

# КАНТ И ДРУШТВЕНИ КАРАКТЕР УКУСА

Није претерано рећи да се дело Пјера Бурдијеа *Дисџинкција* (Burdije, 2013) може у целини читати као критика кантовског схватања суда укуса. Први део дела, „Друштвена критика суда укуса” и посебно постскрипtum „Елементи за ’вулгарну’ критику чистих ’критика’” уперени су сасвим експлицитно против незаинтересованог карактера естетског суда који Кант брани у § 2 *Кришике моћи суђења*.<sup>1</sup> Мада је Бурдије био први који је истакао друштвене услове на којима се заснива теорија чистог суда укуса, критика естетске незаинтересованости није сасвим нова у историји филозофије. У трећој расправи *Генеалоије морала*, Ниче је такође исмевао ову кантовску незаинтересованост која захтева од посматрача да буде равнодушан спрема уметничких дела, чак и спрема нагих статуа грчких богиња...<sup>2</sup> Данас, када су Бурдијеове тезе већ увелико опште место, овај приговор представља један од најчешћих лајтмотива дискурса о уметности. Свако мало, неки чланак, неки оглед, нападне чистоту кантовског укуса. Такође, није нимало необично да се ту и тамо наиђе на померање значења: није естетски доживљај тај који је незаинтересован већ уметност сама.<sup>3</sup>

Најоригиналнији допринос *Дисџинкције* састоји се у томе што је објаснила диспозицију кантовског *homo aestheticus*-а у светлу оних сила које су обликовале уметнички свет осамнаестог века. Велика заслуга Бурдијеове књиге јесте у томе што је заиста ставила филозофску естетику у контекст њеног историјског и друштвеног настанка. Уместо да буде, као што би желела, *philosophia perennis*, она је, по социологу, одраз симболичке борбе различитих друштвених група које чине уметничку публику. Пошто су је писали буржоаски интелектуалци који су желели да се разликују како од народа тако и од аристократије, филозофску естетику треба читати као „израз узвишених интереса буржоаске интелигенције”. Укус који Кант брани је пре свега истанчани укус који се истовремено супротставља народном укусу (који се своди на проста чулна задовољства) и укусу човека двора (широко прецењеном „цивилизованом” задовољству): „чисто задовољство, што ће рећи потпуно прочишћено од сваког осећајног или чулног интереса, истовремено савршено ослобођено сваког друштвеног и модног интереса, супротставља се такође префињеном и алтруистичком уживању човека двора као и неотесаном и простачком уживању народа” (Burdije, 2013: 508). Ово иконокластичко читање треће

<sup>1</sup> „Свако мора признати да је врло пристрасан сваки онај суд о лепоти у који се меша ма и најмањи интерес, и да, према томе, такав суд не представља никако неки суд укуса” (Kant, 1975: 95).

<sup>2</sup> „Наравно, ако наши естетичари неуморно, у прилог Канту, понављају тврдњу да се под чаробним дејством лепоте могу ’незаинтересовано’ посматрати чак и статуе обнажених жена, онда се заиста на њихов рачун можемо мало и насмејати...” (Ниче, 1994: 316).

<sup>3</sup> Тако Жорж Диди-Уберман пише: „[...] уметност није ’незаинтересована’ као што је мислио Кант” (Didi-Hubermann, 2002: 144).

*Кришике* има ту предност што је изнело на видело чињеницу да је свет уметности осамнаестог века био поприште борбе за престиж у којој су се сукобљавале буржоазија и племство, борбе која се водила преко леђа треће групе, која није учествовала у расправама али је свеједно стално била присутна – преко народа. Штавише, читава кантовска теорија укуса почива, по Бурдијеу, на опозицији између непосредног задовољства које је производ чула и незаинтересованог задовољства које је резултат промишљања. Ово прво, које Кант назива „варварским”, предмет је осуде без права на жалбу; ово друго је симбол моралног добра и врхунска вредност. Само буржоаски укус може да превлада чулно задовољство и, исто тако, да претендује на универзалност; из тога је Бурдије закључио да је кантовска естетика „попут сваке филозофске мисли достојне тог имена (постоји само *philosophia perennis*) савршено етноцентрична јер не даје себи други *datum* на проживљено искуство *homo aestheticus*-а који је само субјект естетског дискурса установљеног у универзалном субјекту уметничког искуства, кантовска анализа суда укуса налази свој реални принцип у скупу етичких принципа који су универзализација склоности придружених једном посебном положају (Burdije, 2013: 509). Различити ступњеви естетског задовољства (варварско задовољство, цивилизовано задовољство, чисто задовољство...) којима оперише *Кришика моћи суђења* тако омогућавају да се озакони и осигура доминација буржоаског укуса над светом уметности и естетиком, што омогућава Бурдијеу да закључи да кантовска естетика у крајњој инстанци представља дискурс „који установљава уметност у потврђивању етичке и естетске дистинкције...” (Burdije, 2013: 609).

