

АПОЛОГИЈА ЗАПАДА: ЧААДАЈЕВ, ДАЛИ, ВОРХОЛ

316.722/(4-15+7)
ID: 183379724

Владимир Коларић¹

Универзитет уметности у Београду,
Факултет драмских уметности, Београд

Апстракт:

Полазећи од Аристотеловог спознајног и онтолошког раздвајања појмова фисис и техне, аутор у четрнаест тачака издваја неке ид кључних обележја идеје Запада. Таква класификација касније се примењује на анализу мисли и стваралаштва типичних апологета Запада какви су Петар Чаадајев, Салвадор Дали и Енди Ворхол.

Кључне речи:

апологија, Запад, техне, фисис, митос, мимесис, комуникација, Чаадајев, Дали, Ворхол.

Овај рад не представља апологију Запада, већ се у њему истражује идеја апологије Запада код неких од њених најзначајнијих заступника, и то редом из Русије, Европе и Сједињених Америчких Држава, а полазећи од тезе о пореклу Запада у Аристотеловом раздвајању *фисис* и *техне*, са нагласком на њеним „поиетичким“ последицама и, нимало занемерљивом, комуникацијском аспект. Премда апологија примарно подразумева одбрану, њена позиција није нужно дефанзивна и пасивна, већ пре активна (делатна) и формативна, утемељујућа, за шта најбољи пример налазимо у хришћанској апологетици. У том смислу, апологетика није у супротности са културно-цивилизацијском и политичко-идеолошком доминацијом Запада, као што хришћанска апологетика не губи значај са победом хришћанства: кроз њу идеја Запада саму себе испитује и формулише, она је у основи дијалогска бар у оној мери у којој служи као оправдање глобалне хегемоније једног културно-историјског модела.²

1 vladkol@sezampro.rs

2 Још један западњак, Пол Валери (*Valery*), пише: „Оно што квари сваку апологетику – је сте постојање циља. Њена просуђивања имају циљ који је *човек* а не *истина*. Право трага-

Такође, значај апологетике расте управо у периодима кризе, кризе као суда, нужности расуђивања ради потраге за новим путевима, новим вредностима и идентитетима, и новим облицима интеграције, где се два концепта „новог“, прогресивистички и поиетички, готово нераскидиво допуњују и преплићу, и где опредељивање истраживача за један од концепата битно одређује његову позицију у основним дихотомијама идеје Запада, како у њеној синхроној тако и дијахроној перспективи. А управо појмови модела, перспективе, глобалног (универзалног), културе, цивилизације, доминације, акције, дијалога, форме, темеља (фундамента, основе) и сукоба (победа-пораз) представљају нека од полазишта за истраживање идеје Запада у смислу који нас овде интересује.

Спознајно и онтолошко раздвајање *фисис* и *техне* Аристотел спроводи заправо кроз утврђивање високе спознајне вредности појма *мимесис* (подражавање, опонашање, одигравање), што представља значајан основ за легитимизовање и осамостаљивање света *техне* у односу на *фисис* (природу, нарав), изједначен иначе са појмовима бивствовања, битија, оног суштог, оног крајњег под-лежећег (*хипокеименон*), које се не изводи ни из чега, али од ког све друго истиче (израња, ступа у бивствујуће).³ Пре Аристотела, стога, уметност, и свет *техне* (уметност, умеће, умење, вештина, знање), немају самосталну вредност, вредност по себи, они немају сврху свог деловања у себи самима, већ су у потпуности зависни од онтолошких категорија лепог, добра и истине: њихов „степен постојања“ зависи само од степена учешћа (Платоновим речником – присуствовања) у (апсолутној) стварности, а њихова намена је управо „откривање“ ове стварности.⁴ Стога не можемо рећи да уметничко дело или техника „комуницира“ у било ком уобичајеном смислу: његов статус *ергона*, као дела, објекта, материјалног предмета насталог као производ рада, али и рада самог, проблематичан је и неизвестан, те је заправо неизвестан и његов тварни (материјални) статус; оно је привид, обмана, „подражавања подражавања“, *мимесис* у оном изворном смислу, који га преко индоевропског корена *mei* (*mai*, *ta*), повезује са санскртском речи *тауа*, са готово апсолутизованим значењем привида, преваре, прерушавања. Улога уметности и света *техне* у процесу општења, заједничарења (*communicatio*) стога готово да не постоји, она није чак ни посредујућа: истина и бивствовање појављују се као оно нескри-

ње је оно које на зна куда иде, које *открива*, које даје изненађења, обрте – које види како мала чињеница без важности добија своју пуну важност“ (Valery 1988: 143).

3 Опширније о овоме видети у Коларић 2010а.

4 Видети у Граси 10, 46.

вено (*алетхеиа*), а вредно је само непосредно учешће у истини схваћеној као *фисис*. Техника и вештина „прављења“, „грађења“ имају своју улогу у људском друштву, али они немају онтолошку и спознајну вредност (што је једно исто, јер не можемо „знати“ бивствовање ако га не поседујемо, не присуствујемо у њему). У Делфијском пророчишту Аполон, према Хераклитовим речима, „нити говори нити скрива, већ даје знакове“ (фрагмент В93), он показује на-, али и самим собом показује темељно устројство *фисиса*. Аполон као бог (господар, „господ“, вишњи) поретка, склада, јасноће и бесмртности душе, уједно је и ту међу нама, он је присутан без икакве потребе за посредништвом и медијумом (као у монотеистичким религијама⁵). Тако је и знак замена за ствар, тварна, нескривена (видљива) ознака за скривено, неиспољено (невидљиво), али он је и сама та ствар, он учествује, суделује у ономе на шта указује, он је само то указивање до тада (не у хронолошком смислу) скривајућег, иза чега се заправо наслућује изворна грчка идеја о истости говора и онога на шта се говор односи, и где се управо истина сагледава кроз адекватацију идентитета говора и односеће ствари.⁶ Ова у основи философска интерпретација, заснована на Хераклитовом схватању *митоса* (који је све мање синоним за *логос*, а све више прича, говорење), већ отвара пут Аристотеловим схватањима, удаљавајући се од изворног схватања мита и обреда као живе и апсолутно јединствене стварности, и по ком комуникација може бити схваћена само као живо учешће, присуствовање, пребивање у бивствовању, апсолутно заједништво као ступање свега у једно, чији је циљ управо укидање сваког општења у свеопштем изједначавању.⁷ Како је питање да ли је овакво јединство и заједништво уопште (бар у оквирима просторно-временске стварности, а поготово у границама паганског света) могуће, Аристотелова интуиција о потреби легитимизације стваралаштва и комуникације, „поиетичких“ категорија *мимесис* и *техне*, дакле, била је генијална и неспорно далекосежна,

