
ЕСТЕТИКА И УМЕТНОСТ

ЗБОРНИК РАДОВА



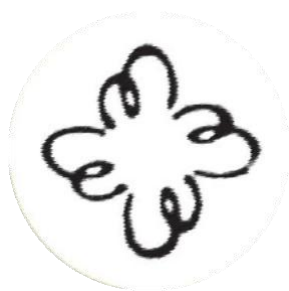
ЕСТЕТИЧКО ДРУШТВО СРБИЈЕ

2026

ЕСТЕТИКА И УМЕТНОСТ

Зборник радова

https://doi.org/10.18485/eds_esthet_art.2026



Естетичко друштво Србије

Београд, 2026.

Естетика и уметност

зборник радова

Издавач

Естетичко друштво Србије

Риге од Фере 4, Београд

За издавача

др Небојша Грубор

Уредници

др Уна Поповић

Милош Миладинов

Лука Рудић

Дизајн

др Драган Ђаловић

Техничко обликовање

Лејла Мулаосмановић Сладић

Штампа

Буковац : DUO Design

Тираж

200

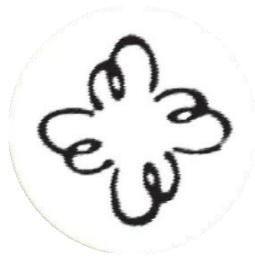
ISBN

978-86-81712-29-0

Сви радови у зборнику доступни су у складу са лиценцом CC BY-NC 4.0

*Штампање овог зборника помогло је Министарство
просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије*

Домаћи научни скуп „Естетика и уметност“ одржао се 24.08.2024. у просторијама КС „Свилара“ у Новом Саду.



ПРОГРАМСКИ ОДБОР / PROGRAMME COMMITTEE

др Душан Пајин

(редовни професор у пензији [Факултет ликовних уметности])

др Дивна Вуксановић

(редовни професор, Факултет драмских уметности у Београду)

др Ива Драшкић-Вићановић

(редовни професор, Филолошки факултет у Београду)

др Небојша Грубор

(редовни професор, Филозофски факултет у Београду)

др Драган Ђаловић

(редовни професор, Факултет за културу и медије у Београду)

др Уна Поповић

(ванредни, Филозофски факултет у Новом Саду)

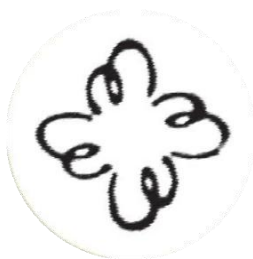
др Марко Новаковић

др Влатко Илић
(ванредни професор, Факултет драмских уметности у Београду)

ма Милош Миладинов
(асистент, Филозофски факултет у Новом Саду)

др Душан Миленковић
(доцент, Филозофски факултет у Нишу)

ма Саша Грбовић
(докторанд, Филозофски факултет у Београду)



**ОРГАНИЗАЦИОНИ ОДБОР / ORGANIZATION
COMMITTEE**

Милош Миладинов

Марко Новаковић

Уна Поповић

Драган Ђаловић

Лука Рудић

Реч уредника

Естетика као аутономна филозофска дисциплина формално је заснована у 18. веку од стране А. Г. Баумгартена, у чијем се фокусу налази испитивање чулности, уметности и лепоте. Међутим, историја дискурса о уметности, те и њеног фокусираног филозофског испитивања, стари су готово као и сама филозофија. Већ у Платоновим и Аристотеловим списима можемо пронаћи експлицитне покушаје да се уметност адекватно тематски разуме, те појми у контексту целине античког духовног хоризонта. У том смислу, иако формално заснована тек у 18. веку, можемо рећи да естетика схваћена као рефлексивна (између осталих, сродних феномена) о уметности, постоји много раније од њеног формалног заснивања. У раним западноевропским рефлексивама о уметности адресирана је њена моћ и релевантност за заједницу. Тако већ Платон у својим списима расправља о значају песништва и других уметности како за формирање ваљаног људског карактера, тако и за опште добро заједнице. Платонова амбивалентност према уметницима и уметностима, те и шири хоризонт његовог посматрања овог феномена, зацртали су пут даљем развоју овог облика рефлексиве у европској традицији.

Сходно томе, један од могућих приступа обраде теме *Естетика и уметност* може се развијати у правцу питања о целокупном појму уметности, те и односа уметности према широј друштвеној стварности. У том смислу, *да ли естетика*

као дисциплина посвећена уметности треба да дође до свеобухватног појма уметности, дакле појма који би ваљано могао обухватити широк спектар различитих уметничких пракси у њиховој конкретности и повесности, једно је од питања које сматрамо релевантним за ово истраживање.

Дакако, осмишљавање естетике не мора нужно полазити од ширих онтолошких претпоставки о природи целокупне стварности, већ она исто тако може кренути, феноменолошки речено, „ка самим стварима“, односно од непосредног искуства уметничког дела. Осим тога, овакав приступ не мора нужно врхунити у синтетичком појму уметности, већ може инсистирати на нијансираним разликама између различитих уметничких форми, те и њима саобразним облицима естетског искуства. Имајући то у виду, оправдано се можемо запитати да ли је приступ „одоздо“ адекватнији за истраживање ове теме у односу на покушаје да се естетика заснује из једне шире онтолошке поставке света. Другим речима, *да ли естетско искуство које имамо при посматрању једне слике може (и треба) да се поистовети са искуством слушања музике или уживања у књижевности или су, пак, у питању битно различити облици искуства, који су међусобно несводиви један на други.*

Зборник почиње радом *Од фотографије и филма до интернет мема – неколико теза о естетском искуству у савремености* Милоша Миладинова. У раду Миладинов испитује проблем естетског искуства у савремености с обзиром

на масовно присуство медијских и других технолошких уређаја у свакодневици. Том проблему прилази с обзиром на феномен интернет мема (*memes*), те настоји да покаже на који начин се интернет меме могу разумети као места догађања савременог естетског искуства.

Рад *Езоповска традиција и политика* Луке Рудића испитује басну као уметничку форму, те показује на који начин је она везана за оно политичко. Пратећи ту везу, аутор истражује револуционарну природу езоповске традиције.

Лазар Петковић у раду *Конституција простора и времена код Кафке: (Не)могућност разграничења* испитује начин на који се представе простора и времена образују унутар Кафкине књижевности. Овој теми аутор прилази имајући у виду егзистенцијални и политички смисао ових категорија.

Рад *Бела Хамваш о естетици и бусену траве* Игора Живковића анализира Хамвашев став о Диреровом Бусену траве као повлашћеним делом Западне Европе. Овој теми аутор приступа с обзиром на Хамвашево разликовање човечије логике и логике природе.

Уредници

Др Уна Поповић

Милош Миладинов

Лука Рудић

ОД ФОТОГРАФИЈЕ И ФИЛМА ДО ИНТЕРНЕТ МЕМА – НЕКОЛИКО ТЕЗА О ЕСТЕТСКОМ ИСКУСТВУ У САВРЕМЕНОСТИ

Апстракт: Аутор испитује естетско искуство при сусрету с тзв. „интернет мемама“ (*Internet memes*). Истраживање почиње анализом искуства уопште савременог човека, полазећи од његовог наглашено медијског окружења. У наставку, аутор показује да је расејаност адекватна катеогрија дескрипције савременог свакодневног искуства, која се онда преноси и на естетско искуство које, како ћемо у истраживању показати, такође постаје део свакодневице. У оквиру овако постављених смерница приступило се испитивању интернет мемама кроз призму естетског искуства, ослањајући се на Бартове појмове *studium* и *punctum*. На самом крају, долази се до закључка да се сусрет с интернет мемама може сагледати на естетички начин, уколико се за то осмисли адекватна појмовност и категорије.

Кључне речи: Барт, Бењамин, естетско искуство, мема, филм, фотографија.

Увод

Један од незаобилазних феномена савремене популарне културе, те самим тим и свакодневице савременог човека, јесте тзв. „скроловање.“ Судаћи према Кембриџовом речнику, скроловање, тј. „скроловати“ (*to scroll*) није ништа друго до „померање текста или информације на компјутерском екрану како би други делови документа били видљиви.“¹ Ова дефиниција, дакле, односи се пре свега на кретање кроз свет дигиталних докумената и она заиста одговара феномену који описује. Међутим, дигитални свет одавно није напросто свет докумената и текста, већ у великој мери постаје свет слика и других аудио-визуелних записа. У времену у ком готово свако поседује паметни телефон [*Smart phone*] или има приступ интернету преко неког другог уређаја, феномен скроловања искушава у нешто измењеном контексту у односу на поменуту дефиницију. Скроловање у колоквијалном смислу не означава напросто техничку функцију кретања кроз документа, већ пре *активност* којом неретко окупирамо наше слободно време, а која управо маркира наше „кретање“ кроз сликовни, аудиовизуелни и други садржај на интернету.

Сходно томе, скроловање би требало разумети као феномен који је, у погледу његове позиције у свакодневном

¹ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/scroll?q=scrolling>

животу, изразито близак неким другим савременим облицима разоноде – попут гледања телевизијског програма, слушања популарне музике, играња видео игара и слично. Сходно томе, скроловање можемо разумети као активност која потпада под спектар тзв. „врућих медија“ из Меклуанове поделе на хладне и вруће медије.² Неке од основних карактеристика врућих медија јесу пренос детаљно обрађених информација, што уједно доводи и до рецепције која не изискује много напора. На пример, „успутно“ гледање телевизијске емисије био би еклатантан пример баратања врућим медијем – преко телевизијске слике све нам је дато, на рецепијенту је само да апсорбује поруку. С друге стране, читање књижевног дела представља типичан пример коришћења хладним медијем – не би ли рецепијент успео да искуси дело на адекватан начин, неопходно је да ангажује властиту машту, чиме недвосмислено улаже додатни когнитивни напор, који изостаје при сусрету с врућим медијима. Другим речима, рецепијент у случају хладних медија није напросто пасивни прималац информација, већ активни учесник при њеном догађању.

Дакле, уколико феномен скроловања разумемо као облик коришћења врућим медијем, утолико можемо закључити да нисмо интензивно укључени, односно у правој мери когнитивно фокусирани при вршењу ове активности. Међутим, ова активност представља одликовано место нашег сусрета с

² Меклуан, М., *Разумијевање медија*, Golden-marketing – Техничка књига, Загреб, 2008., стр. 25-34.

тзв. интернет „мемама“ (*memes*) што недвосмислено овај феномен смешта у корпус других активности које се упражњавају у слободно време, односно у време разоноде. Да ли ово место сусрета, те самим тим и њему саобразан облик искуства искључују сваку могућу дискусију о интернет мемама као форми дигиталне уметности? Другим речима, чак и да претпоставимо да оне то јесу, да ли скроловање кроз свет мема заиста може да доведе до естетског искуства на начин на која то чине класична уметничка дела? Да бисмо на ова питања адекватно одговорили, морамо узети у обзир положај и искуство субјекта у савременом свету, што представља наредни корак нашег истраживања.

Перцепција расејаног субјекта

Истраживање природе естетског искуства при рецепцији интернет мема започећемо испитивањем ширег контекста у коме се оно одвија. Како смо навели у уводном делу истраживања, оно се обично догађа у време разоноде, при скроловању кроз многоброје интернет апликације. Овакав облик искуства омогућен је масовним присуством многобројних уређаја, пре свега паметних телефона, што представља последицу и тренутни исход рада индустријско-технолошког сектора. У том смислу, масовно присуство и коришћење савремених уређаја у свакодневици не само да

чини ту свакодневицу комфорнијом у погледу ефикасности испуњења примарне функције коришћених уређаја, већ у битном смислу обликује и одређује целокупни карактер свакодневице. Другим речима, значај присуства савремених технолошких уређаја не исцрпљује се у томе што они представљају софистициранија средства за испуњење свакодневних циљева, већ пре у формирању и обликовању савременог облика искуства – дакле, не ради се о томе да се изуми савременог технолошког напретка „прилагођавају“ човеку и његовим потребама, већ је реч о томе да се човеков сензорни апарат прилагођава омасовљеном присуству ових уређаја.³

О томе да је искуство савременог човека у суштинском смислу одређено савременом технологијом недвосмислено тврди Валтер Бењамин у есеју „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“. Како Бењамин наводи: „Током већих историјских раздобља, са целокупним начином живота људске заједнице, мења се и начин њиховог чулног опажања. Начин на који се човеково чулно опажање организује – медијум, у којем се испуњава – није само природно него је и

³ Крајње наивно и готово цинично било би тврдити да је коришћење масовних медија и других уређаја ствар „слободног“ избора. Штавише, на пример, поседовање паметног телефона неретко је услов за приступ и запослење у многим секторима, као што је то нпр. и вожња моторних возила. У том смислу, масовна употреба савремених технолошких изума није само феномен релевантан за слободно време и некакву слободу избора, већ је пре израз друштвене нужности.

историјски условљен“.⁴ Дакле, историјска условљеност о којој је овде реч не односи се само на чињеницу човековог историјског обликовања и мењања света, већ и на то да тако измењен свет повратно мења и самог човека, односно природу његовог захватања света – његово искуство. Поменути есеј Бењамин почиње цитирањем Пола Валерија, који тврди да простор и време више нису напросто оно што су одувек били.⁵ Иако Бењамин не анализира детаљно Валеријеве речи, из целокупног есеја можемо са сигурношћу закључити како их он тумачи: иако се наше теоријско схватање простора и времена као физичких категорија *de facto* у савремености променило, оно што је заправо одређујуће за свакодневно искуство савременог човека односи се на његово целокупно „животно“ држање у простору и времену.

Шта се тачно догодило, најилустративније објашњава Меклуан тезом о савременом свету као глобалном селу.⁶ Укратко, свет као глобално село треба разумети пре свега у светлу масовног и изразито брзог ширења информација – вест или било какав други вид поруке у року од неколико секунди може да стигне с једног краја света на други. Некада велике и готово несавладиве интерконтиненталне раздаљине између

⁴ Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011., стр. 252.

⁵ Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела 1*, стр. 246.

⁶ McLuhan, M., *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, Toronto, 1962., p. 31.

удаљених места и њихових становика сада постају далеко лакше савладиве – обилазак око света у време пре индустријске револуције могао је представљати вишегодишњи или чак и животни пројекат, док би за такав подвиг данас требало издвојити свега неколико десетина часова у удобности авиона. Осим овог „смањења“ искуственог простора и „убрзавања“ искуственог времена, интензивира се и „обрада“ информација и других сензорних надражаја у нашем свакодневном животу. Звукови саобраћаја, светла реклама, телефонска обавештења (*notifications*), апликације за ћаскање (*chat applications*) и многи други свакодневни примери сведоче о наглашеној оптерећености човековог когнитивног апарата спољашњим надражајима и информацијама. Овакво стање свакодневице, онда, производи човека као растресеног или расејаног субјекта.

Феномен расејаног субјекта Бењамин препознаје у гледаоцу филма прве половине двадесетог века: „Упоредимо платно на које се пројектује филм са платном на којем је насликана слика. Потоње позива посматрача на контемплацију; пред њим он може да се преда развијању својих асоцијација. Пред филмским платном, он то није у стању. Не може себе да фиксира... У ствари, асоцијативни ток онога ко те слике⁷ посматра сместа бива прекинут њиховим смењивањем.

⁷ Мисли се на филмске слике.

На томе почива шок-дејство филма, које би, као у случају свих шокова, требало да буде надјачано већим присуством духа.“⁸

Рецепција филма, дакле, радикално је другачија од рецепције класичних уметничких дела. Насупрот „препуштања“ делу, што се дешава при рецепцији дела класичне уметности, у виду контемплације и развијања слободних асоцијација о истом, филмском гледаоцу таква могућност заувек измиче – количина слика која „запљускује“ рецепијентов опажајни апарат, путем њиховог брзог смењивања, онемогућава рецепијенту да се фокусира и контемплативно искуси филм. Искуство филма, стога, јесте у првом реду фрагментарно искуство, тј. искуство које није у потпуности обрађено од стране нашег когнитивног апарата – мноштво сензорних информација које задобијемо путем гледања филма апсорбују се испод прага пажње, те уочовање многобројних детаља и других визуено-аудитивних ефеката остаје непримећено. Феноменолошким речником исказано: интенционални предмет филмског гледаоца је оно увек већ у својој целини измичуће у том искуству – низање слика или филмских „фрејмова“ [*Frame*] одвија се брже од могућности њиховог целисходног захватања, те зато Бењамин ово стање и одређује као искуство у ком субјект „не може себе да фиксира.“⁹

⁸ Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела 1*, стр. 279.

⁹ Исто.

