco, U. - Apocalypse Postponed, (ed) R.Lumley, Flamingo, London, 1995
145. Eco, U. - "O doprinosu filma semiotici", Treći program, Zagreb, br. 6, 1981, str. 153-161
146. Eco, U. - Otvoreno djelo, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965
147. Eco, U. - "Tumačenje uz Ime ruže", Problemi, No. 1, 1986
148. Женет, Ж. - Уметничко дело: иманентност и трансцендентност, Светови, Нови Сад, 1996
149. Životić, M. - Aksiologija, Naprijed, Zagreb, 1986
150. Žunec, O. - Mogućnost marksističke estetike, Filozofska misao, Zagreb, 1980
151. Žunić, D. - Estetički humanizam, Gradina, Niš, 1988
152. Zangwill, N. - "Groundrules in the Philosophy of Art", Philosophy, Vol 70 No 274, October 1995
153. Ингарден, Р. - О сазнавању књижевног уметничког дела, СКЗ, Београд, 1971
154. Jameson, F. - Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", Verso, London, 1991
155. Jameson, F. - The Prison-House of Language, Princeton University Press, 1972

156. Jameson, F. - U tamnici jezika, Stvarnost, Zagreb, 1978
157. Jaus, H.R. - Estetika recepcije, Nolit, Beograd, 1978
158. Jay, M. - Marxism and Totality: The Adventures of Concept from Lukacs to Habermas, University of California Press, 1984
159. Jencks, Ch. - "Vrednosti postmodernizma", Delo, Beograd, br. 5-6-7, 1990, str. 130-197
160. Jencks, Ch. - "Interview with Charles Jencks", Art & Design, London, Vol. 3, No. 7/8, 1987, pp. 45-47
161. Jencks, Ch. - Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture, Academy Editions, London, 1989
162. Jencks, Ch. - "Symbolic Objects", Art & Design, Vol. 3, No 3/4, 1987, pp. 63-66
163. Julier, G. - Encyclopaedia of 20-th Century Design, Thames & Hudson, London, 1993
164. Kajzer, B. - Језичко уметничко дело, СКЗ, Београд, 1973
165. Kajoa, R. - Estetički rečnik, Književna zajednica, Novi Sad, 1982
166. Kaler, Dž. - Sosir, BIGZ, Beograd, 1980
167. Kaler, Ц. - Структуралистичка поезика, СКЗ, Београд, 1990
168. Kasirer, E. - Filozofija simboličkih oblika I-III, Dnevnik, Novi Sad, 1985
169. Kellner, D. - Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond, Polity and Blackwell, Cambridge and Oxford, 1989
170. Kemp, P. - "Umberto Eco: Pavarotti semiotike", Treći program, Zagreb, br. 31, 1991, str. 237-239
171. Kieran, M. - "The Impoverishment of Art", The British Journal of Aesthetics, Vol.35 No.1, 1995, pp. 15-25
172. Konkretna, vizuelna i signalistička poezija, (tematski broj), Delo, Beograd, br. 3, 1975
173. Kolakovski, L. - Glavni tokovi marksizma I-III, BIGZ, Beograd, 1980-1985
174. Kolakowski, L. - Main Curenents in Marxism: 3. The Breakdown, Oxford University Press, 1982

175. Конески, Б. - "Еден опит", во: Стари и нови песни, op.cit., стр. 5-21
176. Конески, Б. - Стари и нови песни, Стремеж, Прилеп, 1979
177. Konstantinović, Z. - "Estetika recepcije Hansa Roberta Jausa", Predgovor ka: H.R.Jaus, Estetika recepcije, op.cit. str. 9-27
178. Kosik, K. - Dijalektika konkretnog, Prosveta, Beograd, 1967
179. Kos, J. - "Postmoderno doba", Sodobnost, Ljubljana, br. 10, 1978, str. 945-963
180. Kosuth, J. - Art after Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990, Cambridge, Mass., 1991
181. Kosuth, J. - "Art after Philosophy", in: Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, op.cit., pp. 840-850
182. Kosuth, J. - Art & Language 1966-1975: Selected Essays, Museum of Modern Art, Oxford, 1975
183. Kreft, L. - "Pomirenje i revolt: estetska teorija Herberta Marcusea", Ideje, br. 5, 1979, str. 57-73
184. Kristeva, J. - Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, Blackwell, Oxford, 1984
185. Kristeva, J. - Semiotike: Recherches pour une sémanalyse, Seuil, Paris, 1969
186. Kun, T. - Struktura naučnih revolucija, Nolit, Beograd, 1974
187. Langer, S. - Feeling and Form, Scribner, New York, 1953
188. Langer, S. - Filozofija u novome ključu, Prosveta, Beograd, 1967
189. Langer, S. - Problemi umetnosti, Gradina, Niš, 1990
190. Lash, S. - "Discourse or Figure: Towards a Postmodern Semiotics", Theory, Culture and Society, Vol. 5, No. 2-3
191. Lewis, B. - "Umberto Eco", in: The A-Z Guide to Modern Literary and Cultural Theorists, op.cit., pp. 117-120.
192. Lévi-Strauss, C. - Anthropologie structurale, Plon, Paris, 1958
193. Lévi-Strauss, C. - Strukturalna antropologija 2, Školska knjiga, Zagreb, 1988