5 Или се бар чини да је у монотеистичким религијама – конкретно у хришћанству – тако, ако не правимо разлику између Божанске суштине и Божанских енергија. Ово паламитичко учење је одлично разрађено у Радовић 2006, док су његове далекосежне импликације на уметност присутне у Успенски 2000.

6 Упоредити Heidegger and Fink 1993.

7 Хајдегерово (Heidegger) разликовање појмова *техне* и *техника*, које легитимише смисао и значај *техне* у општем контексту античке Грчке, већ знатно дугује Аристотеловим категоријама, односно, боље је рећи да је оно темељно философско, за разлику од не- и префилософског поимања јединствености. У том смислу могућа је у неким аспектима критика мог рада о вези Аристотелових поетичких схватања са структуралном семиотиком Ј. Лотмана (видети Коларић 2010а). О овој проблематици видети и Радовановић 2009.

пресудна за даљи развој људске цивилизације и културе, поглавито, данас универзализоване, културе Запада.

За Аристотела, *поиесис* представља један од пет моћи људске душе да дође до истине, и његов критеријум је *мимесис*, не као механичко пресликавање, пасивно одражавање некакве унапред дате, статичне и довршене стварности, већ као активан процес подражавања „људи у акцији“ (Аристотел 2005: 9), где је нагласак не на људима него на акцији, радњи (*праксис*), на енергији развоја једног бивствујућег, његовој унутрашњој сврховитости, самоусмерености, што јасно указује на етички (ка људском усавршавању усмерен) карактер *мимесиса*, као и на условљеност целокупне људске способности произвођења (*поиесис*) способношћу расуђивања (*фронесис*). Управо подражавање радње (*мимесис праксеос*) представља једну од дефиниција другог темељног појма Аристотелове поетике – појма *митос*, који код Аристотела не подразумева више идентитет говора, мишљења и делања, карактеристичан за период митског „јединства“, где је „према првобитном значењу *мита*, реч увек истовремено и догађај: кроз изговорену реч нешто се збива, говор је дело“ (Граси 1974: 131), већ пре причу, или боље заплет,⁸ „склоп“, „састав“, конструкцију, као резултат уникатних људских способности произвођења и расуђивања, са јасном спознајном сврхом и онтолошким смислом. Дефиниција митоса као *мимесис праксеос* обезбеђује етички значај уметничког дела и његов однос према категоријама стварности, док дефиниција *митоса* као склопа догађаја (*прагматион систасис*) обезбеђује његово унутрашње јединство и аутономију (спознајну и онтолошку) у односу на друге области човековог живота.

Дело у својим интенцијама престаје да буде митско-религиозно онда кад постане предмет необавезног [необавезујућег] посматрања или кад представља субјективно, релативно тумачење стварности. Његова намена тада више није да открива стварност; његово могућно тумачење постаје смисао уметности [...], а уметник први пут почиње да бива духовни посредник између света и субјекта, у том смислу што даје необавезно тумачење реалности (Граси 1974: 10, 141).

Овакво осамостаљење света *техне* и афирмација посредовања има неколико битних последица, које уједно представљају и неке од основних обележја Запада:

8 Пол Рикер (Ricoeur), на пример, *митос* преводи са *l'intrigue* (видети Рикер 1993).

1. Мења се однос према природи, која више није искључиво подручје истине и мера бивствујућег. Напротив, човек је позван да својим стваралачким мишљењем и делањем преображава и осмишљава природу, како би испунио своје крајње назначење, које се види у неком облику саморазвоја и овладавања природом (како спољашњом – живим светом који га окружује, тако и унутрашњом – сопственим светом нагона, „животињским у себи“). Овакав однос према природи може да иде све до потпуног негирања и насиља (прогресивистичког, као уништавање и загађивање животне средине, и поиетичког, који заступају различити видови дендизма и естетицизма), али су могући и периоди „повратка природи“, где се природа, међутим, и даље види у њеном „сентименталном“ виду, као „друго“ и објекат људске делатности.

2. Високо вредновање производа људског стваралаштва, стваралаштва самог и културе као „*другог тела*, које људи себи стварају за потребе вишег, не више природног, него историјског, социјалног живота“ (Граси 1974: 21).⁹ Овде би могао да се сврста и све већи примат организације, објективизације и секуларизације, као и историјске и социјалне пројекције човека. Оваква тенденција може да иде све до апсолутног примата артифицијелног у односу на категорије аутентичности, али и разних облика механизације и тоталитаризације људског живота.

