

PRILOZI ZA JEDNU ANTROPOLOGIJU KIČA¹

Apstrakt: U tekstu se polazi od stanovišta da su svi ozbiljniji i značajniji teoretičari kiča kao estetskog i kulturnog fenomena uočavali i skretali pažnju na njegovu antropološku dimenziju. Svaki temeljniji istraživački napor u ovom istraživačkom polju vodio je, smatra autorka, zaključku da se kompleksnost i multidimenzionalnost ovog fenomena ne može analitički savladati i apsolvirati kategorijama objektivistički orijentisane estetike ili, pak, sociologije kulture. Niti je, drugim rečima, kič samo određena predmetna datost koja iskazuje neosnovane pretenzije na status umetničkog, niti su za pojavu i masovnu produkciju takvih datosti odgovorne isključivo opšte kulturalne okolnosti savremenih društava. Stoga su se sve one, nazovimo ih supstancijalističkim definicijama kiča, koje su ga određivale pomoću formalnih osobina predmeta koje kvalifikujemo kao kič, ispostavile redukcionističkim i nedostatnim, naspram onih drugih, relacionističkih definicija, koje su ga posmatrale polazeći od specifičnog odnosa koji pojedinac uspostavlja sa tim predmetima. U centralnom delu rada tematizovana je priroda tog odnosa kao univerzalne mogućnosti ljudskog odnošenja prema stvarima koje se kao takvo može prepoznati u svim oblicima ljudskog postojanja. Jer, kako naglašava Ludvig Gic (Giesz), ne postoji samo kičerska kvaziumetnost, već i kičersko ponašanje, samodoživljavanje, ukratko, život u znaku kiča. Zaključak teksta predstavlja osvrt na fenomen kič-čoveka kao turista, odnosno izazova koji njegovoj spremnosti da proizvodi kič i da uživa u njemu pruža turizam kao način na koji čovek modernog doba oblikuje svoje slobodno vreme.

Ključne reči: kič, umetnost, antropološka estetika, sud ukusa.

Na jednom mestu u svojoj znamenitoj studiji *Kič, umetnost sreće* ugledni francuski komunikolog i teoretičar kulture Abraham Mol (Moles) će ustvrditi: „Kič je antropološka kategorija pre nego pseudoumetnička datost; to je stanje

* mradojicic9@gmail.com

1 Tekst je rezultat rada na projektu Instituta za filozofiju i društvenu teoriju u Beogradu, evidencioni broj 43007, koji uživa finansijsku podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

duha koje se ponekad kristalizira u obliku predmeta” (Moles 1973, 18). I većina drugih ozbiljnih i značajnih teoretičara ovog kulturnog i estetskog fenomena, uočavali su i skretali pažnju na njegovu antropološku dimenziju. Svaki temeljni istraživački napor u ovom istraživačkom polju vodio je, naime, zaključku da se kompleksnost i multidimenzionalnost ovog fenomena ne može analitički savladati i apsolvirati kategorijama objektivistički orijentisane estetike ili, pak, sociologije kulture. Niti je kič samo određena predmetna datost koja iskazuje neosnovane pretenzije na status umetničkog, niti su za pojavu i masovnu produkciju takvih datosti odgovorne isključivo opšte kulturalne okolnosti savremenih društava.

Stoga su se sve one, nazovimo ih *supstancijalističkim* definicijama kiča, koje su ga određivale pomoću formalnih osobina predmeta koje kvalifikujemo kao kič, ispostavile redukcionističkim i nedostatnim, naspram onih drugih, *relacionističkih* definicija, koje su ga posmatrale polazeći od specifičnog odnosa koji pojedinac uspostavlja sa tim predmetima. Kič predmet, naime, samo kristalizuje i čini ilustrativnim taj kič-odnos kao univerzalnu mogućnost ljudskog odnošenja prema stvarima. Kiča, drugim rečima, nema bez onog kič-čoveka, kako je Broh (Broch) imenovao njegov psihološko-antropološki *conditio sine qua non*.² Jer, upozorava Mol, čovek je merilo prema kojem je kič stvoren.

Iz navedenih razloga se u polazištu svoje analize ovog fenomena Ludvig Gic (Giesz) opredelio za jedan subjektivistički pristup u čijoj osnovi je fiksiranje i dešifrovanje onih kičerskih činova i stanja svesti koji se mogu pojaviti u kiču, ali i u istinskoj umetnosti. Kičer, dakle, i u istinskom umetničkom delu može pronaći „hranu” za svoje sklonosti, zadovoljiti svoje estetske preferencije. U kiču je, dakle, više reč o kič-čoveku, a manje o kič predmetu. Pritom je važno istaći da se „stanje svesti” ovde ne shvata kao „situacija svesti”, već kao jedan metapsihološki, totalni aspekt ljudskoga, otprilike onako kako je Niče (Nietzsche) shvatao „apolonijsko” ili „dionizijsko” stanje. Gic na taj način postavlja temelje za pristup kiču sa stanovišta *antropološke estetike* kao estetike kič-stanja. Taj objašnjavački model posebno je primeren istraživanju kiča, jer su u kičerskom stanju odnosi subjekt-objekt na poseban način zamršeni. Naime, prividno objektivni predikati – sladak, lepljiv, penetrantan, egzotičan i slično – ispostavljaju se kao adjektivi onog specifičnog *inter-esse* predmetnosti i subjekta koji je doživljava, onog njihovog uzajamnog odnosa koji konstituiše svako estetsko iskustvo.

Stoga su sva ona tumačenja kiča koja zanemaruju tu njegovu subjektivnu dimenziju, makar i bila motivisana potrebom da se stane ukraj preteranoj difuziji pojma kiča, koja razgovor o njemu često odvodi na ivicu neobaveznog esejiziranja, teorijski preporna i teško održiva. Tako, na primer, Dešnerova (Deschner) teza o kiču kao umetničkoj slabosti, estetskom zastranjivanju, tehničkoj neuspelosti, može biti poreknuta jednostavnim uvidom da postoji mnogo tehnički neuspelog koje još uvek nije kič, kao što postoji i tehnički krajnje uspeo

2 Cf. Broch 1979.

kič. Osobena svojstva kiča – penetrantnost, lepljivost, topljivost, nisu iz reda *tehnički* neuspelog.