Мора се закључити да бурдијеовска анализа, иако оштра према кантовској естетици – тој „типично професорској естетици” чији једини „уобичајени читаоци” су професори филозофије – баца значајно светло на друштвене услове које чине филозофски дискурс могућим. Па ипак, одбијајући да изврши унутрашњу анализу дела – онакву какву је извршио Дерида и какву је он сам оштро критиковао у *Дистинкцији* – и фокусирајући се искључиво на екстерну критику са становишта класне логике, Бурдије је игнорисао друштвено питање из којег је настала трећа *Кришика* и са којим су се суочавали сви естетичари осамнаестог века: појаву уметничке публице и естетички релативизам који је ту појаву пратио.

### Уметничка публика и релативност укуса

Како нас је подсетио Френсис Хаскел, свет уметности осамнаестог века прошао је кроз пресудну промену која је означила почетак естетске модерности: „[...] по први пут је широка публика – а не само уски круг богатих и моћних – добила прилику да промишља савремену уметничку продукцију [...] За уметника то је неизбежно резултирало увећањем публице без преседана; утицај веома контроверзног феномена буржоаског укуса почео је озбиљно да се осећа, и настала је уметничка критика”, *de gustibus non disputandum est* поново је добила на значају.

Филозофско питање релативности укуса директно се надовезивало на социолошко питање разноликости публице. Сви посетиоци Краљевског салона скулптуре

и сликарства – најзначајнијег уметничког догађаја у Европи друге половине осамнаестог века – инсистираће на разноликости јавног укуса. У том смислу посебно је занимљив опис Краљевског салона 1787. који је дао писац Луј-Себастијан Мерсије, један од будућих хроничара револуционарних догађања. Пре свега, Мерсије примећује да се место уметности променило: „[...] током прошлог века слика је могла припадати само краљу или цркви” (Mercier, 1994: 196), док је крајем осамнаестог века салон доживео велику популарност: „[...] тамо хрле гомиле, таласи људи, и не престају током читавих шест недеља, од јутра до мрака; у неким тренуцима човек би кренуо да се гуши” (Mercier, 1994: 194–195). Међутим, он ће пре свега нагласити шаренило гомиле која посећује изложбу. Штавише, ако је нова буржоаска класа аматера играла све важнију улогу у животу уметности, макар само зато што је управо она куповала и сакупљала уметничка дела, далеко од тога да је само она чинила нову уметничку публику. Аристократија је и даље играла доминантну улогу у управљању уметношћу: Академија, која је директно зависила од краљевске власти, управљала је до детаља организацијом ликовних уметности у Француској. На крају, трећа класа, народ, чинила је највећи део радозналаца и посматрача који су журили да посете Салон. Тако се радник нашао до племића, трговац крај уметника, службеник крај грађанина, и тако даље. Мерсије такође инсистира на разноврсности уметничких дела која су изложена у Салону, а која су била разнолика колико и публика која га је посећивала: „[...] општа пометња. Шаренило посетилаца није ништа веће него шаренило предмета које посетиоци посматрају” (Mercier, 1994: 195). Поред историјских призора, који су били понос Академије и *École française*, поново наилазимо и на жанровске композиције (портрет, мртва природа, пејзаж, прикази ентеријера...), у којима су посебно успешни били фламански сликари и тек понеки француски уметник, попут Фрагонара или Шардена.

## Систем лепих уметности и рођење естетике

Следећи анализу Паула Оскара Кристелера, можемо потврдити да је успостављање система лепих уметности представљало директан одговор на појаву уметничке публике (Kristeller, 1999: 106). Обједињавање различитих уметничких дисциплина кроз појам *лепих уметности* – који је укључивао ликовне уметности, поезију, плес, позориште и музику – имало је за циљ да новим аматерима понуди поједностављен оквир за разумевање уметничких дела који оставља по страни филозофске и уметничке тананости старих *слободних вештина*. Филозофска естетика је стога уско повезана са модерним системом уметности и са различитим институцијама које су се појавиле, или су се развиле на његовом трагу (тржиште уметности, колекционарство, критика, музеј...). Као што с правом примећује Кристелер, естетика настоји да одговори на нова питања публике и самим тим врши теоријски обрт без преседана када је реч о односу између стварања на једној страни и рецепције на другој: „[...] чињеница да модерна естетика води порекло из критичког аматеризма у великој мери објашњава зашто су естетичари донедавно уметничка дела анализирали са становишта посматрача, читаоца или слушаоца уместо са

становишта ствараоца” (Kristeller, 1999: 106). Мисија филозофске естетике (која се појавила у првој половини века са делима Крусаса, Дибоа, Волтера, Батеа...) јесте двострука: да води публику која чини прве кораке у свету уметности (у том смислу, уметничка критика и естетика имају веома сличне циљеве, с тим што се једна бави уметничким делима а друга појмовима) и да подигне хипотеку релативизма која се појавила са настанком публике. И заиста, класицистичка теорија, која је и даље бранила изједначавање лепоте и истине, није се више могла прилагодити новонасталој ситуацији: не само да се жанровско сликарство није уклапало у унапред утврђени програм, већ је и нова уметничка публика, махом несофистицирана, била индиферентна према алегоријском сликарству које је бранила Академија.