3. Прихватање вредности технике за унапређење суштинских аспеката људског бивствујућег, све до границе биолошког, антрополошког и онтолошког прожимања човека и технике. Такође, прихватање, понекад и апсолутизовање, категорија технике, конвенције, поступка, стила и реторичности у уметности, култури и комуникацији.¹⁰

4. Високо вредновање разумског дела људског бивствујућег и тенденција ка универзализовању људског разума, како у смислу целине људског бивствујућег, тако и у смислу целине људског друштва, културе, цивили-

9 „Свет који нас окружује лишен је сваке одређености. Међутим, човек је устројен тако да не може да живи без смисла, сврхе и закона. Култура тако и јесте некаква друга природа, створена од стране човека, у којој је свет изграђен по законима језика и смисла. Ми себе увек окружујемо мисаоним конструкцијама, које олакшавају наш живот, па и буквално га чине могућим.“ (Јампољски 2010: 7)

10 Стил је, на пример, комуникацијски колико и уметнички феномен: „Данас се на стил гледа као на суштински несвесну технику обликовања комуникације која је у директном односу са личношћу. [...] Данашња системска виђења налажу да стил више зависи од контекста, начина изражавања, вишеслојности односа, врсте примаоца комуникације, него од самог говорника“. (Мандић 2003: 36)

зације, најзад, човечанства. Са тим у вези, жеља за друштвеним, културним, цивилизацијским, у крајњој линији, идеолошким и религијским јединством човечанства. Идеологија постаје значајан сегмент културе, док примат монотеизма готово нечујно замењује примат општег појма религије, као апсолутизоване комуникације, комуникације по себи, где је живот у Богу, реалност Божјег присуства, замењено „општењем“, „разговором“ са Богом, чак „осећањем“ Бога. На плану уметности, претерана рационализација води извесним антимиетичким тенденцијама.¹¹

5. Високо вредновање појединачног људског бивствујућег, кроз афирмацију категорија личности и индивидуе. Тенденција је да појединачно људско бивствујуће своју вредност црпе управо из друштвене заједнице којој припада, док појединачно људско бивствујуће узето само за себе увек заступа нешто опште. Како су појмови личности и индивидуе у оквиру идеје Запада конструкти,¹² а вредност *техне* и појединачног производа људског умећа у његовом везивању за опште (уместо посебно и појединачно), то отвара пут генијалној и још недовољно схваћеној Персовој (*Peirce*) идеји о „човеку-знаку“.¹³ Једна од темељних особености Запада је управо ова способност сазнавања општег кроз конкретно, где је замисливо да човек у спознајном и онтолошком смислу замењује читав свет, а да при томе сачува своју конкретност, појединачност, индивидуалност, „личносну“ природу свог појединачног људског бивствујућег.¹⁴

6. Наспрам античког поимања *етоса*, идеја Запада, у складу са истицањем артифицијелности, разума, индивидуе и друштва, афирмише идеју *номоса*, као област спољашњег ауторитета. Као што западном уметно-

11 Видети Шефер 2001.

12 Што произилази из схватања личности као система (видети Мандић 2003: 9). Систем заправо омогућава комуникацију у времену после распада митског „јединства“.

13 Видети Перс 1993: 109.

14 Оваква идеја је на генијалан начин исказана у књижевном делу Пјера Дрије ла Рошела (*Drieu la Rochell*): „Не тражим душу света. Нисам од оних несигурних сакупљача који бесконачно пабирче, комад по комад, вапеће разбацане трагове универзалног облика. Јесам ли икада веровао када бих био крај неке жене и осетио како ме хвата та добро позната непријатност да патим што сам се зауставио пред недовољним фрагментом једног великог система распрострањеног у свемиру? Јесам ли мислио да је неправедно што ми је један комад привукао поглед, док је моја амбиција тражила целину, а ја се трудио да бацим своју мрежу и сакупим све звезде? Не, ја тражим само једну душу, онакву какву ју је Бог створио од блата а својим вајарским рукама... западног човека. [...] Тај дан ће доћи, и онда ћу се запитати како сам, иако човек, уопште могао да се лишавам оног људског. Тада ћу се једном за сва времена везати за нешто посебно. Извршићу намеру Бога који је, створивши душе, ствари уредио тако да у сваком постоји универзум који неко треба да обожава“ (Дрије ла Рошел 2008: 203-204).

шћу доминира норма, макар и кроз отпор против исте, тако су култура и друштво Запада у целисти нормативни и јуридички. Чврста правила, канони традиционалне уметности источних народа никако немају значење западњачког нормативизма, тим пре што на Истоку тешко да можемо говорити о постојању уметности, осим кроз утицаје са Запада, што никако није омаловажавање, већ истицање континуитета схватања западњачке уметности у светлу аристотеловске *техне*, односно изједначења самог појма уметности са аристотеловским схватањем *техне*, што је тековина Запада.

7. Како људско стваралаштво, према идеји Запада, није *ex nihilo*, већ делује обрадом и преображавањем постојећег материјала, тај материјал не мора нужно бити неко природно бивствујуће, већ може бити и производ људске делатности, артефакт, што осим пастишности (у најширем смислу речи),¹⁵ а уз историчност и примат културе, води ка традицији и континуитету као основним и препознатљивим обележјима Запада. Прогресивну и еманципаторску, али и империјалну и хегемонистичку снагу ове идеје не треба посебно истицати.

8. Запад ће увек обележавати извесна врста дуализма, пре свега у категоријама субјекта и објекта, духа (идеје) и твари (материје), облика (форме) и садржине (материјала), културе и природе. Целокупна историја западне мисли је у покушају превладавања овог дуализма, али можемо рећи да он никада неће и не може бити превладан у оквирима ове мисли.

9. Постављање човека у позицију посматрача, делатника, субјекта, у односу на природу као објекат, предмет посматрања и материјал обликовања, потенцира значај „погледа“, „ока“, дакле перспективе, која омогућава субјективно, парцијално и променљиво тумачење стварности. Већ сама промена значења и статуса појма субјекта у односу на традиционално гледиште (где субјекат има смисао бивствовања, суштог и *хипокеименона*), као и признавање посредујуће улоге *мимесиса*, омогућава овакво гледиште, где „посматрање“, „зрење“, контемплација, није више активан процес који омогућава бивствовању да се појави, ступи у област нескривеног, дакле истине, већ донекле рационализована, аналитичка операција људског разума у покушају ишчитавања, дешифровања стварности и природе схваћене као предмет, као знак, и у крајњој линији као језик.