Ni razlikovanje kiča i umetnosti na osnovu postuliranih različitih tipova doživljajâ koje pokreću kod posmatrača, ne rešava do kraja problem kiča. To dolazi otuda što se i u umetnosti može uživati na kičerski način, fiksirajući se za onu neizbežnu brohovsku kap kiča u njoj, a neretko se i kič usvaja kao istinsko umetničko delo. Gic stoga pledira da se pojmovna polisemičnost i fenomenološki pluralizam kiča vežu za kičerska *stanja* kao jednu bazičnu, uvek aktivnu *antropološku mogućnost*. Osnovna odlika kičerskih stanja je njihova lažnost (Ničeov „osećajčić”, Hajdegerova „neautentičnost”, Jaspersova „egzistencijalna neiskrenost”), koja, pre bilo kakvog filozofskog artikulisanja, biva demistifikovana već na nivou svakidašnje komike, koja se temelji na svesti o lažnom životu i ironijskoj distanci naspram njega.

Specijalistički estetički pristup koji na kič gleda kao na antitezu umetnosti, uglavnom promašuje ono specifično u kiču što je latentna mogućnost i same umetnosti. Gic stoga pledira za jedan širi pojam *kičerskoga uopšte*, za tretiranje kičerskih objekata kao sedimenata kičerskih stanja, odnosno podsticaja za takva stanja. Kičerska svojstva pojedinih proizvoda shvaćena kao njihova tehnička nevičnost koja može, ali, podvlači Gic, ne mora delovati kičerski, za njega su samo od sekundarnog značaja. Gic se, dakle, zalaže, za jedan kompleksniji i fleksibilniji pojam kiča od onog koji se pretpostavlja u manihejskoj alternativni kič – umetnost.

Izvesnu mogućnost za diferenciranje umetnosti i kiča Gic vidi u razlikovanju *uživanja* u umetnosti od kičerskog *osećanja*. Uživanje kao takvo je uvek određeno objektom uživanja, ono u tom smislu pokazuje izvesnu specifičnu imanentnost. Estetsko uživanje kao posebna vrsta uživanja podrazumeva, međutim, određenu distancu, ono, za razliku od svakog drugog uživanja, uključira i čin zauzimanja *stava*, kojim se transcendira pasivno uranjanje bez ostatka koje se dešava u pukom uživanju. Nadalje, umetnički predmet kao predmet estetskog uživanja se u činu uživanja osamostaljuje od subjekta uživanja, koji u estetskom stavu³ postaje indiferentan prema njegovoj faktičkoj egzistenciji. Sud ukusa kao intelektualna, dakle supraživalačka instanca u recepciji umetničkog dela, isključuje interes za egzistenciju predmeta o kome sudimo. U njemu se, tvrdi Kant (1991, 96), prosuđuje na osnovu čistog posmatranja, odnosno opažanja ili refleksije opažanja. Jedino predmet takvog, bezinteresnog dopadanja, može se nazvati lepim.

Sud ukusa je, dakle, isključivo kontemplativan, onaj, naime, koji svojstva jednog predmeta povezuje samo sa osećanjem *estetskog* zadovoljstva ili nezadovoljstva. Svaki sud o umetnosti u koji se meša ma i najmanji interes, pristrasan je i kao takav ne predstavlja sud ukusa. Odupreti se kič-doživljaju znači, dakle, pristati na *odsustvo interesa* u susretu sa jednim umetničkim delom, kojem

3 O specifičnosti estetskog stava naspram svih drugih stavova prema predmetnom svetu opširnije u: Hospers 1973, 396–407.

pristupamo kao objektivizovanoj vrednosti, nezainteresovani za osećanja koja bi ono moglo da pokrene u nama. Jer, svaki sud ukusa kome su radi dopadanja potrebne primese draži i ganuća, koji ih, štaviše, pretvara u merilo svoga odobranja, još uvek je predestetski. Onda kada se draži i ganuća izdaju i usvajaju ne samo kao doprinos opštem *estetskom* dopadanju, već i kao lepota po sebi, tada se, zapravo, upozorava Kant (1991, 112), materija dopadanja izdaje za formu.⁴

Ono što je *differentia specifica* estetskog uživanja u odnosu na ostale tipove stanovišta u kojima se takođe iskazuje indiferentnost prema postojanju predmeta, sadržano je u njegovom karakteru *igre*. Fikcionalizam igre, njeno „kao da”, analogon je nezainteresovanosti estetskog uživanja prema egzistenciji predmeta. Zajednički im je, takođe, i momenat dobrovoljnosti. I ulazak i izlazak iz estetske sfere, odnosno sfere igre su neprisilni činovi. Subjektat može izabrati napuštanje estetske distance i zapasti u ne-estetsko, čisto uživanje, kao što se može opredeliti i za deziluzionisanje igre. Na njemu je da izabere ostajanje na nivou zainteresovanosti ili njeno poništenje i priklanjanje nezainteresovanom stavu. Kič-čovek bira ono prvo, on dakle bira poziciju *zainteresovanosti* za umetničko delo, kome pristupa očekujući da ono pokrene u njemu određena osećanja, odnosno *raspoloženja* kao kompleksnija osećajna stanja. Ingenioznost kičerskog oka sastoji se upravo u tome, u otkrivanju tih kičerskih, dirljivih aspekata umetničkog dela ili stvarnosti same. Osnovnu funkciju kiča Gic i vidi u tom de-demonizovanju života, u prvom redu njegovih tragičnih aspekata, onih jaspersovskih „graničnih situacija” (bolesti, nedaća, smrti, rata...), koje kič preobraća u dirljivu, romantizovanu idilu.⁵ Jer kič čovek je u stalnom nastojanju da umakne tragičnosti zbiljske egzistencije koju radije prihvata u formi njenih retuširanih, idiličnih surogata. Vredelo bi u tom smislu razmotriti semantičku vrednost tekstova takozvane novokomponovane narodne muzike, pseudoumetničkog specifikuma naših prostora, koji je u protekle tri decenije doživeo snažnu ekspanziju, ili, recimo, grobljansku arhitekturu našeg vremena, spomeničke epitafe, sadržaje novinskih čitulja i slično.⁶ Ali, ta uporno zaobilažena tragičnost života vraća se kič-čoveku kao tragičnost simuliranog, neautentičnog života kakav on bira umesto istinske ljudske egzistencije sa njenim golemim bagažom

4 To se dešava, recimo, u samoopravdavajućem argumentu porno-kiča, kojim se argumentom nago žensko telo kao izvor seksualnih draži proglašava „najlepšom stvari na svetu”. Više o tome u: Volli 1972.

