

KANT I DRUŠTVENI KARAKTER UKUSA

Nije preterano reći da se delo Pjera Burdijea *Distinkcija* (Burdije, 2013) može u celini čitati kao kritika kantovskog shvatanja suda ukusa. Prvi deo dela, „Društvena kritika suda ukusa” i posebno postskriptum „Elementi za 'vulgarnu' kritiku čistih 'kritika’” upereni su sasvim eksplicitno protiv nezainteresovanog karaktera estetskog suda koji Kant brani u § 2 *Kritike moći suđenja*.¹ Mada je Burdije bio prvi koji je istakao društvene uslove na kojima se zasniva teorija čistog suda ukusa, kritika estetske nezainteresovanosti nije sasvim nova u istoriji filozofije. U trećoj raspravi *Genealogije morala*, Niče je takođe ismevao ovu kantovsku nezainteresovanost koja zahteva od posmatrača da bude ravnodušan spram umetničkih dela, čak i spram nagih statua grčkih boginja...² Danas, kada su Burdijeove teze već uveliko opšte mesto, ovaj prigovor predstavlja jedan od najčešćih lajtmotiva diskursa o umetnosti. Svako malo, neki članak, neki ogled, napadne čistotu kantovskog ukusa. Takođe, nije nimalo neobično da se tu i tamo naiđe na pomeranje značenja: nije estetski doživljaj taj koji je nezainteresovan već umetnost sama.³

Najoriginalniji doprinos *Distinkcije* sastoji se u tome što je objasnila dispoziciju kantovskog *homo aesteticusa*-a u svetlu onih sila koje su oblikovale umetnički svet osamnaestog veka. Velika zasluga Burdijeove knjige jeste u tome što je zaista stavila filozofsku estetiku u kontekst njenog istorijskog i društvenog nastanka. Umesto da bude, kao što bi želela, *philosophia perennis*, ona je, po sociologu, odraz simboličke borbe različitih društvenih grupa koje čine umetničku publiku. Pošto su je pisali buržoaski intelektualci koji su želeli da se razlikuju kako od naroda tako i od aristokratije, filozofsku estetiku treba čitati kao „izraz uzvišenih interesa buržoaske inteligencije”. Ukus koji Kant brani je pre svega istančani ukus koji se istovremeno suprotstavlja narodnom ukusu (koji se svodi na prosta čulna zadovoljstva) i ukusu čoveka dvora (široko precenjenom „civilizovanim” zadovoljstvu): „čisto zadovoljstvo, što će reći potpuno pročišćeno od svakog osećajnog ili čulnog interesa, istovremeno savršeno oslobođeno svakog društvenog i mondenkog interesa, suprotstavlja se takođe prefinjenom i altruističkom uživanju čoveka dvora kao i neotesanom i prostačkom uživanju naroda” (Burdije, 2013: 508). Ovo ikonoklastičko čitanje treće *Kritike* ima tu prednost što je iznelo na videlo činjenicu da je svet umetnosti osamnaestog veka bio poprište borbe za prestiž u kojoj su se sukobljavale buržoazija i plemstvo, borbe koja se vodila preko leđa treće grupe, koja nije učestvovala u

¹ „Svako mora priznati da je vrlo pristrasan svaki onaj sud o lepoti u koji se meša ma i najmanji interes, i da, prema tome, takav sud ne predstavlja nikako neki sud ukusa” (Kant, 1975: 95).

² „Naravno, ako naši estetičari neumorno, u prilog Kantu, ponavljaju tvrdnju da se pod čarobnim dejstvom lepote mogu 'nezainteresovano' posmatrati čak i statue obnaženih žena, onda se zaista na njihov račun možemo malo i nasmejati...” (Niče, 1994: 316).

³ Tako Žorž Didi-Uberman piše: „[...] umetnost nije 'nezainteresovana' kao što je mislio Kant” (Didi-Uberman, 2002: 144).

raspravama ali je svejedno stalno bila prisutna – preko naroda. Štaviše, čitava kantovska teorija ukusa počiva, po Burdijeu, na opoziciji između neposrednog zadovoljstva koje je proizvod čula i nezainteresovanog zadovoljstva koje je rezultat promišljanja. Ovo prvo, koje Kant naziva „varvarskim”, predmet je osude bez prava na žalbu; ovo drugo je simbol moralnog dobra i vrhunska vrednost. Samo *buržoaski ukus* može da prevlada čulno zadovoljstvo i, isto tako, da pretenduje na univerzalnost; iz toga je Burdije zaključio da je kantovska estetika „poput svake filozofske misli dostojne tog imena (postoji samo *philosophia perennis*) savršeno etnocentrična jer ne daje sebi drugi *datum* na proživljeno iskustvo *homo aestheticus*-a koji je samo subjekt estetskog diskursa ustanovljenog u univerzalnom subjektu umetničkog iskustva, kantovska analiza suda ukusa nalazi svoj realni princip u skupu etičkih principa koji su univerzalizacija sklonosti pridruženih jednom posebnom položaju (Burdije, 2013: 509). Različiti stupnjevi estetskog zadovoljstva (varvarsko zadovoljstvo, civilizovano zadovoljstvo, čisto zadovoljstvo...) kojima operiše *Kritika moći suđenja* tako omogućavaju da se ozakoni i osigura dominacija buržoaskog ukusa nad svetom umetnosti i estetikom, što omogućava Burdijeu da zaključi da kantovska estetika u krajnjoj instanci predstavlja diskurs „koji ustanovljava umetnost u potvrđivanju etičke i estetske distinkcije...” (Burdije, 2013: 609).