Бењаминова готово феноменолошка дескрипција филмске рецепције, нешто од века након објављивања, заправо на изузетан начин погађа фокалну тачку савременог искуства уопште. Искуство савременог човека у битном смислу одређено је омасовљеним присуством екрана у његовој свакодневици. На том трагу, Липовецки и Сероа примећују да је свет савременог човека пре свега екранизовани свет (*Screen world*).¹⁰ У том смислу, ово хаотично искуство које се догађа при гледању филма није више резервисано само за посете биоскопу, као што је био случај у Бењаминово време,¹¹ већ оно, омасовљеним присуством екрана, постаје интегрални део свакодневног живота. Поред фрагментарности искуства у погледу немогућности захватања пунине садржаја, оно свој фрагментарни карактер показује и у још једном смислу – готово сваки свакодневни облик искуства, у сваком тренутку, може бити изненадно прекинут: сваки уређај који у свакодневици користимо у исто време показује се и као средство за постизање одређених циљева, али и као могући извор ометања пажње (дистракције), који може довести до прекида неке континуиране радње. У том смислу, свакодневно искуство савременог човека показује се као фрагментарно како у погледу немогућности целисходног захватања свог предмета, тако и у погледу губитка „дубине“ пажње при ситуацијама које

¹⁰ Липовецки, Ж., Сероа, Ж., *Глобални екран. Од филма смартфона*, Академска књига, Нови Сад, 2013., стр. 283.

¹¹ Крај деветнаестог и прва половина двадесетог века.

захтевају континуитет контемплације, која је у свакодневном окружењу готово немогућа. Речју, чини се да неконтемплативно искуство на које нас навикава екран у исто време доводи до „одвикавања“ нашег перцептивног апарата од континуиране контемплације.¹² Сходно томе, на трагу Меклуана, можемо закључити да се искуство савременог човека више не очитује у категоријама континуитета и линеарности, већ пре дисконтинуитета и симултаности, што би одговарало схватању перцепције по моделу мозаика.¹³

Овако разумљен општи карактер савременог искуства уопште омогућава нам да приступимо остварењу естетског искуства у савременим заједницама. Важна одредница савременог естетског искуства, како примећује Бењамин, израста из феномена масовности, карактеристичног за живот човека неколико претходних векова. Како Бењамин наводи: „Садашњим масама колико год је страшно стало да просторно и људски себи „примакну“ ствари толико је теже да наиђу на једнократност

¹² Многобројна емпиријска истраживања указују на везу између (не)могућности фокусираног искуства и свакодневног масовног присуства медија, коју карактерише симултаност њиховог коришћења. Више о томе погледати у: Baumgartner, S. E., “The Effects of Digital Media and Media Multitasking on Attention Problems and Sleep”, in: *Handbook of Adolescent Digital Media Use and Mental Health*, Cambridge University Press, 2022., p. 317-337.

¹³ Lapham, L. H., “Introduction to the MIT Press Edition”, in: *Understanding Media. The Extensions of Man* (author: McLuhan, M), The MIT Press, Cambridge, 1994., p. 13.

сваке појаве посезањем за њеним репродуковањем.“¹⁴ Потребе савремених маса „задовољене“ су могућностима масовне техничке репродукције. Естетско искуство више није у супротности спрам свакодневног искуства, већ постаје њен саставни моменат – одликовано место сусрета с уметничким делом више није музеј или други вид јавног простора, већ понајчешће екран или други медијум, којем се приступа из удобности дома.

Ишчезнуће ауре при сусрету с уметничким делом, о чему Бењамин говори, последица је техничке репродукције и масовног присуства безбројних репродукција у свакодневном животу. Оно „овде“ и „сада“ дела као кључна одређења ауре дела, сада постају једно могуће „увек“ и „свуда“ у ком ауре, и њој саобразан облик искуства ишчезавају.¹⁵ Сходно томе, на трагу Гројсовог читања Бењаминовог есеја, можемо закључити да за разлику од претходних епоха, када је човек *одлазио* ка делу, дело сада *долази* човеку.¹⁶ Управо у том доласку дела до човека, омогућеном средствима масовне техничке

¹⁴ Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела 1*, стр. 253.

¹⁵ Миладинов, М., „Бењаминово схватање уметности у доба техничке репродукције. Социјално-политичка функција уметности“, у: *Социјалне (де)конструкције идентитета*, ЦЕЗАСМ, Сремски Карловци, 2015., стр. 159.

¹⁶ Гројс, Б., „Умјетност у доба биополитике – од умјетничког дела к умјетничкој документацији“, у: *Учинити ствари видљивима. Стратегије сувремене умјетности*, Музеј сувремене умјетности, Загреб, 2006. стр. 24.

репродукције, очитује се непобитни карактер свакодневности естетског искуства у савремености.

Шта су (интернет) меме?

Претходно поглавље посвећено савременом искуству уопште поставило је хоризонт на основу ког ћемо настојати да разумемо естетско искуство при сусрету с мемама. Како смо видели у претходном поглављу, расејаност и фрагментарност неке су од основних карактеристика свакодневног искуства савременог човека. Осим тога, објаснили смо на који начин уметничка дела у савремености губе неопходну дистанцу спрема свакодневних ствари, чиме искуство уметничког дела недвосмислено постаје један од момената свакодневице. На тај начин расветлили смо услове који увек већ одређују сваки могући сусрет с мемама. Следећи корак у овом истраживању односи се на испитивање *саме ствари*, које нас доводи до питања: шта су меме?

Књига „Себични ген“ (*The Selfish Gene*) Ричарда Докинса [Richard Dawkins] сматра се местом прве појаве речи, „мема“, односно њеног појма. У поменутој књизи, Докинс мему дефинише као јединицу (*unit*) културне трансмисије или јединицу имитације.¹⁷ У том смислу, функција појма меме у

¹⁷ Dawkins, R., *The Selfish Gene*, Oxford University Press, 2006., p. 192.

Докинсовој теорији представља пандан појму гена: оно што гени представљају у поретку биолошке еволуције, ту функцију имају меме у подручју културе. Отуда, меме представљају све културне обрасце који се преносе међу људима путем подражавања (имитације).¹⁸ Све што смо добили од претходних генерација, а није везано за биолошки, односно генетски материјал, може се сматрати мемом. Иако не можемо ставити знак једнакости између Докинсовог појма меме и феномена којим се бавимо у овом раду – интернет меме - Докинсова дефиниција свакако представља добар путоказ за разумевање овог феномена.

У том смислу, можемо рећи да интернет мема јесте јединица културе, која се преноси путем различитих канала комуникације на интернету. Она може бити слика, слика с пратећим текстом, стрип, аудио запис, визуелни запис и слично.

Ширење и настанак интернет мема, на трагу Докинса, Танасић објашњава путем Платоновог појма подражавања.¹⁹ Када је реч о ширењу и самом „животу“ меме, у потпуности се слажемо с Танасићевим увидом. Платоново учење о идејама, за

¹⁸ Ти обрасци могу бити идеје, облици понашања и др. На пример, оно што називамо обичајем скидања капе при сусрету с познаницима представљало би један облик меме у Докинсовом смислу.

¹⁹ Танасић, Н., „Мема – хибридна миметичка уметничка форма за информатичко доба“, у: *Ангажована естетика*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2021. стр. 260-261.

коју појам подражавања представља један од кључних појмова, заиста јесте погодно тло за разумевање начина на који се меме шире путем интернета. За подражавалачки однос свих појединачних варијација једне меме према њеној матрици (*meme template*), можемо рећи да је готово истоветан односу неке појединачне ствари према идеји те ствари у оквиру Платоновог учења о идејама.

Дакле, појам имитације или подражавања на кристално јасан начин објашњава како изгледа однос између самих мема. Међутим, иако појам подражавања може послужити као добар оквир за разумевање интернет мема, ипак, сматрамо да се однос између интернет мема и стварности на најбољи начин може разумети полазећи од Бодријаровог теоријског корпуса, тј. његових појмова симулације и симулакрума. Имајући у виду упуте из Бодријаровог дела „Симулакруми и симулација“, симулација се може описати као процес стварања или копирања неког искуства или ситуације, али не у аутентичном облику, већ као хиперреална репрезентација оригинала, која губи везу са својим првобитним извором. Симулакрум би, онда, био производ процеса симулације.²⁰ У овако постављеном појмовном оквиру, питање о односу између копије и оригинала постаје ирелевантно, као што је то случај и с интернет мемама: у погледу различитих варијација једне мематске матрице никако се не може рећи да је једна од варијација „оригинална“, док би

²⁰ Бодријар, Ж., *Симулакруми и симулација*, ИП Светови, Нови Сад, 1991., стр. 9-10.

друге биле „копије“ – њихов међусобни однос не може и не треба бити разумљен на овај начин, што Бодријарови појмови управо омогућавају.

У поменутом Бодријаровом тексту проналазимо четворострукост фаза симулакрума:

1. одраз дубоке реалности;
2. маскирање и извитоперавање дубоке реалности;
3. прикирвање одсуства дубоке реалности; и
4. губитак везе с било каквом реалношћу: чист сопствени симулакрум.²¹

У том смислу, ове фазе симулакрума могу послужити за разумевања начина на који меме настају, тј. како једна ситуација или догађај задобијају мематску форму – ово ћемо илустровати путем примера. Нека почетна ситуација, тј. прва фаза симулакрума буде јавно обраћање неке личности, коју ћемо одредити као Н.Н. Видео запис обраћања личности Н.Н. представљало би својеврсну копију реалности, веран приказ онога што се догодило. Друга фаза, која се односи на маскирање реалности, отпочела би монтирањем и додатним радом на снимку уз, на пример, новинарску интерпретацију у виду извештаја догађаја на ком се обраћао Н.Н. Трећа фаза, тј. прикривање одсуства реалности, односила би се на видео исечак или рецимо тзв. „скриншот“ (*screenshot*) првобитног снимка

²¹ Бодријар, Ж., *Симулакруми и симулација*, стр. 10.

који најчешће задобија комичну форму. Четврто, тј. моменат када долази до стварања чистог симулакрума, у поменутом примеру, био би извлачење видео исечка или скриншота из првобитног контекста целокупног обраћања личности Н.Н. и његово реинтерпретирање по мематском моделу – на пример, додавањем текста или претварањем видео исечка у гиф (*gif*) формат. Коначни „производ“, тј. симулакрум, који је у потпуности истргнут из свог контекста и првобитног смисла на тај начин задобија своју мематску форму.

Мема, дакле, није, нити претендује да буде, некаква *репрезентација* (копија) реалности јер губи сваки смисаони однос према свом изворишту или првобитној ситуацији из које настаје (оригинал), те тиме и јесте *чист* симулакрум.

Интернет мема као место догађања естетског?

Једна од последица теоријског приступа мемама и њиховог разумевања путем појмова симулације и симулакрума доводи до тога да се међусобни однос различитих мема не може разумети по моделу копије и оригинала. Губљење значаја овог односа, тј. његово готово потпуно ишчезавање, примећено је од стране Бењамина у контексту дискусије о уметности у савремености.²²

²² Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела 1*, стр. 251-252

Високи стандарди верности реплика традиционалних уметничких дела, те и њихово масовно присуство, омогућени су развојем процеса њихове механичке (данас можемо додати: и дигиталне) репродукције. Управо ова два момента омогућена средставима за масовну репродукцију уметничких дела доводе до обесмишљавања оквира посматрања и вредновања уметничког дела по моделу оригинала и копије. Речју, контакт савременог човека с уметношћу одвија се превасходно путем репродукција у свакодневици, а не у непосредној близини оригинала. У том смислу, присуство репродукција у свакодневном животу „увлачи“ естетско искуство у шире оквире савременог искуства уопште – естетско искуство у том контексту не показује се као антипод свакодневици, већ као њен саставни моменат. Сходно томе, естетско искуство, с обзиром на свој свакодневни оквир, задобија неке карактеристике свог места догађања – оно такође постаје фрагментарно и неконтемплативно.

У другом поглављу овог истраживања осврнули смо се на Бењаминову дескрипцију рецепције филма. Она се показала као адекватна матрица за разумевање форме искуства уопште савременог човека из угла свеприсутности медија и других техничких уређаја у његовој свакодневици. Овим путем задобили смо назнаке формалних оквира који одређују и догађање естетског искуства, као саставног момента свакодневице. Следећи корак овог истраживања представља анализу испуњења ових формалних оквира естетским

садржајем, тј. испитивање догађања естетског у наглашено неконтемплативној форми, које се одвија при сусрету с мемама.

Нит водиљу за концептуализацију овог типа искуства пронашли смо у Бартовом [Roland Barthes] осврту на фотографију из његовог дела *Светла комора. Нота о фотографији*. Појмови као и целокупни Бартов приступ искуству фотографије показују се изузетно плодним за разумевање нашег „мематског“ искуства јер полазе од окружења које је по својој форми, као и раније поменуто „скроловање“, у битном смислу антиконтемплативно настројено.

Рецепција фотографије, према Барту, може се концептуализовати путем појмова *studium* и *punctum*.²³ Појам *studium* односи се на „позадину“ фотографије, тј. на разумевање ширег културног и друштвеног контекста фотографије; у том смислу, можемо рећи да на основу разумевања онога што је *studium* рецепијент задобија смисаони хоризонт за рецепцију фотографије. Томе насупрот налази се *punctum*, као други моменат рецепције фотографије, који доводи до „укидања“ *studium*-а. Како наводи Барт: „Тај други елемент који је ту да ремети *studium* назваћу *punctum*; јер *punctum*; је и: убод, мала рупа, мала мрља, мали рез – а и бацање коцке. *Punctum* једне фотографије је онај случај који ме, у њој, боцне.“²⁴ *Punctum* је детаљ, који у рецепијенту изазива емотивну реакцију.

²³ Барт, Р., *Светла комора. Нота о фотографији*, Рад, Београд, 2003., стр. 29.

²⁴ Исто.

Проналазећи *punctum* на фотографији, рецепијент се одмиче од позадине, односно *studium*-а фотографије и тим путем бива „прободен“ емоцијом задобијеном фокусирањем на детаљ. Динамика момената *studium* и *punctum* отуда представља путоказ за разумевање рецепције фотографије, међутим, једна фотографија може имати различите „убоде“ (*punctum*), односно оно што је за једног рецепијента *punctum* на једној фотографији, то не мора бити *punctum* наредног рецепијента при сусрету с њом. *Punctum* је, дакле, субјективна ствар.

Структура смисаоног односа између онога што појмовно означавамо као *studium* и *punctum* при рецепцији фотографије у великој мери одговара искуству при сусрету с мемама. Позадина (*studium*) меме, с обзиром на коју она задобија смисао, односи се на шири културни контекст као хоризонт разумевања – на пример неки актуелни друштвени догађај, производ популарне културе, устаљену друштвену норму и слично. *Punctum*, пак, би се односио на реконтекстуализацију датог смисла, који доводи до естетског искуства – у највећој мери смећа²⁵. Слично примећује и Танасић: „...Управо ово је

²⁵ Иако феномен интернет мема у највећој мери повезујемо с комичношћу, оно заправо није једина релевантна естетичка категорија у тој дискусији. Интернет меме нису статични ентитети, већ пролазе кроз различите трансформације и задобијају нове облике, те је стога готово немогуће доспети до њиховог свеобухватног појма. У том смислу, под појам интернет меме неретко се наводе и садржаји који нису комични – на пример „жанр“ *чудно задовољавајућих* (*oddly satisfying*) мема не би требало посматрати кроз решетку комичности, већ пре кроз неке друге (или нове) естетичке категорије.

домен унутар кога се повлачи дистинкција између меме и других уметности над којим паразитира. Она није просто ликовна уметност, баш као што није књижевна форма. Она свакако није стрип, иако на њега можда највише личи. Оно што у случају меме представља истински уметнички захват јесте захват реконтекстуализације и реинтерпретације, а за њега су неопходне и визуална, и текстуална компонента. Без сумње, постоје меме које су чисто ликовне, као што постоје меме које су чисто текстуалне, али то је у већој мери доказ безначајности садржаја и техничке компоненте у стварању меме, него што говори нешто суштинско о томе шта меме јесу. Мема није ни слика, ни текст, већ управо духовна (духовита) надградња који настаје када се они ставе у међусобни однос. У питању је културна пракса која погађа једну исконску потребу човека за хумором и смехом, а која је и сама један – *чисто естетски феномен*.“²⁶

Конципирајући мему као уметничку²⁷ реконтекстуализацију или реинтерпретацију, и то, како смо раније видели, по моделу

²⁶ Танасић, Н., „Мема – хибридна миметичка уметничка форма за информатичко доба“, у: *Ангажована естетика*, стр. 266.

²⁷ У претходно цитираном тексту, Танасић феномен меме интерпретира по уметничком „кључу“. Питање о томе да ли су интернет меме форма уметности и уколико јесу, како их треба разумети у односу према другим уметностима нека су од могућих путоказа за наредна истраживања. За сада, важно је поменути да разумевање мема по моделу уметности није страно јавној рецепцији овог феномена. На пример, један од догађаја релевантан за ову дискусију свакако је „Авенија мимова“, која се одржала у Новом Саду, 03.09.2021. у *Кинеској*

симулакрума, одредили смо њену смисаону констелацију. Садржај рецепције меме исцрпљује се понајчешће у ономе комичном или неком другом естетском изразу. Форма, тј. начин на који се рецепција одвија је у битном смислу антиконтемплативна: она се огледа у (расејаном) кретању кроз свет мема при скроловању као облику разоноде у савремености. Нека од мема у том кретању, путем сопствених естетских „имплуса“, допринеће појави или боље рећи „бљеску“ онога естетског у дигиталном окружењу.