194. Levi-Stros, K. - Divlja misao, Nolit, Beograd, 1978
195. Levi-Stros, K. - Mitologike I-III, Prosveta-BIGZ, Beograd, 1980-1983
196. Lentricchia, F. - After the New Criticism, Athlone Press, London, 1980
197. Liotar, Ž.F. - Raskol, Izdavačka knjižarnica Z.Stojanovića, Novi Sad, 1991
198. Лиотар, Ж.Ф. - Постмодерна за деца, Темплум, Скопје, 1995
199. Lippard, L.R. - Pop Art, Jugoslavija, Beograd, 1977
200. Llewelyn, J. - Derrida: On the threshold of sense, St.Martin's Press, New York, 1986
201. Löwith, K. - "Uvod" u: Hegelovska ljevica, Veselin Masleša, Sarajevo, 1980
202. Lukač, Đ. - Osobenost estetskog, Nolit, Beograd, 1980
203. Lukač, Đ. - Prolegomena za marksističku estetiku, Nolit, Beograd, 1975
204. Lyotard, J.F. - Discours, figure, Klincksieck, Paris, 1971
205. Lyotard, J.F. - "On the Strenght of the Weak", Semiotext(e), Vol.3, No. 2, pp. 204-214
206. Lyotard, J.F. - Postmoderna protumačena djeci, August. Cesarec, Zagreb, 1990
207. Lyotard, J.F. - The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, Manchester University Press, 1984
208. Madison, G.B. - The Hermeneutics of Postmodernity: Figures and Themes, Indiana University Press, 1990
209. Mandelkov, K.R. - "Problemi istorije delovanja", u: Teorija recepcije u nauci o književnosti, op.cit., str. 116-128
210. Margolis, J. - "Hermeneutics", in: A Companion to Aesthetics, op.cit., pp. 192-197
211. Marksizam i umjetnost, (ur.) V.Mikecin, Komunist, Beograd, 1972
212. Marksizam, strukturalizam, (ur.) M.Pervić, Nolit, Beograd, 1974
213. Markuze, H. - Kontrarevolucija i revolt, Grafos, Beograd, 1979
214. Markuze, H. - Kultura i društvo, BIGZ, Beograd, 1977

215. Marcuse, H. - "Друштво као уметничко дело", u: Марксизам и уметност, op.cit., str. 178-183
216. Marcuse, H. - Ерос и цивилизација, Naprijed, Zagreb, 1985
217. Marcuse, H. - Естетска димензија, (избор V. Mikecin), Школска књига, Zagreb, 1981
218. Marcuse, H. - Крај утопије - Есеј о ослободенју, Stvarnost, Zagreb, 1978
219. Marcuse, H. - "Repressive Tolerance", in: Critical Sociology, op.cit., pp. 301-329
220. Marcuse, H. - Um i revolucija, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987
221. Marcuse, H. - Човјек једне димензије, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989
222. Markus, S. - Математичка поетика, Nolit, Beograd, 1974
223. Medavar, P. - "Granice nauke", Treći program, Sarajevo, br. 61, 1988, str. 297-363
224. Memesis - The Future of Evolution, Ars Electronica Center, Linc, 1996
225. Mendelson, J. - "The Habermas-Gadamer debate", New German Critique, No 18, 1979, pp. 44-73
226. Menna, F. - Проричање естетског друштва, SIC, Beograd, 1984
227. Merlo-Ponti, M. - Око и дух, Vuk Karadžić, Beograd, 1968
228. Mešterhazi, M. - "Блох и Лукач", u: Ernst Bloh i marksizam, op.cit., str. 255-288
229. Mikecin, V. - "O Marcuseovim shvaćanjima umjetnosti", Predgovor ka: H. Marcuse, Estetska dimenzija, op.cit., str. 5-37
230. Милевска, С. - "Филозофијата на Жак Дерида", Поговор кон: Ж. Дерида, Мамузи: стиловите на Ниче, op.cit., стр. 83-143
231. Milošević, N. - "Pogovor" ka: J. Derrida, O gramatologiji, op.cit., str. 407-522
232. Milošević, N. - "Predgovor" ka: K. Levi-Stros, Mitologike I, op.cit., str. VII-XLVIII
233. Митрева, И. - Проблемот на интерпретацијата на книжевното дело во критичко-теоретскиот опус на Ролан Барт, (докторска дисертација), Скопје, 1994