5 O smrti kao graničnoj situaciji i ritualima koji je prate kao snažnom uporištu kiča uporediti: Dorfler 1963, 133–136.

6 O tome opširnije u: Čolović 1985. Dragocen prilog izloženoj tezi pruža i neočekivano iskreno, svojevremeno izrečeno priznanje nekadašnjeg prvog čoveka najmoćnije medijske kuće na ovim prostorima da je neposredno pre i u toku ratnih zbivanja devedesetih godina proteklog veka, svoj programski koncept bazirao upravo na forsiranju tzv. novokomponovane narodne muzike i umetnički bezvrednih anglo- i hispano-američkih televizijskih serija, takozvanih „sapunskih opera” (*Dinastija, Dalas, I bogati plaču, Divlja ruža, Kasandra...*). Obrazloženje je glasilo: trankvilizujućim efektima tog dela programa trebalo je amortizovati deprimirajuće efekte njegovog informativnog segmenta u kojem su dominirale katastrofične slike društvene zbilje, svakodnevice u kojoj se živelo.

nedaća i „graničnih situacija”. Od umetničkog dela takav čovek očekuje da bude dirnut njime, pa čak i da uživa u sopstvenoj dirnutosti. A estetičko dopadanje, upozorava Hartman (Hartman 1979, 83), nije ka sebi okrenuto osećanje dirnutosti, niti je estetsko uživanje samouživanje. Naprotiv, tamo gde se ono završava u samouživanju, tu više nije reč o estetskom uživanju, a osećanje za *umetničku* vrednost predmeta tu se sasvim zatomi. Samouživanje je estetski perverznan stav koji deluje razorno na estetske vrednosti dela. Stoga sva težina *estetičkog* osećanja prijatnosti leži na njegovoj objektivnoj strani, odnosno u onoj njegovoj dimenziji koja ukazuje na vrednosti.

U kičerskom stanju ukida se distanca između subjekta i objekta bez koje nema autentičnog estetskog doživljaja, njihov odnos dobija karakter stopljenosti, sjedinjenosti, osmoze. Ta činjenica obezbeđuje kiču penetrantnost i lepljivost kao njegova temeljna strukturna svojstva, zbog čijih ekspanzionističkih tendencija kič i jeste postao u određenom smislu „svetska sila” (Kelerer). Gic to naziva podatnom dostupnošću kiča, njegovim apelom na prihvatanje, efektom „ulovi me!”. „Za razliku od ‘opore’, ‘hladne’, ‘nepriступačne’ umetnosti, razbludnost, egzibicionizam kiča očituje se već u njegovom fenomenološkom karakteru *izlaženja u susret*, a ne tek na tematskom planu, na planu iskaza” (Gic 1990, 81). Na drugom mestu on to naziva strukturnom nečistoćom kiča koja podjednako karakteriše i kičersko doživljavanje i njegove konkretizacije. On dopušta da i objekti igre sadrže izvestan apel, ali je aktivnost na koju oni pozivaju spontana i sa distanciranom svešću o igri.

Gomilanje sinestezija, onaj Molov princip čulnog totalitarizma kao glavno svojstvo tehnologije kiča, odaje bazičnu nesigurnost kič-čoveka, njegovu potrebu da na taj način maksimalno osigura svoje uživanje koje i sam identifikuje kao neautentično, patvoreno. Sociološke odrednice kiča kao „jeftinog” Gic tumači upravo u tom, psihološkom ključu – kao jeftinoću stanja doživljavanja, budući da je duševno ulaganje u akt njegove recepcije besprizorno malo. Ili, kako bi rekli Horkhajmer i Adorno (1974, 133), proizvodi kiča mogu računati s tim da čak i u stanju rastresenosti budu budno konzumirani. Njihovi konzumenti, tvrdi Melvin Tjumin (Tumin 1965, 555), na istinsku kreativnost gledaju sa sumnjičavošću i nepoverenjem zato što ona podrazumeva, iznad svega, različitost, netoleranciju prema osrednjosti i insistiranje na postizanju ličnog identiteta.

Sve ovo još uvek ne znači da je ono estetsko u suštini subjektivne prirode. Njegova bit je, upravo suprotno, izlaženje iz sebe, susretanje nečeg Drugog, makar ono bilo shvaćeno i kao ekstrapolacija subjektivne svesti, jer i ta odredba ukazuje na intencionalnu usmerenost doživljaja ka nečem nesubjektivnom,

što je od konstitutivnog značaja za estetsko iskustvo u celini. Kod kičerskog doživljaja ta intencionalnost svesti, ta težnja ka transcendiranju svoga Ja i njegove potrebe za osećanjima, biva redukovana na najmanju meru. Tendencija ka „dobrom”, „svetom”, „patriotskom”, naknadno ugrađena u kič, izraz je potrebe za *a posteriornom* intencionalnošću kojom će se donekle iskupiti za onu primarnu osećajnost koja teži zatvorenosti, samodovoljnosti, imanenciji. Reč je o onome što Gic naziva *alibijem slobode*. Prividno iskrenim i aktivnim usmerenjem ka vrednostima i idealima kao činom slobode koji bi morao, ukoliko je doista iskren, da rezultira razarenjem one imanencije pukog uživanja (a upravo to u kiču izostaje), kič u stvari iskazuje nedovoljno samopouzdanje i tako se, u krajnjoj konsekvenci, samoopravdava. On simulira transcendirajuće činove slobode, „predstavlja se plemenitim, skrušenim, patriotskim, tobože zastupa istinu, lepotu i uzvišenost, ali sve to čini na kičerski način, što znači da se ideal izopačuje u svoju suprotnost, naime, sračunato postaje predmetom naslade” (Gic, *op.cit.*, 82). Transcendencija koju nudi kič, drugim rečima, uvek je pseudotranscendencija. „Jeftinoća” konformističkog ukusa (onog koji preferira kič nad istinskom umetnošću) sastoji se u „jeftinoći” uživanja u tim, po sebi „skupim” idealima i vrednostima. U tome Gic vidi fundamentalnu neistinitost kiča, pre nego u njegovim tehničkim nedostacima.