Mora se zaključiti da burdijeovska analiza, iako oštra prema kantovskoj estetici – toj „tipično profesorskoj estetici” čiji jedini „uobičajeni čitaoci” su profesori filozofije – baca značajno svetlo na društvene uslove koje čine filozofski diskurs mogućim. Pa ipak, odbijajući da izvrši unutrašnju analizu dela – onakvu kakvu je izvršio Derida i kakvu je on sam oštro kritikovao u *Distinkciji* – i fokusirajući se isključivo na eksternu kritiku sa stanovišta klasne logike, Burdije je ignorisao društveno pitanje iz kojeg je nastala treća *Kritika* i sa kojim su se suočavali svi estetičari osamnaestog veka: pojavu umetničke publike i estetički relativizam koji je tu pojavu pratio.

Umetnička publika i relativnost ukusa

Kako nas je podsetio Frensis Haskel, svet umetnosti osamnaestog veka prošao je kroz presudnu promenu koja je označila početak estetske modernosti: „[...] po prvi put je široka publika – a ne samo uski krug bogatih i moćnih – dobila priliku da promišlja savremenu umetničku produkciju [...] Za umetnika to je neizbežno rezultiralo uvećanjem publike bez presedana; uticaj veoma kontroverznog fenomena *buržoaskog ukusa* počeo je ozbiljno da se oseća, i nastala je umetnička kritika”, *de gustibus non disputandum est* ponovo je dobila na značaju.

Filozofsko pitanje relativnosti ukusa direktno se nadovezivalo na sociološko pitanje raznolikosti publike. Svi posetioci Kraljevskog salona skulpture i slikarstva – najznačajnijeg umetničkog događaja u Evropi druge polovine osamnaestog veka – insistiraće na raznolikosti javnog ukusa. U tom smislu posebno je zanimljiv opis Kraljevskog salona 1787. koji je dao pisac Luj-Sebastijan Mersije, jedan od budućih hroničara revolucionarnih događanja. Pre svega, Mersije primećuje da se mesto umetnosti promenilo: „[...] tokom prošlog veka slika je mogla pripadati samo kralju ili crkvi” (Mercier, 1994: 196),

dok je krajem osamnaestog veka salon doživeo veliku popularnost: „[...] tamo hrle gomile, talasi ljudi, i ne prestaju tokom čitavih šest nedelja, od jutra do mraka; u nekim trenucima čovek bi krenuo da se guši” (Mercier, 1994: 194–195). Međutim, on će pre svega naglasiti šarenilo gomile koja posećuje izložbu. Štaviše, ako je nova buržoaska klasa amatera igrala sve važniju ulogu u životu umetnosti, makar samo zato što je upravo ona kupovala i sakupljala umetnička dela, daleko od toga da je samo ona činila novu umetničku publiku. Aristokratija je i dalje igrala dominantnu ulogu u upravljanju umetnošću: Akademija, koja je direktno zavisila od kraljevske vlasti, upravljala je do detalja organizacijom likovnih umetnosti u Francuskoj. Na kraju, treća klasa, narod, činila je najveći deo radoznalaca i posmatrača koji su žurili da posete Salon. Tako se radnik našao do plemića, trgovac kraj umetnika, službenik kraj građanina, i tako dalje. Mersije takođe insistira na raznovrsnosti umetničkih dela koja su izložena u Salonu, a koja su bila raznolika koliko i publika koja ga je posećivala: „[...] opšta pometnja. Šarenilo posetilaca nije ništa veće nego šarenilo predmeta koje posetioci posmatraju” (Mercier, 1994: 195). Pored istorijskih prizora, koji su bili ponos Akademije i *École française*, ponovo nailazimo i na žanrovske kompozicije (portret, mrtva priroda, pejzaž, prikazi enterijera...), u kojima su posebno uspešni bili flamanski slikari i tek poneki francuski umetnik, poput Fragonara ili Šardena.