Имајући у виду резултате до којих смо дошли, можемо закључити да рецепција мема представља облик естетског искуства. Тај облик искуства, пак, битно је различит од начина на који се естетско искуство обично разумева, чија је парадигма најчешће искуство (класичног) уметничког дела или природно лепог. „Мематско“ искуство, како смо могли видети, извире из битно другачијих оквира, тј. оквира који онемогућавају било какав вид контемплације или дубљег фокуса, што је један од неизоставних момената искуства класичног уметничког дела или природно лепог. Сходно таквом стању ствари, естетско искуство при сусрету с мемама увек мора бити разумљено полазећи од специфичних услова у којима се затиче. Речју, свака дискусија о интернет мему као естетском предмету не сме започињати од категоријалног апарата традиционалне естетике, која је настала имајући у виду класичну уметност, већ

четврти, у склопу *Каледиоскопа културе*. Опширније о томе овде: <https://kaleidoskopkulture.com/sr/avenija-mimova/>

мора бити осмишљена у складу са кључним моментима савременог искуства и уметничким формама које су том искуству прилагођене. Ово истраживање, стога, показало је на који начин се савремено естетско искуство, при рецепцији интернет мема, проналази у ширим оквирима савременог искуства уопште.

Литература:

Барт, Р., *Светла комора. Нота о фотографији*, Рад, Београд, 2003.

Бењамин, В., „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011.

Бодријар, Ж., *Симулакруми и симулација*, ИП Светови, Нови Сад, 1991.

Гројс, Б., „Умјетност у доба биополитике – од умјетничког дела к умјетничкој документацији“, у: *Учинити ствари видљивима. Стратегије сувремене умјетности*, Музеј сувремене умјетности, Загреб, 2006.

Липовецки, Ж., Сероа, Ж., *Глобални екран. Од филма смартфона*, Академска књига, Нови Сад, 2013.

Меклуан, М., *Разумијевање медија*, Golden-marketing – Техничка књига, Загреб, 2008.

Миладинов, М., „Бењаминово схватање уметности у доба техничке репродукције. Социјално-политичка функција уметности“, у: *Социјалне (де)конструкције идентитета*, ЦЕЗАСМ, Сремски Карловци, 2015.

Танасић, Н., „Мема – хибридна миметичка уметничка форма за информатичко доба“, у: *Ангажована естетика*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2021.

Baumgartner, S. E., “The Effects of Digital Media and Media Multitasking on Attention Problems and Sleep”, in: *Handbook of Adolescent Digital Media Use and Mental Health*, Cambridge University Press, 2022.

Dawkins, R., *The Selfish Gene*, Oxford University Press, 2006.

Lapham, L. H., “Introduction to the MIT Press Edition”, in: *Understanding Media. The Extensions of Man* (author: McLuhan, M), The MIT Press, Cambridge, 1994.

McLuhan, M., *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, Toronto, 1962.

<https://kaleidoskopkulture.com/sr/avenija-mimova/>

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/scroll?q=scrolling>

**FROM PHOTOGRAPHY AND FILM TO INTERNET
MEMES – A FEW THESES ON AESTHETIC
EXPERIENCE IN CONTEMPORARY TIMES**

Summary

The author examines the aesthetic experience encountered with so-called "Internet memes." The research begins with an analysis of contemporary human experience in general, starting from its distinctly media-saturated environment. The author goes on to demonstrate that distraction serves as an appropriate category for describing modern everyday experience, which then extends to aesthetic experience that, as this study will show, also becomes part of daily life. Within these guiding principles, Internet memes are explored through the lens of aesthetic experience, drawing on Barthes's concepts of *studium* and *punctum*. Finally, it concludes that encountering Internet memes can be viewed in an aesthetic manner, provided that suitable conceptual frameworks and categories are developed for this purpose.

Key words: Barthes, Benjamin, aesthetic experience, memes, film, photography.

ЕЗОПОВСКА ТРАДИЦИЈА И ПОЛИТИКА

Апстракт: У овом раду бавићемо се басном као уметничком формом. Покушаћемо да укажемо на тесну везу између басне и политике. Наиме, она ће се показати вишеструком: с једне стране, указаћемо на фигуру Езопа као „оца басне“ те на политичке импликације које је дата фигура имала када је у питању антички свет. С друге стране, указаћемо на садржину одређених басни езоповске традиције, које недвосмислено говоре о политици алегоричним језиком карактеристичним за ову уметничку форму. На концу, покушаћемо да размотримо евентуалну револуционарну природу саме езоповске традиције на нивоу њених поставки: анализираћемо фигуру Езопа из перспективе Аристотеловог разумевања појма човека.

Кључне речи: Езоп, басна, човек, роб, животиња, политика.

²⁸ lukarudic@gmail.com

I

Езопов живот представља књижевно дело које прати узбудљив живот првог и чувеног творца басни, Езопа, који је, могуће је, био и историјска личност између седмог и шестог века пре нове ере²⁹, док је само дело написано много касније, претпоставља се шест или седам векова, руком анонимног грчког писца. Езоп је, судећи по наведеном делу, био роб изузетно ружне спољашњости. Поред тога, он је описан и као човек који не може да говори – у том смислу, може се проблематизовати и Езопова људскост: деформисаног физичког изгледа и лишен могућности говора Езоп се налазио на оштрој ивици ножа између човека и животиње. „Езоп нема, или једва има, лице човека, али он не може да говори: он је животиња, или је скоро животиња.“³⁰ Могућност говора, међутим, задобио је касније – и тај ће детаљ бити од нарочитог значаја за овај рад – својом „(...)мудрошћу и побожношћу“³¹. Наиме, Езоп помаже изгубљеним људима да пронађу пут те захваљујући својој доброти за награду добија моћ да говори најфинијим језиком, добија брзину говора те моћ да пронађе

²⁹ Grammatiki A.K., *Life of Aesop the Philosopher*, SBL PRESS, Atlanta, 2024., стр. 1.

³⁰ Marin L., *Food for Thought*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989., стр. 45.

³¹ Grammatiki A.K., *Life of Aesop the Philosopher*, стр. 3.

готове аргументе кроз различите басне³². *Езопов живот* тако ће пратити различите ситуације у којима ће се Езоп наћи путујући античким светом и изговарајући басне у разним приликама. Његово путовање обележено је многоструким авантурама које су препуне ризика³³. Он завршава свој живот у Делфима. Замеривши се народу Делфа због њихове негостољубивости имајући у виду то да му нису показали нарочиту част по његовом доласку, Езоп бива бачен са литице и на тај начин убијен³⁴.

Готово је немогуће са сигурношћу одредити које су Езопове басне уистину Езопове – нарочито имајући у виду и чињеницу да нисмо сигурни ни у аутентичност Езоповог историјског постојања. Јозеф Џејкобс (Joseph Jacobs) у свом предговору за колекцију *Езопових басни* која је у Лондону објављена 1912. наводи да су „готово све басне које су се у западном свету појавиле у једном или другом тренутку биле заклоњене сенком тог [Езоповог] имена“³⁵. У том смислу, неке од басни је често могуће повезати и са другим ауторима. Без обзира на изнесено, за сврхе овог рада дате историјске

³² Исто

³³ Adrados F.R., „The Life of Aesop' and the Origins of Novel in Antiquity“, u *Quaderni Urbinati di Cultura Classica, New Series, Vol. 1.*, Fabrizio Serra editore, 1979., стр. 94.

³⁴ Grammatiki A.K., *Life of Aesop the Philosopher*, стр. 4.

³⁵ Jacobs J., *The Fables of Aesop*, MACMILLAN & CO., Ltd., London, 1912., стр. 2.

нејасноће неће бити пресудне, те ћемо у том смислу говорити о езоповској традицији те о басни као о уметничкој форми, радије него о самом Езопу као евентуалном аутору. Сходно томе, наш централни интерес биће усмерен на питање политике у баснама у античком свету, као и о политичкој природи саме басне као жанра.

Веза између политике и басне уобичајено је место, , и многи аутори ту везу препознају, премда мање у односу на педагошке и дидактичке аспекте басне. У наставку поменутог предговора, Џејкобс говори управо о вези између Езоповог имена и политичке природе саме басне: „у Грчкој, током епохе тираније, када је слободни говор био опасан, басна је била широко коришћена у политичке сврхе. Изумитељ ове примене басне, или њен најистакнутији корисник био је Езоп(...).“³⁶ Управо је иновативна и политичка примена басне оно што је, према Џејкобсовој интерпретацији учинило његово име толико славним: Езопово име је коришћено попут магнета који је привлачио све народне басне³⁷.

Узевши у обзир све изречено, на неколико нивоа је могуће видети политичку природу езоповских басни: прво се односи на метафоричност језика басне који одговара нижим слојевима како би избегли казну оних на позицији моћи. „Морална или

³⁶ Исто, стр. 1.

³⁷ Patterson A., *Fables of Power: Aesopian Writting and Political History*, Duke University Press, Durham & London, 1991., стр. 18.

политичка порука која стоји иза басне није експлицитна, већ читаоци морају сами да је пронађу“³⁸. У том смислу, јасно је да је онај који прича басну утолико заштићенији, уколико је политичка порука скривена. На другом месту, могуће је интерпретирати и сам Езопов лик као својеврсну интервенцију у задату поделу моћи. Наиме, он наслеђује робовско порекло али и одбојан, готово карикатуралан и искривљен физички изглед. Ипак, својом довитљивошћу и виспреношћу он у расправама побеђује богате господаре, „(...) незналице, филозофе, краљеве и читаве градове“³⁹, често их чак, имплицитно, исмевајући. Трећи ниво политике у самим баснама представља и садржај басне – у Езоповим баснама веома је често могуће пронаћи иронизацију односа моћи, њихово преокретање или неку врсту поуке намењену онима који су лошије прошли у датој расподели моћи. Поред тога, антички историчари и филозофи примећују и значај басне у реторици – онај ко уме да користи басне на исправан начин има не тако безначајно оружје у рукама у различитим ситуацијама политичке расправе. На концу, покушаћемо да укажемо и на још један битан моменат: моменат у којем сам Езоп задобија могућност говора и тако постаје релевантним. Покушаћемо да укажемо на једну могућу интерпретацију: Езоп

³⁸ Wojciechowski M., „Aesopic Fables on Politics“, u *Polish Journal of Political Science*, vol. 7, no. 1, Fundacja Instytut Nauki o Polityce, 2021., стр. 97.

³⁹ Adrados F.R., „The Life of Aesop' and the Origins of Novel in Antiquity“, u *Quaderni Urbinati di Cultura Classica, New Series, Vol. 1.*, Fabrizio Serra editore, 1979., стр. 96.

је искористио довитљивост не би ли надоместио свој природни недостатак, али и задато му место у расподели моћи. Узвешући у обзир све изречено, овај рад ће настојати да буде преглед различитих момената у којима се езоповска традиција басне сусреће са оним политичким и момената у којима га понекад, чини се, настоји уздрмати.

II

„Била би грешка сматрати да је басна у својој природи или есенцији некако била својином искључиво нижих класа. У пракси, ипак, постојала је тенденција да се басне користе управо од стране њих, а Федрова тврдња да су басне представљале облик сервилног протеста не може се у потпуности одбацити. У најмању руку, чини се да је у антици било оних који су сматрали да је Езоп стварао басне за робове“⁴⁰. Сама Езопова фигура у извесној мери потврђује тезе изнесене у претходном цитату. Наиме, Езоп је својеврсан антихерој⁴¹ који својом довитљивошћу успева да се извуче из ситуација у којима је угрожен од стране неког далеко јачег. Он

⁴⁰ Kenneth S. Rothwell Jr., „Aristophanes' 'Wasps' and the Sociopolitics of Aesop's Fables“, u *The Classical Journal*, Vol. 90., no. 3., The Classical Association of the Middle West and South, 1995., стр. 235.

⁴¹ Adrados F.R., „The Life of Aesop' and the Origins of Novel in Antiquity“, стр. 96.

се увек извлачи неком врстом досетке – то га чини мудријим од слободних грађана. Езоп на тај начин покушава да се избори за сопствену слободу али и слободу других. Кенет (Kenneth S. Rothwell Jr.) на основу датог извлачи битан закључак који говори о природи уметничке форме која израста из езоповске традиције: за разлику од већине других уметничких форми које израстају из кругова високих сталежа и које на овај или онај начин говоре о животу оних најбогатијих, „(...) басне уче лекције које рефлектују тачку гледишта оних потлачених“⁴².

Езопове басне, међутим, често имају и много експлицитнију политичку димензију и то на нивоу садржаја басне. Једна од таквих је басна о вуку и јагњету: вук је оптужио јагње користећи гомилу лажних оптужби, у жељи да пре напада на јагње некако прво оправда свој гест: да га је јагње вређало прошле године, да је јело траву са његове земље те да је пило воду са његовог бунара⁴³. Јагње се успешно брани свих оптужби дајући разумне аргументе те доказујући да није починило оно за шта се оптужује. Вук га, наравно, поједе без обзира на сва оправдања⁴⁴. Политичка порука је јасна: онај који је на позицији моћи урадиће оно што је наумио без обзира на сву

⁴² Kenneth S. Rothwell Jr., „Aristophanes’ ‘Wasps’ and the Sociopolitics of Aesop’s Fables“, стр. 235.

⁴³ Gibbs L., *Aesop’s Fables*, Oxford University Press, United States, New York, 2002., стр. 155.

⁴⁴ Исто.

аргументацију и рационалност. У том смислу, ова басна несумњиво говори и о односу роба и господара. Басна о вуку и јагњету, с друге стране, иронизује и наивност роба који не разуме логику чисте моћи. Басне које пропитују ову релацију бројне су, те је једна од познатијих она која говори о разговору вука и пса где вук испитује пса о начину на који се храни и како успева да пронађе довољно хране па да буде лепо подгојен⁴⁵. Пас одговара да га човек храни, на шта вук наставља да се распитује око гвоздене огрлице коју овај носи на врату – пас одговара да му је господар, човек, ставио огрлицу. „Вук се тада ругао псу и рекао: 'онда задржи свој луксуз за себе'“⁴⁶. У овом случају, јасно је да је поука басне то да слобода нема цену, те да је задовољан роб онај без којег робовласнички систем и не може опстати.

Међутим, постоје и многе басне езоповске традиције за које интерпретатори сматрају да служе једној врсти легитимације робовласничког односа и служе „оправдавању владара и власти“⁴⁷. Једна од таквих може бити басна о лаву и жаби: лав чује крекетање жабе и у тренутку у којем она излази из воде лав успева да је види. У пролазу је згази изговарајући следеће речи: „нико не треба да брине о ствари пре него што се

⁴⁵ Исто, стр. 63.

⁴⁶ Исто.

⁴⁷ Wojciechowski M., „Aesopic Fables on Politics“, стр. 98.

она испита“⁴⁸. Много је интерпретација које настоје да жабу прикажу као својеврсног народног трибуна, чији је говор у односу на моћника пуко кретање⁴⁹. Војчеховски (Wojciechowski Michał) наводи и басну и змији и њеном репу, коју проналазимо код Плутарха, као још један пример басне која настоји да одржи status quo. Наиме, у овој басни реп змије одлучује да преузме вођство од главе – међутим, реп нема ни очи нити нос, и иако су га на то упућивали други делови змијиног тела, реп је био својеглав и непослушан, и тиме змију одвео у камену рупу из које се није могла извући⁵⁰. Ова басна се уистину може тумачити као својеврсна апологија наслеђеног статуса: променити вођство, интервенисати у дате позиције моћи значи поставити неuke и неспособне за доносиоце одлука. У том смислу, чини се, могуће је да басна као жанр може послужити у различите политичке сврхе с обзиром на њен садржај.

Управо ту особину ове књижевне форме примећује и Аристотел у својој *Реторици*. Наиме, у поглављу у којем говори о „методама уверавања заједничким свим врстама говорништва“ он наводи примере, ентинеме и басне⁵¹. Примери могу бити историјски или измишљени – где је погодан пример

⁴⁸ Gibbs L., *Aesop's Fables*, стр. 247.

⁴⁹ Wojciechowski M., „Aesopic Fables on Politics“, стр. 100.

⁵⁰ Gibbs L., *Aesop's Fables*, стр. 298.

⁵¹ Aristotel, *Retorika*, ITP „UNIREKS“, Podgorica, 2008., стр. 155.-156.