Imanencija svesti je, dakle, u kiču dominantna. Kič nas vraća sebi, on nas uljuljkuje, obuzima, ispunjava. Ona estetska distanca bez koje nema umetničkog doživljaja, u kičerskom doživljaju biva potisnuta u korist osećanja prijatnosti, ganutosti, uzbuđenosti. Onome ko u njemu kičerski uživa, umetničko delo je samo povod za takva stanja, a ne vrednost po sebi. Stoga „prijatno” kao osnovna odredba konformističkog ukusa (onog koji preferira kič nad istinskom umetnošću) prethodi u evoluciji ukusa estetički relevantnim tipovima ukusa koje Kant identifikuje kao „lepo” i „uzvišeno”. Konformistički ukus kao takav je predestetički tip ukusa.

I Gic poput mnogih drugih autora smatra da je potreba da se deklarise kao umetnost konstitutivno svojstvo kiča i krupan dokaz njegove estetske nedorastlosti. Vredan pažnje je, međutim, po Gicovom mišljenju kič koji zadržava distancu prema samom sebi i tako se svesno samorelativizuje i samoprevazilazi. Na taj način se, naime, ozbiljno ugrožava ona osećajna samodovoljnost i solipsizam kiča, ona emotivna „ušuškanost” i sklonost ka familijarizovanju bez koje on u suštinskom smislu ni ne postoji. To poigravanje kičom i njegovo kritičko savladavanje Dofles prepoznaje u nekim delima pop-arta, mada s pravom upozorava da je prilično teško razlikovati slučajeve u kojima se to dešava od onih u kojima ta *selfconsciousness* kičerskog, to njegovo „nadigravanje” i umetničko transponovanje izostaju. Jer, ironična distanca koju umetnik zauzima naspram kič-tvorenina još uvek ne garantuje i estetsku distancu bez koje nema umetnosti. Ali je jedno nesumnjivo – ironijska distanca snažno podriva onaj osećajni solipsizam kiča, odnosno onoga ko ga usvaja, onu njegovu samodovoljnost i imanentnost njegove svesti.

Ova metaestetička i metasociološka koncepcija kiča kakvu nudi Gic, dozvoljava mu da njegovo fenomenalno područje proširi na ljudsko postojanje u svim njegovim oblicima. „Ne postoji samo kičerska kvaziumetnost, već i kičersko ponašanje, samodoživljavanje, ukratko, život u znaku kiča” (Gic, *op.cit.*, 113). Ona lakoća sa kojom se termin kič iz sfere likovne umetnosti u koju je najpre bio situiran, proširio na ostale oblasti, bila je omogućena upravo činjenicom da je on nešto više od puke tehničke manjkavosti, da je, štaviše, obeležje jedne kompleksne strukture ljudskog doživljavanja u celini. Kič kao pseudoumetnost je, ponovimo to, samo *predstavljanje*, opredmečivanje, konkretizovanje kičerskoga. Ono se kao „mogućnost ljudskoga” ospoljava i u drugim, neumetničkim sferama života, kakva je, recimo, politika.⁷ Jer, kaže Gic, „sa estetske distance koju kao posmatrač mogu da zauzmem, na mene će kičerski delovati milosrdni gest državnika i to zato što taj gest vidim kao da sam sebe prikazuje, nudi uživanju” (Gic, *op.cit.*, 113).⁸

U skladu sa osnovnom tezom svoje koncepcije kiča, Gic odgovara i na ustaljeno pitanje o nepravosti materijala u kojem kič „radi”. Tu nepravost Gic, naime, vidi u odsustvu transcendencije ka vrednostima, u probijanju materijala u prvi plan, u njegovoj samosvrhovitosti. Estetska „jeftinoća” podrazumeva upravo to, a ne ovakvu ili onakvu kakvoću materijala. Popularizacijom klasičnih umetničkih ostvarenja (filmskom obradom velikih romana i drama, recimo) ukida se taj momenat nadilaženja, transcendiranja, bez kojeg nema autentične umetnosti. To je pokušaj „da se mase zabave nečim što je bio autentični kulturni proizvod, da ih se ubedi da *Hamlet* može biti isto toliko zabavan koliko i *My Fair Lady*... Postoji mnogo velikih stvaralaca koji su nadživeli vekove, ali je još uvek otvoreno pitanje da li će se pokazati sposobnim da nadžive zabavne verzije svojih zaveštanja”, piše Hana Arent (1971, 99).