15 Видети Dyer 2007.

Посматрање стога постаје чулно-рационална активност, у онтолошком смислу необавезујућа, која своју легитимност остварује искључиво у позивању на неки спољни ауторитет, значи на извесну врсту сагласности. Такође, „поклик за *перспективом* често изражава очајничку жудњу за поретком у једном збрканом, неорганизованом свету“ (Гиљен [?]: 321). Перспективизам повећава повезаност уметности са науком, а његове актуелне последице су мултиперспективност, симултаност и вишеструкост и паралелизам реалности, као доминантни трендови савремених уметничких и научних истраживања.

10. Повећано интересовање за језик, који како више није изједначен са бивствовањем, постаје самостални предмет истраживања, посматран као средство за разумевање, дешифровање реалности, средство посредовања у односу на стварност и природу, али и средство општења унутар универзализоване међуљудске комуникације. Крајност оваквог гледишта је панлингвизам, где се све појаве културе, али и природа сама посматрају као језик. Језик је кључ за тумачење ванјезичке стварности, па међу њима мора постојати извештан паралелизам, који омогућава сам процес „ишчитавања“. Из овакве перспективе цео свет се може посматрати као књига, разлика између говорног и писаног добија на актуелности, док се универзализацијом разума и другим универзалистичким особеностима идеје Запада, придружује и „тежња за јединственим универзалним језиком (једном, коначном истином). Та тежња постаје она секундарна реалност коју ствара култура“ (Lotman 1998: 6). У уметничком смислу занимљиво је гледиште о вези језика и „речи са будућим временом“ и способности језика „да нас у времену и простору премешта“ (Јакобсон-Поморска 1998: 75, 96), дакле о усмерености уметничког производа ка будућности.¹⁶

11. „Хоризонтализација“ и социологизација бивствујућег повећавају интересовање за комуникацију, што уједно представља и трагање за новим облицима људске интеграције, међусобног и интитуционалног повезивања и „заједничарења“ после периода митског јединства. Ако је циљ комуникације „адекватност општења“ (Lotman 1998: 9), апсолутизовање комуникације постаје услов људског опстанка, као што се превазилажење језика и постојећих облика општења понекад види као неопходан услов у даљој био-технолошкој еволуцији људског рода. Комуникација тако постаје изразито секуларизована област људског живота, док су ин-

16 Јакобсон и Поморска се овде позивају на Перса, чије дело представља један од врхунаца западне мисли и непресушан расадник идеја за векове који долазе.

теграционистичко и холистичко виђење комуникације само привидна замена за непосредност и јединство митског света. Такође, појмовима попут естетске и поетске поруке, „поетске функције“ језика,¹⁷ трага се за укључивањем уметничког стваралаштва у поље комуникације, чиме се наглашава и понекад апсолутизује његов комуникацијски смисао.¹⁸

12. Примат перспективизма, комуникације и историчности повећава потребу за разумевањем контекста. Крајност овакве тенденције је покушај брисања разлике између субјекта и објекта, посматрача и посматраног, акције и реакције. У уметности и медијима примере за превладавање контекста налазимо у ријалити програмима, перформансу, различитим облицима постдрамског позоришта и дигиталне уметности, *non-fiction novel*, примату псеудодокументарности на филму и различитим облицима естетизације свакодневног живота у поетикама декаденције,¹⁹ али и у популарној култури, у којој култ „стварања самог себе“ и „сопственог света“ од самог почетка заузима значајно место.²⁰ Управо из овог правца долазе и нека од најрадикалнијих оспоравања идеје Запада, за шта пример налазимо у Ситуационистичкој интернационали.

13. Већину претходних категорија обједињује идеја моделизације, где се различите области културе виде као модели стварности, али и људске свести, односно ума оног који их ствара.²¹ Ако је први посредник између човека и стварности, али и између човека и човека, човека и заједнице, природни језик, онда обликовне и спознајне, сржно културне, квалитете, поседују тек следећи, такође језички, нивои: вештачки језици (научни метајезици, језик условних сигнала итд) и другостепени моделативни системи (мит, религија, уметност...).²² Високо спознајно рангирање производа људског стваралаштва и њихово укључивање, чак давање средишњег места у процесу комуникације, једини је начин за превладавање секуларизма комуникације у категоријама Запада и једини пут ка сублимности и нетоталитаристичком јединству у условима

17 Видети Јакобсон 1966: 294. Такође, видети и Мукаржовски 1987: 97: „Естетска функција мења све што дотакне у знак“.

18 Карактеристичан пример истицања комуникацијског смисла уметности налазимо у већ класичном делу И. А. Ричардса (*Richards*), које стоји у темељу англосаксонске нове критике: „Уметност је врхунски облик комуникативне [комуникацијске] делатности“ (Ричардс 1964: 45).

19 О поетикама декаденције видети у *Kolarić* 2008. и Коларић 2010.

20 Видети Стивенсон 2007.

21 О моделизацији видети Коларић 2010а и Коларић 2009.

22 Видети Лотман 1976: 40.

западног света. Такође, управо овакво опредељење увећава опасност од стварања „постхуманистичког Франкенштајна“ (Лотранжер 2009: 99) које би могло довести до смрти Запада, па и обесмишљавања целог његовог наслеђа.

14. Идентитет Запада и хришћанства често је истицан, међутим, такве тезе само потенцирају централни значај римокатоличанства за идеју Запада. Известан идентитет идеје Запада и католичанства темељи се мање на фузији светоотачког наслеђа и аристотелизма у томизму, колико идеји *filioque*, која ће трајно обележити све аспекте римокатоличког богословља. Ако је тачно да је идеја како „технологија није у потпуности погрешна [...] у суштини хришћанска замисао“ (Лотранжер 2009: 103), католицизам иде још даље у својој дуализацији бивствујућег, мада никада не досежући ону меру дуализма карактеристичну за водеће представнике идеје Запада. Проблем *filioque* и неразвијеност пневматологије (теологије Светог Духа) у римокатоличком богословљу, заправо је проблем општења Бога са створеним светом, па тиме и интегрисања различитих нивоа људског постојања. На плану есхатологије, заступајући учење о нужности утемељења Царства Божијег на земљи, идеја Запада приближава се пре гностицизму него римокатоличком догматизму.