Sistem lepih umetnosti i rođenje estetike

Sledeći analizu Paula Oskara Kristelera, možemo potvrditi da je uspostavljanje sistema lepih umetnosti predstavljalo direktan odgovor na pojavu umetničke publike (Kristeller, 1999: 106). Objedinjavanje različitih umetničkih disciplina kroz pojam *lepih umetnosti* – koji je uključivao likovne umetnosti, poeziju, ples, pozorište i muziku – imalo je za cilj da novim amaterima ponudi pojednostavljen okvir za razumevanje umetničkih dela koji ostavlja po strani filozofske i umetničke tananosti starih *slobodnih veština*. Filozofska estetika je stoga usko povezana sa modernim sistemom umetnosti i sa različitim institucijama koje su se pojavile, ili su se razvile na njegovom tragu (tržište umetnosti, kolekcionarstvo, kritika, muzej...). Kao što s pravom primećuje Kristeler, estetika nastoji da odgovori na nova pitanja publike i samim tim vrši teorijski obrt bez presedana kada je reč o odnosu između stvaranja na jednoj strani i recepcije na drugoj: „[...] činjenica da moderna estetika vodi poreklo iz kritičkog amaterizma u velikoj meri objašnjava zašto su estetičari donedavno umetnička dela analizirali sa stanovišta posmatrača, čitaoca ili slušaoca umesto sa stanovišta stvaraoaca” (Kristeller, 1999: 106). Misija filozofske estetike (koja se pojavila u prvoj polovini veka sa delima Krusaza, Diboja, Voltera, Batea...) jeste dvostruka: da vodi publiku koja čini prve korake u svetu umetnosti (u tom smislu, umetnička kritika i estetika imaju veoma slične ciljeve, s tim što se jedna bavi umetničkim delima a druga pojmovima) i da podigne hipoteku relativizma koja se pojavila sa nastankom publike. I zaista, klasicistička teorija, koja je i dalje branila izjednačavanje lepote i istine, nije se više mogla prilagoditi novonastaloj situaciji: ne samo da se žanrovsko slikarstvo nije uklapalo u unapred utvrđeni program, već je i nova umetnič-

ka publika, mahom nesofisticirana, bila indiferentna prema alegorijskom slikarstvu koje je branila Akademija.

Pitanje relativnosti ukusa publike, koje je po prvi put pokrenuto 1719. u *Kritičkim razmišljanjima o poeziji i slikarstvu* opata Dibo, veoma brzo se nametnulo kao Gordijev čvor filozofske estetike (Du Bos, 1993: 275–317). Ser Džošua Renolds sumirao je problem na sledeći način: „[...] umetnost bi večito bila izložena kapricu i proizvoljnosti kada oni koji treba da prosuđuju njenu vrednost ne bi imali utvrđene principe da se njima vode pri odlučivanju” (citirano u Gombrich, 1992: 167). Rešenje koje su ponudili estetičari ne sadrži odgovor na postavljeno pitanje koliko jednostavnu konstataciju: taj ukus koji je pretio da će baciti umetnost u vihor kaprica i proizvoljnosti postaće dobar ukus i preužeće ulogu koju je lepa priroda igrala u klasicizmu. Ta nova norma biće u pojmovnom smislu podjednako nejasna kao i ona stara,⁴ ali će imati tu prednost što će otkloniti pretnju relativizma. *Dobar ukus*, shvaćen kao neka vrsta šestog čula koje je deo ljudske prirode, postaće novi arbitar umetnosti.

Bate i prirodni ukus

Delo Šarla Batea *Lepe umetnosti svedene na jedan zajednički princip* (1746), koje je momentalno doživelo uspeh u čitavoj Evropi, svedoči o promenama do kojih je došlo u tom periodu. Taj traktat ponudio je po prvi put kodifikaciju sistema lepih umetnosti u skoro pa konačnom obliku (Kristeller, 1999: 65). Po Bateu, slikarstvo, vajarstvo, poezija, ples, muzika i pozorište (arhitektura je uživala specifičan status jer je objedinjavala zadovoljstvo i korisnost) dele zajednički princip „imitacije lepe prirode” (Batteux, 1990: 43). Ovo svođenje umetnosti na zajednički princip imitacije izazvaće negodovanje umetnika koji će mu zameriti ekstremno pojednostavljivanje, ali to je upravo i bio cilj koji je Bate želeo da postigne kada je na samom početku svog teksta naglasio ovu jednostavnost i ustvrdio da ona „čini teret lakšim, a put jasnijim” (Batteux, 1990: 38). I zaista, *Lepe umetnosti svedene na jedan zajednički princip* su pre svega namenjene novim amaterima koji su onedavno posećivali predstave i izložbe i koji nisu želeli da se opterećuju previše zahtevnim pravilima. Bate im je ponudio neku vrstu mešavine razmišljanja na temu umetnosti i estetike koja bi im pomogla da ne potonu u nemirnim vodama filozofskih spekulacija, tj. u onome što je nazvao „dubokom metafizikom” (Batteux, 1990: 52). Ovo delo je na određeni način direktno odražavalo transformacije koje su karakteristične za tu epohu: između prvog dela koji je posvećen geniju i podražavanju i drugog koji je posvećen ukusu, ono je potpomoglo tranziciju od klasicizma ka novoj estetici. Bateovo delo nam isto tako omogućava da bolje shvatimo radikalnu novinu kantovske estetike.

U svom prvom delu *Lepe umetnosti svedene na jedan zajednički princip* deluju kao poslednji pokušaj da se odbrani klasicistički princip podražavanja. Njihova prva poglavlja prošarana su formulama koje su skoro doslovno prenesene iz Aristotelove *Poetike*

⁴ Tokom čitave renesanse i XVII veka teoretičari umetnosti kolebali su se između podražavanja prirode i njene idealizacije, između istine i uverljivosti; o ovome videti: Rensselaer W. Lee, 1998.