Питање релативности укуса публике, које је по први пут покренуто 1719. у *Критичким размишљањима о поезији и сликарству* опата Дибоа, веома брзо се наметнуло као Гордијев чвор филозофске естетике (Du Bos, 1993: 275–317). Сер Џошуа Ренолдс сумирао је проблем на следећи начин: „[...] уметност би вечито била изложена каприци и произвољности када они који треба да просуђују њену вредност не би имали утврђене принципе да се њима воде при одлучивању” (цитирано у Gombrich, 1992: 167). Решење које су понудили естетичари не садржи одговор на постављено питање колико једноставну констатацију: тај укус који је претио да ће бацити уметност у вихор каприца и произвољности постаће добар укус и преузеће улогу коју је лепа природа играла у класицизму. Та нова норма биће у појмовном смислу подједнако нејасна као и она стара,<sup>4</sup> али ће имати ту предност што ће отклонити претњу релативизма. *Добар укус*, схваћен као нека врста шестог чула које је део људске природе, постаће нови арбитар уметности.

## Бате и природни укус

Дело Шарла Батеа *Леје уметности сведене на један заједнички принцип* (1746), које је моментално доживело успех у читавој Европи, сведочи о променама до којих је дошло у том периоду. Тај трактат понудио је по први пут кодификацију система лепих уметности у скоро па коначном облику (Kristeller, 1999: 65). По Батеу, сликарство, вајарство, поезија, плес, музика и позориште (архитектура је уживала специфичан статус јер је обједињавала задовољство и корисност) деле заједнички принцип „имитације лепе природе” (Batteux, 1990: 43). Ово свођење уметности на заједнички принцип имитације изазваће негодовање уметника који ће му замерити екстремно поједностављивање, али то је управо и био циљ који је Бате желео да постигне када је на самом почетку свог текста нагласио ову једноставност и утврдио да она „чини терет лакшим, а пут јаснијим” (Batteux, 1990: 38). И заиста, *Леје уметности сведене на један заједнички принцип* су пре свега намењене новим аматерима који су однедавно посећивали представе и изложбе и који нису желели да се оптерећују превише захтевним правилима. Бате им је понудио неку врсту мешавине

<sup>4</sup> Током читаве ренесансе и XVII века теоретичари уметности колебали су се између подражавања природе и њене идеализације, између истине и уверљивости; о овоме видети: Rensselaer W. Lee, 1998.

размишљања на тему уметности и естетике која би им помогла да не потону у немирним водама филозофских спекулација, тј. у ономе што је назвао „дубоком метафизиком” (Batteux, 1990: 52). Ово дело је на одређени начин директно одражавало трансформације које су карактеристичне за ту епоху: између првог дела који је посвећен генију и подражавању и другог који је посвећен укусу, оно је потпомогло транзицију од класицизма ка новој естетици. Батеово дело нам исто тако омогућава да боље схватимо радикалну новину кантовске естетике.

У свом првом делу *Леје уметности сведене на један заједнички принцип* делују као последњи покушај да се одбрани класицистички принцип подражавања. Њихова прва поглавља прошарана су формулама које су скоро дословно пренесене из Аристотелове *Поетики* (коју је Бате превео и за коју је написао коментаре) и у којима се брани супериорност подражавања стварности.<sup>5</sup> Међутим, у другом делу сведочимо преокрету од класицизма ка новој естетичкој теорији, од теорије генија који треба да имитира природу ка теорији укуса публике. На почетку другог дела, Бате изједначава те две способности, и третира их као комплементарне: „[...] геније и укус налазе у уметности заједнички објекат – један га ствара а други га просуђује” (Batteux, 1990: 50), да би на крају извршио потпуни преокрет и устврдио да је укус супериоран: „[...] дакле, укус је тај који ствара ремек-дела и који уметничким делима даје утисак слободе и лакоће који је њихов највећи квалитет” (Batteux, 1990: 51). Од сада последњу реч има гледалац, а не уметник. Од сада је укус тај који *ствара* ремек-дела. Да би подупро своју хипотезу, Бате презентује укус, тачније добар укус, као нову апсолутну норму која директно следи из закона природе, што ће рећи као „део нас самих са којим се рађамо” (Batteux, 1990: 53). Та природа, за коју смо мислили да смо је се ослободили када смо одбацили класицистичко начело подражавања, вратила се трчећим кораком кроз теорију укуса.

