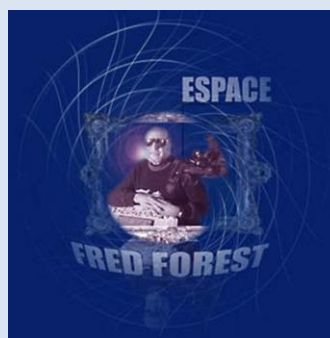
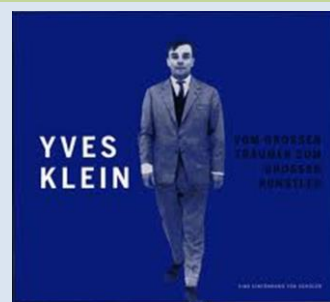


ESTETIKA KOMUNIKACIJE I SUVREMENI SVIJET



FULVIO ŠURÀN



Sveučilište "Juraj Dobrila" u Puli

FULVIO ŠURAN

*ESTETIKA KOMUNIKACIJE
I SUVREMENI SVIJET*



Pula - Pola, 2016.

SADRŽAJ

I. DIO	6
Predgovor	7
Uvod	8
Estetika ili o ukusu	18
1. O mjerilu ukusa	19
2. Određivanje pojmova	20
3. Estetika i osjećaj	21
4. Estetizacija politike	25
5. Estetizacija društvenog života	27
6. Kritika suvremene estetske misli	30
Tehnoestetika i tehnoumjetnost	32
Cyberdruštvenost: kraj čovjeka (kao zoon politikon)?	39
1. Putovi	40
2. Neka razmišljanja	47
Glazba i mediji (s posebnim osvrtom na film)	49
Uvod u XX stoljeće	49
1. Razvoj glazbe i sredstva masovne komunikacije	50
2. Glazbeno slušanje	53
2.1. Slušanje kao iskustvo čistoće zvuka	53
2.2. Tehnološka glazba	55
3. Filozofija filma	56
3.1. Je li film umjetnost?	58
3.2. O počecima filmske kritike	59
3.3. Film i emocije	60
3.4. Paradoks filmskog glumca	62
3.5. O strastima i razbuktavanju mašte	63
4. Glazba u filmu	64
4.1. Glazba nijemih filmova	64
4.2. Klasična glazba i nijemi film	65
4.3. Glazba dugometražnih filmova	67
4.4. Glazba zvučnog filma	68
5. I na kraju	68

II. DIO	69
Izvorno ljudsko iskustvo kao temelj estetske komunikacije	70
Kultura i pojedinac	72
Umjetnost i sakralno	80
O kulturnoj uvjetovanosti	84
1. <i>Psiho-fizička ili mentalna ograničenja</i>	84
2. <i>Naša intelektualna ograničenja</i>	84
3. <i>Naša emotivna ograničenja</i>	85
Problematicnost ljudskog svijeta	87
1. <i>Izvorni kaos – chaos</i>	89
2. <i>Čovjek kao psihičko biće</i>	92
2.1. <i>Kierkegaardovi stadiji egzistencije</i>	92
2.2. <i>Sigmund Freud</i>	94
2.3. <i>Wilhelm Reich</i>	95
Treća dimenzija stvarnosti	97
1. <i>Alegorije o pećini</i>	98
1.1. <i>Platon</i>	98
1.2. <i>Filozofska tumačenja</i>	101
1.3. <i>I. G. Gurdjieff</i>	106
1.4. <i>Stuart Wilde</i>	108
Magični krug	111
Masovni mediji i suvremeni čovjek	114
1. <i>Tautološka komunikacija medija</i>	114
2. <i>Mediji nisu više sredstvo</i>	114
3. <i>Svijet kao tumačenje</i>	116
4. <i>Javno mnijenje kao prijelomno ogledalo medijskih informacija</i>	117
5. <i>Kazalište svijeta i njegova predodžbena nedostupnost</i>	119
6. <i>Destrukturalizacija prostora i vremena</i>	119
7. <i>Lažna moralna neutralnost tehničkih sredstava</i>	120
8. <i>Kolektivna svijest suvremenog pojedinca</i>	121
9. <i>Svijet kao slika i prilika indukcijskog modela</i>	122
10. <i>Unaprijed konfekcionirani svijet</i>	123
11. <i>Predodžbena pobjeda nad svijetom</i>	123