234. Mol, A. - "Analiza struktura pesničke poruke na različitim nivoima senzibiliteta", u: Estetika i teorija informacije, op.cit., str. 145-169
235. Mol, A. - Kič - umetnost sreće, Gradina, Niš, 1973
236. Moles, A. - Théorie de l'information et percéption esthetique, Flammarion, Paris, 1958
237. Moravski, S. - Sumrak estetike, Novi glas, Banja Luka, 1990
238. Moris, Č. - Osnovi teorije o znacima, BIGZ, Beograd, 1975
239. Morpurgo-Taljabue, G. - Savremena estetika, Nolit, Beograd, 1968
240. Mukaržovski, J. - Struktura, funkcija, znak, vrednost, Nolit, Beograd, 1987
241. Muhić, F. - "Granice uma u filozofiji postmoderne", Treći program, Sarajevo, br. 61, 1988, str. 51-57
242. Мухик, Ф. - Јазикот на филозофијата, Култура, Скопје, 1995
243. Мухик, Ф. - Мотивација и медитација, Наша книга, Скопје, 1988
244. Мухик, Ф. - Ноуменологија на телото, Табернакул, Скопје, 1994
245. Мухик, Ф. - Филозофија на иконокластиката, Македонска книга, Скопје, 1983
246. Мухик, Ф. - Штитот од злато, Култура, Скопје, 1993
247. Nauman, M. - "Književnost i problemi njene recepcije", u: Teorija recepcije u nauci o književnosti, op.cit., str. 129-160
248. Nova filozofija umjetnosti, (ur.) D.Pejović, NZMH, Zagreb, 1972
249. Norberg-Schulc, Ch. - "A Contemporary Language of Architecture", Art & Design, London, December 1986
250. Noris, K. - Dekonstrukcija, Nolit, Beograd, 1990
251. Noris, Ch. - Deconstruction: Theory and Practice, Methuen, London & New York, 1982
252. Noris, Ch.. - Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War, Lawrence and Wishart, London, 1992
253. Osborn, H. - "Šta je to umetničko delo", Treći program, Beograd, br. 64, 1985, str. 257-267

254. Palmer, R.E. - Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer, Evanston, Ill., 1969
255. Панорама на естетичките идеи од втората половина на XX-от век, (Избор: Г.Старделов и К.Темков), Современост, Скопје, бр. 2-3, 1981
256. Passmore, J. - "The End of Philosophy? The 'End-of' Syndrome", Australian Journal of Philosophy, Vol. 74, No. 1, 1996, pp. 1-19
257. Pejović, D. - "Potraga za bitkom kao hermeneutika nade", Predgovor ka: E.Bloch, Tübingenski uvod u filozofiju, op.cit., str. 9-28
258. Pejović, D. - Hermeneutika, znanost i praktična filozofija, Veselin Masleša, Sarajevo, s.a.
259. Peleš, G. - Priča i značenje, Naprijed, Zagreb, 1989
260. Petrović, G. - Suvremena filozofija, Školska knjiga, Zagreb, 1979
261. Petrović, S. - Estetika, ČIP, Beograd, 1994
262. Petrović, S. - Marksistička estetika, BIGZ, Beograd, 1979
263. Petrović, S. - Savremena sociologija umetnosti: estetika i sociologija, Privredni pregled, Beograd, 1979
264. Picon, G. - Pisac i njegova senka, Kultura, Beograd, 1965
265. Polukhina, V. - Joseph Brodsky: A Poet for our Time, Cambridge University Press, 1989
266. Постмодернизам, (избор и превод Д.Јакимовски), Темплум, Скопје, 1993
267. Postmodernism, (eds) L.Appignanensi, G.Bennington, ICA Documents 4, Institute of Contemporary Arts, 1986
268. Prohić, K. - Prizma i ogledalo: Lukač, Bloh, Adorno, Nolit, Beograd, 1980
269. Philosophical Aesthetics: An Introduction, (ed) O.Hanfing, Blackwell Publishers, Oxford, 1922
270. Philosophy Looks at the Art: Contemporary Readings in Aesthetics, (ed) J.Margolis, Temple University Press, 1987
271. Radovanović, V. - Vokovizuel, Nolit, Beograd, 1987
272. Read, H. - Umjetnost i otudenje, Mladost, Zagreb, 1971