(koju je Bate preveo i za koju je napisao komentare) i u kojima se brani superiornost podražavanja stvarnosti.⁵ Međutim, u drugom delu svedočimo preokretu od klasicizma ka novoj estetičkoj teoriji, od teorije genija koji treba da imitira prirodu ka teoriji ukusa publike. Na početku drugog dela, Bate izjednačava te dve sposobnosti, i tretira ih kao komplementarne: „[...] genije i ukus nalaze u umetnosti zajednički objekat – jedan ga stvara a drugi ga prosuđuje” (Batteux, 1990: 50), da bi na kraju izvršio potpuni preokret i ustvrdio da je ukus superioran: „[...] dakle, ukus je taj koji stvara remek-dela i koji umetničkim delima daje utisak slobode i lakoće koji je njihov najveći kvalitet” (Batteux, 1990: 51). Od sada poslednju reč ima gledalac, a ne umetnik. Od sada je ukus taj koji *stvara* remek-dela. Da bi podupro svoju hipotezu, Bate prezentuje ukus, tačnije dobar ukus, kao novu apsolutnu normu koja direktno sledi iz zakona prirode, što će reći kao „deo nas samih sa kojim se rađamo” (Batteux, 1990: 53). Ta priroda, za koju smo mislili da smo je se oslobodili kada smo odbacili klasicističko načelo podražavanja, vratila se trčecim korakom kroz teoriju ukusa.

Pa ipak, Bate nije mogao da porekne da postoje razlike u ukusima, na primer, između čoveka iz naroda kojem nedostaje ukus i čoveka istančanog ukusa.⁶ Po njemu, ovo se može objasniti činjenicom da neznanje i predrasude narodskog čoveka sprečavaju prirodni ukus da dođe do izražaja. Ali dovoljno je da se takav čovek nađe pored čoveka prefinjenog ukusa pa da uvidi svoju grešku: „[...] ljudi čuju primedbe nekolicine i oslobode se svojih predrasuda. Da li je autoritet ljudi taj koji dovodi do ovih promena ili je to možda ipak glas prirode?” (Batteux, 1990: 55). Bate je logično zaključio da je posredi ovo drugo kada je postulirao ideju o razvoju ukusa: pošto je publika sve više i više izložena umetničkim sadržajima, normalno je da će se njen ukus izoštriti i da će biti sve sigurnije suditi o remek-delima. Mora se priznati da je javna dimenzija ukusa sveprisutna kod Batea, kao da priroda lakše dolazi do izražaja kroz kolektivni sud nego kroz sud pojedinca, kao da joj je to prava svrha. Ideja spontane saglasnosti – *spontane* zato što je *prirodna* – različitih senzibiliteta prožeće čitav osamnaesti vek i preliće se u sferu estetskog diskursa. Nalazimo je, na primer, kod Mersijeja koji je, nakon što je naglasio raznolikost publike na Salonu 1787. godine, uprkos svemu zaključio da publika poseduje istinski ukus koji dolazi iz prirode. „I eto! Ti ljudi koji ne znaju ništa o slikarstvu instinktivno odlaze pred najupečatljiviju sliku, pred najistinitiju; oni ne greše. Oko publike je to koje u krajnjoj liniji sudi o istini, o prirodnosti, o svim tim slikama” (Batteux, 1990: 55). Ukus publike tako postaje arbitar umetnosti i vrši sve značajniju normativnu funkciju u sferi umetnosti ali i u sferi politike.⁷

⁵ „[...] zaključujem da umetnosti, ispravno shvaćene, nisu ništa drugo do podražavanje; one nisu priroda ali su joj nalik. U tom smislu lepe umetnosti nisu stvarnost ali deluju kao da jesu” (Batteux, 1990: 45).

⁶ Za koji pretpostavljamo da pripada buržoaziji, budući da Bate, kao i Kant, odbacuje kako narodni, tako i civilizovani ukus: „grubost i [...] izveštačenost: dva poroka podjednako protivna ukusu u društvu i ukusu u umetnosti” (Batteux, 1990: 64).

⁷ Dozvolićemo sebi da uputimo čitaoca na članak koji smo napisali o ovom pitanju: Jean-Phillipe Uzel, 2002.