12. Čovjek kao poslušni promatrač svijetskih događaja	124
13. Predodžbeno iskustvo kao pravo iskustvo	125
14. Masovni mediji jesu svijet	126
15. <i>Finis gloriae mundi</i>	127
Povijest, istina, jezik kao tehnološka konstrukcija	129
1. <i>Istina kao vlast nad stvarnošću u suvremeno doba</i>	129
2. <i>Istina kao otkrivanje stvarnosti i proizvod vremena</i>	131
3. <i>Povijesni dio</i>	133
3.1. <i>Mitska istina i djelotvornost rituala kao oslobođenje od vremena</i>	133
3.2. <i>Učinkovitost retoričko-sofističke uvjerljivosti kao potvrda njegove istinitosti</i>	134
3.3. <i>Logička učinkovitost kao osnova filozofske istine</i>	135
3.4. <i>Istina kao znanstvena zakonitost</i>	137
4. <i>U svijetu gdje je Bog mrtav</i>	138
4.1. <i>Funkcionalna učinkovitost tehničke istine</i>	138
4.2. <i>Od ideologije k djelotvornosti istine: istina kao suprotnost ideologija</i>	139
4.3. <i>Kraj alkemije: od univerzalne spoznaje do specijalizacije</i>	142
4.4. <i>Istina, povijest, jezik</i>	143
4.5. <i>O engleskom jeziku kao o govoru istine o našem vremenu</i>	145
Druga dimenzija stvarnosti: voda	146
1. <i>Limes: granična situacija</i>	146
2. <i>Labirint</i>	148
3. <i>Alisa iza zrcala</i>	149
Prva dimenzija: svijetlost	152
III. DIO	154
Četiri tipa kulturnih civilizacija	155
1. <i>Uvod</i>	155
2. <i>Prva kulturna civilizacija: afrička</i>	155
3. <i>Druga kulturna civilizacija: zapadna</i>	157
3.1. <i>Pitagora (utemeljitelj zapadne kulturne civilizacije)</i>	157
4. <i>Treća kulturna civilizacija: istočna</i>	166
5. <i>Četvrta kulturna civilizacija: dalekog istoka</i>	168
Popis literature	169

I. DIO

Predgovor

Što to znači proučavati komunikaciju s estetskog gledišta? S jedne strane znači ne uzeti je u obzir kao jednostavan prijenos podataka, već kao odnos koji utječe na ljudsku osobnost, koji aktivira osjetljivost, emocije i inteligenciju, dovodeći do interakcije maštu, okus i intuiciju. S druge strane, znači razmišljati o načinu kako mediji, naime sva ona sredstva koja oblikuju komunikaciju i čineći je povezujuća, vode do preoblikovanja našeg senzibiliteta, našeg osjetilnog iskustva, a time i estetskog. Pažljivim proučavanjem ovih dvaju smjera, moguće je donekle definirati identitet, perimetar i genealogiju vrlo bogatog i uzbudljivog području istraživanja.

Naime, komunikacija, od samog početka ljudskog postojanja kao svijesnog bića, imala je precizne praktične svrhe. Iako, kao što tvrdi Mario Costa¹, nije nikada postojao neki oblik verbalnog ili neverbalnog komuniciranja koji nije sadržavao u sebi neki estetski osjećaj. Tako na primjer: ton glasa i geste, pozornost, pažnju koju posvećemo ne samo na "ono" što nam govore, već i na "kako" nam to kažu, dokaz su istančanog estetskog osjećaja inherentan u jeziku. To vrijedi i za sve oblike komunikacije, za figurativna priopćenja, za glazbu i za pjevanje, za ogromni skup znakova tijesnog izražavanja, radi se, naime, o procesu koji, u civilizaciji oglašavanja i imaginacije, te opće estetske vrijednosti postale su, može se reći, primarna činjenica stvarnosti, čak i više od samog sadržaja.

¹ Costa Mario, *L' estetica della comunicazione. Come il medium ha polverizzato il messaggio. Sull'uso estetico della simultaneità a distanza. Sull'uso estetico della simultaneità a distanza*, Roma 1999.

Uvod

Estetika komunikacije je polivalentna disciplina koja se pojavljuje tokom osamdesetih godina posredstvom aplikacija novijih tehnoloških dostignuća u umjetničke svrhe i, obrnuto. Najčešće u dizajniranju tehno-komercijalnih proizvoda: fotografiju, digitalne slike, telekomunikacijske mreže, itd.

„Estetika komunikacije“ je spoj raznoraznih disciplina: kulturne antropologije, sociologije, socijalne psihologije, lingvistike i estetike, u obuhvaćanju svih mogućih aspekata komuniciranja. Koja, da bi bilo funkcionalna, kako bi što efikasnije izvršavala namijenjenu funkciju, mora sadržavati i 'kategoriju' ukusa: zavisno o domeni aplikacije i realizacije, dakle estetike. To podrazumijeva da njene znanstveno-tehnološke ali i umjetničko-tehnološke aplikacije ostaju dosta fluidne ako ne i neodređene jer podložne stalnim promjenama. I to opet zavisno o vladajućem, dominirajućem ukusu. Ona ima ulogu estetskoga promatranja i vrednovanja raznoraznih vidova i oblika sve mnogobrojnih sredstava i načina komunikacije u suvremenom svijetu, i *to bez ikakvih etičkih sudova osim pokazivanja daljih mogućih implikacija na poimanju ljudske stvarnosti pa i samog ljudskog identiteta. To znači njegove sudbine.* Razlog toga nalazi se u činjenici da je **ljudska stvarnost sve složenija i da *se ona tvori od prikazivanja raznoraznih aspekata u obliku vizualnosti, akustičnosti i dodirljivosti ili taktilnosti.***

Velika se pozornost pridaje formalnim i funkcionalnim aspektima komunikacijskih sustava aktivirajući ih kako bi ostvarila estetske doživljaje. Život imaginarnog je oduvijek povezan sa tehničkim mogućnostima realizacije. Pogotovo se danas suvremena mašta nalazi u dimenziji karakterizirana dominacijom znanstveno-tehničkog aparata, prolazeći tako kroz mutaciju koja je bez presedana. Radi se o takvoj dimenzionalnosti koju postojeći "sustav umjetnosti" je u potpunosti nesposoban da u potpunosti shvati i izrazi ovu 'novu' osjetljivost i estetiku. Njegova je modernost u dokazivanju apsolutne nadmoćnosti medijuma na sadržaj. Umjetnost se tu pojavljuje kao sustav komunikacije i razmjena dobara gdje sve kazuje o nepripadanju i ravnodušnosti umjetničkih radova naspram estetskim istraživanjima kao i o njihovoj osobini komercijalnih proizvoda. No dok umjetnost poprima sve osobine 'planetarnog sustava', estetsko istraživanje izgleda kao 'galaksija u ekspanziji'.