Идентитет Запада и хришћанства Петар Чаадајев (*Чаадаев*, 1794-1856) види пре свега у усмерености и способности Запада да оствари хришћански идеал „царства правде међу људима“, „Царства Божијег на земљи“ (Чаадајев 2000: 6). За њега је незамисливо да хришћанство не тежи уобличавању створеног света по мери идеалног, док есхатологију изједначава са прогресивизмом. „Европа је и сада хришћански свет, ма шта чинила“, а Западом влада једино „ауторитет разума и неба“ (Чаадајев 2000: 94, 144), где „небо“ постаје својеврсни обликовни принцип савладавања, преобликовања и преображавања затечене стварности, која се према небеском у најбољем случају односи као модел, а у најгорем непријатељ кога треба савладати. Чаадајеву у аморфном, несталном и једноличном руском свету²³ највише смета недостатак моћи и напетости, без којих нема напретка и тежње ка „будућем блаженству људи“ (Чаада-

23 Наравно, ово су формулације Чаадајева. Али занимљиво је да „аморфност, одсуство карактера и физиономије, као руску националну особеност, не признају само западњаци, него и словенофили“ (*Ямпольский* 2010: 52). Јампољски у наставку управо цитиране књиге говори о форми, структурисаности, али и категоријама личности и карактера, који се формирају само „као резултат међудејства супротстављених сила“, и где „форма у том контексту настаје из структурних опозиција, различитости“ (*Ямпольский* 2010: 55), што је сасвим у духу аристотеловских схватања о „напетости“ *митоса*, проширених на поље

јев 2000: 25), у чему видимо одјеке аристотеловског појма *митоса*, схваћеног као склопа, конструкције која се одржава међусобном напетости између делова, делова и целине (чиме се сваки конструкт и одржава у постојању), наспрам „мира“ митске јединствености заснованом на апсолутном јединству бивствујућег. Апсолутно јединство бивствујућег за које се залаже Чаадајев (Чаадајев 2000: 67) западњачког је типа, засновано на примату духовног света над физичким, који деле исти принцип, али у јасном хијерархијском следу:

Целокупна наша активност је само испољавање снаге која нас наго-ни да станемо у општи поредак, у поредак зависности. [...] Дакле, ево у чему је главно питање живота: како открити деловање Врховне Силе на нашу природу (Чаадајев 2000: 44).

Људски разум је постојан (наспрам непостојаности осећања) и универзалан, али кантовски ограничен пред духовном стварношћу, због чега је дужан да се повинује божанском откривењу схваћеном као закон. Постојаност и јасна усмереност Запада ка циљу остварења правде међу људима, почива на постојању „животних модела“, што традицију и континуитет издваја као једну од основних обележја идеје Запада. Оспоравање паганизма и давање апсолутног примата хришћанству, почива на оспоравању природног и материјалног, „телесне природе“ целокупне грчке (паганске) „поезије, уметности и философије“ (Чаадајев 2000: 101), где је једино Аристотел „донекле творевина новог духа“ (Чаадајев 2000: 122). Док је грчка уметност „апотеоза материје“, уметност Запада служи идеалном, преобликовању стварности у складу са духовним принципом, али и откривању истог тог принципа већ „уписаног“ у твар. Уметност је тако једна од „појава идеалног“ (Чаадајев 2000: 28), чији одраз мора постојати и у свакодневном животу. Окружење у ком живимо у битној мери моделује нашу свест, и ми морамо преузети иницијативу преобликујући тај свет по сопственој мери, ако је потребно „стварањем себи новог света кад вам је већ онај у коме живите постао туђ“ (Чаадајев 2000: 27). Циљ људске комуникације је „општи разум“, као једини темељ јединства свог бивствујућег,

али сама реч није довољна да би се изазвала велика појава универзалне свести, реч нипошто није једино средство општења међу људима, она, дакле, никако не обухвата сав духовни посао који се

цивилизације и културе. Тако, пројекат Запада можемо изједначити са пројектом „симболизације света“ (Ямпольский 2010: 61)

обавља у свету. Хиљаде скривених нити повезују мисли једног разумног бића са мислима другог: наше најскривеније мисли налазе сва могућа средства да изађу на видело; ширећи се, међусобно се укрштајући, оне се спајају, сједињују, прелазе из једне свести у другу, пуштају клице, доносе плодове и, на крају крајева, рађају општи разум (Чаадајев 2000: 72).

Неспорно под великим утицајем католичанства, толико да је као његова највећа недоследност схваћено „то што није прешао у католичанство“ (Зењковски 2002: 130), необавештен и неправедан према византијском наслеђу и далеко од опита православне црквености,²⁴ овај велики мислилац исповеда како је заправо желео само да „удахне чист ваздух, да баци поглед на ведрије небо“ (Чаадајев 2000: 25). Оспоравајући вредност слободе, наспрам нужности вечног поретка, био је најслободнији човек своје епохе,²⁵ а његов дендизам, као најрафиниранији изданак западњачког духа, био је међу тананијим али и бескомпромиснијим примерима своје врсте.²⁶ Идеја Запада у Чаадајевљевом делу испојила се са ретким динамизмом, а његова мисао до данас остаје изузетно подстицајна.²⁷

У тексту названом „Моја борба“, битном у његовом процесу самоизградње и самодефинисања, Салвадор Дали (*Dali*, 1904–1989) се експлицитно опредељује за Запад против Истока, хијерархију против једнакости, индивидуално наспрам колективног, Маркиза де Сада наспрам Буде, традицију наспрам револуције.²⁸ Одушевљењу савременика за афричке предмете и „дивљачку“ уметност, Дали супротставља ултрацивилизоване предмете „краја века“.²⁹ Још од својих раних дана Дали види себе као

24 Чаадајев у свом познијем раду признаје да је „Православна црква сачувала суштину хришћанства у њеној првобитној чистоти“, чиме је позвана да оживи увелико механизовано тело Католичке цркве, док је призивање Русије у „остварењу коначне религиозне синтезе“, што би Русију ставило у „центар интелектуалног живота Европе“ (*Лоскиј* 2000: 56). Ништа од овог, међутим, не мења западњачки карактер Чаадајевљевих промишљања.