Kantov odgovor na objektivizam

Na sve veću rasprostranjenost ukusa koja je pratila ulazak publike u sferu umetnosti, prvi estetičari odgovorili su tretirajući ukus kao prirodni sentiment. U krajnjoj instanci, kao što je pokazao Kasirer, jedan objektivizam zamenio je drugi: „[...] u središtu pažnje više nije ona *natura rerum* na kojoj se zasnivao estetički objektivizam [klasicizma] već čovekova priroda: ona kojoj su se u toj epohi stalno obraćale psihologija i teorija znanja, ona u kojoj se tražio ključ za sve probleme koje je metafizika obećavala da će rešiti iako u tome nikada nije uspela” (Cassirer, 1986: 293–294). Kant je veoma dugo bio skeptičan prema ovom novom objektivizmu koji se zasnivao na pojmu ljudske prirode, pa je i u *Kritici čistog uma* (1781) „kritiku ukusa” nazvao poduhvatom osuđenim na propast: „[...] estetika se zasniva na nažalost lažnoj nadi da se kritički sud o lepom može zasnovati na racionalnim načelima, i da se njena pravila mogu uzdići na nivo nauke. Ali to je uzaludan poduhvat. Njena pravila ili kriterijumi zapravo su u suštini empirijski, i konsekvantno ne mogu služiti kao apriorni zakoni ukusa. „Ovde je u osnovi jedna osujećena nada [estetike], naime, da podvede pod principe uma kritičko ocenjivanje lepoga, te da pravila toga ocenjivanja učini naukom. Ali ovaj trud je uzaludan. Jer pomenuta pravila ili kriteriji jesu prema svojim najvažnijim izvorima čisto empirički, te, prema tome, nikada ne mogu služiti kao određeni zakoni apriori, prema kojima bi se morao upravljati naš ukus...” (Kant, 1970: 62). Manje od deset godina kasnije, Kant je preispitao svoj stav i napisao treću *Kritiku*. Otkuda ovaj obrt? Deluje očigledno da su odgovori koje je estetika osamnaestog veka dala na pitanje o relativnosti ukusa bili nezadovoljavajući. Međutim – nasuprot objašnjenjima koja drže da to isto važi i za kantovsku kritiku (Dumouchel, 1999) – ovde ćemo izneti hipotezu, zajedno sa Hanom Arent, da je pitanje javne dimenzije ukusa to koje je navelo Kanta da napiše *Kritiku moći suđenja*: „Kant, koji svako nije bio preterano osetljiv na lepe stvari, bio je i te kako svestan javnog kvaliteta lepote” (Arendt, 1972: 283). Filozof iz Kenigsberga razumeo bi da je, time što je okarakterisao sud ukusa kao pojedinačan a opšti, postavio moderno pitanje par ekselans: pitanje intersubjektivnosti.⁸

Takođe bismo mogli zaključiti, nasuprot Pjeru Burdijeu, da pitanje o društvenom karakteru ukusa koje prožima analizu kolektivne dimenzije ukusa, ne samo da nije odsutno iz treće *Kritike* već leži u osnovi čitave strukture tog dela. Više odeljaka *Kritike moći suđenja* potvrđuje ovu hipotezu. U § 2 koji je posvećen nezainteresovanom zadovoljstvu suda ukusa, Kant uvodi važnu pojmovnu distinkciju između *nezainteresovanog* karaktera ukusa i njegovog *interesantnog* karaktera: „[...] sud o nekom predmetu dopadanja može da bude sasvim nezainteresovan, a da ipak bude vrlo interesantan [...] Samo u društvu biva interesantno da se ima ukus [...]” (Kant, 1975: 95). Kasnije će se više puta vratiti društvenoj dimenziji ukusa, između ostalog u čuvenom § 41 naslovljenom „O empirij-

⁸ U predgovoru za treću *Kritiku* Aleksis Filonenko se vraća ovom ključnom momentu: „[...] *Kritika moći suđenja* je pokušaj da se reši ključni problem moderne filozofije: problem intersubjektivnosti. [...] U aktu prosuđivanja ja svom partikularnom i ličnom osećanju pripisujem univerzalnu važnost. Drugim rečima, estetski sud je suštinski 'za druge'” (Kant, 1993: 12).

skome interesu za lepo” u kojem nedvosmisleno kaže da „za lepo empirijski interes postoji samo u društvu” (Kant, 1975: 181). Ta teza na koju nas je podsetio Kasirer nije sasvim nova budući da su neki estetičari, poput Voltera, i ranije insistirali na društvenom karakteru ukusa.⁹ Jasno je da se Kant ne bavi publikom kao sociolog – što mu u više navrata prebacuje Burdije – već kao filozof, što će reći kroz pitanje intersubjektivnosti. Njegov projekat počivao je na nastojanju da se različiti senzibiliteti pomire i da se izbegne zamka klasicizma (koji bi želeo da poverujemo da lepota leži u samom predmetu) i zamka psihologizma (koji bi želeo da poverujemo da je ukus prirodan). Rešenja koja je Kant predložio kroz pojmove nezainteresovanosti i zdravog razuma nas možda više ne zadovoljavaju,¹⁰ ali kod njega nalazimo jedan od prvih pokušaja da se filozofski promisle društvene dimenzije ukusa i da se ponudi alternativa estetičkom objektivizmu: „[...] to će zajedničko čulo [zdrav razum] moći s razlogom da pretpostavi, i to ne oslanjajući se zbog toga na psihološka posmatranja, već kao onaj nužni uslov opšte saopštljivosti našega saznanja koji se mora pretpostaviti u svakoj logici i svakom principu saznanja koji nije skeptički” (Kant, 1975: 127).