Svestan mogućnosti da se kičerski doživi i autentična umetnost, savremeni umetnik, naročito umetnik reči, svesno zaobilazi rizičnu zonu lepog i otvara svoju umetnost za uticaje iz estetski sasvim neutralnih sfera kakve su filozofija, psihologija, antropologija. Moderna umetnost tako, zapaža Dejna Polejn (Polan) „na izvestan način ponovo insistira na težini težinom inače prebogate

7 Više o tome u: Radojičić 2016 a i Radojičić 2016 b.

8 Takve milosrdne gestove državnici, i aktualni i pretendenti na taj status, iskazuju uglavnom prema deci, bolesnicima, radnicima, ratarima, dakle, deprivilegovanim društvenim grupama čija je egzistencijalna situacija gotovo idealan okvir za demonstriranje, ali i pobuđivanje lažne sentimentalnosti, jedne od, kako smo videli, ključnih konvencionalnih komponenti kičerskog ponašanja i doživljavanja, isto onoliko koliko i njegovih opredmečenja. Tim gestovima politički aktivisti pribegavaju uglavnom u toku predizbornih kampanja, što potvrđuje i politički život na ovdašnjim prostorima poslednjih godina.

ozbiljne, ‘teške’ umetnosti” (Polan 1989, 50). Umesto za nadvladavanje kiča koje ne može obezbediti recepciji sopstvenog dela kod njegovih primalaca, moderni umetnik se opredeljuje za takvu deestetizaciju svoga delanja koja ga lišava obaveze da o kiču uopšte i razmišlja.

U savremenoj književnosti je stoga na delu svojevrsna metafizika nelagodnosti, teskobe, antiraspoloženja (strepnje, dosade, gađenja) proistekla iz kritičkog i polemičkog stava umetnika prema kič-produkciji čija je prevashodna intencija da provocira raspoloženja (što se, kako smo videli, postiže elementima dirljivog, sentimentalnog, gigantskog). To je ono što Vatimo (Vattimo) naziva samoubistvom iz protesta: „Protiv kiča i masovne, manipulisane kulture, estetizacije na niskom nivou, umetnost je često reagovala tražeći utehu u aporetičkim stavovima, poričući elemente neposrednog uživanja u delima – njihov ‘gastronomski’ aspekt– odbacujući komunikativnost, birajući jednostavno tišinu” (Vatimo 1991, 58). No, takav gest umetnika može biti motivisan i nekim drugim razlozima. Umetnost jednog otuđenog sveta koga razdiru antagonizmi, koji je samo jedan razbijeni totalitet, i ne može činiti ništa drugo, ukoliko želi da bude na visini svog istorijskog zadatka, nego, kako kaže Adorno, izražavati taj rascep i nesklad u čoveku i svetu. Ona u jedinstvu tradicionalnog umetničkog dela otkriva nešto nasilno, nereflektovano i prividno, „tip jedinstva koje je moguće samo po cenu gušenja i razgraničenja od onoga što je dispartatno, što se ne može integrisati, što je prećutano i potisnuto”, piše Albreht Velmer (Wellmer 1987, 27). Otvorene forme moderne umetnosti odgovor su emancipovane estetske svesti na to prividno i nasilno fingiranih smisaonih totaliteta koje nudi tradicionalna umetnost. Tako umetnost moderne, izražavajući tu novu epohalnu situaciju čoveka i njegovog sveta, u najvećem stepenu je, kao njena samosvest, i prevazilazi.

Taj „faktor neuravnoteženosti i anomalije” (Dorfles), to osećanje apsurdna, besmisla i teskobe ljudskog postojanja koje se uvlači u dela moderne umetnosti zajedno sa onim elementima disimetrije, disharmonije, disritmije kao njenim novim ekspresivnim konstantama⁹ nije, ipak, istorijsko-umetnički *novum* našeg vremena. Taj fenomen Dorfles prepoznaje i u umetnosti starih civilizacija u periodima njihovog opadanja, umetnosti koja je takođe sadržavala taj etički „faktor uznemirenja”. Upravo ta dimenzija čini modernu umetnost nepopularnom, neprimerenom estetičkim preferencijama masa, koje se stoga još odlučnije okreću kiču koji privlači obećanjem sreće, lagodnosti, konfora. Jer, „kič je zdrav, pošteđen svih grešnih preterivanja apsolutne umetnosti”, podseća Mol. On nudi „unapred garantovanu harmoniju” (Horkhajmer i Adorno) koja se izruguje s mukom i golemim umetničkim naporima izborenoj harmoniji istinskog umetničkog dela. Izgleda da je Tojnbi (Toynbee) bio u pravu kada je svojevremeno upozoravao: „Ezoterizam ima svoju Nemezis (božanstvo koje oličava božansku pravičnost, koje nagrađuje dobro, a kažnjava zlo, prim. M.

9 Opširnije o tome u: Dorfles 1991.

R.). Nemezis je činjenica da kada umetnici stvaraju samo za sebe same ili određene, uske krugove, prezirući pritom publiku, publika uzvraća ignorancijom ezoteričnih umetnika, a na ovaj način nastao vakuum ispunjavaju šarlatani” (Toynbee 1970, 18–19).

Za razliku od dela avangardne umetnosti, kič ostvarenja sama idu u susret publici. Ona prva, naime, ne traže publiku, jer daju odgovore na pitanja koja postavlja sama umetnost, zamišljena nad sopstvenom budućnošću, pre nego publika kojoj se obraća. Perspektiva je sama išla u susret Sezanu, a Šenbergu tonalitet, smata Difren (Dufrenne). Takva dela, međutim, pre ili kasnije počinju da vrše presudan i dugotrajan uticaj na stvaralačku praksu, pa i na ukus publike. No, može se desiti da publika stigne prekasno, „a svi umetnici nemaju strpljenja ili toliko sredstava za život da iščekuju priznanje koje katkad dobijaju tek posle smrti. Zato prvenstveno i postoje dela koja sama idu u susret publici, koja nastoje da joj se dopadnu i da odgovore na njena očekivanja”, zaključuje Difren (1982, 100).