Suvremene mikrocirkulacije zlobnosti, neodgovornosti, međunarodnih poslovanja i bezveznjaka, neće dugo moći skrivati tu novu generaliziranu osjetljivost, taj novi svjetski senzibilitet kao dio odgovarajuće estetske manifestacije kojoj ona i pripada. 'Umjetnički sustav' je tu pozvan da korjenito obnovi vlastite organizacije i vlastite suštine. Očito je da l'Ésprit du temps poprimio je nove bazilarne osobine koje je nemoguće skrivati: radi se o činjenicama o kojima smo mi sami svakodnevni svjedoci.

Primjerice: idustrijska se društva neobilazno pre-oblikuju u komunikacijska društva; radi se o sve bržijem pokretanju podataka i memorija relevantnih događaja, a ne stvari; energija je tu glavni pokretač razvojnih trenutaka društvene obnove; tehnološka eksternalizacija, kao proizvod funkcija živčanog sustava, i, posljedično tome, aktualna povezanost i komplementarnost uma i stroja pokazujući osobine ugrožavanja ljudske vrste zbog nepopravljivih i progresivnih atrofija, istovremeno otvara vrata neizmjernim mogućnostima izvanrednih mutacija u samoj dimenziji kvalitete i to u funkcija senzibiliteta i duha.

Kad se govori o estetici komunikacije podrazumijeva se teorijsku svjesnost novog razdoblja estetičnosti i osjetljivosti, povezano sa suvremenim tehnologijama komunikacije. I to zajedno s skrivenim htijenjem njegovog promicanja, traženja i prepoznavanja njemu svojstvenim manifestacijama diljem naše planete. Željeći ovdje obuhvatiti, shvatiti i sugerirati temeljna načela koje nadahnuju duh jedne nove estetike. Radi se naime o superiornosti kružnog toka nad sadržajima same razmjene; o nematerijalnosti postignuća; o njihovoj osobini događaja; o prostorno-vremenskoj tematizaciji; o novom teorijskom statutu prisutnosti. Dalje, o prevladavanju razlika između umjetnosti i tehno-znanosti; o tehnološkoj uzvišenosti; o aktiviranju živih / umjetnih polja energije. S druge strane, tematizirati 'planetarnu estetsku komunikaciju' znači obznaniti, osvjetliti, prikazati problematiku novih dimenzija prisutnosti i, posljedično toga, njegove neuro-socio-estetske implikacije.

Daljinska se komunikacija ostvaruje na tri osnovna načina: prijenosom jedne registrirane memorije, tj aktivacijom na daljini i u realnom vremenu umjetno očuvane prošlosti; daljinskom simultanošću i to u izravnoj vezi između samog mjesta događaja i jednog ili više mjesta u kojima se istovremeno onaj isti događaj tehnološki prikazuje u vizualno/akustičnom registru: događaj koji se dešava u određenom mjestu neposredno se prikazuje i negdje drugdje i to na tisuću drugih lokacija u istom trenutku; širenjem 'događaja' u prostoru koji se jednostavno ne prenosi od mjesta do mjesta, već se širi kroz prostor kao skup događanja koja se istovremeno dešavaju na raznim lokacijama: događaj je tu sve ono što se zbiva u istovremeno na raznoraznim lokacijam diljem svijeta pojavljujući se kao jedinstveno 'mjesto' svih zbivanja posredstvom tehnološke povezanosti. To uključuje: a) aktiviranje samo-

perceptivnog polja: vizualnih, akustičnih, prostorno-vremenskih percepcija; ili b) provocirati sadržajnu prisutnost kretanja: kao otvoreno polje mogućih uporaba robotike na daljinu.

Suvremena znanost ima potrebu usvajanja 'budnog stanja' pozornosti prema svemu onome što se događa u područjima estetskog eksperimentiranja. 'povijesne avangarde' u stvari tijekom prvih desetljeća dvadesetog stoljeća, ostvarile su skup indikacija i iskustva² za koje su se, samo nakon dužeg vremena, znanosti poput psihologije i pedagogije, in primis, počele zanimati, problematizirati i uvrstiti unutar vlastitog disciplinskog corpora. Treba shvatiti da prijelazom umjetnosti u umjetničku avangardu, došlo je do dubokih promjena u samoj suštini kao i u funkcijama umjetnosti: s avangardom umjetnost prekida sve odnose sa "apsolutom", s "istinom", s "ljepotom", s "transcendencijom", postavljajući se u okrilju antropologije. Razlog tomu je da se aktivnost avangardskih pokreta očituje u pripremanju i, prikazivanju niz mogućih odgovora na situaciju do koje dolazi invazijom tehnoloških inovacija: od fotografije do digitalnih slika pa sve do telematskih mreža, tehno-znanost je iz osnova preokrenula ne samo život imaginarnog, već i općenito i sve oblike kulture kao i načine ljudskog postojanja. Avangarda odgovara svemu tome. Ona, s jedne strane, istražujući unutar objektivne logike novih medija razotkriva nove oblike imaginarnosti koje, objektivna logika, nosi sa sobom; s druge strane, nagovještuje, općenito, o senzoričkim, epistemološkim i egzistencijalnim modelima koji se bolje prilagođavaju promjenama i učinkovitiji su na antropološkim promijenjenama.