Kritika Burdijea... i njegovih previda

Kao što je lepo primetio Bruno Pekino, postoji u *Distinkciji* želja da se stane na kraj filozofskoj estetici (Péquignot, 1993: 169–183). Ako se Burdije, pošto je proizveo „istinu ukusa”, u svom postskriptumu vraća kantovskoj estetici, to je da bi joj zadao završni udarac, „da bi se izbeglo da, preko veoma uobičajenog efekta razdvajanja, odsustvo neposrednog sukobljavanja ne dozvoli da dva diskursa miroljubivo koegzistiraju u dva brižljivo razdvojena univerzuma misli i govora” (Burdije, 2013: 500). Jasno je da za njega filozofija i sociologija ne mogu da koegzistiraju, i da samo jedna od njih mora biti u pravu. Ali, nije na nama da pokušamo da pomirimo te dve pozicije¹¹ već da pokažemo da Burdijeova kritika ni izbliza ne iscrpljuje društveno pitanje koje odzvanja *Kritikom moći suđenja*. Burdijeove antifilozofske predrasude, koje su vidljive i u nekim drugim delima sociologa, katkad ga dovode do nategnutih čitanja treće *Kritike*. On je zapravo u krivu kada kaže da Kant negira društvenu (ili kako on kaže „empirijsku”) dimenziju ukusa. U više navrata, Kant objašnjava da empirijska dimenzija ukusa nije predmet njegovog izlaganja, i da će se usredsrediti samo na transcendentalnu dimenziju. Potpuno jasno se o tom pitanju izjašnjava u § 41: „Ali taj interes koji je samo posredno, blagodareći sklonosti prema društvu, pridodat lepome, i prema tome je empirijski interes, nije ovde za nas ni od ka-

⁹ „Volter je [...] kao estetičar smatrao [da] pravi, istančani ukus vodi poreklo iz čovekovog društvenog instinkta i koji se – to je teza *Ogleda o ukusu* [1733] – može razviti samo u okvirima života u društvu” (Cassirer, 1986: 291).

¹⁰ Savremeni estetičari zapravo često kritikuju ove pojmove. To je, na primer, slučaj sa Žerarom Ženecom koji drži da Kant nije bio sasvim ubeđen u relevantnost *nezainteresovanosti* pri prosuđivanju univerzalnosti suda ukusa, te je kao poslednje sredstvo, i pomalo uprkos sebi samom, uveo još jednu pretenziju suda ukusa, pretenziju na nužnost, koja se i sama zasnivala na „čistoj *ad hoc* hipotezi” zdravog razuma. Ali za Ženeta je ovaj *sensus communis* čista iluzija (Genette, 1997: 83).

¹¹ Kao što pokušava da učini Bruno Pekino u pomenutom delu.

kvog značaja, koji mi treba da gledamo samo s obzirom na ono što može *a priori*, mada samo posredno, da ima veze sa sudom ukusa” (Kant, 1975: 182). Burdije reprodukuje ovaj pasus u jednoj fusnoti (Burdije, 2013: 504) ali interpretira Kantovu teorijsku nezainteresovanost za empirijsku dimenziju ukusa kao da je reč o prosto negaciji: „[teorija ukusa] neprestano uskraćuje ukusu sve ono što bi moglo da bude nalik empirijskoj, psihološkoj i pre svega društvenoj genezi, koristeći se uvek čarobnim otklonom između transcendentnog i empirijskog” (Burdije, 2013: 504). Nama se, međutim, čini da je očigledno pre svega reč o metodološkom izboru. Kant je, budući da je bio filozof a ne sociolog, ukazao na društveno poreklo ukusa, ali se usredsredio na razjašnjavanje njegove *apriorne* (transcendentalne) prirode.

Pored ove prve rezerve koja se tiče filozofskog ili sociološkog tretmana pojave javnog ukusa, naša druga rezerva spram *Distinkcije* tiče se definicije umetničkog i intelektualnog *polja*¹² u Nemačkoj druge polovine osamnaestog veka. Ograničivši se na tumačenje treće *Kritike* svojim društvenim kontekstom, i tvrdoglavo odbijajući da razjasni kontekst dela, Burdije je počinio izvesne greške kada je reč o Kantovom položaju u intelektualnom polju Nemačke osamnaestog veka. I zaista, Burdije, koji prigovara kantovskoj estetici da je „potpuno aistorijska”, ne obraća baš mnogo pažnje na istoriju. Sve njegove istorijske i društvene reference koje se odnose na osamnaesti vek potiču iz *Procesa civilizacije* (1939) Norberta Elijasa (Elijas, 2001). Ali ovo delo se ne bavi pojmom ukusa već genealogijom pojmova francuske *civilizacije* i nemačke *kulture* i njihovom društvenom i istorijskom uslovljenošću. U toj kapitalnoj studiji Elijas je tvrdio da se nemačka buržoaska inteligencija druge polovine osamnaestog veka držala podalje od dvorskog života, i sledstveno tome nije imala nikakvu moć, te je svoje političke ambicije izražavala posredstvom umetničkih i, naročito, posredstvom umnih ostvarenja: „Ovde se [...] radi o sloju uklonjenom iz svih političkih delatnosti, koji retko razmišlja u političkim kategorijama [...], sloju koji samoopravdanje nalazi prvenstveno u svojim intelektualnim, naučnim ili umetničkim *ostvarenjima*” (Elijas, 2001: 60). Geteov mladalački roman *Jadi mladog Vertera* (1774), u kojem opozicija između buržoazije i aristokratije oblikuje čitavu pripovest, savršeno ilustruje vezu koja postoji između društvenog položaja buržoazije i političkih aspiracija elite umetnika i intelektualaca.