Možda se ekspanzija kiča u savremenom dobu hrani i epohalnom nesklonošću umetnosti koja više ne može, kako je tvrdio Hegel, da zadovolji najviše potrebe duha, jer su te potrebe racionalne, umske prirode. Umetnost koja istinu, tu stvar uma *par excellence* prezentuje u čulnom obliku, zaostaje kao takva za ostalim sferama duha (nauka, filozofija) u kojima je istina prisutna u mnogo neposrednijoj, direktnijoj formi i, što je možda presudnije, bez balasta čulnog na sebi. Stoga čovek modernog doba, čak i onda kada se obraća umetnosti a ne nauci ili filozofiji, biva zainteresovan za onu njenu čulnu, sadržinsku, u krajnjoj instanci neestetsku dimenziju (od *Braće Karamazovih* ili *Rata i mira* usvaja se i pamti samo fabula, radnja, „siže”, ukoliko se moderni konzument uopšte odluči za literarnu, a ne filmsku verziju ovih dela, u kojoj se do onoga do čega je njemu stalo dolazi mnogo brže, odnosno prekim putem). U tom pogledu se sudbina istinskih umetničkih dela malo razlikuje od sudbine kič-ostvarenja, što implicira zaključak da receptivna struktura savremenog čoveka tesno korespondira sa onim Brohovim „kitsch-menschom” koji čak i umetničkom delu pristupa na kičerski način, sa onim apriornim neestetskim konstitutivnim klišeom. Čak ni savremeno umetničko delo, uočava Sreten Petrović (1989, 77), iako uveliko lišeno sadržinskog, predmetnog sloja, ne odjekuje na estetskoj ravni kod onih sa kojima komunicira, jer je ta ravan ideološki i sociološki snažnim razlozima blokirana, već na jednoj drugoj, onoj, naime, koja je pre svega utilitarna i zainteresovana. Za modernog čoveka nije više ni bitno da li se radi o remek-delu ili drugorazrednoj tvorevini, već da li je ona funkcionalna na pragmatičkoj ravni doživljaja, do koga je savremenom recipijentu uglavnom jedino i stalo u tom estetski pervertovanom opštenju. Moderni umetnik na to odgovara potpunim ukidanjem čulne, predmetne, sadržinske dimenzije svoga dela (nefigurativno slikarstvo, atonalna muzika, pozorište pokreta...), što okreće mase kiču još snažnije nego ona atmosfera antiraspoloženja u delima moderne umetnosti koja još uvek ostaju pri figuraciji, fabuli, „sižeju”.

U modernoj umetnosti je, dakle, redukovan na najmanju moguću meru, ako već nije i sasvim ukinut, komunikativni, semantički elemenat, izostala mimetička, ikonička svojstva, potrošeno metaforičko značenje. Delo modernog umetnika nije više, kako bi rekao Difren, proizvod jedne zaumne, iracionalne prakse, već *teorija* jedne sistematske prakse. Tako sa modernom umetnošću elitizam profinjenog ukusa biva smenjen elitizmom pouzdanog znanja. Zato će manifesti, tekstovi, rasprave, predgovori katalogizama od početka 20. veka postati redovan deo umetničke aktivnosti modernog umetnika koji se više ne zadovoljava pisanjem romana i slikanjem slike, već počinje i da *objašnjava* publici značenje svoga rada, postaje *teoretičar* svoje prakse. To je ona „diskurzivna izraslina” na telu moderne umetnosti. „To nije protivrečnost, to je strogi korelat jedne individualističke umetnosti oslobođene svake estetske konvencije, koja samim tim zahteva ekvivalentnu vrednost svojevrsne mreže čitanja, dodatke o načinu upotrebe” (Lipovecki 1987, 86). Ali, takva umetnost poziva i onoga kome se obraća na jednu drugačiju, krajnje personalizovanu recepciju. Posmatrač je, naime, pozvan da saraduje na delu, da bude koautor. Lipovecki se spori sa Ekom koji je smatrao da je saučestvovanje recipijenta nužno zato što su višeznačnost, multidimenzionalnost postale nove estetske vrednosti, novi estetski ciljevi. Moderno umetničko delo je po Ekovom mišljenju nastalo sa autorovim predumišljajem na višeznačnost i neodređenost, ono je, dakle, hotimično i ciljano sazdan kao takvo. Slično stanovište prepoznajemo i u sledećim Grinbergovim (Greenberg) rečima: „Sa avangardom šok, skandal senzacija, mistifikacija, postaju prihvaćeni kao ciljevi za sebe i nisu više omalovažavani kao početni, sporedni efekti umetničke novine koji se polagano troše i nestaju. Sada ovi, dotad sporedni efekti, bivaju namerno i svesno ugrađeni u umetnost” (Greenberg 1971, 18). Sloterdijk to naziva estetskim načelom, estetskom strategijom šoka kao nosioca raporta publici nove umetnosti.¹⁰ Lipovecki, međutim, smatra da je višesmislenost pre uzgredni rezultat nego planirani efekat, ona je posledica nove umetničke problematike proistekle iz jednog novog koncepta umetnosti, njenog mesta i zadatka u savremenom dobu.

Ti procesi u modernoj umetnosti o kojima govore gotovo svi njeni ozbiljniji teoretičari, iz današnje perspektive čine se ireverzibilnim, budući da su se svi radikalni pokušaji komunikacijske obnove umetnosti (umetnosti nacizma i socijalističkog realizma su najradikalniji među njima) pokazali kontraproduktivnim, jer su uglavnom rezultirali delima vrlo niske umetničke vrednosti ili, pak, završavali u sferi čistog kiča. Komunikacijsku i ideološku ulogu umetnosti danas preuzimaju mediji, a umetnost je izgubivši neka stara stekla nova svojstva koja, po Dorflesovom mišljenju, pripremaju put jednoj novoj koncepciji života i uljudenosti. Ovaj autor ne spori da se savremeni život otrgao ispod dominacije umetnosti, čak i kada je reč o visokokultivisanim osobama (naučnicima, umetnicima), koje se javno deklariraju kao nepokolebljivi pobornici prave umetnosti, dok su privatno okruženi eklatantnim primercima kiča. „Drugim riječima,

10 Cf. Sloterdijk 1988, 16.

umjetnost o kojoj se razmišlja, koja se studira, za koju se vjeruje da je poštovana, nije više ona koja nas okružuje, koja se miješa sa našim svakodnevnim životom” (Dorfles 1963, 73). Umetnost svakodnevnog života je prvenstveno u funkciji zabave koju Dorfles smatra veoma značajnom za zdrav i razborit ljudski život. On ukazuje na, po njegovom mišljenju ekvivalentnu komponentu i u nekim drugim manifestacijama ljudskog duha kakve su, recimo, nauka ili religija.