S avangardom dakle, iako bi ovdje bilo preciznije reći s eksperimentalnom umjetnošću, umjetnost poriče svoju uobičajenu bit postajući mjesto antropološkog eksperimentiranja: unutar kojeg se pripremaju oni modeli, uzori preventivnog ponašanja i perspektive, koji, baš zbog svoje prilagodljivosti novim uvjetima života, imaju sva potrebna obilježja adaptacije i inovacije.

Iz te perspektive razmatranja izgleda opravdana teza da ljudske znanosti moraju postati osjetljive i usredotočiti pozornost na onaj izvanredan laboratoriji antropoloških istraživanja poznat kao estetsko eksperimentiranje, gdje se naša sudbina sve više oblikuje i razotkriva. Iz tog laboratorija iskustva proizlaze sve one prijedloge i smjernice za budućnost koje treba prikupiti i obraditi. Da bi se to uvidjelo potrebno je obratiti pozornost na sve ono što se svakodnevno dešava u područjima estetskog eksperimentiranja, ne zaboravljajući pri tome da se radi o nešto što nema nikakve korespondencije s umjetničkom proizvodnjom, jer je ono nešto sasvim drugo.

Danas je prošireno, uobičajeno i uvaženo uvjerenje, i to naročito u područjima sustava i tržišta umjetnina, o osiromašenju avangarde uopće praćeno ponovnim

² Ovdje je dovoljno prisjetiti se na divergentno mišljenje, na korištenju slučajnosti, na tehnike kreativnosti, na vizualnu komunikaciju, na neverbalne jezike i na nove situacije pisanja.

oživljavanjem ideje "ljepote", krećući se prema opravdanju proizvodnje tradicionalnih umjetnina jer lako utržive. Naročito one koje nemaju nikakve više nikakve veze s estetskim eksperimentiranjem jer se radi o umjetninama koji su već učinila svoje vrijeme. To ne znači da je estetsko eksperimentiranje napravilo svoj tijek, već da se ono uveliko odvija negdje drugdje: u dimenziju koja se nalazi s one strane umjetničkih lokacija, izvan uobičajenih prostora umjetnosti; ne više pod okriljem standardiziranih i patetičnih figura prošlosti, već sve brojnih estetskih 'istraživača' koji, u raznim krajevima svijeta i gotovo uvijek u ekscentričnom položaju prema sustavu umjetnosti i u uskoj vezi sa stvarnim mjestima suvremenog istraživanja³, u pokušaju određivanja i definiranja psiho-senzorne konfiguracije koje proizlaze iz novih tehnologija, s namjerom pronalaženja nekih novih estetskih mogućnosti koje su s time povezane. U tom i takvom okruženju započinje tematika oko estetike komunikacije kao njen početni trenutak. Njezin Alpha moment.

U 'doba tehničke dominacije' (Heidegger/Severino) prisustvuje se mnogim i izvanrednim tehnološkim dešavanjima. Ovdje nas naročito zanimaju ona koja su najbliža područjima estetike, dakle na tehnologije koje su, na sadržajni i učinkovitiji način, sposobne proizvesti nove vrste slika (videografije, kompjutergrafije), zvuka (sintetički zvukovi, olofonije), prostornih oblika (holograme), itd. Ali i na nove komunikacijske tehnologije (spori video, telefax, satelitarne tehnologije, video-telefone, mreže, i drugo još) koje imaju sve aspekte tjelesnog produžetka, ekstenzije, ali i ekspanzije, u vidu širenja živčanog sustava na globalnoj razini⁴.

To estetsko eksperimentiranje i estetološko razmišljanje, kreću se u dva smjera: kao istraživanje svemira neo-tecnologiches oblika i kao istraživanje, definicija i aktiviranje estetskih vrijednosti koje pripadaju novim daljinskim tehnološkim uređajima (koji se aktiviraju na daljinski kontakt). I baš ovaj potonji aspekt pripada esteticima komunikacije koja, u svom širem značenju, prikazuje se kao 'estetika tehnologija komunikacije koje funkcioniraju kao kontaktni uređaji', te se stoga pojavljuje kao sveopća teorija sposobnom iznijeti i opravdati najrazličitije oblike estetske intencionalnosti uporabom neo-tehnologija za nove komunikacije. Iz brojnih uzornih ostvarenja koja estetika komunikacije uzima u obzir mogu se formalizirati sljedeća osnovna načela:

- Estetika komunikacije je estetsko dešavanje događaja koji ne podliježe statičnosti 'oblika', s toga se pojavljuje i predstavlja kao prostorno-vremenski protok ili interaktivni i živi proces (događaja).