Па ипак, Бате није могао да порекне да постоје разлике у укусима, на пример, између човека из народа којем недостаје укус и човека истанчаног укуса.<sup>6</sup> По њему, ово се може објаснити чињеницом да незнање и предрасуде народског човека спречавају природни укус да дође до изражаја. Али довољно је да се такав човек нађе поред човека префињеног укуса па да увиди своју грешку: „[...] људи чују примедбе неколицине и ослободе се својих предрасуда. Да ли је ауторитет људи тај који доводи до ових промена или је то можда ипак глас природе?” (Batteux, 1990: 55). Бате је логично закључио да је посредни ово друго када је постулирао идеју о развоју укуса: пошто је публика све више и више изложена уметничким садржајима, нормално је да ће се њен укус изоштрити и да ће бити све сигурније судити о ремек-делима. Мора се признати да је јавна димензија укуса свеприсутна код Батеа, као да природа лакше долази до изражаја кроз колективни суд него кроз суд појединца, као да јој је то права сврха. Идеја спонтане сагласности – *сионшане* зато што је *природна* – различитих сензибилитета прожеће читав осамнаести век и прелиће се у сферу

<sup>5</sup> „[...] закључујем да уметности, исправно схваћене, нису ништа друго до подражавање; оне нису природа али су јој налик. У том смислу лепе уметности нису стварност али делују као да јесу” (Batteux, 1990: 45).

<sup>6</sup> За који претпостављамо да припада буржоазии, будући да Бате, као и Кант, одбацује како народни, тако и цивилизовани укус: „грубост и [...] извештаченост: два порока подједнако противна укусу у друштву и укусу у уметности” (Batteux, 1990: 64).

естетског дискурса. Налазимо је, на пример, код Мерсијеа који је, након што је нагласио разноликост публике на Салону 1787. године, упркос свему закључио да публика поседује истински укус који долази из природе. „И ето! Ти људи који не знају ништа о сликарству инстинктивно одлазе пред најупечатљивију слику, пред најистинитију; они не греше. Око публике је то које у крајњој линији суди о истини, о природности, о свим тим сликама” (Batteux, 1990: 55). Укус публике тако постаје арбитар уметности и врши све значајнију нормативну функцију у сфери уметности али и у сфери политике.<sup>7</sup>

### Кантов одговор на објективизам

На све већу распрострањеност укуса која је пратила улазак публике у сферу уметности, први естетичари одговорили су третирајући укус као природни сентимент. У крајњој инстанци, као што је показао Касирер, један објективизам заменио је други: „[...] у средишту пажње више није она *natura rerum* на којој се заснивао естетички објективизам [класицизма] већ човекова природа: она којој су се у тој епохи стално обраћале психологија и теорија знања, она у којој се тражио кључ за све проблеме које је метафизика обећавала да ће решити иако у томе никада није успела” (Cassirer, 1986: 293–294). Кант је веома дуго био скептичан према овом новом објективизму који се заснивао на појму људске природе, па је и у *Криџици чистиој ума* (1781) „критику укуса” назвао подухватом осуђеним на пропаст: „[...] естетика се заснива на нажалост лажној нади да се критички суд о лепом може засновати на рационалним начелима, и да се њена правила могу уздићи на ниво науке. Али то је узалудан подухват. Њена правила или критеријуми заправо су у суштини емпиријски, и консеквентно не могу служити као априорни закони укуса. „Овде је у основи једна осујећена нада [естетике], наиме, да подведе под принципе ума критичко оцењивање лепога, те да правила тога оцењивања учини науком. Али овај труд је узалудан. Јер поменута правила или критерији јесу према својим најважнијим изворима чисто емпирички, те, према томе, никада не могу служити као одређени закони априори, према којима би се морао управљати наш укус...” (Kant, 1970: 62). Мање од десет година касније, Кант је преиспитао свој став и написао трећу *Криџику*. Откуда овај обрт? Делује очигледно да су одговори које је естетика осамнаестог века дала на питање о релативности укуса били незадовољавајући. Међутим – насупрот објашњењима која држе да то исто важи и за кантовску критику (Dumouchel, 1999) – овде ћемо изнети хипотезу, заједно са Ханом Арент, да је питање јавне димензије укуса то које је навело Канта да напише *Криџику моћи суђења*: „Кант, који свакако није био претерано осетљив на лепе ствари, био је и те како свестан јавног квалитета лепоте” (Arendt, 1972: 283). Филозоф из Кенигсберга разумео би да је, тиме што је окарактерисао суд укуса као појединачан а општи, поставио модерно питање пар екселанс: питање интересубјективности.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Дозволићемо себи да упутимо читаоца на чланак који смо написали о овом питању: Jean-Philippe Uzel, 2002.