Tu činjenicu konstatuju i Horkhajmer i Adorno: „Fuzionisanje kulture i zabave danas se ne odvija samo kao depravacija umjetnosti, nego ujedno i kao nužno produhovljavanje zabave” (*op.cit.*, 155). Istinska umetnost, međutim, samo kao „otuđena”, kao ona koja transcendira postojeću realnost i njene principe i zahteve, pa i zahtev za lakom zabavom, postiže sublimaciju nagona, onu aristotelovsku katarzu kod onih kojima se obraća. Inkorporiranje umetnosti u kuhinju, dnevnu sobu, kancelariju ili supermarket, jeste akt desublimacije, nadomještanja posredovanog zadovoljstva neposrednim. To je desublimacija s „pozicije snage”, praktikovana, kako kaže Markuze (Marcuse), u društvu koje sebi može dozvoliti da pruži više nego ranije jer radosti koje ono pruža proizvode društvenu koheziju i zadovoljstvo. Na delu je, dakle, kategoričan je on, „sramno sjedinjenje estetike i zbilje” (Marcuse 1989, 80).

Bilo kako bilo, estetizovanje je postavljeno u sam temelj građanskog društva. U njemu je, tvrdi Fric Haug, položeno to da ono stalno proizvodi, s jedne strane, potrebu za legitimisanjem onih koji vladaju, a s druge strane, potrebe onih kojima se vlada, „a kojima je zajedničko da unutar kapitalističkog sistema i od strane kapitalističkog sistema mogu samo prividno da budu zadovoljene – a to znači, pored ostalog, posredstvom estetizovanja” (Haug 1981, 135).

Vratimo se još jenom onom kič-čovjeku, njegovoj spremnosti da proizvodi kič i da uživa u njenu, i onom snažnom izazovu koji toj spremnosti pruža turizam kao način na koji čovek modernog doba oblikuje svoje slobodno vreme, provodeći svoje ferije „na strani”, u masi „sebi sličnih”. Jer, moderni turizam kao organizovani masovni saobraćaj (organizovano je vreme polaska i povratka, uslovi pod kojima se putuje, boravišta i njihova „turistička ponuda” sa mnogobrojnim doživljajnim mogućnostima) niveliše i kolektivizuje svest putnika i, kako zapaža Gic, redukuje i samu mogućnost da se čovek otrgne kičerskom doživljavanju. Reklamni prospekti sa svojom „ponudom doživljaja”, načinom na koji su koncipirani ni ne kriju da se obraćaju onom kič-čovjeku u turisti. Oni, zapravo, pretpostavljaju kao datu izvesnu latentnu povezanost između turizma i ljudske sklonosti ka kiču. „Na isti način se i u samom odmaralištu pri pripremanju onih ‘opšteatmosferskih’ kao i posebno-faktičkih ponuda, vodi računa, često uz velike ekonomske izdatke – o konzumentu kiča”, piše Gic (*op. cit.*, 111).

Egzistencijalistički posmatrano, čovek kao savremeni turista samo je posebno podesna i uočljiva činjenica onog Paskalovog (Pascal) „divertismana”, kao osnovne karakteristike ljudske egzistencije. A to znači bekstva, povlačenja od stvarnog života i njegove faktičke nezbrinutosti sadržane u svakidašnjoj strepnji, dosadi, brizi. Taj fiktivni put iluzionizovanja sebe sama i svoga sveta jeste, kao što smo videli, konstitutivni činilac kič-čoveka i tog njegovog „divertismana”. Kič čovek, između ostalog i kao turista, „preobražava sebe sama i svet svojih doživljaja, i to posredstvom specifičnih iluzija koje nalaze izvanrednu potporu u objektivnom uživanju kiča” (*Ibid.*, 110).

Ali, potraga za srećom i eskapizam u razonodu koji konstituišu turističku kič-svest, nisu eskapizam i potraga za nečim naprosto nepoznatim kakve srećom kod pustolova, niti potraga za statičnim, stvarnim mirom. Tu je reč, pre svega, o prijatnoj *pseudopustolovini*. „Između dosade i stvarne pustolovine, između odveć stranog i odveć prisno znanog, između indolencije i angažmana, leži turistička prijatnost”, piše Gic (*Ibid.*, 111). On ukazuje na dva fenomena iz domena turističkog kiča – suvenir i ruinu, toliko česte da ne traže nikakav „pozitivistički” dokaz o svojoj zastupljenosti.

Suvenir je svojevrstan fetiš prošlosti, fetiš sećanja na nju, tu dimenziju vremena na koju kičerska svest gleda sa setom, uvećavajući samim tim onu rezonancu njenog štimunga, pridajući joj patinu, svojevrstnu auru koja se nazire iza onih setnih uzdaha za njom – *Tempi passati, Aetas aurea!* Suvenir je estetska objektivacija tog kičerskog „koketiranja sa minulim”. Gic ne spori da suvenir sa umetničkog stanovišta može biti veoma vredan, ali će on kod kič-čoveka uvek izazivati onu kičersku perverziju vlastite svesti o vremenu. „I to se fenomenološki da lako razumeti: ako već sećanje sa svojim specifičnim štimungom i auroom minuloga lebdi negde između moje sadašnjice (i njene akutne realnost) i moga vremenskog ‘egzotizma’, to jest prošlosti, onda suvenir svojom opipljivom faktičnošću svakako olakšava ovakvu prijatnu ambivalentnost” (*Ibid.*, 135).

Vremenski egzotizam (prošlost) i prostorni egzotizam (daljina, strani svet), u suveniru se susreću i dopunjuju. Stoga je, tvrdi Gic, jedan kičerski bodež istinskog pustolova kojim se on branio u tuđini, u izvesnom smislu manje kičerski nego što je to, u umetničkom smislu možda veoma vredan, suvenir sentimentalnog turista. Gic se na ovom mestu vraća svojoj ishodišnoj tezi da se i jedno umetničko delo može usvajati na kič-način (nije bitno što je u ovom slučaju reč o njegovoj reprodukciji, manje ili više uspelej), odnosno da je antropološka, a ne estetska dimenzija ona u kojoj se odlučuje o kiču. Kičersko se, naime, u ovom slučaju meri sentimentalnom uslovnom vrednošću koju poseduje „ključ draži” – suvenir. A tu njegovu uslovnu vrednost u doživljajni aktualitet prevodi onaj ko uživa.