за ову другу врсту за Аристотела Сократ и његов начин вођења дијалога⁵². Казивање басне, међутим, има једну другу врсту реторичке предности: „Басне пристају говорима намењеним народу; добра им је страна то што је одговарајуће примере из живота тешко наћи, док се басне лакше смишљају. Њих, као и параболе, треба да смишља онај ко је способан да уочи сличност, што се лакше постиже изучавањем филозофије.“⁵³ Аристотел сам истиче да се басне пристају говорима народу: оне су разумљиве и лако се смишљају – другим речима, путем басне могуће је на једноставнији и разумљивији начин саопштити нешто комплексно, што ће обичним људима бити разумљивије од апстрактних филозофских расправа или историјских примера у које нису упућени. Као пример за ову врсту политичке употребе басне он наводи, наводно, Езопову басну⁵⁴: лисица се увукла у теснац и из њега се није могла извући јер је на њој било много крпеља. Жеж се на њу сажалио, у понудио се да јој уклони крпеље, на шта она није пристала, тврдећи да су крпељи на њој сити, а да би нови који би након уклањања дошли сисали још много крви. „Тако и ви, људи Самљани, од овога човека зацело нећете више трпети (јер се обогатио). Ако ли њега ипак смакнете, појавиће се други, сиромашнији, који ће вам преваром отети преосталу

⁵² Исто, стр. 155.

⁵³ Исто, стр. 156.-157.

⁵⁴ Битно је напоменути да ову басну не налазимо у другим изворима.

имовину“⁵⁵. Аристотел ову басну наводи као пример употребе ове форме за легитимацију тираније – наводећи да је Езоп ово изговорио правдајући демагога осуђеног на смрт. Премда је истина другачија, а то је да „(...)кажњавање корумпираних политичара спречава даљу крађу грађана“⁵⁶, чини се да наведена басна има крајње ироничан тон. Без обзира на намере говорника у претходном примеру уколико је тај говорник историјски уопште постојао, јасно је да је у античкој традицији басна била схваћена као веома политизована уметничка форма. Демедес, антички реторичар, у жељи да пробуди пажњу публике која га није слушала, почео је да прича езоповску басну: говорио је о томе како су богиња Деметра, ластавица и јегуља заједно кренуле на пут, те ућутао. Публика, заинтересовавши се, питала је шта се даље десило са богињом? Демедес је одговорио: „љута је на све вас што волите Езопове басне у политици“⁵⁷. Премда ироничан према басни, вероватно сматрајући је нижим обликом изражавања, својеврсним подражавањем⁵⁸ које стоји насупрот озбиљном политичком

⁵⁵ Aristotel, *Retorika*, ITP „UNIREKS“, Podgorica, 2008., стр. 156.

⁵⁶ Wojciechowski M., „Aesopic Fables on Politics“, стр. 99.

⁵⁷ Clayton E., „Aesop, Aristotle, and Animals: The Role of Fables in Human Life“, у *Humanitas*, Vol. XXI, Nos. 1,2, The Academy of Philosophy & Letters, 2008., стр. 185.

⁵⁸ Миметички статус басне као уметности такође може бити веома интересантна тема у погледу на Платонове дијалоге. (Више о томе видети у:

дискурсу, имајући у виду укус публике реторичар је свеједно морао употребити басну, па макар и као средство за привлачење пажње.

Статус басне у ширем обиму уметничких форми није био нарочито висок: „Езоп и басне се поистовећују са ниским прозним приповедањем“⁵⁹. И као нижа, међутим, басна је била вишеструко политизована – без обзира на то да ли је садржај подразумевао некакав скривени позив на побуну, или врсту легитимације наслеђених друштвених односа, садржај басне је доминантно био политички.

Кенет, у том смислу, истиче Федрове речи: „роб, који је кажњаван за сваки прекршај, пошто се није усуђивао директно да каже оно шта је желео, пројектовао је своја лична осећања у басне и измакао је осуди под маском шале и измишљене приче. Где је Езоп направио стазу, ја сам направио пут“⁶⁰. У том смислу, басна је увек везана уз довитљивост робова, довитљивост која им је једино и преостала. Кенет у том смислу

Kurke L., *Aesopic Conversations: Popular Tradition, Cultural Dialogue, and the invention of the Greek Prose*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2011., стр. 241-265.)

⁵⁹ Kurke L., *Aesopic Conversations: Popular Tradition, Cultural Dialogue, and the invention of the Greek Prose*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2011., стр. 244.

⁶⁰ Kenneth S. Rothwell Jr., „Aristophanes’ ‘Wasps’ and the Sociopolitics of Aesop’s Fables“, стр. 234.

наводи басну о јастребу и славују у којој јастреб тврди да се само будала такмичи са јачим⁶¹. У том се смислу могу разумети и басне које у извесној мери оправдавају наслеђени статус: басна подразумева стратешку довитљивост и у одређеним ситуацијама може се користити у различите сврхе.

III

Анабел Патерсон (Annabel Patterson) и без обзира на горе разматрани садржај езоповских басни у овој традицији види нешто што је структурно револуционарно: езоповска традиција наглашава неједнаке односе моћи, у њој лежи мит о Езопу „(...) Етиопљанину, црном, ружном, који је почео као роб али је постао слободан и утицајан, извор политичке мудрости.“⁶² Другим речима, извориште уметности басне, *Житије Езопово*, чини басну политичком и борбеном. У том смислу, сама могућност Езопова да се интелигентно избори са различитим ситуацијама те да на концу и постане својеврстан „политички учитељ“ довољно сведочи о карактеру басне. Поменути ауторка износи још једну интересантну тезу којом ће се њена студија бавити: „Надам се, дакле, да ћу езоповску традицију учинити опорављивом на мање случајне начине од поменутих, и да ћу је

⁶¹ Исто, стр. 235.

⁶² Patterson A., *Fables of Power: Aesopian Writing and Political History*, стр. 11.

коначно повратити као алтернативу платоновској традицији, која у себи има снажан елитистичке склоности“⁶³. Премда је теза о супростављености две фигуре – Платона филозофа и Езопа баснописца изузетно занимљива, имајући у виду намере али и оквире овог рада, њу даље нећемо анализирати већ је просто износимо као важну напомену.

Клејтон (Edward Clayton) у басни такође види структурне разлоге који је чине политичком и прогресивном у много дубљем смислу него што су то једноставне морално-политичке поруке којима нас она подучава. Другим речима, без обзира на садржај саме басне, начин на који је она жанровски постављена чини је политички прогресивном. Покушаћемо да, укратко, реконструишемо његов аргумент. Наиме, поменути аутор упућује на то да Аристотел у својим текстовима о биологији „(...) објашњава да се неке људске карактеристике деле са другим животињама и да се те карактеристике морају схватити као карактеристике животиња.“⁶⁴ С друге стране, у Аристотеловој *Политици*, познато је место које упућује на суштинско разликовање човека и животиње: то је, између осталог, људска рационалност. Оно што је грађанима Атине чинило басне разумљивим јесте њихова сличност са политичким односима који су већ заступљени у полису –

⁶³ Исто.

⁶⁴ Clayton E., „Aesop, Aristotle, and Animals: The Role of Fables in Human Life“, у *Humanitas*, Vol. XXI, Nos. 1,2, The Academy of Philosophy & Letters, 2008., стр. 190.

уколико та врста везе не би постојала, утолико ни саме басне не би имали некакву политичку вредност. Међутим, имајући у виду управо специфичне људске способности – да мисле рационално те да организују друштво – човек природно има способност и да избегне бруталне законе природе. „У ствари, уместо да дају лекције о томе како преживети у бруталном, предаторском свету, басне могу указати на начин за бекство из тог света. Они заправо могу указати на демократију, једнакост и правду, а не на хијерархију, моћ и експлоатацију.“⁶⁵ Другим речима, уколико би човек заиста организовао заједницу према својим рационалним могућностима које му човек придаје, утолико басна не би могла ни да постоји – само постојање басне је, чини се, за Клејтона, позив на такву врсту реорганизације друштва.

Покушаћемо, на концу, фигури Езоповој да приђемо из сличног угла – анализирајући аристотеловско разумевање појма човека – у настојању да, упркос сасвим смисленој и добро аргументованој Клејтоновој позицији, укажемо на још једну могућу интерпретацију. Наиме, покушаћемо да понудимо још једно читање: уместо тезе да је фигура Езопа позив на приближавање Аристотеловом појму човека, покушаћемо да покажемо да је могуће фигуру Езопа мислити и као својеврсно

⁶⁵ Исто, стр. 183.

изокретање Аристотелове поставке⁶⁶. Наиме, не бисмо ли на дату везу указали, искористићемо појам „антрополошке машине“, појам који савремени италијански филозоф Ђорџо Агамбен (Giorgio Agamben) уводи у својој студији *Отворено*⁶⁷. Наиме, Агамбен сматра да се рад „антрополошке машине“ огледа управо у томе што она настоји производити својеврсне разлике између човека и животиње које се никада до краја не могу оправдати. Машина функционише тако што из појма човека искључује оно не-људско, док човеку придодаје одређену специфичну разлику у односу на животињски остатак који у њему постоји: „уколико је код њега посриједи произвођење људског преко опреке човјек-животиња, људско-нељудско, машина дјелује нужно уз помоћ искључења (које је свагда већ и укључење)“⁶⁸. У том смислу, машина производи појам човека тако што искључује оно не-људско: неопходно је обезбедити специфичну разлику коју човек има у односу на животињу. Аристотелијанска дефиниција човека, једна је врста

⁶⁶ Имајући у виду комплексност и ширину ове теме, наше кратко разматрање ове позиције треба схватити као набачај и путоказ за евентуална даља истраживања.

⁶⁷ У овом раду ћемо поменути термин из ове студије искористити технички, без великих разматрања самог појма. У том смислу, упућујемо да смо о „антрополошкој машини“ опширније писали на другом месту (видети у: Рудић Л., „Глас и језик: о човеку и животињи у Агамбеновој филозофији“, *THEORIA* 2, 67, Филозофско друштво Србије, 2024.)

⁶⁸ Агамбен Ђ., *Отворено: човјек и животиња*, Градац, Чачак, 2014., стр. 35.

произвођења такве разлике: човек је биће које има *logos*⁶⁹. Агамбен наводи да рад антрополошке машине не укључује само позитивну врлину која је специфично придодата човеку – већ истовремено мора нешто мора и искључити. Искључење машина чини тако што задобија не-човека хуманизацијом животиње: „мајмун-човјек, *enfant sauvage* или *Homo ferus*, али и такође и прије свега роб, барбарин, странац као слика животиња у људском телу“⁷⁰. Да би филозофска антропологија установила појам човека, дакле, неопходно је да се из датог појма искључи и неки гранични случај – животиње у људском телу. На том се месту укрштају *филозофија животиње* и чиста политика – Аристотел у својој *Политици* говори о „природним“ робовима: „Тако се и овде онај кога је природа одредила да се покова ради заштите спаја с оним ко је предодређен да влада и господари, а онај ко је у стању да само телом ради, предодређен је да се покова и по природи је роб“⁷¹. Из те „природне“ разлике између роба и робовласника Аристотел извлачи и тезу да између њих „(...) постоји заједнички интерес и међусобно пријатељство“⁷² – управо због тога што роб по природи није способан да доноси исправне одлуке, те је и њему у интересу да му онај који је способан одреди шта треба да

⁶⁹ Аристотел, *Политика*, БИГЗ, Београд, 1975., стр. 32.

⁷⁰ Агамбен Ђ., *Отворено: човјек и животиња*, стр. 36.

⁷¹ Аристотел, *Политика*, БИГЗ, Београд, 1975., стр. 31.

⁷² Исто, стр. 37.

ради. То је могуће с обзиром на то статус разума код роба – Аристотел наводи да греше они који тврде да робови немају никакав разум. Аргумент за то је, наиме, то да „(...) робове треба опомињати више него децу“⁷³ – самим тим што их опомињемо, ми рачунамо на то да они могу да разумеју опомену. У том смислу Аристотел говори о томе да роб учествује у разуму у оној мери у којој га разуме, али га сам нема⁷⁴. У Аристотеловој *Политици*, чини се, на делу је рад агамбеновске антрополошке машине: човек је човек јер испрва бива укљученим у поредак *logosa*, док истовремено одређена група бива делимично искључена из истог поретка. Политичке импликације рада саме, како је Агамбен назива, античке машине⁷⁵, јасне су по себи.

Овај моменат је за нашу интерпретацију утолико интересантнији уколико у обзир узмемо вишеструкост значења речи *logos*: поред тога што се она може превести као *разум*, она се може превести и као *језик*. Другим речима, уколико се определимо за друго значење, „природни робови“ учествују у поретку језика тако што га разумеју (разумеју наређења), али не могу да га употребљавају. Фигура Езопа из *Житија Езоповог* у најдословнијем смислу одговара датом опису: Езоп не уме да

⁷³ Исто, стр. 48.

⁷⁴ Heat M., “Aristotle on natural slavery”, у *Phronesis: A Journal for Ancient Philosophy*, vol.53, (3), BRILL, 2008., стр. 4.

⁷⁵ Агамбен Ђ., *Отворено: човјек и животиња*, стр. 36.

говори. Прва епизода поменуте књиге о животу оца басне говори управо о времену у којем он није могао да употребљава језик на начин да га говори: „(...) басна говори о пореклу басне“⁷⁶. Наиме, док је Езоп код свог првог господара обрађивао земљу, његовом власнику сељак је поклонио смокве, које је господар дао другом робу, Агатоу, и рекао му да му их донесе када се окупа. Чим је Езоп ушао у просторију, Агато је искористио прилику и смокве појео – одмах за то оптуживши Езопа, сматрајући да је овај неспособан да се одбрани: „(...) пошто је изгледао тако неспретно и идиотски“⁷⁷. Езоп је био суочен са строгим казном. Агато се сматрао самоувереним: Езоп не може да се брани, имајући у виду то да не може да говори. Езоп се међутим досетио: попио је воду и на силу се исповраћао – демонстрирајући на тај начин сопствену невиност. Гестикулирао је тада и осталима да учине исто, што је робовласник разумео и натерао их да то учине⁷⁸. Езоп се сопственом довитљивошћу спасио казне али и доказао истину: премда није учествовао у поретку језика, он неочекиваним и интелигентним гестом спасава живот и оптужује Агатопа тако да се овај више не може одбранити. У том смислу, чини се, порекло басне јесте у лукавству које морају да користе они који су лошије прошли у задатој расподели моћи и они који су искључени радом поменуте машине: премда антрополошка

⁷⁶ Marin L., *Food for Thought*, стр. 44.

⁷⁷ Исто, стр. 45.-46.

⁷⁸ Исто, стр. 46-48.

машина искључује Езопа из поретка језика и људскости, овај у њега генијалном доскочицом успева да уђе: та врста доскочице, према овој интерпретацији, стоји у срцу басне. Управо након тога, због поменуте Езопове доброте, према књизи о његовом животу, он добија могућност да говори. У том смислу, могуће је разумети басну као форму кроз коју су они искључени заступали сопствену људскост.

Литература

Adrados F.R., „The Life of Aesop’ and the Origins of Novel in Antiquity“, u *Quaderni Urbinati di Cultura Classica, New Series, Vol. 1.*, Fabrizio Serra editore, 1979.

Агамбен Ђ., *Отворено: човјек и животиња*, Градац, Чачак, 2014.А

Аристотел, *Реторика*, ИТР „UNIREKS“, Podgorica, 2008.

Аристотел, *Политика*, БИГЗ, Београд, 1975.

Clayton E., „Aesop, Aristotle, and Animals: The Role of Fables in Human Life“, у *Humanitas, Vol. XXI, Nos. 1,2*, The Academy of Philosophy & Letters, 2008.

Gibbs L., *Aesop’s Fables*, Oxford University Press, United States, New York, 2002.

Grammatiki A.K., *Life of Aesop the Philosopher*, SBL PRESS, Atlanta, 2024.

Heat M., "Aristotle on natural slavery", y *Phronesis: A Journal for Ancient Philosophy*, vol.53, (3), BRILL, 2008.

Jacobs J., *The Fables of Aesop*, MACMILLAN & CO., Ltd., London, 1912.

Kenneth S. Rothwell Jr., „Aristophanes' 'Wasps' and the Sociopolitics of Aesop's Fables“, u *The Classical Journal*, Vol. 90., no. 3., The Classical Association of the Middle Weast and South, 1995.

Kurke L., *Aesopic Conversations: Popular Tradition, Cultural Dialogue, and the invention of the Greek Prose*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2011.

Marin L., *Food for Thought*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989.

Patterson A., *Fables of Power: Aesopian Writting and Political History*, Duke University Press, Durham & London, 1991.

Wojciechowski M., „Aesopic Fables on Politics“, u *Polish Journal of Political Science*, vol. 7, no. 1, Fundacja Instytut Nauki o Polityce, 2021.

AESOPEAN TRADITION AND POLITICS

Summary

The fable as an art form will be discussed in this paper. We will try to point out the close connection between the fable and politics. In particular, it will turn out to be complex: on the one hand, we will highlight figure of the Aesop as the „father of the fable“ and the political significance of this person in the ancient world. On the other hand, we will draw attention to content of some Aesopian fables that discuss politics using the allegorical language that is typical of this genre. Lastly, we will attempt to examine the Aesopian tradition's potential revolutionary nature: we will analyze the figure of Aesop from the perspective of Aristotle's understanding of the concept of human being.

Key words : fable, Aesop, human being, slave, slavery, animal, politics.