<sup>8</sup> У предговору за трећу *Криџику* Алексис Филоненко се враћа овом кључном моменту: „[...] *Криџика моћи суђења* је покушај да се реши кључни проблем модерне филозофије: проблем интер-

Такође бисмо могли закључити, насупротив Пјеру Бурдијеу, да питање о друштвеном карактеру укуса које прожима анализу колективне димензије укуса, не само да није одсутно из треће *Криџике* већ лежи у основи читаве структуре тог дела. Више одељака *Криџике моћи суђења* потврђује ову хипотезу. У § 2 који је посвећен незаинтересованом задовољству суда укуса, Кант уводи важну појмовну дистинкцију између *незаинтересованој* карактера укуса и његовог *интересантној* карактера: „[...] суд о неком предмету допадања може да буде сасвим незаинтересован, а да ипак буде врло интересантан [...] Само у друштву бива интересантно да се има укус [...]” (Kant, 1975: 95). Касније ће се више пута вратити друштвеној димензији укуса, између осталог у чувеном § 41 насловљеном „О емпиријском интересу за лепо” у којем недвосмислено каже да „за лепо емпиријски интерес постоји само у *друштву*” (Kant, 1975: 181). Та теза на коју нас је подсетио Касирер није сасвим нова будући да су неки естетичари, попут Волтера, и раније инсистирали на друштвеном карактеру укуса.<sup>9</sup> Јасно је да се Кант не бави публиком као социолог – што му у више наврата пребацује Бурдије – већ као филозоф, што ће рећи кроз питање интерсубјективности. Његов пројекат почивао је на настојању да се различити сензибилитети помире и да се избегне замка класицизма (који би желео да поверујемо да лепота лежи у самом предмету) и замка психологизма (који би желео да поверујемо да је укус природан). Решења која је Кант предложио кроз појмове незаинтересованости и здравог разума нас можда више не задовољавају,<sup>10</sup> али код њега налазимо један од првих покушаја да се филозофски промисле друштвене димензије укуса и да се понуди алтернатива естетичком објективизму: „[...] то ће заједничко чуло [здрав разум] моћи с разлогом да претпостави, и то не ослањајући се због тога на психолошка посматрања, већ као онај нужни услов опште саопштљивости нашега сазнања који се мора претпоставити у свакој логици и сваком принципу сазнања који није скептички” (Kant, 1975: 127).

## Критика Бурдијеа... и његових превида

Као што је лепо приметити Бруно Пекино, постоји у *Дистинкцији* жеља да се стане на крај филозофској естетици (Réquignot, 1993: 169–183). Ако се Бурдије, пошто је произвео „истину укуса”, у свом постскриптуму враћа кантовској естетици, то је да би јој задао завршни ударац, „да би се избегло да, преко веома уобичајеног ефекта раздвајања, одсуство непосредног сукобљавања не дозволи да два дискурса

субјективности. [...] У акту просуђивања ја свом партикуларном и личном осећању приписујем универзалну важност. Другим речима, естетски суд је суштински 'за друге'" (Kant, 1993: 12).

<sup>9</sup> „Волтер је [...] као естетичар сматрао [да] прави, истанчани укус води порекло из човековог друштвеног инстинкта и који се – то је теза *Олега о укусу* [1733] – може развити само у оквирима живота у друштву” (Cassirer, 1986: 291).

<sup>10</sup> Савремени естетичари заправо често критикују ове појмове. То је, на пример, случај са Жераром Женетом који држи да Кант није био сасвим убеђен у релевантност *незаинтересованости* при просуђивању универзалности суда укуса, те је као последње средство, и помало упркос себи самом, увео још једану претензију суда укуса, претензију на нужност, која се и сама заснивала на „чистој *ad hoc* хипотези” здравог разума. Али за Женета је овај *sensus communis* чиста илузија (Genette, 1997: 83).

мирољубиво коегзистирају у два брижљиво раздвојена универзума мисли и говора” (Burdije, 2013: 500). Јасно је да за њега филозофија и социологија не могу да коегзистирају, и да само једна од њих мора бити у праву. Али, није на нама да покушамо да помиримо те две позиције<sup>11</sup> већ да покажемо да Бурдијеова критика ни изблиза не исцрпљује друштвено питање које одзвања *Кришikom моћи суђења*. Бурдијеове антифилозофске предрасуде, које су видљиве и у неким другим делима социолога, каткад га доводе до натегнутих читања треће *Кришике*. Он је заправо у криву када каже да Кант негира друштвену (или како он каже „емпиријску”) димензију укуса. У више наврата, Кант објашњава да емпиријска димензија укуса није предмет његовог излагања, и да ће се усредсредити само на трансценденталну димензију. Потпуно јасно се о том питању изјашњава у § 41: „Али тај интерес који је само посредно, благодарећи склоности према друштву, придодат лепоме, и према томе је емпиријски интерес, није овде за нас ни од каквог значаја, који ми треба да гледамо само с обзиром на оно што може *a priori*, мада само посредно, да има везе са судом укуса” (Kant, 1975: 182). Бурдије репродукује овај пасус у једној фусноти (Burdije, 2013: 504) али интерпретира Кантову теоријску незаинтересованост за емпиријску димензију укуса као да је реч о простој негацији: „[теорија укуса] непрестано ускраћује укусу све оно што би могло да буде налик емпиријској, психолошкој и пре свега друштвеној генези, користећи се увек чаробним отклоном између трансценденталног и емпиријског” (Burdije, 2013: 504). Нама се, међутим, чини да је очигледно пре свега реч о методолошком избору. Кант је, будући да је био филозоф а не социолог, указао на друштвено порекло укуса, али се усредсредити на разјашњавање његове *априорне* (трансценденталне) природе.