- Događaj estetike komunikacije ostvaruje se posredstvom tehnoloških naprava daljinskog kontakta, koji su sposobni istodobno povezati različite prostore, neovisno o njihovoj udaljenosti; korjenito mijenjajući shvaćanje pojma samog događaja koji se

³ Primjerice s istraživačkim institutima, s nacionalnim centrima znanstvenog istraživanja, sa sveučilišnim odjelima, sa zakladama, s centrima industrijskog istraživanja, s televizijskim mrežama.

⁴ Dovoljno je tu spomenuti Teilharda de Chardin i McLuhana.

više ne ostvaruje u jedno 'ovdje i sada' (hic et nunc), jer se bezgranično širi u nezaustavljivom prostorno-vremenskom protoku.

- Doživljaj koji slijedi prvenstveno se sastoji od aktiviranja kružnog toka: važno nije toliko sadržaj koji se razmjenjuje, već mreža koja to omogućuje posredstvom svojih formalnih i funkcionalnih uvjeta razmjenjivanja, gdje svaki događaj predstavlja i meta-komunikacijsku vježbu.

- Događaj se uvijek odvija u realno-vrijeme, gdje se svaka druga vremenska dimenzija, kao što je to registrirana ili pohranjena memorija u bazama podataka, rješava se u primarnoj sadašnjosti koja nije drugo od spomenutog stvarnog trajanja samih događaja.

- Taj tip događaja nije toliko mobilizacija pojmova koliko mobilizacija energije, gdje se imaterijalnost energije i tenzije polja zamjenjuju s 'estetskim predmetom' i 'oblikom'⁵.

- Događaj estetike komunikacije uvijek rezultira iz dva interaktivna vremenska pojma: sadašnjost i istovremenost (ili simultanost), stavljena u "kratkom spoju" od tehnološkog posredovanja (medijacije) koji ih objedinjuje i rastvara uzrokujući tako pojavu tekućeg i pre-sustavnog doživljaja vremena.

- Događaj sr služi prostrno-vremenskom dimenzijom kao potporu za stvaranje novih senzornih ravnoteža.

- Događaj estetike komunikacije otvara i aktivira novu fenomenologiju prisutnosti: stvarnu, odgođenu i na udaljenost.

Estetika komunikacije je istovremeno kvalitativna i utemeljena na planetarno tehnološko proširenje živčanog sustava, te stoga posjeduje sve osobine skolastičke⁶ 'praesentia definitiva' (konačnog prisustva), gdje je predmet sav (in toto) u totalitetu prostora kojeg zauzima kao i, također, sav (in toto) u svakom dijelu tog totaliteta. Generirani estetski osjećaj nije povezan s lijepim, već s uzvišenim. On se ne rađa iz 'predmeta/objekta' ni iz 'oblika', već iz stanja duha, nalazeći, u "ono što je apsolutno veliko"(Kant), istovremeno tjeskobno zaprepaštenje i zadivljenu kontemplaciju.

U estetici komunikacije "ono što je apsolutno veliko" je sve-mogućnost tehnike, u vidu korijenite eksproprijacije ljudskosti koju ona predstavlja. Međutim tu užasnost, to zaprepaštenje estetika komunikacije pretvara i preoblikuje u vedru kontemplativnost, dajući tehnicu onu suptilnu intelektualnu duhovnost prijeko potrebna ljudskom biću, koji, na taj način, i svoje događaje puni osjećajem

⁵ Energija o kojoj je ovdje riječ sastoji se od neodređenih kombinacija životne energije: umne, mišićave, emocionalne, organske, itd., ali i umjetne energije poput: struje, elektronike, mašinske energetike, itd..

⁶ Skolastika, filozofsko-teološka metoda poučavanja u kršćanskim školama, prvo onima u sastavu samostana, zatim u katedralnim školama, te naposljetku na sveučilištima. To je oznaka za srednjovjekovni način filozofiranja, koji je ciljao na pomirenje antičke – prvenstveno Aristotelove – filozofije s kršćanskom teologijom. Stoljećima – koliko je skolastika trajala – kršćanski je intelektualac (redovnik, klerik) bio «školnik», što znači da je filozofiju tretirao u službi teologije (tj philosophia ancilla theologiae).

uzvišenosti koji je beskrajno prodorniji od onoga kojeg može ponuditi ljepota koja proizlazi iz 'oblika' i iz 'estetskih predmeta.' Radi se naime o uzvišenosti koja, izbjegavajući bilo koji oblik pripitomljavanja, nikad nije do sada adekvatno razmotreno u 'sustavu umjetnosti'.

Estetika komunikacije je dakle ta koja, po prvi put, 'kulturnim ustanovama' pruža mogućnosti povezane uz proizvodnju i potrošnju uzvišenosti. Da bi se iz svega toga izvukle i neke antropološke pokazatelje nužno je prihvatiti slijedeće osobine umjetnika komunikacije:

- Oni prvenstveno teže prema vrsti iskustva karakteriziran dominacijom imaterijalnog/bestijelesnog i čiste energije te se s toga mogu posmatrati vrhuncem sveobuhvatnog 'pojmonvnog' rada avangarde, koja tome očito i teži.

- Njihova je zadaća ukazati na moguće prevladavanje opozicije čovjeka - tehnologije, s preporukom spokojne simbiotske veze u kojoj oba elementa rezultiraju međusobno povezani i ujedinjeni.