КОНСТИТУЦИЈА ПРОСТОРА И ВРЕМЕНА КОД КАФКЕ: (НЕ)МОГУЋНОСТ РАЗГРАНИЧЕЊА

Апстракт: У раду се поставља питање о томе како се код Кафке, са фокусом на роман *Процес*, успостављају представе простора и времена у егзистенцијалном и политичком смислу. Испитивање се одвија на неким од битних тачака модерних разграничења као што су приватно и јавно, рад и доколица (слободно време), централно и периферно итд. Предлаже се да се Кафкин поступак посматра као проблематизација и критика ових, најчешће, саморазумљивих граница. На крају се упућује на неке од могућих путева даљег пропитивања проблематике када је у питању шири оквир Кафкиних књижевних радова.

Кључне речи: простор, време, књижевност, модерност, Франц Кафка.

Простор, време, *модерност*

Модерност се може, између осталог, мислити као успостављање одређених (*нових*) разграничења. У погледу на успостављање капиталистичке модерности, друштвених односа које везујемо уз модернизацију, можемо кренути од разграничења која везујемо уз извесне (ре)структурације простора и времена у друштвеном и политичком, али и егзистенцијалном смислу. Овде нас, дакле, пре свега интересује како се категорије простора и времена конституишу с обзиром на успостављање нових друштвених односа и њихове политичке стабилизације, од успостављања капиталистичког начина производње као доминантног, модерне државе капитала, до одвајања сфере репродукције живота у приватни простор и слободно време, те читав низ даљих разграничења на друштвеном телу и егзистенцијално-чулном плану модерног човека као, бењаминовским речником, становника модерне епохе.

У погледу на режим времена ћемо, пре свега покушати да дамо неке напомене поводом Кафкиног проблематизовања дистинкције *архаичног* и *модерног* као једне од најважнијих разлика коју модерност успоставља. Она за собом повлачи и низ других проблема као што су традиција и могућност наслањања на традицију у зачетку нечега новог како у домену друштвених односа, тако и на плану уметничких пракси. Однос *слободног* и

радног времена – као једно од кључних разграничења које се артикулише успостављањем капиталистичких производних односа – још једна је оса приступа Кафкином делу. Модерна држава капитала успоставља и одређену темпоралну (ре)организацију и када је у питању њена бирократија и институционална потпора. Ту, такође, региструјемо одређене дистинкције на плану модерне егзистенције у виду временске дисциплине и структурације живота.⁷⁹ На плану простора биће пре свега речи о дистинкцији *приватног* и *јавног*, конституисања *јавне сфере* и *приватног простора* друштвене репродукције, доколице и слободе. Модерност се одликује и успостављањем одређених локацијских и архитектонских разграничења јавних простора институције и приватног животног простора⁸⁰, али и успостављањем једне нове и заостреније артикулације урбаног и руралног, централног и

⁷⁹ Од ране модерности до данас можемо пратити постепено усложњавање и све прецизније рачунање времена, како у технолошком, тако и егзистенцијалном смислу. (Видети: *Простор и време данас* (група аутора), Нолит, Београд, 1987, стр. 84-119.) Рачунање времена постепено је од црквених служби и организације религијских режима живота прелазило на трговачке, пословне, бирократске активности, да би своје нагло усложњавање достигло током индустријске револуције од 19. века и на даље. (В. Nowotny, Н., *Time. The Modern and Postmodern Experience*, Polity Press, Cambridge, 1994, стр. 102-131.) Истраживачи Кафкиног дела често напомињу да се код њега ради о изражавању кризе овога убрзања времена.

⁸⁰ Иако моћ увек подразумева одређену просторну артикулацију у виду одвајања, на пример, од оних којима се влада, овде имамо у виду специфично модерне обрасце просторних и архитектонских подухвата која се јављају у првим урбаним центрима.

периферног итд. Све ће ово код Кафке, како ћемо видети, попримити специфичне тематизације у виду преиспитивања и изазивања ових разграничења.

Желимо, дакле, да предложимо да се Кафкин поступак у *Процесу*, на који ће се наше истраживање углавном ограничавати, али и другим делима, може разумети као својеврсна *критика* модерних разграничења као чистих, јасних и стабилизованих.⁸¹ *Процес*, заједно са бројним приповеткама, у неким тачкама наводи и на пропитивање самих могућности разграничења и прелаза из једног просторно-временског режима у други.

Кафкина *поетика непристизања*, како су то многи означили, отвара и ширу проблематику преласка на разним нивоима апстракције. Од (конкретне) немогућности да се пристигне на неко одређено место, сталног кашњења, запињања о различите препреке, обесмишљења самог циља до којег би требало стићи, преко немогућности успешне интеграције у заједницу и остварења смислених односа са другима, на крају, до немогућности уласка у свет и задобијања

⁸¹ За разлику од Делезовог и Гатаријевог, али и бројних других приступа који наглашавају одсуство критике код Кафке, овде желимо да Кафкин поступак прикажемо као критички у оном смислу у којем се критика, поред бројних других одређења, разумева бар од Канта – као повлачење граница, али и њихово преиспитивање, довођење у питање затечених разграничења. (Уп. Дележ, Ж., Гатари, Ф., *Кафка*, Издавачка књижарница Зорана Стојановћа, Нови Сад, 1998.)

неког егзистенцијалног хоризонта смисла⁸², Кафкино дело нуди обиље материјала за анализу контрадикција модерне субјективности и (не)могућности њеног заокруженог успостављања. Овде бисмо, на трагу Гинтера Андерса, Кафку – у односу на бројна егзистенцијалистичка, теолошка, психоаналитичка и слична читања – радије третирали као *реалисту* у једном специфичном смислу.⁸³ Тиме што пренаглашава, увећава, апстрахује, насилно издваја одређене аспекте људске егзистенције и гура их први план као самосталне фрагменте без реферисања на целину, избегавајући да нам приказује „пуне и потпуне људе“ (Андерс), Кафка је „истинскији реалиста“, јер се у тим пренаглашеностима, као под лупом, открива оно монструозно у свету које се у свом тако упорном и дуготрајном обнављању стабилизовало и

⁸² Милош Тодоровић је дао исцрпну анализу једне Кафкине приповетке, уз осврте на *Процес* и *Замак*, управо на трагу проблема преласка из једног режима у други, преласка или превазилажења препрека и *оклевања* код Кафке, односно, немогућности или запречености чистог преласка, тако честог мотива у Кафкином делу: „[Ч]овека свог времена Кафка види пред вратима Новог доба, али их он још не отвара [...] не улази у стварност нове епохе, већ пребива у ономе Између које одликује неодређеност између нестале непосредности онога протеклог и неизвесне непознатости онога долазећег, али чије присуство најављује управо оно Још-не његовог одсуства“. Тодоровић, М., *Обесветовљење човека. Оглед о уметничком делу Франца Кафке*, Академска књига, Нови Сад, 2017, стр. 85. Поводом непристижања, Тодоровић ће говорити о *нетрансцендирајућој интенционалности* код Кафке.

⁸³ Андерс, Г., *Кафка – За и против (Основи спора)*, Киша, Нови Сад, 2015, стр. 70 и даље.

натурализовало као нешто саморазумљиво и као нешто преко чега се лако прелази.

Конституција времена у *Процесу*

Архаично/модерно: У својим делима Кафка најчешће приказује модерне (друштвене) феномене. *Процес* обилује описима бирократије, модерног правног система⁸⁴, приказима модерних урбаних пејзажа итд. Међутим, оно што је нам је занимљивије у тим приказима огледа се у томе што се у њима скривају праксе и поступци које везујемо за предмодерност. Валтер Бењамин ће записати да Кафкина дела одишу атмосфером која чак указује на стање пре било каквих писаних закона, дубоку прошлост још пре мита и поретка.⁸⁵ Замак из истоименог последњег и недовршеног романа је веома добра

⁸⁴ Не треба, наравно, заборавити да је и сам Кафка био правник, и као доктор права запослен у осигуравајућем друштву. Поред високог положаја у њему, Кафка је био укључен и у писање неких закона тадашње Краљевине Чешке, као и делова годишњих извештаја у којима је изражавао потребу за осигурањем грађевинских радника и њихових породица у случају повреда. Видети: Gilman, S. L., *Franz Kafka*, Reaktion books, London, 2005, стр. 43-4.

⁸⁵ „Он нас враћа, много пре доношења законика на дванаест таблица у један прасвет над којим је једна од првих победа била писано право. Овде се, додуше, писано право налази у законцима, али тајно, и прасвет, ослоњен на њих, влада још неограниченије.“ Бењамин, В., *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 246.

илустрација ове испреплетености или неразлучивости модерног и предмодерног: сама представа замка упућује на време предмодерних режима. Кафка у њега смешта читав бирократски апарат који бисмо пре везали уз модерну државу. У приповеци *У кажњеничкој колонији* Кафка нам приказује једну веома бруталну праксу кажњавања и погубљења осуђеника коју, међутим, спроводи у дело *апарат* – машина која по налогу и уносима начелника колоније исписује пресуду на кожи затвореника у вишечасовном мучењу до крајњег пробадања тела и коначног погубљења. Ту имамо представу аутоматизованог апарата, модерног технолошког изума у служби предмодерне, сурове и јавне казне, заједно са публиком која се окупља око машине како би читав поступак усхићено посматрала. Читава приповетка се заправо одвија као покушај укидања ове праксе и преласка на нешто хуманији начин опхођења према оптуженима. На крају, ипак, добијамо неку врсту непотпуног укидања: начелник који је на себе преузео ову сурову традицију спровођења казне путем апарата се и сам смешта у њега, врши самоубиство, али завештање старијег команданта – аутора апарата и овог начина кажњавања – остаје. Његов споменик у виду сакралног места, тајне присталице и пророчанство које сведочи о могућности повратка и поновног освајања колоније и даље конституишу предуслове за обнављање укинуте праксе. Ако се вратимо *Процесу*, можемо навести читав низ места попут сцене бичевања у банци која тако снажно потреса Јозефа К. Судије суда који води процес имају и свог сликара који израђује њихове портрете – још једна

пракса коју најчешће везујемо уз аристократију и *ancien régime*. Код чиновника и бројних лица против којих се воде процеси наилазимо и на сујеверје као део судских обичаја којим се некако покушава надоместити неразумевање и несналажење унутар комплексног и непрозирног судског система. Кафка нам испоставља неку врсту измешаности ових светова које најчешће настојимо да држимо одвојенима.

Радно време/слободно време: У погледу на организованост и планирање своје свакодневице, Јозеф К. у *Процесу* представља једну веома строго интернализовану временску дисциплину. Његови дани се оријентишу пре свега према послу, дружењу са господом из струке након посла, остављајући му мало или нимало времена за развијање пријатељстава и других интимних односа.⁸⁶ Поред повремених и веома површних односа са женама, Јозеф К. не издваја време за друге људе, осим када то нису људи везани за посао који обавља, држање угледа и користи које може задобити у процесу који се против њега води. Чак и тада, он као да није способан да друге људе изван оквира посла и јавног угледа чека, нити да долази на време. Његово организовање и оријентисање у

⁸⁶ То је један од разлога што га неки интерпретатори виде као антипод фланеру. Јозеф К. се, међутим, може читати и као залазак ове фигуре, у много чему сличан, у многим интенцијама близак фланеризму. Уп. Goebel, R., J., „The exploration of the modern city in *The Trial*“ у: *The Cambridge Companion to Kafka* (ур. Preece, J.), Cambridge University Press, Cambridge, 2002, стр. 42-59.

времену непрестано се врти око утилитарности.⁸⁷ Време рада се испоставља као централно, слободно време фигурира као његова екстензија, са понеким излетима који су опет вођени мање или више јасно дефинисаним интересима. Ен Фукс [Anne Fuchs] тако код К.-а запажа потпуно одсуство „не-функционалног искуства времена“ и онога што би било његово властито време (*Eigenzeit*). Поводом *Процеса* и начина на који се К.-ове невоље гомилају од тренутка хапшења, она ће говорити о *дисхронији* на више нивоа.⁸⁸

Ова суженост и својеврсна отуђеност у структурисању К.-ове егзистенције у складу је са оним што је Гинтер Андерс анализирао као Кафкин приказ отуђења на марксистичком трагу. Наиме, у Кафкиним делима протагонисти и разни споредни ликови указују се у једној визури сведености на њихове функције. Андерс ће утврдити да се ради о апстрактним људима: „Јесу ли Кафкине фигуре алегорије? Не, оне нису

⁸⁷ Fuchs, A., „The Trouble with Time: Kafka's *Der Proceß*“ у: *Kafka's The Trial. Philosophical Perspectives* (ур. Hamer, E.), Oxford University Press, New York, 2018. стр. 182.

⁸⁸ Fuchs, A., *Исто*, стр. 187. Фукс је у свом истраживању најпре обрадила искуство дисхроније самог Кафке и све животне проблеме које је преклапање разних распореда (од посла у осигуравајућем друштву до ноћног књижевног рада) код њега изазвало. У случају Јозефа К. из *Процеса* утврдила је три темпорална тропа који изазивају спиралу дисхроније: кашњење, умор и дистракцију или одсуство прибраности. Уп. и: Fuchs, A., *Precarious Times. Temporality and History in Modern German Culture*, Cornell University Press and Cornell University Library, Ithaca and London, 2019, стр. 88-95.

очовечене апстракције, већ представљају апстрактне људе. [...] људи који се јављају код Кафке отргнути су од пуноће људске егзистенције. Многи у ствари нису ништа друго него функције: човек је служитељ и ништа више, жена 'добра веза' и ништа више. Али ово 'ништа више' није Кафкин изум, него има узор у модерној стварности, у којој човек делује једино својом специјалном функцијом, у којој 'је' он сам свој позив, у којој га је подела рада начинила простим специјалним точкићем."⁸⁹

У *Процесу* нам се тако нуди могућност преиспитивања границе радног и властитог времена (времена за себе и друге мимо рада и принуде). Прокламована граница на којој почива стабилност модерног режима рационализованог времена не мора нужно субјективности јамчити своју негацију у виду времена за себе. Код Кафке се види да у тој тачки морамо узети у обзир и могућност субјекта да под притиском капиталистичке организације времена поклекне, усвоји и интернализује радно време као време по себи. „[...] није хтео да се одвоји од посла ни један једини сат, јер страх да га више неће пустити да се врати на дужност био је исувише велик, страх за који је он добро знао да је претеран, али који га је ипак мучио“.⁹⁰

⁸⁹ Андерс, Г., *Кафка – За и против (Основи спора)*, стр. 70. Једно од најчешће помињаних места које илуструје наведено отуђење је сцена у којој се Грегор Самса (*Преображај*) буди као буба, а једна од првих помисли и брига која га обузима се, међутим, не односи на ово изванредно стање већ се тиче његовог кашњења на посао, пропуштање воза и слично.

⁹⁰ Кафка, Ф., *Процес*, Новости, Београд, 2004, стр. 194.

Време јавности/време приватности: У *Процесу* се на веома зачудан начин појављује и ова дистинкција. Наиме, поред уобичајеног модерног живота организованог на матрицама распореда које успостављају институције модерне државе, Кафка нам стално показује и њихова изобличења, преклапања, па чак и изокретања. У темпоралност коју модеран човек попут Јозефа К. интернализује продире једна друга темпоралност вођена изопаченом логиком *процеса*. Пре свега, имамо неуобичајено радно време суда – приликом договарања првог састанка са органима суда преко телефона, Јозефу К. се информација о сатници чак ни не саопштава. Поред тога што му је речено да дође у недељу, сугерише се да би се нека испитивања могла одвијати и ноћу, како се не би сударала са дневним активностима, послом и осталим дужностима које К. има да испуњава. Од тог тренутка се ствари са временом и распоредима у *Процесу* значајно компликују и живот Јозефа К. постаје стална напетост између организације која је до тада структурисала његову свакодневицу и интрузивног, неструктурисаног и непрозирног апарата који фрагментира и растаче све његове напоре и евентуалне стратегије отпора.⁹¹

⁹¹ На овом месту могло би се говорити и о *контра-процесу* који Јозеф К. води против оних који га гоне. Са једне стране Јозеф К. представља грађанску пројекцију слободномислећег, аутономног индивидуума који се рационалним средствима може супротставити и самом суду: „Зар није увек био толико слободан човек да може да разбије читав суд, бар уколико се њега, К.-а, тиче?“ Са друге, он је приказан управо као слом ове пројекције у бројним немогућностима и недостацима, подложен дестабилизацији, немоћан да се успротиви и да одоли притисцима којима га процес излаже. Кафка на бројним

Кафка је овде изазвао и грађанску представу модерног индивидуума. Наиме, модеран човек располаже временом као својим важним ресурсом и то у извесном модусу контроле и владања, могли бисмо рећи и *присвајања* времена. Управо у тој фигури затичемо могућност да се одређено време тобоже самосталном и слободном индивидуалном одлуком издваја, час за посао и јавне делатности, час за породицу, пријатеље, забаву и доколицу, културне садржаје и слично. Прво, тиме што своје ликове приказује као функције, а затим и тако што им одузима могућност контроле времена (тако и простора, видећемо касније), располагања временом у аутономном смислу, те их доводи у стање временско-просторне дезоријентације, Кафка уноси сумњу у саму представу коју је модерност изнедрила о сопственом становнику. Време се опире котроли, чак и онима попут К.-а који се у модерном простор-времену веома добро сналазе. Ово несналажење и дезоријентисаност не треба код Кафке видети као последицу неког егзистенцијалног доживљаја у површном, психолошком смислу (мада се и таква читања могу продубити) већ примарно као производ разних *односа* са другим људима и *инстанцама* са којима се ликови заплићу.