Поред ове прве резерве која се тиче филозофског или социолошког третмана појаве јавног укуса, наша друга резерва спрам *Дисциплинације* тиче се дефиниције уметничког и интелектуалног *поља*<sup>12</sup> у Немачкој друге половине осамнаестог века. Ограничивши се на тумачење треће *Кришике* својим друштвеним контекстом, и тврдоглаво одбијајући да разјасни контекст дела, Бурдије је починио извесне грешке када је реч о Кантовом положају у интелектуалном пољу Немачке осамнаестог века. И заиста, Бурдије, који приговара кантовској естетици да је „потпуно аисторијска”, не обраћа баш много пажње на историју. Све његове историјске и друштвене референце које се односе на осамнаести век потичу из *Процеса цивилизације* (1939) Норберта Елијаса (Elijas, 2001). Али ово дело се не бави појмом укуса већ генеалогичом појмова француске *цивилизације* и немачке *културе* и њиховом друштвеном и историјском условљеношћу. У тој капиталној студији Елијас је тврдио да се немачка буржоаска интелигенција друге половине осамнаестог века држала подаље од дворског живота, и следствено томе није имала никакву моћ, те је своје политичке амбиције изражавала посредством уметничких и, нарочито, посредством умних остварења: „Овде се [...] ради о слоју уклоњеном из свих политичких делатности,

<sup>11</sup> Као што покушава да учини Бруно Пекино у поменутом делу.

<sup>12</sup> „Поље” се овде користи у значењу које му је дао Бурдије: „[...] у оквирима поља, агенти и институције боре се, у складу са конвенцијама и правилима игре (и, у неким околностима, око самих тих правила) у складу са својом снагом, а тиме и са различитим изгледима на успех, да приграбе конкретну добит која је у игри” (Bourdieu, 1992: 78).



који ретко размишља у политичким категоријама [...], слоју који самооправдање налази првенствено у својим интелектуалним, научним или уметничким *осићварењима*” (Elijas, 2001: 60). Гетеов младалачки роман *Јаги млагої Вершера* (1774), у којем опозиција између буржоазије и аристократије обликује читаву приповест, савршено илуструје везу која постоји између друштвеног положаја буржоазије и политичких аспирација елите уметника и интелектуалаца.

Сходно томе, на првим страницама првог поглавља посвећеног Немачкој, Елијас цитира реченицу из Кантове књижице *Идеја за универзалну историју са космолошкој сџановишћом* (1784): „Култивисани уметношћу и наукама, толико смо цивилизовани да смо преоптерећени свакојаким друштвеним углаћеностима и пристојностима...”<sup>13</sup> (Elijas, 2001: 59) – да би затим показао како супротност између појмова културе (*Kultur*) и цивилизације (*Zivilisiertheit*) потиче из супротности између буржоаске интелигенције и дворског друштва. И заиста, термин *цивилизација* у Немачкој нема исто значење као у Француској. Ту постоји негативна конотација којом се наглашава дволичност дворских навика: цивилизовани човек је учтив и љубазан управо зато што игра друштвену улогу, пошто скрива своје емоције под маском привида. Реч *Kultur* пак означава оно најаутентичније у људском бићу. То је појам којим се пре свега одређују духовна остварења: уметничка дела, филозофска дела, религијски системи неког народа. Да би што боље одредио антитезу Француска–Немачка, Елијас овде мири Канта са принципима *Шшурм унд граніа* (Хердер, Лесинг, млади Шилер, млади Гете, аутор *Вершера*), који потиче из средње класе чију елиту на неки начин представља: „Књижевни покрет друге половине XVIII столећа [...] је пре свега израз неке врсте грађанске авангарде, коју овде описујемо као 'интелигенцију средњег сталежа'; сачињавали су је појединци који су били расејани по читавој земљи, [...] били [су] елита у очима народа, а људи нижег ранга у очима дворске аристократије” (Elijas, 2001: 69).