25 Видети *Мандельштам* 2003.

26 „Његов се дендизам није читавао у тежњи да слиједи моду, него у чврстом увјерењу да је мора сам одредити“ (*Lotman* 1998: 96).

27 „Ко може да ми забрани да се извучам из загушљивог загрљаја времена?“ (Чаадајев 2000: 49).

28 Видети Дали 2000: 96-97.

29 „Требало је да пронађем противотров, заставу којом би се супротстављао свим производима страха, глулости и духовног робовања! Пало ми је на памет да насупротив дивљачким предметима лансирам декадентне, цивилизоване и европске предмете *модерног стила*. Увек сам сматрао да је епоха 1900. психолошка резултанта грчко-римске декаденције.“ (Дали 2000: 89)

декадента који обожава „слабост, старост и раскош“ (Дали 2000: 25), а са Чаадајевом дели дивљење према Канту³⁰ и примат закона у животу и уметности, залажући се за „ограничења, строгост и технику“ (Дали 2000: 51). Закон се може применити на све и „ништа не може да остане недефинисано“ (Дали 2000: 57). Док Чаадајев одбацује ренесансу, као повратак паганству,³¹ Дали се у „Мојој борби“ опредељује за ренесансу наспрам уметности, разумевајући ренесансу као распламсавање свих људских способности, заправо проширивање уметности, као обликотворне људске способности, на све области људског живота.³² Такође наглашавајући апсолутну супериорност хришћанства, односно католичанства,³³ у односу на паганство, Дали се залаже за „апсолутну вертикалност“ (Дали, у Боске 1985: 70), као савршено потчињавање духовној стварности схваћеној као закон:³⁴ „Аполонски свет спаја се с дионизијским да би указали на свекупност: ред под привидним нередом, непомићност под привидном покретљивости и недељиво начело вертикалности у привидно безобличном свету“ (*Descharnes* 1977: 11). Залажући за начелом јединства Дали на свој начин трага за „обрасцем“ стварности, принципом који би објединио духовну и физичку реалност у свој њиховој сложености и динамизму, укључујући у своја трагања и најновије резултате научних истраживања из области теорије релативитета, квантне физике и геометрије златног пресека. Западњачки миметизам на видљив начин истиче примат слике, док перспектива, као начин „уређења“ виђене и видљиве стварности остаје стална опсесија Далијевог стваралаштва: „Истраживања у трећој димензији, потпуно контролисана строгим законима перспективе, играју доминантну улогу у делу Салвадора Далија. Овај се сликар увек занимао за методе представљања просторних димензија, за изданке оптике и фотографије“ (*Descharnes* 1977: 168).

Ослобађање пиктуралне садржине које је створио надреализам видимо или у аналогној формалној слободи (Ернст, Месон) или у огорченом традиционализму (Дали, Танги). [...] Далијева академ-

30 „Обожавао сам да се изгубим у лавиринту његових размишљања која су у мени одјекивала као небеска музика.“ (Дали 2000: 45)

31 Видети Чаадајев 2000: 98.

32 „По његовом мишљењу, стари свет уништио је сам себе, не да би изградио нешто ново, већ да би се вратио коренима традиције. Дали је већ наслутио долазећу ренесансу и почео да ради на космогонији, на концепцији света коју је створио божански Дали.“ (Чарлс 2009: 70)

33 Видети Боске 1985: 84.

34 „Ја волим закон.“ (Дали, у Боске 1985: 40)

ска рука хладну кохерентност његових пиктуралних снова преображава у необично ефектне и функционалне. (Гиљен [?]: 313)³⁵

Слично Чаадајевљевој сумњи у објективно постојање простора и времена, и Дали урања у тродимензионалност просторно-временске стварности како би је превазишао и преобразио. Изразита контекстуалност и естетизација живота, као неодвојив део Далијевог стваралаштва, узоран је пример миметичке и дендистичке употребе маске у сврху уметничког стварања и спознаје: „Двострука игра представе коју Дали даје за себе и за друге повлачи у танану вртоглавицу у којој сви тренуци његовог свакодневног живота добијају неслућену згуснутост. [...] Он ствари и самог себе поново ствара без престанка, изазива и прихвата изазов“ (Descharnes 1977: 9). Усложњавање и мултиперспективизација његовог стваралачког света достиже врхунац са „озарењем у станици Перпињан“³⁶ док, насупрот наглашеном традиционализму, његова „првенствена брига није дугорочност његовог сликарског дела него хипнотичко опчињавање које он врши“ (Боске 1985: 14),³⁷ што додатно наглашава комуникацијски аспект Далијеве уметности. Поричући било какав значај емотивности у стваралаштву и рецепцији уметности, где је емотивност слабост и „баналан елемент свакодневног живота“, Дали тврди да значајно уметничко дело изазива нешто више: „известан портрет, додир, комуникација, буђење свести о нечему, тренутно просветљење“. (Дали, у Боске 1985: 44, 45) Дали тако комуникацијско својство уметности, дакле и комуникацију саму, везује за постојаност разума, конкретност духом преображеног предмета и вртоглавицу људске и космичке јединствености и целовитости. Уздижући на овај начин уметност и комуникацију до апсолутних размера, размера стварања једне нове религије за ново доба,³⁸ Дали као да истовремено најављује и њихов нестанак, као неизбежну последицу сваког апсолутизовања људског стваралаштва и људских могућности.