местима отвара проблем пристанка и непристанка, најчешће у виду осцилирајућих тенденција где се протагонисти час оштро противе, да би у неком тренутку поклекли и у неочекиваном обрату, чини се, постали саучесници у спровођењу својих несрећних судбина.

Конституција простора у *Процесу*

Приватно/јавно: Већ на првим страницама *Процеса*, у првој сцени која га отвара, приватни простор Јозефа К. се нарушава упадом непознатих људи – имамо приказ моћи која задире тамо где се модеран човек осећа заштићено и, барем у одређеном временском оквиру, заклоњено од *шокова, гомиле*, јавне сфере у којој игра неку одређену улогу итд. „Али К. живи у држави у којој постоји право, свуда влада мир, сви закони су на снази, ко се, дакле, усуђује да у његовом стану изврши препад на њега?“⁹² У овом наводу којим Кафка прати сцену о којој је реч, испостављајући нам низ питања, дочаравајући К.-ово зачуђење, видимо свесну Кафкину намеру да заостри противречности приватног и јавног простора, да разлику доведе до слома и на једном вишем нивоу од индивидуалног случаја који је увек могућ у виду прости аберације. Даљи ток процеса изнедриће низ сличних противречности у структурном, радије него индивидуалном смислу, будући да се ради о читавом апарату сачињеном од различитих инстанци који води бројне процесе против великог броја „невиних људи“, сеже у многобројне животе, обухвата бројне репродуктивне раднице и раднике, супруге чиновника, судија и адвоката, сликара, свештеника, батинаше и целате. Другим речима, зачудна институција о којој се ту ради подразумева учешће

⁹² Кафка, Ф., *Процес*, стр. 8.

како јавних актера, њених запослених, јавних репрезентата, тако и читаву мрежу приватних веза и утицаја која се сваким К.-овим коракком све више усложњава.⁹³

Једна од важнијих тачака у овом поступку пропитивања сигурности приватног простора огледа се и у ставу Јозефа К. приликом упада у његову собу: „У банци сам, на пример, припремљен, тамо ми се тако нешто не би могло десити; тамо имам свог послужитеља, градски и локални телефон су преда мном на столу, стално долазе људи, странке и чиновници, а пре свега *тамо сам у сталном додиру с послом и зато прибран*, те би ми управо чинило задовољство да се нађем лицем у лице с таквом једном ствари.“⁹⁴ Једина сигурност, прибраност и спремност на суочавање са непредвиђеним ситуацијама везује се за рад, за службену делатност у којој се једино може артикулисати некакво „бити код куће“, барем у неком суженом

⁹³ Важно је овде указати на честу заступљеност и видљивост друштвене репродукције код Кафке: у романима се задржава на оним активностима које се у модерним капиталистичким друштвима потискују у приватну сферу, те тиме бивају знатно мање видљиве од сфере производње, упркос томе што у вишеструком смислу подупиру и одржавају читав поредак. Ради се о чишћењу, кувању, спремању хране, сређивању животних простора, сексуалном и емотивном раду итд, активностима које најчешће обављају жене. И у *Процесу* се немало пажње посвећује томе. Једну од важних фигура представљају *чистачице* и праље које понекад задржавају неке облике агенсности, чак извесног утицаја унутар суда посредним путевима и личним маневрима. Доминирају ипак прикази њихове инструментализације од стране судства, па и од стране самог К-а.

⁹⁴ Кафка, Ф., *Процес*, стр. 22-3 (курзив наш).

облику. Бити прибран значи бити „у сталном додиру са послом“, па је тако „препад“ најбоље извршити у овиру приватног простора где модерна субјективност себи допушта неспремност и разобручење. Кафка је тиме разорио везу сигурности и приватности (дома, „сопствене собе“) коју често претпостављамо у модерној књижевности. Постоји, међутим, и дубљи друштвени смисао К.-ове сигурности на послу: банка је у капитализму један од прокламованих стубова сигурности буржоаске егзистенције. Она је институција која пројектује извесну економску рационалност, обезбеђеност и стабилизацију економских односа у модерној капиталистичкој друштвеној организацији која обилује кризама и неизвесностима. Кафка, међутим, допушта да се механизми первертираног судства које гони Јозефа К. укажу и у самим просторијама његове банке. Већ споменута сцена бичевања коју К. затиче у једној забаченој просторији банке (периферној, препуној старих докумената), колеге чији статус у његовом процесу постаје све мање јасан, надређени који, чини се, и сами учествују у К.-овом спровођењу итсл. наговештавају уплетеност судства и у уређени свет банке у којем се протагониста до сада сналазио без икаквих потешкоћа. Важно је овде нагласити још једну компликацију с почетка: мушкарци који врше препад испрва делују као органи реда, али К. убрзо сазнаје да се ради о нижим чиновницима из банке. Просторна испреплетеност ових институција (судства, полиције, банке...) које у капиталистичкој модерности начелно важе за инстанце које буржоаској егзистенцији обезбеђују сигурност код Кафке губе ову ауру – прождире их непрозирна, инконзистентна и

алогична моћ апарата чији се централни актери не дају извести на светлост дана; оправдано је запитати се, што нам Кафка на више места и сугерише – има ли уопште било какве подлежеће логике и супстанције у процесуалности којој К. бива изложен?

Ако погледамо како се у *Процесу* појављују институционални простори судства, судске канцеларије, бирократска машинерија која га прожима, опет наилазимо на Кафкино компликовање: ови простори се и у овој тачки мешају са приватним просторима репродукције, стамбеним објектима и сличним здањима која са њима образују чудну амалгамацију. Судске канцеларије се, како тврди сликар у седмој глави *Процеса*, „налазе [...] скоро на сваком тавану“.⁹⁵ Са једне стране, можемо овде говорити о метафори сталног надзора.⁹⁶ Таван има дугу и занимљиву историју у модерној књижевности: поред тога што је место које скрива чудовишне феномене, лудило и друге претње, важно је и то да се ради о простору *изнад* просторија у

⁹⁵ Кафка, Ф., *Процес*, стр. 160. Додатну ноту ове просторне збрке даје и то што се често види да разни чиновници читав свој живот проводе у канцеларијама, чак у њима спавају. Тако се К.-у открива да и клијент адвоката Хулда, трговац Блок, спава у резиденцији адвоката „јер дешавало се већ да адвокат ноћу зазвони по њега“. Ово се догађа и у *Замку*: службеници из замка често обављају послове и спавају у кафани.

⁹⁶ Константан надзор или бар стална изложеност непознатом погледу, карактеристична за модерну урбану средину, присутни су у *Процесу* од самог почетка: приликом хапшења Јозеф К. примећује људе из суседне зграде који посматрају читаву ситуацију. На самом крају, приликом погубљења опет се појављује нејасна фигура посматрача чији статус до краја остаје неодгонетнут.

којима се збива свакодневни живот. Фројд је, непуну деценију након Кафкиног започињања рада на *Процесу*, овоме „изнад“ дао још једно узнемирујуће значење у виду инстанце *super-ego* или *над-ја*. Ради се о инстанци која, овога пута изнутра, између осталог, прати и надзире наше поступке и мисли, а задужена је и за генерисање кривице и притиска на субјект.⁹⁷

Јозеф К. се суочава са овом просторном проблематиком још приликом првог ислеђења на које касни, између осталог и зато што је немогуће јасно разлучити институционални простор унутар сиромашне градске периферије где обитавају радничке породице. У тој „забаченој улици предграђа у којем К. још никада није био“ ступа међу просторе у којима жене са децом у рукама журно обављају разне кућне послове, чисте, каче веш да се суши, брину о болесницима, на улици се чује гласна музика, улични продавци, робни магацини и деца која свуда непрестано трчкарају додатно отежавају његово сналажење и трагање за судским просторијама. Мотиви многобројних физичких препрека, дугачких ходника, степеница, рупа у зидовима, низова просторија без јасне артикулације њихових функција, одају утисак децентрализоване инстанце која је иманентна овом урбаном простору. Делез и Гатари су зато поводом *Процеса* говорили

⁹⁷ Фројд, С., „Ја и оно“ у: *Будућност једне илузије и други списи*, Напријед, Загреб, 1986, стр. 267-313.

о иманенцији закона.⁹⁸ Оно где се жели пристићи је увек негде у суседној канцеларији... Јозеф К. се, претпостављајући институционалну организацију модерне државе са јасним демаркацијама, упркос томе, труди да дође до *центра*, до главних судија и представника судства. То, међутим, не полази за руком. Чини се да што се више приближава судству, адвокатима и другим актерима који му припадају (а припадају му сви, па и девојчице на степеништу, како тврди сликар Титорели), то је ситуација све мање јасна и све неизвеснија.

Простор се, дакле, као и време, у *Процесу* конституише као недиференциран. Он се поред тога у многим видовима приказује као неинтелигибилан. Јозеф К. није у могућности да синтетише неку целовиту слику града у којем обитава и ради. Процес додатно заострава ову немогућност:

„К.-ова субјективност не може да успостави град у смислену целину или кохерентан наратив. [...] К.-ова субјективна оптика се често прекида и допуњава или ониме што се може описати као супериорна наративна свест или самим К.-овим самодистанцирајућим рефлексивним увидима. Штавише, урбана стварност *Процеса* не може се ограничити и ујединити у једно и уједињујуће значење [...] Иако представљена кроз К.-ов

⁹⁸ Насупрот читањима која подвлаче трансцендентни статус закона и кривице код Кафке, Делез и Гатари у умножавању канцеларија и ткању судских просторија виде моћ која „није пирамидална, као што би Закон хтео да поверујемо, она је сегментарна и линеарна, она делује близином, а не висином и удаљеношћу (отуд значај подређених).”

поглед, њене бројне локације, његова стамбена зграда, приградске страћаре и раднички стамбени простори у којима су смештене судске канцеларије, пребивалиште адвоката Хулда, атеље судског сликара Титорелија, катедрала и, на крају, место погубљења, халуцинаторно су описани обиљем оштро дефинисаних детаља. Ипак, они не конституишу јединствену топографију са јасно међусобно повезаним локацијама.“⁹⁹

То се у великој мери односи и на унутрашње просторе којима се К. креће у својој потрази за инстанцом која га гони. То су често простори које одликује извесна инконзистенција и дезартикулација која додатно доприносе дезоријентацији: нејасно одређени улази и излази, необично дуги ходници и степеништа, рупе и пукотине у зидовима итд. Судске канцеларије имају и свој карактеристичан загушљив *ваздух* који у једној сцени, испрва самоувереног и прибраног К.-а доводе до несвестице и слабости, па га чиновници износе на свеж ваздух како би се дозвоао свести. Са друге стране, чиновницима је „тешко да поднесу сразмерно свеж ваздух који је долазио са степеништа“ јер су се „навикли на канцеларијски ваздух“, па они доживљавају дезоријентисаност и несвестицу када Јозефа К. изводе вани. Овде се, дакле, уместо неразлучивости, указује зачудна просторна разлика готово на физиолошком плану, па се К. пита: „Да неће његово тело да се буну и да му спреми нов процес пошто је ствари поднео тако лако?“ Поред тога што бирократија и близина закона чини да

⁹⁹ Goebel, R., J., „The exploration of the modern city in *The Trial*“, стр. 45.

се људима унутар просторија њених институција људима јавља доживљај мучнине и оптерећености, унутрашњи ваздух се овде не меша са вањским ваздухом, а људе који раде и живе у њима одликује нека другачија конституција чак и на нивоу телесности. Кошмарна атмосфера доприноси утиску непрозирног карактера домена закона и томе да се можда не ради о сусрету са другим људским бићим сличним Јозефу К. већ о суспензији људскости на свим нивоима – од тела и дисања до расположења и начина комуникације. Томе сведочи колебљиво и неизвесно расположење чиновника и њихов однос према Јозефу К.: „пустио је да ово двоје [судских чиновника] преговарају о њему као о некој ствари“.¹⁰⁰ „Можда нико од нас није бездушан“, шапуће на ухо К.-у чиновница у намери да оправда њихову хладноћу и невољност због које, како каже, и сама пати.

Примећено је и да ентеријери града у *Процесу* одсликавају хектичну ситуацију улице и модерних градских тргова.¹⁰¹ Дезоријентација, поремећена комуникација, убрзани саобраћај и бука која не престаје као да се преносе у унутрашњост простора, посебно оних који се тичу суда и јавних институција. Овде видимо да Кафка у неком смислу и саму разлику између унутрашњег и спољашњег доводи у питање или је бар представља као порозну. Унутрашњост више не значи заклон.

¹⁰⁰ Кафка, Ф., *Процес*, стр. 71 (курзив наш).

¹⁰¹ Goebel, R., J., „The exploration of the modern city in *The Trial*“, стр. 49.

Централно/периферно: Као што смо већ напоменули, у *Процесу* се образују неке важне одлике модерне урбане организације у виду центра и периферије. К.-ов живот се пре хапшења, како то и приличи његовом класном положају, у битној мери одвија у центру, без потреба да напушта његове границе. Периферија града се испрва појављује тек у трагању за судским просторијама у радничким квартовима где се први пут суочава са феноменима који су му суштински страни. Поред тога што се ради о још једној димензији његовог егзила, путовању до самих „граница урбане грађанске конвенционалности“¹⁰², К.-ово пристизање на периферију садржи још и успутну али важну економску и политичку одредбу везану за модерну урбанизацију. Иако тамо никада није био, К. препознаје неке натписе и називе на робним магацинима које тамо проналази. Ради се о називима фирми које је пре тога сусретао у папирологији и документацији на свом радном месту у банци. Истовремено страна, непозната и позната и блиска, реалност пролетерске периферије се сада појављује као нешто у чему он сам ипак учествује, чему са извесне (класне, просторне) дистанце доприноси. Процес му открива још једну карактеристику модерне урбанизације: невидљивост и измештеност читавих, њему страних, светова – градску просторну сегрегацију на темељу класе у виду периферизације. Са друге стране, управљање новцем,

¹⁰² Исто, стр. 48.

банкарство и друге сличне делатности су, наравно, везане за урбане центре којима припадају људи као што је К.

Током романа запажамо и још једну дистинкцију на плану урбано/рурално: К.-ов ујак, у једном трену, предлаже му склањање на село, где се ствари, наводно, одвијају у нешто споријем темпу, где себи може прибавити прибраност и заклон од хектичног урбаног живота, сада још и оптерећеног процесом:

„Најбоље би било да узмеш мало одсуство и дођеш нама на село. Сад тек видим да си и мало ослабио. На селу ћеш се оснажити, што ће ти добро доћи, јер ти још предстоји напор. А сем тога ћеш се у неку руку склонити од суда. Овде они располажу разним средствима притиска које у случају потребе могу аутоматски на тебе да примене, а на село би прво морали да пошаљу своје органе или да дејствују само писменим, телеграфским или телефонским путем. Тиме би се, свакако, отупила оштрица, па иако се не би ослободио, то би ти ипак пружио прилике да одахнеш.“¹⁰³

Значајно је да се овај разговор одвија управо у моменту када обојица, како би се заклонили од портира банке који је „изгледа [...] прислушкивао“, „упадоше у жив улични саобраћај“. Након кратког разматрања ујаковог предлога, К. одлучује да остане у граду, „више изложен“, али где може „сам да гура ствари напред“. Ујак касније изјављује „Мораш имати

¹⁰³ Кафка, Ф., *Процес*, стр. 96.

на уму да ја већ двадесет година живим скоро непрекидно на селу и ту човек губи проницљивост за овакве ствари.“¹⁰⁴

Видимо да се ова објективна разлика код Кафке на субјективном плану често успоставља као разлика у другачијем одношењу према стварности, другачијем егзистенцијалном позиционирању. А прибраност, смирење и заклон за Јозефа К. изгледа да више нису могући ни у једном ни у другом режиму. Ипак, Кафка даље у *Процесу* не проблематизује ову разлику, оставља је као, у неку руку, могући вектор излаза и нешто стабилнију границу. И сам је током кратког живота често, приликом одмора или услед боловања, тражио уточиште на селу, где је покушавао да се што више посвети писању.

Недовршеност или недовршивост?

Тематика простора и времена коју смо до сада истражили тек у почетном смислу настоји да укаже на немогућност јасних разграничења на разним нивоима модерне егзистенције. Постављамо на крају питање о томе који је *статус* ове неразлучивости код Кафке. Да ли се ради о принципијелној немогућности или недовршености испитаних разграничења? Да ли је у питању сведочанство о заглављености на одређеном нивоу који не допушта даљи развој и било какву даљу

¹⁰⁴ Исто, стр. 95-7.