273. Ricoeur, P. - "Hermeneutics: Restoration of Meaning or Reduction of Illusion?", in: Critical Sociology, op.cit. pp. 194-203
274. Riezer, M. - "The Semantic Theory of Art in America", Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.XV No.1, 1956
275. Rorty, R. - "Habermas i Lyotard o postmodernosti", Marksizam u svetu, br. 4-5, 1986, str. 285-300
276. Rosenberg, B., White, D. - Mass culture, The Free Press, Glencoe, 1957
277. Rusconi, G.E. - Kritička teorija društva, Stvarnost, Zagreb, 1973
278. Savić, O. - "Postmodernističko oživljavanje Adorna", Treći Program, Sarajevo, br. 61, 1988, str. 392-400
279. Sartr, Ž.P. - Šta je književnost, Izabrana dela, Tom 6, Nolit, Beograd, 1984
280. Sassower, R. - "Postmodernism and the Philosophy of Science: A Critical Engagement", Philosophy of the Social Sciences, Vol. 23, No. 4, 1993, pp. 426-445
281. Svijet umjetnosti, (ur.) A.Marušić, Školska knjiga, Zagreb, 1976
282. Sim, S. - "Marxism and Aesthetics", in: Philosophical Aesthetics: An Introduction, op.cit, pp. 441-471
283. Sim, S. - "Structuralism and Poststructuralism", in: A Companion to Aesthetics, op.cit, pp. 399-403
284. Sim, S. - "Structuralism and Post-structuralism", in: Philosophical Aesthetics, op.cit, pp. 405-439
285. Современая буржуазная философия, (под ред. А.С.Богомолова, Ю.К.Мелвиля, И.С.Нарского), Москва, 1978
286. Sontag, S. - "Against Interpretation", in: A Susan Sontag Reader, op.cit., pp. 95-104
287. Sontag, S. - "Writing Itself: On Roland Barthes", in: A Susan Sontag Reader, op.cit. pp. 425-446
288. Сонтаг, С. - "Естетика на тишината", Разгледи, Скопје, бр. 4-5, 1993, стр. 325-354
289. Сонтаг, С. - "Против интерпретацијата", во: Постмодернизам, op.cit., стр. 10-21
290. Sontag, S. - "The Aesthetics of silence", in: A Susan Sontag Reader, op.cit., pp. 181-204

291. Стајнер, Ц. - "Музиката на мислите", Lettre Internationale, Скопје, бр. 2, 1996, стр. 2-12
292. Старделов, Г. - Величанија, Детска радост, Скопје, 1997
293. Старделов, Г. - Вовед во иднината, Македонска книга, 1986
294. Старделов, Г. - Experimentum Macedonicum, Македонска книга, Скопје, 1983
295. Старделов, Г. - Изморена авангарда, Мисла, Скопје, 1985
296. Старделов, Г. - "Имагинацијата наспроти разумот: Вико против Декарт", Филозофска трибина, Скопје, бр. 11, 1996, стр. 21-31
297. Старделов, Г. - Керубиновото племе, Детска радост, Скопје, 1995
298. Старделов, Г. - Одземање на силата, Мисла, Скопје, 1990
299. Старделов, Г. - "Павао Вук-Павловиќ и македонската естетика", Предговор кон: П.Вук-Павловиќ, Творештвото и музејската естетика, op.cit., str. 7-14
300. Старделов, Г. - Summa Aestheticae, Култура, Скопје, 1922
301. Steiner, G. - In Bluebeard's Castle, Yale University Press, 1971
302. Столниц, Ц. - "Уметничкото творештво и 'новата естетика'", во: Панорама на естетичките идеи од втората половина на XX-от век, op.cit., str. 52-55
303. Strehovec, J. - "Fragmenti o umetnosti u postmoderni", Književna kritika, Beograd, Vol 18, No. 5, 1987, str. 109-123
304. Structuralism and After, (ed) J.Sturrock, Oxford University Press, 1979
305. Suvremene književne teorije, (ur.) M.Beker, SNL, Zagreb, 1986
306. Темков, К. - "Естетичката лабораторија на Универзитетот во Скопје", во: Панорама на естетичките идеи од втората половина на XX-от век, op.cit., стр. 234-239
307. Теорија на прозата, (избор: А.Вангелов), Детска Радост, Скопје, 1996
308. Teorija recepcije u nauci o književnosti, (ur.) D.Maricki, Nolit, Beograd, 1978