Мада је антитеза *култура/цивилизација* и те како присутна код Канта, и може се чак и приметити у другим деловима његовог опуса,<sup>14</sup> Елијас не помиње да је Кант био један од најзадртијих противника друштвених и политичких захтева *Шшурм унд граніа* током двадесет година колико је покрет постојао (1770–1790). Код њега,

<sup>13</sup> Елијасов цитат Канта (2001: 59). У наставку дела, Елијас се у више наврата враћа овом одељку (2001: 60, 69, 75, 86).

<sup>14</sup> На пример, у дугачком одељку дела *О лейом и узвишеном* (1764) у којем Кант супротставља човека меланхоличног карактера, који нагиње узвишеном, и човека сангвиничног темперамента, који нагиње лепом. Први се до детаља поклапа са буржоаским интелектуалцем који „мрзи лаж и претварање. Високо цени достојанство људске природе. Цени самога себе и у човеку види биће које заслужује поштовање. Не подноси понизност, његове племените груди дишу слободно. Гнусни су му сви ланци, почев од позлаћених који се носе на дворовима, до оних од тешког железа којима су оковани робови на галијама” (Kant, 2002: 30). Овај други користи се пак неким врлинама које су на крају крајева само привид: „[...] овај карактер [привлачи] само спољашњи сјај узвишеног [...оно што] спољашњим изгледом вара и дира [...]. Као што зграда која је вешто окречена, па изгледа да је прављена од клесаног камена, чини исто утисак као кад би стварно од камена била, а налепљени венци и стубови јој дају изглед стабилности, мада су и сами слаби и ништа не подупиру – исто тако блистају и привидне врлине, лажне искре мудрости, и измишљене заслуге” (Kant, 2002: 31–32). [Овде је реч о омашци аутора, јер мада Кант заиста каже да сангвиник нагиње лепом, последњи цитат се не односи на сангвиника већ на колерику. (Прим. Ѣрев.)]

где увек превладава космополитска тачка гледишта, друштвена антитеза између културе и цивилизације никада није постала, као код Гетеа, Хердера, Шилера, национална антитеза између Немачке и Француске. Када је реч о питањима уметности и естетике, разлике су подједнако дубоке. Кант, насупрот предромантичарима, не одбацује систем лепих уметности којем је посветио десет параграфа *Кришике моћи суђења* (§ 44 – § 54). За њега, као и за Батеа, Волтера, Хјума, промишљање ће се од сада усредсредити на суд укуса уместо на уметничког генија, насупрот уверењима присталица *Штјурм унд гранја*. У § 50, Кант пореди укус (који може да суди о лепом) и генија (који може да ствара лепе предмете), и недвосмислено даје примат првом над другим: „[...] дакле, ако у сукобу тих двеју особина треба нешто да се жртвује на некој творевини, онда би то морало да се деси пре на страни генија” (Kant, 1975: 203). Тај став дијаметрално је супротан оном који ће усвојити предромантичари, који ће се утркивати да што оштрије осуде систем лепих уметности сасвим усредсређен на гледаоца. То је случај са младим Гетеом, који је у једном чланку из 1772. жестоко напао естетичаре лепих уметности који обраћају пажњу искључиво на публику уместо на уметника и његово дело: „[...] битан је само уметник, тако да он не осећа другу срећу осим своје уметности, кроз њу живи, тоне у своја стваралачка оруђа свом својом осећајношћу и свим својим снагама. Што се тиче публике која звера, и питања да ли је она након зверача у стању да објасни зашто је зверала, какве то везе има? (Goethe, 1996: 93). Ова критика прожимаће читав романтичарски покрет. Налазимо је у Хегеловом курсу естетике (1817–1829), чији термини су практично идентични Гетеовим. Хегел приговара Батеу и другим теоретичарима лепих уметности да им циљ није да подстакну „стварање правих уметничких дела” и да се занимају само за „изображеност укуса [која се] односи само на оно што је спољашње и оскудно” (Hegel, 1986: 17).

Мора се, дакле, приметити да ако знаци класне дисџинкције које Бурдије налази у трећој *Кришници* могу да објасне неке појмове (попут незаинтересованог задовољства), они противрече другим деловима књиге, као што је примат укуса над генијем или одбрана система лепих уметности, што су теоријске позиције које су супротстављене класним интересима аутора. То нас обавезује да приметимо да Кантова позиција у интелектуалном *пољу*, а то је позиција немачког буржоаског интелектуалца налик оној аутора *Штјурм унд гранја*, не може да објасни све његове појмовне изборе. Ограничивши се на екстерну критику *Кришике моћи суђења* Бурдије је, упркос томе што тврди супротно,<sup>15</sup> упао у замку социологизма, и у трећој *Кришници* није видео ништа осим битке за престиж коју су извесне друштвене групе водиле у вези са појмом укуса.