- Aludirajući tako jednoj dubokoj transformaciji prostora i vremena.

Moglo bi se čak tvrditi da za njih vrijeme predstavlja temeljnu potporu njihovog djelovanja i da s njima vrijeme, promatrano izolirano, po prvi put postaje predmetom estetske istrage. Radi se o prostorno-vremenskoj dimenziji u kojoj se osobine vremena riješavaju se uvijek u sadašnjosti a prostornost se širi do nestajanja. U estetici komunikacije nova se prostorno-vremenska dimenzija širi do univerzalne sadašnjosti ili do ne-prostorne sadašnjosti. To na poslijetku znači do korijenitog preobražaja memorije.

Ovdje memorija nije više temelj nutrine ('stvarno trajanje'), poprimajući sve oblike stvarnog postojanja: javna, izvanjska, nepromjenjiva u ponavljanju. Prestajući biti istinski 'materijalna'. To novo simbiotičko jedinstvo materije i memorije odbacuje i svaku apsolutnost kao nutrini tako i vanjštini težeći prema dubokoj transformaciji samog subjekta. On se više ne ostvaruje u samo-referenciji i u krutom razgraničenju odnosa ja/ne-ja. U estetici komunikacije subjekt gubi svoj 'oklop', svoju 'koru' (Wilhelm Reich), svoju membranu postajući tranzitno polje, polje protoka energijskih struja. Umjetnici komunikacije razvijaju tako osjećaj novog jedinstva ljudske vrste, u vidu ponovnog vraćanja antropološkom identitetu koji se nalazi izvan specifičnih priča. U toj novoj konfiguraciji ljudskosti, u svom procesu dešavanja i definicije, društveno-politički aspekt je samo površinska razina nad kojom je potrebno oblikovati novu antropološku situaciju ljudske vrste. I to u svom totalitetu.

Osim toga estetika komunikacije ukida uobičajeno prihvaćenu udaljenost između tehno-znanosti i umjetnosti, dajući novu dimenzionalnost estetskom iskustvu: u liku produžetka ljudskog senzibiliteta i mogućih novih estetskih doživljaja, ali i kao ekstremni pokušaj produhovljenja tehnike anulirajući svaku prijeteću užasnost. Težeći, sa stajališta 'sadržaja', jednoj kulturi hibridizacije, sastavljene od heterogenih elemenata značenja. Radi se tu o jasnim i privlačnim

antropološkim slutnjama estetike komunikacije i onih umjetnika koji se sa njom poistovijećuju, ukazujući pri tome na jednu istinu koja počinje biti svima vidljiva: da u suvremeno doba čovjek doživljava duboke promjenama svih svojih načina bivanja u svijetu, te je zato i pozvan da o tome svijesno i sudjeluje. A estetika komunikacije je ta koja upućuje na vremena koja dolaze te nas sprema na taj skok u skoroj budućnosti,⁷ što čini da se njen pristup, u sve složenijoj i globaliziranoj stvarnosti, zasniva na interdisciplinarnost kao umjetnosti i tehnika tako i opredmećenja samog estetskog iskustva. Polivalentnost pristupa koja, sa druge strane, ne omogućava sadržajnu preciznost polazne sintagme i djelokruga sadašnje i buduće uporabe, već, jednostavno, odražava sam duh vremena u svojoj neodređenosti i nesigurnosti⁸. To, joj međutim, omogućava da, posredstvom znanstveno-tehnološkog aparata, proširuje svoje interpretativne paradigme u pogledu svojih zahvata⁹, koristoljublja¹⁰, ali i studija kulture¹¹, kao i, neposredno tomu, i sve prisnijoj povezanosti međuljudskih odnosa. To čini da se estetika komunikacije nalazi u funkciji proširenja polja čulnog opažanja i to posredstvom korištenja sve novijih znanstveno-tehnoloških dostignuća i njihovih tehničko-tehnoloških mogućnosti reproduciranja u vidu upotrebnih vrijednosti¹². Te je stoga moguće da taj prostor ne predstavlja samo jednu novu dimenziju spoznaje, već i novu vrstu djelovanja.

U društvu sveopće komunikacije, gdje se sve pojavljuje u sveopćoj suvremenosti i istovremenosti, sve se više teži „**dehistorizaciji iskustva**“. U toj novoj dimenzionalnosti ljudskog priopćavanja estetsko iskustvo nema ničeg zajedničkog s usmjeravanjem uobičajene (preživjele) subjektivne doživljaje, koliko sa estetizacijom društvenog života.

Da bi se donekle shvatilo taj novi i zanimljiv pristup sve neodređenije multimedijske stvarnosti, može se krenuti od **Jean Caunove *Esthétique de la communication***¹³. Radi se o vrlo zanimljivom tekstu koji ukazuje da se nalazimo u vremenu u kojem dominiraju stavovi i performativne akcije pod utjecajem

⁷ Mislim da naročito filmovi prednjače u tom prikazivanju budućnosti.

⁸ Što je vidljivo i u intencijama samih autora koji su i koji se bave tom disciplinom.

⁹ Ovisno o tome da li se polazište samog proučavanja predmeta iskustva prvenstveno usredotočuje na estetiku, komunikologiju, mediologiju, lingvistiku, sociologiju, umjetnost itd.