Shodno tome, na prvim stranicama prvog poglavlja posvećenog Nemačkoj, Elijas citira rečenicu iz Kantove knjižice *Ideja za univerzalnu istoriju sa kosmopolitskog staništa* (1784): „Kultivisani umetnošću i naukama, toliko smo civilizovani da smo preopterećeni svakojakim društvenim uglađenostima i pristojnostima...”¹³ (Elijas, 2001: 59) – da bi zatim pokazao kako suprotnost između pojmova *kulture* (*Kultur*) i *civilizacije* (*Zivilisiertheit*) potiče iz suprotnosti između buržoaske inteligencije i dvorskog društva. I zaista, termin *civilizacija* u Nemačkoj nema isto značenje kao u Francuskoj. Tu postoji ne-

¹² „Polje” se ovde koristi u značenju koje mu je dao Burdije: „[...] u okvirima polja, agenti i institucije bore se, u skladu sa konvencijama i pravilima igre (i, u nekim okolnostima, oko samih tih pravila) u skladu sa svojom snagom, a time i sa različitim izgledima na uspeh, da prigrabe konkretnu dobit koja je u igri” (Bourdieu, 1992: 78).

¹³ Elijasov citat Kanta (2001: 59). U nastavku dela, Elijas se u više navrata vraća ovom odeljku (2001: 60, 69, 75, 86).

gativna konotacija kojom se naglašava dvoličnost dvorskih navika: civilizovani čovek je učtiv i ljubazan upravo zato što igra društvenu ulogu, pošto skriva svoje emocije pod maskom privida. Reč *Kultur* pak označava ono najautentičnije u ljudskom biću. To je pojam kojim se pre svega određuju duhovna ostvarenja: umetnička dela, filozofska dela, religijski sistemi nekog naroda. Da bi što bolje odredio antitezu Francuska–Nemačka, Elijas ovde miri Kanta sa principima *Sturm und dranga* (Herder, Lesing, mladi Šiler, mladi Gete, autor *Vertera*), koji potiče iz srednje klase čiju elitu na neki način predstavlja: „Književni pokret druge polovine XVIII stoleća [...] je pre svega izraz neke vrste građanske avangarde, koju ovde opisujemo kao 'inteligenciju srednjeg staleža'; sačinjavali su je pojedinci koji su bili rasejani po čitavoj zemlji, [...] bili [su] elita u očima naroda, a ljudi nižeg ranga u očima dvorske aristokratije” (Elijas, 2001: 69).

Mada je antiteza *kultura/civilizacija* i te kako prisutna kod Kanta, i može se čak i primetiti u drugim delovima njegovog opusa,¹⁴ Elijas ne pominje da je Kant bio jedan od najzadrtijih protivnika društvenih i političkih zahteva *Sturm und dranga* tokom dvadeset godina koliko je pokret postojao (1770–1790). Kod njega, gde uvek prevladava kosmopolitska tačka gledišta, društvena antiteza između *kulture* i *civilizacije* nikada nije postala, kao kod Getea, Herdera, Šilera, nacionalna antiteza između Nemačke i Francuske. Kada je reč o pitanjima umetnosti i estetike, razlike su podjednako duboke. Kant, nasuprot predromantičarima, ne odbacuje sistem lepih umetnosti kojem je posvetio deset paragrafa *Kritike moći suđenja* (§ 44 – § 54). Za njega, kao i za Batea, Voltera, Hjuma, promišljanje će se od sada usredsrediti na sud ukusa umesto na umetničkog genija, nasuprot uverenjima pristalica *Sturm und dranga*. U § 50, Kant poredi ukus (koji može da sudi o lepom) i genija (koji može da stvara lepe predmete), i nedvosmisleno daje primat prvom nad drugim: „[...] dakle, ako u sukobu tih dveju osobina treba nešto da se žrtvuje na nekoj tvorevini, onda bi to moralo da se desi pre na strani genija” (Kant, 1975: 203). Taj stav dijametralno je suprotan onom koji će usvojiti predromantičari, koji će se utrkivati da što oštrije osude sistem lepih umetnosti sasvim usredsređen na gledaoca. To je slučaj sa mladim Geteom, koji je u jednom članku iz 1772. žestoko napao estetičare lepih umetnosti koji obraćaju pažnju isključivo na publiku umesto na umetnika i njegovo delo: „[...] bitan je samo umetnik, tako da on ne oseća drugu sreću osim svoje umetnosti, kroz nju živi, tone u svoja stvaralačka oruđa svom svojom osećajnošću i svim svojim snagama. Što