Енди Ворхол (*Warhol*, 1928–1987), кроз своју уметничку праксу, јавне наступе, писање и кемп став, доводи до крајности процес урањања уметности у свет ствари, укидајући на први поглед сваку трансценденцију,

35 „Улогу мог сликарства сам повезао са обичном фотографијом у боји и са истраживањем суперфиних слика конкретне ирационалности.“ (Дали, у Боске 1985: 25)

36 Видети Боске 1985: 28.

37 „Уметник није онај који треба да буде надахнут, он треба да надахњује друге.“ (Дали, у *Klingsohr-Leroy* 2004: 25)

38 Српска сликарка Оља Ивањицки наслућује ово када бира Далија као онога коме ће Мојсије уручити нове таблице закона.

свако спољашње и „друго“, негирајући тако трајну вредност уметности, али и уметност саму. Ипак, „ни такозвана *pop art* не може без перспективе (без крупног плана, заправо стрипа) као елемента свог ироничног поистовећивања са тривијалним и својим настојањем да отупела непца пре-наображених надражи једним *ниским* стилем“ (Гиљен [?]: 313). Поп арт и кемп посредују иронијом, они делују на материјалу вештачких предмета, са којим су се привидно и иронијски стопили. Они тек привидно бришу „напетост“ и, самим тим, границу између слике и предмета, производа фикционалне моделизације и стварности, онога „шта“ и „како“, „јесте“ и „није“ у уметности. Њихов поступак „ироније без иронијске дистанце“ је ипак посредујући, с тим што он дуалност и бинаризам Западног света не превазилази дијалектичким увођењем трећег, већ опредељењем за „несводиву вишезначност“ и празнину. Поп арт и кемп такође негују култ „погледа“, али и једне врсте разума схваћеног као интелигенција, оштроумност, „способност да се ствари виде онаквима какве јесу“ (*Wrenn* [?]: 11), и који обезбеђује „другачији начин гледања на ствари“ (Џонас Микас, у *Wrenn* [?]: 29). Ворхол до крајности доводи концепт уметности као огледала: „Сигуран сам да ћу се погледати у огледало и нећу видети ништа. Људи ме стално називају огледалом, па ако огледало гледа у огледало, шта се ту види?“ (Ворхол 1995: 13).³⁹ Свој страх од „представљања“, миметичког посредовања, Ворхол превазилази готово потпуном таутологијом уметности и њеног предмета, али, наизглед парадоксално, без бојазни од „одмазде пуке евиденције“, иза чега стоји свест да је „све што је насликано априори фикција, збиља другог ступња у односу на реалност“ (Мароевић 1981: 73, 74). Али за Ворхола као да је фикција и све што је створено, он не види разлику између реалности и артефакта: „Кад желим да представим нешто стварно, морам да га измислим“ (Ворхол, у *Wrenn* [?]: 31). Ворхол зато све што се око њега догађа користи као материјал за уметност, као што свако може да буде уметник, а „свако може све да уради“ (Ворхол, у *Wrenn* [?]: 25). Његове слике су намењене свима, оне су за свакога, и оне „служе само да забаве људе“ (Ворхол, у *Wrenn* [?]: 22), а њихова апсолутна комуникативност се изводи управо из чињенице да оне „ништа не говоре“ (Ворхол, у *Wrenn* [?]: 19), што је заправо само друго, „америчко“, лице Далијевог „терора имагинарног“ (Боске 1985: 8):

39 Огледало може да подразумева удвајање реалности, али и разлику (између лика и одраза), дакле симбол, по дефиницији нефигуративан (видети *Legendre* 1994: 240). Страх од удвајања превазилази се увођењем „трећег“, или брисањем разлике. Управо проблематизовање „границе“ чини срж Ворхоловог дела.

Американци обожавају кржаве оргије и меке часовнике који се растачу као прави француски камамбер кад је најбољи, зато што највише на свету воле *dots* или информативне тачке, оне информативне тачке које су симбол дисконтинуитета материје. Зато је читава *Pop-Art* у тим информативним *dots*. (Дали, у *Descharnes* 1977: 136).

Ово донекле криптично Далијево тумачење заправо објашњава генијалну Ворхолу замисао о замени читавог аристотеловског концепта *митоса* празнином, раскривајући тако истинску драж западњачког виђења *техне* као обликовања празнином, којој се овде најзад признаје статус „другог“, оног који обликује све остало и чије је све остало модел. Она уједно објашњава и крајњу консеквенцу идеје Запада као „идеје новог“: „Моја је философија да је сваки дан у животу нови дан“ (Ворхол, у *Wrenn* [?]: 24) и „Нова идеја. Нови изглед. Нови пол. Нови пар доњег веша“ (Ворхол 1995: 59).

Овакав идејни распон, од моћи до ништавила, донекле објашњава страх од Запада, али и његову огромну снагу и утицај, без ког не бисмо могли замислимо себе и свет у ком живимо. Сагледавали ми Запад као друго име за палост или као начин да се из палости избавимо, или бар као начин подношљивог живота у свету, морамо признати да снага и најдубљи смисао идеје Запада произилазе управо из њене апологетике, из саме потребе за апологетиком као самоиспитивањем и самопревазилажењем. Отуда потиче и њена велика подстицајност, надахњујућа моћ, која, поред чисте и искрене вере, или у њеном недостатку, остаје можда једина нада за будућност, која је, упркос свему и упркос свакој најављеној смрти, пред нама.