¹⁰ Dosta je ovdje spomenuti na marketing.

¹¹ Bilo da se radi o vizualnoj komunikaciji, međuljudskog odnosa, ili sfere individualnog napretka i razvoja.

¹² Tu se prvenstveno misli na proizvodnju i širenju umjetničkih djela u novonastalom suvremenom znanstveno-tehnološkom razdoblju sveopće globalizacije, niveliranja i prevrednovanja svih vrijednosti. Dakle sam razvoj tehnika komunikacije, kao i njihovo povezivanje sa informatikom, dovelo je do stvaranja jedne nove vrste estetskog iskustva.

¹³ Caune, J., 1997, *Esthétique de la communication*, Paris, Presses Universitaires de France. U srpskom prijevodu: KON, ŽAN, *Estetika komunikacije*, clio izdanje, Beograd, 2001. Radi se o pionirskom djelu koje predstavlja određeno pomicanje naspram prvobitne interpretacije koju je, potkraj osamdesetih godina, dao **Fred Forest**.

programskog djelovanja umjetnika putem masmedija.¹⁴ Pojava koju nije uvijek lako prepoznati kao negativnu reakciju na umjetničku produkciju avangarde, jer, pribjegavajući ovim sredstvima, umjetnici odaju utisak da slijede avangardni princip prekida sa tradicijom u ime novog, dok u stvari na djelu je besprizorno uništavanje i podčinjavanje umjetnosti tržištu. U toj **kakofoniji**, stav kao informacija¹⁵ zamjenjuje tvarni oblik¹⁶, vidljivo mijenjajući status umjetnika i umjetnosti.¹⁷

U doba sveopće visualnosti, ilivladavine pogleda, **Fred Forest** u knjizi *Djelo sistem-nevidljivo* zagovara stvaranje kulture nevidljivog. On, na sistematični način obrazlaže svoju ideju navodeći iskustva **Yves Klaina**, performansu **Josepha Beuysa** sa kojotom, ne zaboravljajući pritom spomenuti iskustva i precepcije **Castanede** i **Huxleya**, da bi pokazao kako je čovjek okružen različitim vrstama valova kao što su magnetni, kozmički i zemaljski, prirodno i umjetno zračenje, čime je moguće dokučiti i novi nivo stvarnosti. U razvijanju kulture nevidljivog mogu učestvovati svi oblici nepredmetne komunikacije uz pomoć nove estetike i sublimarne tehnike, jer bi se time ostvarila masovna humanizirana komunikacija. Udruženi stvaralački potencijali svake osobe otvorili bi neslućene kreativne mogućnosti u ime boljeg svijeta, te bi i utopija našla svoje novo mjesto i arhitektura bi se vinula u eter¹⁸.

No **Cauneova Estetika komunikacije** ima mnogo šire značenje, ona se odnosi i na pristup umjetničkim pojavama sa stanovišta društvenih i čulno-opazajnih odnosa. Njegova perspektiva obuhvaća teorijsku oblast koja proizlazi iz različitih pravaca razvoja znanosti o komunikaciji.

¹⁴ Herve Fischer objavljuje smrt historije Herve umjetnosti, Fred Forest 1972. godine prekida TV dnevnik na francuskom u trajanju od jedne minute da bi stvorio prazninu u eteru.

¹⁵ Lat. in-formare = oblikovati, dati oblik.

¹⁶ Važnost stava će iznjedriti i čuvenu izložbu 1969. godine u Bernu pod nazivom "Kad stav postane forma" kustosa i kritičara Harold Szeemana. On je tada predstavio umjetnike talijanskog pokreta 'Arte Povera', američke umjetnike Landarta, minimaliste i konceptualne umjetnike koji se suprotstavljaju američkom Popartu i Opartu.

¹⁷ U toj novonastaloj dimenzionalnosti likovna produkcija može se čak odreći i likovnog objekta kao svog sadržaja (kao što je to slučaj kod konceptualnog umjetnika Lawrence Wienera ili u estetskoj komunikaciji Beuysa i Foresta). Neki umjetnici čak i variraju tu novo uspostavljenu ideju oblika, osluškujući aktualne fenomene informatike i interaktivnosti.

¹⁸ No eto, ni u antropološko-telematskom umjetničkom djelu sa neopipljivim elektro-magnetnim formama Freda Foresta nema mjesta za lijepo, jer naglašava kako u spomenutom djelu lijepo nije uvedeno kao dio tog sistema.

Caun u knjizi raspravlja o odnosima između čulno-opažajnih pojava i funkcije znaka, počevši od fenomena izražavanja on znanost o komunikaciji sve više približava mnogobrojnim disciplinama na koje značajno utječe. Što se tiče značenja i važnosti ekspresivne i komunikacijske moći tijela, Caun nam pokazuje što nam teorije komunikacije mogu reći o fenomenima uticaja zasnovanih na djelovanju riječi i fenomenu izražavanja. Što naročito vrijedi u odnosu na tradicionalno pitanje filozofije umjetnosti: da li je umjetnost izražajna i komunikativna?