динамику, или се ради о приказу једног момента унутар кретања. Кафкин први роман сведочи о томе да се у *Процесу* можда ипак ради о још-увек-недовршеној артикулацији, јер се у *Америци* убрзање времена и егзистенцијална временска дисциплина појављују на вишем нивоу, као, у извесној мери, довршене формације модернитета. Многа места у *Замку*, међутим, понављају поступке *Процеса*. Кафкино дело нас на крају оставља са још једном загонетком. Модерност се одатле може мислити као напор успостављања које се саплиће о сопствене механизме (рационалност у служби ирационалности, предмодерних пракси које на тај начин мутирају у чудовишне формације које дробе модерну субјективност) или као нејасно обећање неког заокружења и упућивања у правцу разграничења која ће коначно дати уточиште. Не треба занемарити ни оне стидљиве знаке наде или слутње неких другачијих могућности које Кафка нуди у неким кључним тренуцима, попут појављивања тајанствене фигуре на прозору приликом К.-овог погубљења. И оне се, међутим, отварају у облику питања.¹⁰⁵

Ако је код Кафке, како тврди Андерс, „постало још једном видљиво да су *сумња* и уметност сродне“¹⁰⁶, да се ради о скептику који је „скептичан и према властитој скепси“, онда се овим преиспитивањима успуњава његов циљ.

¹⁰⁵ Тодоровић, М., *Обесветовљење човека. Оглед о уметничком делу Франца Кафке*, стр. 57-8.

¹⁰⁶ Андерс, Г., *Кафка – За и против (Основи спора)*, стр. 135 (курзив наш).

Литература:

Андерс, Г., *Кафка – За и против (Основи спора)*, Киша, Нови Сад, 2015.

Бењамин, В., *Есеји*, Нолит, Београд, 1974.

Goebel, R., J., „The exploration of the modern city in *The Trial*“ у: *The Cambridge Companion to Kafka* (ур. Preece, J.), Cambridge University Press, Cambridge, 2002, стр. 42-60.

Gilman, S. L., *Franz Kafka*, Reaktion books, London, 2005.

Делез, Ж., Гатари, Ф., *Кафка*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1998.

Кафка, Ф., *Процес*, Новости, Београд, 2004.

Кафка, Ф., *Пресуда: сабране приповетке*, Лагуна, Београд, 2020.

Kafka, F., *The Trial. A New Translation, Based on the Restored Text*, Schocken Books, New York, 1998.

Nowotny, H., *Time. The Modern and Postmodern Experience*, Polity Press, Cambridge, 1994.

Простор и време данас (група аутора), Нолит, Београд, 1987.

Тодоровић, М., *Обесветовљење човека. Оглед о уметничком делу Франца Кафке*, Академска књига, Нови Сад, 2017.

Фројд, С., „Ја и оно“ у: *Будућност једне илузије и други списи*, Напријед, Загреб, 1986, стр. 267-313.

Fuchs, A., *Precarious Times. Temporality and History in Modern German Culture*, Cornell University Press and Cornell University Library, Ithaca and London, 2019.

Fuchs A., „The Trouble with Time: Kafka’s *Der Proceß*“ у: *Kafka’s The Trial. Philosophical Perspectives* (ур. Hamer, E.), Oxford University Press, New York, 2018, стр. 173-200.

CONSTITUTION OF TIME AND SPACE IN KAFKA'S *THE TRIAL*

Summary

The paper examines Kafka's representations of space and time in an existential and political sense, with a focus on the novel *The Trial*. The analysis takes into account some of the important points of modern demarcations, such as private and public, work and leisure (free time), central and peripheral, etc. We suggest that Kafka's procedure can be viewed as a problematization and critique of these, most often, self-evident boundaries. At the end, some of the possible ways of further questioning this issue are pointed out when it comes to the broader framework of Kafka's literary works.

Key words: time, space, modernity, literature, Franz Kafka.

БЕЛА ХАМВАШ О ЕСТЕТИЦИ И БУСЕНУ ТРАВЕ

Апстракт: У овом раду аутор ће настојати да укаже на то зашто мађарски аутор Бела Хамваш сматра да је дело „Бусен траве“ Албрехта Дирера повлашћено у култури Западне Европе. Аутор ће теми приступити кроз детаљну анализу односа појмова човечије логике и природне логике у филозофији Беле Хамваша. У првом поглављу, аутор ће настојати да објасни појам човечије логике Беле Хамваша, те и опише његову функцију у Хамвашевој критици европске уметности, док ће аутор у другом поглављу настојати да објасни Хамвашев појам природне логике. Оно што Хамваш истиче јесте то да постоје различити начини класификације - били они Хоерсови, Херберт Кинови, Фробенијусови, или неку други. Међутим, Хамваш сматра да су, да би схватио било који одломак живота, човеку потребне обе стране класификације. Аутор ће настојати да укаже зашто је то тако, те и са којим разлогом Хамваш приступа датој теми на овакав начин.

Кључне речи: Бела Хамваш, естетика, Албрехт Дирер, естетика перуанских ваза, уметност Западне Европе, Бусен траве, човечија логика, логика природе, класификација, антропоморфизација.

Увод

У овом раду, аутор ће настојати да представи мисао Беле Хамваша (Béla Hamvas) о уметности и његово указивање на недостатак „логике природе“ у савремености. Аутор ће детаљно описати на шта се дати појам односи, те ће са те равни указати на то зашто Хамваш баш за Диреров „Бусен траве“ говори како је оно једино дело у уметности западне Европе и које није ништа друго до „логика природе“. Проблему недостатка логике природе у савремености, аутор ће приступити кроз анализу Хамвашеве критике антропоморфизације стварности, чији је један аспект и класификација, која ће бити тема у наредном поглављу рада. Сматрамо да је такав вид критике неопходан како би се отворио простор за сагледавање онога што ће бити централна тема овог рада, будући да, као што ћемо детаљније истаћи у наставку рада, Хамваш сматра да уплитање оног антропоморфног угрожава природну логику.

Бела Хамваш био је један од највећих метафизичких мислилаца 20. Века. Због својих широких интересовања,

проучавао је књижевност, културну историју, историју науке, психологију, филозофију и источноазијске језике. Његова естетичка гледишта нападнута су од стране Ђерђа Лукача (György Lukács), што је резултирало забраном објављивања његових дела. Одмах након рата, 1948. године, Хамваш је, заједно са супругом, објавио књигу "Револуција у уметности". Међутим, због својих ставова који су се противили званичној комунистичкој идеологији, изгубио је посао библиотекара и нашао се на црној листи, што му је онемогућило да објављује своја дела и нађе адекватан посао. Док је дању обављао тешке физичке послове на хидроелектранама, ноћу се озбиљно бавио филозофијом. У условима сиромаштва и физичке исцрпљености, могло би се рећи да је пронашао уточиште у свету идеја. Преводио је древне текстове, истраживао мистичке традиције и стварао сопствена филозофска дела. Већина његових дела објављена је постхумно, почевши од раних 1980-их. Код нас, његова дела објављивана су у више различитих издања, у преводима Саве Бабића.

Конкретно, есеј којим ћемо се највише бавити, "Естетика перуанских ваза", може се пронаћи и у оквиру збирке есеја насловљене "Хиперионски есеји"¹⁰⁷, као и унутар збирке Хамвашевих текстова "Естетика"¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Хамваш, Б., *Хиперионски есеји*, Милстон, Београд, 2022.

¹⁰⁸ Хамваш Б., *Естетика*, Драслар, Београд, 2019.

Хамвашева критика класификације

Будући да је Хамваш сматрао да класификација није начин како природа функционише, и да није природна ствар, већ је класификација нешто што природи човек приписује, и посматра је на тај начин, што му онемогућава да спозна стварност, он свој есеј започиње указивањем на неке аспекте савремености. На самом почетку есеја Хамваш примећује да се став европљана према примитивном променио.¹⁰⁹ Наравно, овде то примитивно нема никакво негативно значење нити неки вредносни карактер. За Хамваша би то просто представљало културу која је још увек уроњена у оно што он назива стварношћу, појмом којим ћемо се бавити нешто касније у раду. Како Хамваш каже: “Када су се на прелому века¹¹⁰ сликарство, вајарство, примењена уметност, психологија итд. окренули примитивном човеку, заправо се изменило држање европског духа према културама изван Европе. Европа је увек одржавала везу с примитивношћу.”¹¹¹ Како каже, у натурализму је то било очевидно, али је то видљиво и у романтици, за коју је сматрао да је била једна врста култа рајског живота. Сматрао је да је чак и у доба процвата класицизма такође постојао додир са

¹⁰⁹ Хамваш, Б., „Естетика перуанских ваза“, у: *Хиперионски есеји*, Милстон, Београд, 2022., стр. 15.

¹¹⁰ Ради се о прелазу са 19. века на 20. век.

¹¹¹ Исто.

народном уметношћу. Преко ових спона примитивни човек изгледао је као узор. Хамваш каже: „Праситуација је била идеална идила – сва схватања пре 20 века видела су у животу човека савршену срећу – повратак природи сви су видели као остварење земаљског раја.“¹¹² Интересантно, ово се заиста може рећи за неке концепције попут Русоове, али изрећи став да су баш сва схватања пре 20 века била таква, сматрамо, мало је претерано. За Хегела првог питање је колико се тако нешто може рећи. Како примећује, ово схватање се почетком 20. века мења – истраживачи тих култура, етнологзи, уметници, и остали који су црпели из предисторијске Грчке, црначке, старе кинеске или индијске уметности, престали су да виде идеалну срећу у животу пра човека. Однос се изменио. Белац их је прегледао са завишћу, док се сад испоставило да џунгла или какво друго станиште није рај, и живот пра човека уопште није био тако идиличан.¹¹³ Оно што се примећује код Хамваша јесте његово схватање западне цивилизације као суштински комформистичке¹¹⁴, извесне, без неке веће опасности, сем у екстремним случајевима попут рата. Али та опасност опет долази од човека. Оно што Хамваш примећује да је преовладало јесте људска логика, а не природна, те он то примећује и у уметности, о чему ћемо нешто касније говорити. Човека види као отуђеног од природе. Под појмом

¹¹² Исто

¹¹³ Исто

¹¹⁴ Исто, стр. 16.

стварности¹¹⁵, чини се да Хамваш подразумева природу која је “неокаљана” логиком западњака, ониме што зовек западне Европе пројектује да је стварност, и каквом је чини. Како каже: “Када је примитивни човек живео неупоредиво тежим, мање извесним, опаснијим животом него данашњи човек, истовремено је био неупоредиво ближи стварности. Данас човек добија свет процеђен, укроћен, цивилизован, готов за употребу и уживање. Данашњи човек више и не види стварност, и не може је видети: дивљина скривена по прашумама толико се умањила, да се готово и изгубила. Човек одрастао у граду више и не зна за блато, ни за ноћ: рат је данас изузетно стање; лов обављају месари у кланицама, тканине за одећу израђују жене у фабрикама.”¹¹⁶ Хамваш види данашњу стварност као другостепену. Са друге стране, каже, стварност прачовека је примарна, он је још био суочен са “праелементима” света: са свим тешкоћама и радостима живота, немилосрдностима и благословима. Живот примитивног човека био је пун – живота. Оним што данас недостаје, што је читаво и сасвим непосредно се налази у блату, у ноћи, у тишини, у лову итд. што је животу примарно неминовно, што није асфалт, аутомобил, канцеларија, новац, фабрика. Овакво истицање „примитивног“ није без разлога. Хамваш види у „примитивним“ културама нетакнуту аутентичност искуства. За разлику од савременог човека, који свет доживљава посредством културе, технологије

¹¹⁵ Исто

¹¹⁶ Исто

и друштвених норми, „примитивни“ човек је имао непосредан доживљај стварности. Сваки његов чин, свака његова мисао била је уско повезана са његовим окружењем. Томе у прилог сведоче и наведене речи Хамваша, да човек данас добија свет „процеђен“ - дошло је до дисконтинуитета односа стварност и човека, и његово искуство данас је скоро потпуно испосредовано. Сматрамо да тај посредник, цедиљка, у Хамвашевим очима уклања сву ону неизвесност и несигурност искуства стварности, која је карактерисала свакодневницу људи од постанка. Да Хамваш тако види ствари, потврђује и начин на који он говори о уметности. То да је стварност другостепена увиђа и у уметности, те Хамваш сматра да је оно присутно на делима људска логика. Оно како човек види ствари и како мисли да ствари јесу, заправо су ствари прилагођене његовој перспективи. Оно што изостаје јесте логика природе, стварност. На једном месту Хамваш цитира и Пола Верлена (Paul Verlaine), конкретно, наводећи цитат: „Сјајни умови побеђени сопственом маштом смислили су сасвим посебан свет који се противи природи.“¹¹⁷ Сматрамо да овај цитат има функцију тога да истакне Хамвашев став да се оваква одступања од природног дешавају првотно у уму. Чини се да Хамваш за ова одступања криви јалове покушаје умних људи да свет објасне полазећи од сопственог ума, те супсумирајући и усклађујући стварност са сопственом логиком и сопственим појмовима, који потичу од човека, а не од стварности.

¹¹⁷ Исто, стр. 20.

Пре него што пређемо на дубљу анализу односа логике природе и људске логике у Хамвашевој мисли, осврнућемо се на његову анализу перуанских ваза и његово одбацивање класификације, јер сматрамо да је то неопходно како би се разумело шта Хамваш жели да постигне са тим појмовима. Неки од конкретних примера те древне уметности, које Хамваш наводи су бронзуа из Бенина, древне скулптуре из Полинезије и клесани камен Маја, између осталих. Говори како је интересовање за преруанску уметност скоријег датума, те да нико још није досегнуо њено порекло, стил појединих крајева, технику и историју.¹¹⁸ Став тадашње науке био је да још дуго треба прибирати, класификовати, и истраживати керамику, док на то дође ред.¹¹⁹ Оно што Хамваш истиче, јесте то да су поједини археолози и историчари уметности, попут Макса Улеа (Friedrich Max Uhle), о вазама говорили само на описан начин. Како каже: „То веома олакшава посао историчара: не збуњују га теорије, може да посматра свој предмет независно од свих осталих веза.“¹²⁰ Оно што се из ових Хамвашевих речи може ишчитати, јесте један вид феноменолошког односа према предмету посматрања, што је у овом конкретном случају, перуанска уметност керамичких ваза.

¹¹⁸ Исто, стр. 17.

¹¹⁹ Исто

¹²⁰ Исто

Сам Хамваш нигде не помиње Едмунда Хусерла (Edmund Husserl), но, помиње Мартина Хајдегера (Martin Heidegger), на шта ћемо се осврнути нешто касније. Сматрамо да, ипак, итекако има простора говорити о утицају Хусерлових концепција на Белу Хамваша. Конкретно, феноменолози су настојали да се феноменима баве на описан начин. То је управо оно што Хамваш хвали код аутора попут Макса Улеа. Такође, то што говори да такав приступ олакшава посао историчара, јер га не збуњују теорије и предмет може да посматра независно од свих веза, указује нам на Хамвашем негативан однос спрам наслеђених појмова и теорија. Тумач би требао да посматра предмет независно од свих веза, дакле, требало би да посматра само сам предмет. Сматрамо да је ово поступак аналоган Хусерловој феноменолошкој редукцији, јер се све друго, сем предмета, овде ставља у заграде. У овом контексту, можемо протумачити и зашто Хамвашу смета оно што он назива људском логиком. Долази до својеврсног читавања претконцепција, оног људског, у стварност, што онемогућава да се стварност види онаква каква јесте. Људска логика узурпира место логици природног. Стварност постепено бива све мање природна, а све више људска. Верленовски свет који се противи природи постаје оно првостепено, а природно постаје оно другостепено. Измишљени свет мења и сузбија онај изворни, стварност се губи. У том контексту, и на уметничким делима није присутан стварни свет, него онај прожет људским.

Како би се избегло уплитање људске логике, Хамваш сматра да би требало одбацити класификацију. Како каже:

„Треба одбацити искушење да се начине типови карактерних црта прастановника и освајача и по њима закључити каква је перуанска уметност“.¹²¹ Сматрамо да је Хамвашу изразито сметала класификација из више разлога, међу којима је и то да се при вршењу класификације, да се изразимо метафорички, типови клешу у камену. То би значило да се формира потпуно статичан опис једне ствари, који се даље користи како би се објасниле неке друге ствари. При таквом поступку губи се оно што је особено за друге ствари које се класификују, али и за изворну ствар, због тога што је природа, како је барем Хамваш видео, динамична, а ствари су увек у промени, расту и развијању, или пропадању. Сматрамо да је згодно употребити баш метафору о клесању у камену, због тога што се у једном другом есеју, насловљеном „Каменови Инка“, Хамваш осврће на симболику камена у уметности. Када говори о Стоунхенцу, Хамваш наглашава да се „ти ужасни камени колоси“¹²², како назива поменуто дело, „уздижу увис као да се желе претворити у нематеријално“.¹²³ Такође, Хамваш наводи и следеће: „У Стоунхенцу се крије истрошено титрање целе северњачке уметности, њена мучна жеља да полети на небо, њена жеђ за трансцендентализмом.“¹²⁴ Сматрамо да је управо у овом

¹²¹ Исто, стр. 18.