309. The A-Z Guide to Modern Literary and Cultural Theorists, (ed) S.Sim, Prentice Hall - Harvester Wheatsheaf, London etc., 1995
310. The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture, (ed) H.Foster, Bay Press, Washington, 1983
311. The Kristeva Reader, (ed) T.Moi, Blackwell, Oxford, 1986
312. The Oxford Companion to Philosophy, (ed) T.Honderich, Oxford University Press, 1995
313. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, (ed) J.A.Cuddon, Third edition, Harmondsworth, 1992
314. The Cambridge Dictionary of Philosophy, (ed) R.Audi, Cambridge University Press, 1995
315. Тодоров, П. - Поетика, Наша книга, Скопје, 1991
316. Todorov, C. - Simbolizam i tumačenje, Svetovi, Novi Sad; 1986
317. Tompkins, J. - Reader Response: From Formalism to Post-Structuralism, Johns Hopkins University Press, 1980
318. Toynbee, A. - A Study of History, Vol. VII & VIII, Oxford University Press, 1963
319. Tukidit, - Povijest Peloponeskog rata, Matica Hrvatska, Zagreb, 1957
320. Čuzulan, S. - "Dekonstrukcija i kritika uma", Pogovor ka: J.Derrida, Istina u slikarstvu, Svjetlost, Sarajevo, 1988
321. Umetnost i progres, (ur.) M.Damnjanović, E.Kulenović-Grujić, Književne novine, Beograd, 1988
322. Фери, Л. - Номо Aestheticus, Издавачка књижевница З.Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад, 1994
323. Feyerabend, P. - Protiv metode: Skica jedne anarhističke teorije spoznaje, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987
324. Fish, S. - Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities, Harvard University Press, 1980
325. Fish, S. - Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth Century Literature, University of California Press, 1972
326. Fish, S. - Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost, Macmillan, London, 1967

327. Flego, G. - "Eros versus Logos?", Pogovor ka: H. Marcuse, Eros i civilizacija, op.cit., str. 243-255
328. Flusser, V. - "Дигитален изглед", Маргина, Скопје, бр. 19-20, 1995, стр. 96-104
329. Focht, I. - "Temelji Lukačeve estetike", Predgovor ka: Đ. Lukač, Prolegomena za marksističku estetiku, op.cit., str. 7-35
330. Focht, I. - "Put k ontologiji umjetnosti", Svijet umjetnosti, op.cit., str. 195-212
331. Focht, I. - Savremena estetika muzike. Nolit, Beograd, 1980
332. Фројд, С. - Неугодното во културата, Зумпрес, Скопје, 1996
333. Фукујама, Ф. - Крајот на историјата и последниот човек, Култура, Скопје, 1994
334. Habermas, J. - Der philosophische Diskurs der Moderne, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1985
335. Habermas, J. - "Marksistički Šeling", u: Ernst Bloch i marksizam, op.cit., str. 127-139
336. Hamburger, K. - Istina i estetska istina, Svjetlost, Sarajevo, 1982
337. Hamlyn, D.W. - A History of Western Philosophy, Viking, New York, 1987
338. Hanfling, O. - "The Problem of Definition", in: Philosophical Aesthetics, op.cit., pp. 1-40
339. Hartman, N. - Estetika, BIGZ, Beograd, 1979
340. Hassan, I. - The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature, University of Wisconsin Press, 1971
341. Hassan, I. - The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture, Columbus, 1987
342. Hebdige, D. - "Postmodernism and the 'Politics' of Style", in: Cultural reproduction, op.cit., pp. 69-103
343. Heidegger, M. - Bitak i vrijeme, Naprijed, Zagreb, 1985
344. Heidegger, M. - O biti umjetnosti, Mladost, Zagreb, 1959
345. Heler, A. - "Kulturni pokreti", Polja, Novi Sad, br. 353-354, 1988, str. 319-322
346. Hirš, E.D. - Načela tumačenja, Nolit, Beograd, 1983