Ruina je drugi primer turističkog kiča. Ruine mogu biti i sami suvenir, prikazani na razglednicama ili kao minijature. Nasuprot široko rasprostranom mišljenju, romantika nije bila ta koja je prva otvorila čoveku oči za „lepotu ruina”. „Pre bi se reklo da se ovde odigrala sledeća inverzija: renesansa je (i

to u prvoj generaciji) visoko cenila antički torzo, ali ne zato što je, već uprkos tome što je bio u pitanju torzo. Čovek je nalazio njegovu lepotu, ali 'nažalost' (!) samo kao ruinu. Sledeća generacija je izokrenula tu 'ruinu lepote' u 'lepotu ruine', (Gic, *op.cit.*, 138). Odatle do industrijske proizvodnje ruina put je bio kratak – ruine su počele da se postavljaju u predele kao patuljci u vrt, kako bi ih „ulepšale”.

Literatura

- Arendt, Hannah. 1971. „Society and Culture”. In: *Mass Culture Revisited*, eds. B. Rosenberg and D. M. White, 93–102. New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Broch, Herman. 1979. *Pesništvo i saznanje*. Niš: Gradina.
- Difren, Mikel. 1982. *Umjetnost i politika*. Sarajevo: Svjetlost.
- Dorfles, Gillo. 1963. *Kitsch, An Antology of Bad Taste*. London: Studio Vista.
- Dorfles, Đilo. 1963. *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*. Zagreb: Mladost.
- Dorfles, Đilo. 1991. *Pohvala disharmoniji*. Novi Sad: Svetovi.
- Gic, Ludvig. 1990. *Fenomenologija kiča*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Greenberg, Clement. 1971. Counter-Avant-Garde. *Art International* 15: 16–19.
- Hartman, Nikolaj. 1979. *Estetika*. Beograd: BIGZ.
- Haug, Volfgang Fric. 1981. *Kritika robne estetike*. Beograd: IIC SSOS.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. 1974. *Dijalektika prosvetiteljstva*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Hospers, John. 1973. „The Esthetic Attitude”. In: *A Modern Book of Esthetics*, ed. Melvin Rader, 396–407. New York: Holt, Reinhart and Winston. INC.
- Kant, Imanuel. 1991. *Kritika moći suđenja*. Beograd: BIGZ.
- Lipovecki, Žil. 1987. *Doba praznine*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Marcuse, Herbert. 1989. *Čovjek jedne dimenzije*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Mol, Abraham. 1973. *Kič, umetnost sreće*. Niš: Gradina.
- Petrović, Sreten. 1989. *Estetika i sociologija*. Beograd: Naučna knjiga.
- Polan, Dana. 1989. „Postmodernism and Cultural Analysis Today” In: *Postmodernism and Its Discontents*, ed. E. Ann Kaplan, 45–58. London, New York: Verso.
- Radojčić, Mirjana. 2016 a. Kič i desni totalitarizam: antropološke osnove jednog savezništva. *Filozofska istraživanja* 36 (3): 595– 609.
- Radojčić, Mirjana. 2016 b. Avangarda, kič i 'leve' ideje. *Kultura* 143: 198–218.
- Sloterdijk, Peter. 1988. *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje*, Novi Sad: Svetovi.
- Toynbee, Arnold. 1970. „Art: Communicative or Esoteric?”. In: *On the Future of Art*, ed. Edward F. Fry, 3–19. New York: The Viking Press.
- Tumin, Melvin. 1965. „Popular Culture and the Open Society”, In: *Mass Culture*, eds. B. Rosenberg and D. M. White, 548–557. Illinois: The Free Press of Glencoe.
- Čolović, Ivan. 1985. *Divlja književnost*. Beograd: Nolit.

- Vatimo, Đani. 1991. *Kraj moderne*. Novi Sad: Svetovi.
- Velmer, Albrecht. 1987. *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*. Novi Sad: Svetovi.
- Volli, Ugo. 1972. „Pornography and pornokitsch”. In: *Kitsch, An Anthology of Bad Taste*, ed. G. Dorfles, 224–250. London: Studio Vista.

Primljeno: 12.03.2017.

Prihvaćeno: 25.04.2017.

Mirjana Radojičić

University of Belgrade, Serbia

Contributions to an Anthropology of kitsch

Institute for Philosophy and Social Theory

The text is founded on the stand that all the serious and significant theorists of kitsch as a cultural and aesthetic phenomenon have perceived and pointed to its anthropological dimension. According to the author, each thorough effort in this field of research has led to a conclusion that the complexity and multiple dimensions of this phenomenon cannot be mastered in an analytical manner by means of the category of objectively oriented aesthetics or sociology of culture. In other words, neither is kitsch just a certain given fact expressing unfounded claims to the artistic status nor are the cultural circumstances of modern societies exclusively responsible for the phenomena and mass production of such given facts. Consequently, all of them – let us call them *substantionalist* definitions of kitsch – which have defined it by means of the formal properties of the objects we qualify as kitsch, have proved to be reductionist and insufficient, contrary to the other type of definitions, *the relationist ones*, which observed it starting from a specific relation that an individual forms with such objects. The central part of the paper thematizes the nature of that relation as a universal potential of human treatment of objects, which, as such, can be recognized in all the forms of human existence. For, as Ludwig Giesz emphasizes, there is no just kitsch as quasi-art, there is also kitschy behaviour, self-experience, in short – a life in a kitschy style. The conclusion of this text represents a view of the phenomenon of a kitschy person as a tourist, i.e. the challenges offered by tourism as a manner in which a person of today shapes their leisure time to their readiness to produce and enjoy kitsch.

Key words: kitsch, art, anthropological aesthetics, judgement of taste