¹⁴ Na primer, u dugačkom odeljku dela *O lepom i uzvišenom* (1764) u kojem Kant suprotstavlja čoveka melanholičnog karaktera, koji naginje uzvišenom, i čoveka sangviničnog temperamenta, koji naginje lepom. Prvi se do detalja poklapa sa buržoaskim intelektualcem koji „mrzi laž i pretvaranje. Visoko ceni dostojanstvo ljudske prirode. Ceni samoga sebe i u čoveku vidi biće koje zaslužuje poštovanje. Ne podnosi poniznost, njegove plemenite grudi dišu slobodno. Gnusni su mu svi lanci, počev od pozlaćenih koji se nose na dvorovima, do onih od teškog železa kojima su okovani robovi na galijama” (Kant, 2002: 30). Ovaj drugi koristi se pak nekim vrlinama koje su na kraju krajeva samo privid: „[...] ovaj karakter [privlačni] samo spoljašnji sjaj uzvišenog [...ono što] spoljašnjim izgledom vara i dira [...]. Kao što zgrada koja je vešto okrečena, pa izgleda da je pravljena od klesanog kamena, čini isto utisak kao kad bi stvarno od kamena bila, a nalepljeni venci i stubovi joj daju izgled stabilnosti, mada su i sami slabi i ništa ne podupiru – isto tako blistaju i prividne vrline, lažne iskre mudrosti, i izmišljene zasluge” (Kant, 2002: 31–32). [Ovde je reč o omašci autora, jer mada Kant zaista kaže da sangvinik naginje lepom, poslednji citat se ne odnosi na sangvinika već na kolerika. (*Prim. prev.*)]

se tiče publike koja zvera, i pitanja da li je ona nakon zveranja u stanju da objasni zašto je zverala, kakve to veze ima? (Goethe, 1996: 93). Ova kritika prožimaće čitav romantičarski pokret. Nalazimo je u Hegelovom kursu estetike (1817–1829), čiji termini su praktično identični Geteovim. Hegel prigovara Bateu i drugim teoretičarima lepih umetnosti da im cilj nije da podstaknu „stvaranje pravih umetničkih dela” i da se zanimaju samo za „izobraženost ukusa [koja se] odnosi samo na ono što je spoljašnje i oskudno” (Hegel, 1986: 17).

Mora se, dakle, primetiti da ako *znaci klasne distinkcije* koje Burdije nalazi u trećoj *Kritici* mogu da objasne neke pojmove (poput nezainteresovanog zadovoljstva), oni protivreče drugim delovima knjige, kao što je primat ukusa nad genijem ili odbrana sistema lepih umetnosti, što su teorijske pozicije koje su suprotstavljene klasnim interesima autora. To nas obavezuje da primetimo da Kantova pozicija u intelektualnom *polju*, a to je pozicija nemačkog buržoaskog intelektualca nalik onoj autora *Šturm und dranga*, ne može da objasni sve njegove pojmovne izbore. Ograničivši se na eksternu kritiku *Kritike moći suđenja* Burdije je, uprkos tome što tvrdi suprotno,¹⁵ upao u zamku sociologizma, i u trećoj *Kritici* nije video ništa osim bitke za prestiž koju su izvesne društvene grupe vodile u vezi sa pojmom ukusa.

U isto vreme, Burdije ne koristi priliku, ili ne želi da iskoristi priliku, da analizira glavno pitanje koje prožima treću *Kritiku*: pojavu umetničke publike i pojavu dokaza da je ukus relativan. Kao što smo videli, rešenje estetičara koji su prethodili Kantu sastojalo se u tome što su oni zamenili jedan objektivizam drugim: objektivnost *lepe prirode* koja je reprodukovana u delima ustupila je mesto prirodnom ukusu, novom arbitru umetnosti. Kant je prvi koji je pokušao da predloži rešenje kojim izbegava zamku objektivizma. U tom smislu, treća *Kritika* predstavlja jednu kratku epizodu u istoriji filozofske estetike, budući da su estetičari koji su joj prethodili, kao i oni koji će doći kasnije (romantičarski estetičari), stalno zapadali u zamku objektivističke iluzije. U trenutku kada estetički relativizam ponovo dobija na značaju kroz pitanje „kulturalne demokratije” (Michaud, 1997), bilo bi korisno ponovo se pozabaviti poreklom fenomena ukusa. Ono što nam unutrašnja i spoljašnja analiza *Kritike moći suđenja* pokazuju jeste da u krajnjoj instanci ukus, iako je predmet borbe za prestiž, nikada nije predmet monopola dominantne društvene grupe, već je, od vremena nastanka sistema lepih umetnosti, nešto što različite publike međusobno dele. Kant je prvi koji je pokušao da promisli taj pluralizam ukusa.

IZVORI:

- 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*. (intervjue vodio 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.

¹⁵ „[...] naivno sažeto čitanje, koje bi svelo Kantov tekst na društvenu vezu koja se tu prikriva i menja, ne bi bilo manje pogrešno od običnog čitanja koje bi ga svelo na pojavnu istinu u kojoj se otkriva prikrivajući se” (Burdije, 2013: 510).

- 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, Imanuel. (1970). *Kritika čistog uma*. (N. Popović, prev.). Beograd: Kultura.
- Kant, Imanuel. (1975). *Kritika moći suđenja*. (N. Popović, prev.). Beograd: BIGZ.
- Kant, Imanuel. (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.
- Niče, Fridrih. (1994). *S one strane dobra i zla / Genealogija morala*. (G. Ernjaković, prev.). Beograd: Prosveta.
- 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.

(Sa francuskog preveo Aleksandar Stević)