Литература

- Aristotel. 2005. *О pjesnikom umijeću*. Zagreb: Školska knjiga.
- Боске, Ален. 1985. *Дали о Далију*. Београд: Књижевне новине.
- Valery, Paul. 1988. *Sveske 2*. Vanja Luka: Glas.
- Ворхол, Енди. 1995. *Филозофија Ендија Ворхола*. Београд – Земун – Нови Сад: Цицero – Писмо – Матица Српска.
- Wrenn, Mike. [?]. *Andy Warhol... i o pop artu*. Beograd: Art Press.
- Гиљен, Клаудио. [?]. *Књижевност као систем*. Београд: Полит.
- Граси, Ернесто. 1974. *Теорија о лепом у Антици*. Београд: СКЗ.
- Дали, Салвадор. 2000. *Ја сам геније*. Нови Сад: Соларис.

- Descharnes, Robert. 1977. *Dali*. Београд: Југославија.
- Дрије ла Рошел, Пјер. 2008. *Човек прекривен женама*. Нови Сад: Киша–Прометеј.
- Dyer, Richard. 2007. *Pastiche*. London and New York: Routledge.
- Зењковски, Василиј В. 2002. *Историја руске филозофије*. Београд–Подгорица: Службени лист–ЦИД.
- Јакобсон, Роман. 1966. *Лингвистика и поетика*. Београд: Нолит.
- Јакобсон, Роман и Поморска, Кристина. 1996. *Разговори*. Београд: Народна књига.
- Ямпольский, Михаил. 2010. „Сквозь тусклое стекло“: 20 глав о неопределенности. Москва: Новое литературное обозрение.
- Klingshor-Leroy, Cathrin. 2004. *Surrealism*. London: Taschen.
- Kolarić, Vladimir. 2008. Kemp u djelu Gajta Gazdanova. *Књижевна смotra* 149(3). 33–41.
- Коларић, Владимир. 2009. Моделизација света у филму *Буђење пациова* Живојина Павловића. *Зборник радова Факултета драмских уметности* (15). 83–98.
- Коларић, Владимир. 2010. Одбрана уметности у *Српском филму* Срђана Спасојевића. *Култура* (127). 82–101.
- Коларић, Владимир. 2010а. Моделизација света у Аристотеловој поетици и у структуралној семиотици Јурија Лотмана. *Зборник Матице српске за славистику* (79). 101–118.
- Legendre, Pierre. 1994. *Dieu au miroir*. Paris: Fayard.
- Лосский, Н. О. 2000. *История русской философии*. Москва: Сварог и К.
- Лотман, Ј. М. 1976. *Структура уметничког текста*. Београд: Нолит.
- Lotman, Jurij M. 1998. *Kultura i eksplozija*. Zagreb: Alfa.
- Лотранжер, Силвер. 2009. Силвер Лотранжер. *Изненадни блесак (разговори)* (Живанчевић, Нина). Београд: Службени гласник. 97–112.
- Мандельштам, Осип. 2003. Петр Чаадаев. http://belousenkolib.narod.ru/Mandelshtam/Mandelshtam_Esse_4.html (30. 11. 2008)
- Мандић, Тијана. 2003. *Комуникологија: психологија комуникације*. Београд: Слио.
- Мароевић, Тонко. 1981. Проблеми реализма. *Зборник Трећег програма Радио Загреба* (6). 73–78.
- Мукаржовски, Јан. 1987. *Структура, функција, знак, вредност*. Београд: Нолит.
- Перс, Чарлс Сандерс. 1993. *Изабрани списи*. Београд: БИГЗ.

- Радовановић, Саша. 2009. Суштина технике и могућност уметности као оног-спасоносног у Хајдегеровом мишљењу. *Филозофија и друштво* (1/2009). 93–106.
- Радовић, Амфилохије. 2006. *Тајна Свете Тројице по светом Григорију Палами*. Манастир Острог.
- Рикер, Пол. 1993. *Време и прича*. Нови Сад-Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Ричардс, И. А. 1964. *Начела књижевне критике*. Сарајево: Веселин Маслеша.
- Стивенсон, Ник. 2007. *Дејвид Боуви: слава, звук, визија*. Београд: Слио.
- Успенски, Леонид. 2000. *Теологија иконе*. Манастир Хиландар.
- Heidegger, Martin and Fink, Eugene. 1993. *Heraclitus Seminar*. Chicago: Northwestern University Press.
- Чаадајев, Петар. 2000. *Философска писма*. Београд: Zeptr Book World.
- Чарлс, Викторија. 2009. *Салвадор Дали*. Београд: IPS Media.
- Шефер, Жан-Мари. 2001. *Зашто фикција?* Нови Сад: Светови.

APOLOGETICS OF THE WEST: CHAADAEV, DALI, WARHOL

Summary:

This paper explores the idea of apologetics of the West, initiated by some of its most relevant supporters, above all from Russia, then from Europe and the United States. The paper starts from the hypothesis that origins of the West comes with the Aristotle's division between physis and techne, with the special emphasis on its poietic consequences and communicational aspect.

Aristotle carries out gnoseological and ontological division between physis and techne by determining the high gnoseological value of mimesis concept, which forms a relevant ground for legitimizing and separating the world of techne from that of physis, which is made equal to the concepts of being itself. Therefore, before Aristotle, art and the world of techne, do not possess the independent values, values per se; they do not find the purpose of their functioning in themselves, but entirely depend on the ontological categories of beauty, truth and goodness.

Distancing itself from the idea of "mythic unity", that culturological "rupture" enables exploring an idea of the West through the notions of perspective, gaze, model, changed status of subject, action, dialogue, form, ground (fundamentals), clashes. Inspiring aspects of such concept of the West, and its range of ideas – from power to nothingness, very deeply and dynamically determines the thought and achievements of apologists of the West, such as Peter Chaadaev (Pyotr Yakovlevich Chaadayev), Salvador Dali (Salvador Domingo Felipe Dali) and Andy Warhol.

Key words: *apologetics, the West, techne, physis, mythos, mimesis, communication, Peter Chaadaev, Salvador Dali, Andy Warhol.*