¹²² Хамваш Б., „Каменови Инка“, у: *Хиперионски есеји*, Милстон, Београд, 2022., стр. 45.

¹²³ Исто.

¹²⁴ Исто.

примеру и осликано то што смо раније споменули, и да је јасно зашто смо употребили баш метафору о клесању типова у камен. Дакле, Хамваш је сматрао да би требало одбацити било какву врсту антропоморфног мешања, а класификација би свакако била један такав чин.

При својој анализи перуанских ваза, наводи примере различитих класификација, попут геометријског и натуралистичког стила, сензорних и имагинативних стилова, супротстављања хамитског и етиопског стила.¹²⁵ Сматрао је да би овим путем човек стигао једино где и Лудвиг Клагес (Ludwig Klages), када разликује две велике снаге света: *Seele*, снагу душе, која означава органски, „топли“ живот, који је стваралачки, и *Geist*, снагу духа, вишу стварност која је непријатељ живота.¹²⁶ Уколико човек жели схватити било који одломак живота, према Хамвашу, потребна су му обе аспекта: и геометријски и математички стилови, и сензорне и имагинативне уметности, и хамитски и етиопски типови народа, као и снаге духовног и душевног света, како основу његове анализе не би чинили логички принципи.¹²⁷ У Хамвашевим очима стварност размишља у супротностима, што се може и уочити у његовим речима: „Тамо где постоји један тип, тамо постоји и други, ако не друкчије, оно као сопствена

¹²⁵ Хамваш, Б., *Естетика перуанских ваза*, стр. 18.

¹²⁶ Исто.

¹²⁷ Исто.

неприсутност, као помањкање које остаје непопуњено.“¹²⁸ Према Хамвашу, дакле, стварност се може разумети само размишљањем у супротностима, не истицањем једног или другог типа, већ оба. Хамваш иде и даље од тога, те сматра да: „треба обухватити и њихове супротности, и посебне супротности за та два.“¹²⁹ Искуство би се, у суштини, састојало у непрекидном решавању супротности, будући да се предмет увек мора посматрати са обе стране, али и поврх тога. У таквој поставци ствари, уметничко дело би заиста подсећало на непрекидну игру хајдегеровских појмова света и земље¹³⁰, где би Хамваш видео свет и земљу као динамичну интеракцију супротности, где се границе међу њима константно померају. Уметничко дело бива жива манифестација ове дијалектике, где се различити стилови и технике међусобно прожимају и стварају нову стварност. У поменутом контексту Хамваш говори како: „Слика формирана о неком предмету није заустављање, него стално и непрекидно превазилажење слике око које обилази онај што је посматра, како би јој пришао што ближе и да би што дубље могао да уђе у суштину.“¹³¹

¹²⁸ Исто.

¹²⁹ Исто

¹³⁰ Опширније у: Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000., стр. 10-26.

¹³¹ Хамваш, Б., *Естетика перуанских ваза*, стр. 15.

Логика природе и Диреров „Бусен траве“

Хамваш сматра да уколико би човек одбацио класификацију и типизирање, отворила би му се другачија могућност размишљања. Он је то назвао логиком природе. Напомиње како је логика природе начин на који природа “мисли”.¹³² Конкретно, о логици природе, говори како је она једна врста реда и редоследа који је другачији од човековог: „Није антропоморфан, већ савршено разрешен споразум неминовности која извире из унутрашњости бића и принуде средине: свака тежња долази до изражаја, али од свега се понешто одсече, подели и раздели, брине се, рачуна, поправља, непрекидно говори ново у истом мисаоном низу, што је доследно јер је просто и неоповргнуто, јер је основа свих осталих начина мишљења.“¹³³ Логика природе, дакле, за Хамваша представља нешто тотално независно од човека као субјекта стварности, оног који перципира. У том погледу, стварност бива нешто попут Кантовог *noumenon*. Оно што човек упорно ради јесте поистовећивање онога како он види ствари, чему би пандан била људска логика, са стварношћу. Услед тога долази и до поистовећивања логике коју он поседује са оним како природа функционише, независно од човека. То се очитује како у науци, тако и у уметности, која је централни

¹³² Исто, стр. 19.

¹³³ Исто.

фокус Хамвашеве мисли. Сматрао је да се логика природе сасвим ретко очитује у европској уметности – говорио је како постоји само једно једино дело које није ништа друго до ова природна логика.¹³⁴ За њега је ову логику природе представљало дело Албрехта Дирера (Albrecht Dürer) које је представљало бусен траве.¹³⁵ О њему говори: „На његовом цртежу нема човека. Бусен траве је биће тотално независно од човека, стварност која није процеђена, каже се да је без ритма.“¹³⁶ Ипак, Хамваш сматра да она уопште није без ритма, већ се у њој очитава онај древни ритам природе, стварност – ритам који је у шуму мора, ритам у којем је кретање животиња, у замаху крила птица – карактеристично природни, не људски ритам. Каже како у Диреровом бусену траве живи природна логика како се влати размештају, расту и заузимају место у простору, и то сматра очитовањем природног размишљања, независно од човека.

Оно што Хамваш запажа јесте то да се логика природе данас у Европи једва и може видети. Говорио је да: „Готово да потпуно недостаје чак и у баштама и на њивама, мало је трагова и по засађеним шумама. Једино се може наћи где је вегетација и формирање тла остало нетакнуто.“ Неки од примера које Хамваш наводи у погледу тога где се очитује природна логика,

¹³⁴ Исто.

¹³⁵ Исто.

¹³⁶ Исто.

у природи, су бујање папрати на обалама, дрвећа на брежуљцима и раст маховине и печурака.¹³⁷ Сматрамо да то што Хамваш наводи баш ове ствари никако није случајно, јер уочавамо да све ове примере карактерише то да нису потпомогнути радом човека. За оно што Хамваш назива логиком природе, дакле, карактеристично је то да је непотребна било каква човекова интервенција. Таква интервенција заправо угрожавала би овакав поредак и антропоморфизовала би стварност. Последишно овоме, раније поменуто Дирерово дело, за Хамваша би представљало природу у којој није уплетен никакав вид антропоморфизације, док је у осталим делима скривена човечија логика. Због тога, код Хамваша је присутно схватање да та дела заправо и не приказују стварност, већ оно како је човек види. У прилог томе, он говори: „Залуд показује валовље мора, животиње, залуд шуми шума у музици, залуд гргољи поток – то је звук људске свести, човеков ритам, није ритам природе – узалуд је уклоњен човек – ту је и ту ће и остати, ред који је створио је његов ред, логика је његова логика.“¹³⁸ Хамваш сматра да је човек себе поставио у средиште, док Диреров бусен, камење, жбуње, немају посебну свест. Сви они имају заједничко средиште, које Хамваш назива прасветом природе.¹³⁹ Будући да је човек иступио из те заједнице, Хамваш сматра да се то може

¹³⁷ Исто.

¹³⁸ Исто, стр. 20.

¹³⁹ Исто.

приметити и на европским сликама, вајарским делима, музици, и осталим видовима уметности.

Раније смо споменули да је у Стоунхенџу Хамваш видео очитовање онога што назива људском логиком, док смо, са друге стране, приказали да у бусењу, жбуњу, расту папрати, и сличним стварима, види очитовање природне логике. За наше истраживање релевантно је то да Хамваш у свом есеју насловљеном „Стоунхенџ, екстаза стене“, прави разлику управо између анатомије камена, са једне стране, и анатомије животиња и биљака, са друге стране: „У анатомији камена карактеристично је то да је, када га човек распори, свуда чврст, монолитан камен. Камен не треба распорити да би човек сазнао шта има унутра. Животиња и биљка имају језгро живота, праћелију и основну ћелију, ако их неко убије, живот и биће су уништени. Камен је само језгро, сама праматерија, а да и нема ћелије. Нема терминалне тачке. Камен се не може убити.“¹⁴⁰ Сматрамо да је, иако у овом есеју не говори експлицитно о појмовима људске и природне логике, у овом цитату садржано и његово разликовање наведених појмова. Та тежња човека ка вечном, ономе што се не може убити, у мисли Беле Хамваша осликава се управо у камену. Човек настоји да окамењује ствари, што се у уметности, али и многим другим стварима, може видети у његовом прављењу типова при класификацији. Тип је нешто стабилно, вечно, попут неког архетипа који се

¹⁴⁰ Хамваш Б., „Стоунхенџ, екстаза стене“, у: *Хиперионски есеји*, Милстон, Београд, 2022., стр. 142.

испољава у различитим делима. Он се уздиже изнад пролазног, материје, и он је вечан. У наведеном цитату Хамваш каже како камен не треба распорити да би човек сазнао шта има унутра. Иста таква логика крије се и иза класификације ствари. На поједино дело, или ствар живе природе, човек је склон да налепи одређени тип, те би ту свако даље испитивање и сецирање било непотребно. То би просто био хамитски тип, или етиопски, и онда га, попут камена, не бисмо морали распорити, да бисмо видели шта се налази унутра. Ми бисмо то већ знали, јер ето, то је етиопски тип. Сматрамо да је овакав вид посматрања ствари оно што изразито смета Хамвашу, те је указивање на то управо и циљ његовог рада. Ствари не бисмо требали посматрати на тај начин уколико желимо да видимо шта се у њима заиста налази, јер оне нису попут камена, како човек жели да их види, већ уколико их распоримо, видећемо да оне имају језгро живота, праћелију и основну ћелију, и ако их неко убије, живот и биће су уништени. Дакле, класификација и типизирање одлике су људске логике, а не природне логике. Поступком класификације запречује се поглед ка самој ствари. Оно што је природна логика остаје скривено под утицајем наметања људског.

Литература:

Хамваш Б., „Естетика перуанских ваза“, у: *Хиперионски есеји*, Милстон, Београд, 2022., стр. 15-29.

Хамваш Б., „Каменови Инка“, у: *Хиперионски есеји*, Милстон, Београд, 2022., стр. 37-51.

Хамваш Б., „Стоунхеџ, екстаза стене“, у: *Хиперионски есеји*, Милстон, Београд, 2022., стр. 141-147.

Хамваш Б., *Естетика*, Драслар, Београд, 2019.

Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000., стр. 10-26.

Хусерл, Е., *Идеја феноменологије*, Бигз, Београд, 1975.

Klages L., *Ursprünge der Seelenforschung*, Reclam, Leipzig, 1942.

BELA HAMVAS ON AESTHETICS AND GREAT PIECE OF TURF

Summary

"In this paper, the author will endeavor to demonstrate why the Hungarian author Béla Hamvas considers Albrecht Dürer's work " Great Piece of Turf" to be privileged in the culture of Western Europe. The author will approach this topic through a detailed analysis of the relationship between the concepts of human logic and natural logic in Béla Hamvas's philosophy. In the first chapter, the author will attempt to explain the concept of human logic as conceived by Béla Hamvas, and to describe its function in Hamvas's critique of European art. In the second chapter, the author will endeavor to explain Hamvas's concept of natural logic. Hamvas emphasizes that there are different ways of classification, whether they are those of Höer, Herbert Keane, Frobenius, or others. However, Hamvas believes that in order to understand any fragment of life, a human being needs both sides of classification. The author will seek to explain why this is so, and for what reason Hamvas approaches this topic in this way."

Key words: Béla Hamvas, aesthetics, Albrecht Dürer, aesthetics of Peruvian vases, art of Western Europe, Great Piece of Turf, human logic, logic of nature, classification, anthropomorphism.

ПОДАЦИ О АУТОРИМА:

Милош Миладинов је студент докторских студија филозофије и асистент на Одсеку за филозофију на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду.

Лука Рудић је студент докторских студија филозофије на Одсеку за филозофију на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду.

Лазар Петковић је студент мастер студија филозофије на Одсеку за филозофију на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду.

Игор Живковић је студент мастер студија филозофије на Одсеку за филозофију на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду.

ПОДАЦИ О РЕЦЕНЗЕНТИМА:

Уна Поповић је др филозофије и ванредни професор на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду.

Никола Таталовић је др филозофије и доцент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду.

Саша Грбовић је студент докторских студија на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду.

Душан Миленковић је др филозофије и доцент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Нишу.

Садржај

Реч уредника.....	5
-------------------	---

Естетика и уметност

Милош Миладинов - Од фотографије до интернет мема - неколико теза о естетском искуству у савремености	8
--	---

Лука Рудић - Езоповска традиција и политика	32
---	----

Лазар Петковић - Конституција простора и времена код Кафке: (Не)могућност разграничења	53
---	----

Игор Живковић - Бела Хамваш о естетици и бусену траве	79
---	----

CIP - Каталогизација у публикацији

Библиотеке Матице српске, Нови Сад

7(082)

008(082)

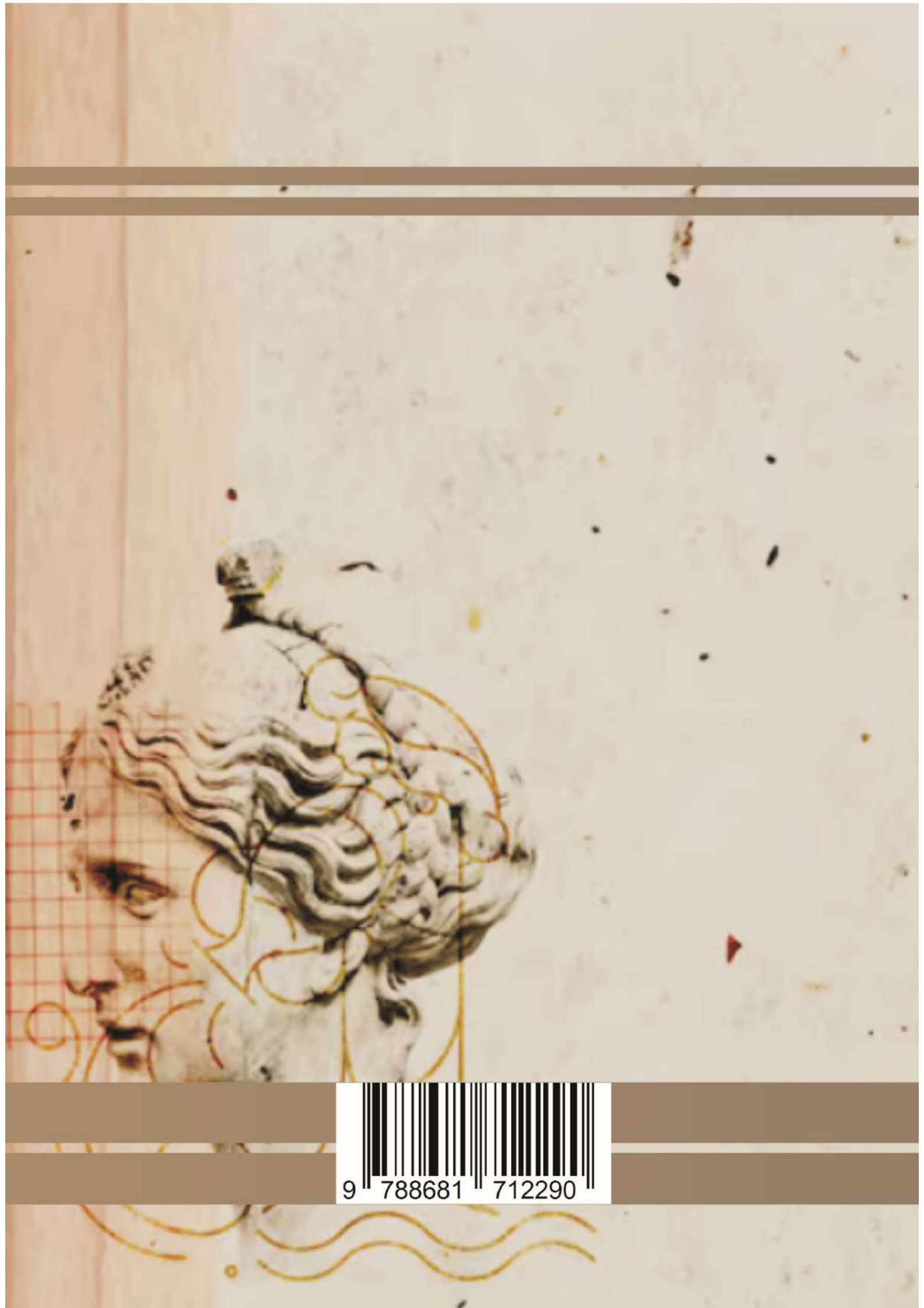
КОНФЕРЕНЦИЈА "Уметност и култура" (2024 ; Нови Сад) Естетика и уметност : зборник радова / [уредници Уна Поповић, Милош Миладинов, Лука Рудић]. - Београд : Естетичко друштво Србије, 2026 (Буковац : DUO Design). - 104 стр. ; 21 см

[Зборник садржи радове са конференције Домаћи научни скуп „Естетика и уметност“ одржаног 24. августа 2024. у Новом Саду]. - Тираж 200.

ISBN 978-86-81712-29-0

а) Уметност -- Зборници б) Култура -- Зборници

COBISS.SR-ID 195043337



9 788681 712290