347. Хјуз, С. - Историја као уметност и као наука, Градина, Ниш, 1989
348. Holz, H.H. - Logos suprematikos: E.Bloch Philosophie der unfertigen Welt, Lühlerhand, Darmstadt, Neuwied, 1975
349. Horkheimer, M. - Adorno, T.W., Dijalektika prosvetiteljstva, Veselin Masleša, Sarajevo, 1974
350. Hoffman, G., Hornung, A., Kunow, R. - "Moderno, Postmoderno i Suvremeno kao kriterij za analizu književnosti XX stoljeća", Pitanja, Zagreb, br. 2-3, 1989, str. 140-152
351. Cage, J. - Radovi, tekstovi 1939-1979, SIC, Beograd, 1981
352. Cage, J. - Silence, Cambridge, Massachusetts, 1969
353. Cantrick, R. - "If the Semantics of Music Theorizing is Broke, Let's Fix it", The British Journal of Aesthetics, Vol 35, No 3, 1995, pp. 239-253
354. Carfi, P. - "Minimalizam", Treći program, Zagreb, br. 15-16, 1987, str. 249-256
355. Carrol, N. - "George Dickie", in: A Companion to Aesthetics, op.cit., pp. 122-124
356. Cassirer, E. - Ogled o čovjeku, Naprijed, Zagreb, 1978
357. Coover, R. - "Hyperfiction: Novels for the Computer", The New York Times, August 29, 1993
358. Critical Sociology, (ed) P.Connerton, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, 1976
359. Culler, J. - O dekonstrukciji: teorija i kritika poslije strukturalizma, Globus, Zagreb, 1991
360. Culler, J. - Ferdinand de Saussure, Fontana, London, 1976
361. Cultural Reproduction, (ed) C.Jenks, Routledge, London, 1933
362. Culture, Technology & Creativity, (ed) P.Hayward, John Libbey, London, 1990
363. Čačinović-Puhovski, N. - Estetika, Naprijed, Zagreb, 1988
364. Čačinović-Puhovski, N. - "Znak i rad", u: Marxizam, strukturalizam, op.cit., str. 526-538
365. Džej, M. - Dijalektička imaginacija, Svjetlost, Sarajevo, s.a.

366. Džejmson, F. - Marksizam i forma, Nolit, Beograd, 1974
367. Dženks, Č. - Jezik postmoderne arhitekture, Vuk Karadžić, Beograd, 1985
368. Dženks, Č. - Moderni pokreti u arhitekturi, Građevinska knjiga, Beograd, 1990
369. Цепароски, И. - "Археологијата на еден сон: Рене Декарт", Филозофска трибина, Скопје, бр. 11, 1996, стр. 97-107
370. Цепароски, И. - Во потрага по изгубениот тоталитет: раниот Лукач, Култура, Скопје, 1993
371. Цепароски, И. - "Зорнината на постмодернизмот: Фридрих Ниче", Културен живот, Скопје, бр. 6-7, 1994, стр. 49-53
372. Džeparoski, I. - "Podnevna senka Valtera Benjamina", Treći program, Beograd, br. 53, 1982, str. 97-105
373. Цепароски, И. - "Постмодернизмот и културниот плурализам", Социолошка ревија, Скопје, 1995, бр. 1, стр. 49-55
374. Цепароски, И. - "Симболиката на Штитот од злато", Современост, Скопје, бр. 9-10, 1992, стр. 125-137
375. Цепароски, И. - "Стилот е поткултура", Разгледи, Скопје, бр. 10, 1984, стр. 985-992
376. Цепароски, И. - "Филозофската заднина на Фројдовиот дискурс", Поговор кон: С.Фројд, Неугодното во културата, op.cit., стр. 97-112
377. Šarčević, A. - Iskustvo i vrijeme, Svjetlost, Sarajevo, 1981
378. Шимборска, В. - Крај и почеток, Детска радост, Скопје, 1996
379. Škiljan, D. - "Stvaralac bez dela - Ferdinand de Saussure", Teka, Zagreb, br. 3, 1973
380. Smit, Z. - Estetski procesi, Gradina, Niš, 1975
381. Suvaković, M. - Prolegomena za analitičku estetiku, Četvrti talas, Novi Sad, 1995