У исто време, Бурдије не користи прилику, или не жели да искористи прилику, да анализира главно питање које прожима трећу *Кришнику*: појаву уметничке публике и појаву доказа да је укус релативан. Као што смо видели, решење естетичара који су претходили Канту састојало се у томе што су они заменили један објективизам другим: објективност *леје њприроде* која је репродукована у делима

<sup>15</sup> „[...] наивно сажето читање, које би свело Кантов текст на друштвену везу која се ту прикрива и мења, не би било мање погрешно од обичног читања које би га свело на појавну истину у којој се открива прикривајући се” (Burdije, 2013: 510).

уступила је место природном укусу, новом арбитру уметности. Кант је први који је покушао да предложи решење којим избегава замку објективизма. У том смислу, трећа *Кришика* представља једну кратку епизоду у историји филозофске естетике, будући да су естетичари који су јој претходили, као и они који ће доћи касније (романтичарски естетичари), стално западали у замку објективистичке илузије. У тренутку када естетички релативизам поново добија на значају кроз питање „културне демократије” (Michaud, 1997), било би корисно поново се позабавити покретом феномена укуса. Оно што нам унутрашња и спољашња анализа *Кришике моћи суђења* показују јесте да у крајњој инстанци укус, иако је предмет борбе за престиж, никада није предмет монопола доминантне друштвене групе, већ је, од времена настанка система лепих уметности, нешто што различите публике међусобно деле. Кант је први који је покушао да промисли тај плурализам укуса.

#### ИЗВОРИ:

- Arendt, Hannah. (1972). *La Crise de la culture*. (P. Lévy, trans.). Paris: Gallimard.
- Batteux, Charles. (1990). *La leçon de lecture*. Paris: Éd. des Cendres.
- Bourdieu, Pierre. (1992). *Réponses: pour une anthropologie réflexive*. (интервјуе водио Loïc J. D. Wacquant). Paris: Seuil.
- Burdije, Pjer. (2013). *Distinkcija: Društvena kritika suda ukusa*. (K. Nikčević, prev.). Podgorica: CID.
- Cassirer, Ernst. (1986). *La philosophie des Lumières*. (P. Quillet, trans.). Paris: Fayard.
- Didi-Huberman, Georges. (2002). *L'image survivante*. Paris: Minuit.
- Du Bos, Abbé. (1993). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Éd. ENSBA.
- Dumouchel, Daniel. (1999). *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*. Paris: Vrin.
- Elijas, Norbert. (2001). *Proces civilizacije*. (D. Janić, prev.). Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Genette, Gérard. (1997). *L'oeuvre de l'art: tome 2: la relation esthétique*. Paris: Seuil.
- Goethe, Johann Wolfgang von. (1996). *Écrits sur l'art*. (J.-M. Schaeffer, trans.). Paris: GF-Flammarion.
- Gombrich, Ernst. (1992). *Réflexions sur l'histoire de l'art*. (J. Morizot & A. Capet, trans.). Nîmes: Éd. Jacqueline Chambon.
- Haskell, Francis. (1989). "L'Art et la société". *Art et société*. (D. Vander Gucht, ed., trans.). Bruxelles: Éd. Les Éperonniers, 15–35.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. (1986). *Estetika I*. (N. Popović, prev.). Beograd: BIGZ.
- Kant, Immanuel. (1993). *Critique de la faculté de juger*. (A. Philonenko, trans.). Paris: Vrin.
- Kant, Immanuel. (1970). *Kritika čistog uma*. (N. Popović, prev.). Beograd: Kultura.
- Kant, Immanuel. (1975). *Kritika moći suđenja*. (N. Popović, prev.). Beograd: BIGZ.
- Kant, Immanuel. (2002). *O lepom i uzvišenom*. (G. Ernjaković, prev.). Nova Pazova: Bonart.
- Kristeller, Paul Oskar. (1999). *Le système moderne des arts*. (B. Han, trans.). Nîmes: Éd. Jacqueline Chambon.
- Lee, Rensselaer. W. (1998). *Ut Pictura Poesis: humanisme et théorie de la peinture, xv–xviii siècles*. (M. Brock, trans.). Paris: Macula.
- Mercier, Louis-Sébastien. (1994). *Le nouveau Paris*. Paris: Mercure de France.
- Michaud, Yves. (1997). *La crise de l'art contemporain*. Paris: PUF.
- Ниче, Фридрих. (1994). *С оне стране добра и зла / Генеалогија морала*. (Г. Ерњаковић, прев.). Београд: Просвета.
- Péquignot, Bruno. (1993). *Pour une sociologie esthétique*. Paris: L'Harmattan.
- Uzel, Jean-Philippe. (2002). "Entre l'esthétique et le politique: le *sensus communis*". *Politique de la parole: singularité et communauté*. (P. Ouellet, ed.). Montréal: Éd. Trait d'union, 166–184.

(Са француској превео Александар Стјевић)