Naročito ako se shvati da se umjetnost proširila i na druga područja ljudskog življenja, osim onih čije značenje proizlazi iz njihove čulno-opažajne pojavnosti. Držeći pri tome na umu dvije činjenice: 1) da je umjetnost već sa **Marcelom Duchampom**¹⁹ postala i ne-estetska, tj konceptualna i happening, uključujući se tako i u polje proizvodnje i distribucije koje zavisi od mreža, tehnika, protoka informacija. 2) da li to što su pitanja publike, recepcije, umjetničkog kontakta postala ključna, podrazumijeva i to da je i komunikacijski pogled na stvarnost pozvan da sudjeluje u shvaćanju umjetnosti?

Caun je u to duboko uvjeren, jer pravo značenje estetike komunikacije tek treba izgraditi, a zadatak takve estetike trebao bi prvenstveno biti taj da se detaljnije shvate oni društveni procesi koji daju ekspresivnost komunikaciji. Tu se misli na: promidžbenim materijalima i programima, osobnom razvoju, zabavi. Kao i obuhvaćanju same pojave estetskog života kao jedne od funkcija opće važeće komunikacije u obliku medija, javnih predstava i društvenih ceremonija. Na tom putu Caune predlaže ponovnu parcijalnu evaluaciju same estetike kao one grane filozofije koja se bavi umjetnošću. Razlog toga?

Estetsko iskustvo se danas više ne ograničava samo na korištenju umjetničkog djela, kao ni na praksi umjetničkog stvaralaštva. Ono se umnogome proširilo. Naime, treba znati da:

- se ono ne svodi samo na iskustvo u dodiru sa predmetima koji imaju status umjetničkog djela, jer 'novo estetičko' iskustvo u sebi uključuje i iskustva jezika

¹⁹ Marcel Duchamp (1887. – 1968.), francuski slikar. Živio je i djelovao pretežno u SAD-u. U prvim je redovima pod utjecajem kubizma i futurizma. Godine 1916. inicijator je newyorškog pokreta Dade u okviru kojega eksperimentira s različitim tehnikama i izlaže svoje prve radove tipa ready-made. Poslije 1919. godine pridružuje se nadrealistima u Parizu. Raznovrsnošću svoga djela i svojim teoretskim člancima, jedna je od najutjecajnijih ličnosti u suvremenoj umjetnosti. Vidi SLIKA 1: (R. Mutt (Marcel Duchamp), Fountaine, 1917).

izražavanja koja ne teže proizvodnji umjetničkih djela poput muzike, plesa, kazališnih predstava, video, itd;

- da je sve više očigledno kako je jedan dio umjetničkog svijeta 20. stoljeća narušio veze sa estetskim vrednotama, budući da neka djela svoj legitimitet stječu bez pozivanja na njihovu čulno-opažajnu dimenziju, kao što je to slučaj sa djelima konceptualne umjetnosti.

U tom se smislu može i govoriti i o posebnoj prirodi estetskog stava i iskustva, o razlikama u odnosu na saznajni stav ili instrumentalno djelovanje, i o estetskom ponašanju kao zasebnoj formi iskustva. I to stoga što jedna od osnovnih funkcija umjetničkog djela mora težiti ka svjedočenju o ljudskom svijetu imaginacije²⁰.

²⁰ Suvremeno estetsko iskustvo, kao proizvod razvoja tehnika komunikacije i njihovog povezivanja sa informatikom, nema nikakav odnos sa doživljavanjem emocionalnih stanja ili sa subjektivnim osjećanjima, kao ni sa estetizacijom društvenog života. Radi se naime o jednom posve novom ljudskom iskustvu u svom doživljavanju stvarnosti.

Estetika ili o ukusu

Estetika se najčešće shvaća kao znanost o lijepom. Međutim, taj se pojam najlakše može shvatiti kroz značenje grčke riječi **aisthanomai** (grč. osjećam, opažam), iz koje naziv **estetika** izvorno potječe. Dakle, etimološki estetika predstavlja »teoriju osjetilne spoznaje«²¹, tj o onim stvarima i pojmovima oko nas koje osjećamo i opažamo kao lijepe, ružne ili nekog stupnja prihvatanja između ova dva krajnja pojma. To znači o iskustvu koji, načelno, nije povezan sa kategorijom praktičnoga, funkcionalnoga i sl.. To znači da se prvenstveno odnosi na nešto što naše iskustvo ocjenjuje kao osjećajno **ugodno**, i koje, kao takvo, apriorno je spoznaji i poznato kao **ukus**.

Ukus je aprioran svakom iskustvu i spoznaji jer se radi o univerzalnom osjećaju ugone ili neugode koji pripada svim živim bićima i koje je kod čovjeka naknadno 'kultivirano'. I to zavisno o prostorno-vremenskoj dimenzionalnosti. To je dovelo do civilizacijskih, kulturnih, kolektivnih, individualnih razlikovanja ljudskog roda. Ono dakle pripada opažanjem, bez posredovanja pojmovnoga mišljenja kojemu dajemo osobine znanstvenosti²², jer se odnosi isključivo na neposredni osjetilno-opažajni utisak koji izazivaju pojave iz naše okoline što s vremenom čini da se ljudski rod

²¹ Estetika (grčki αἰσθητική/τέχνη/: umijeće zapažanja, prema αἰσθησις: osjetilna zamjedba i αἰσθάνομαι: osjećati). Etimološki bi estetika značila »teoriju osjetilne spoznaje«.
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=18431>

²² Potvrdu ove tvrdnje nalazimo i u djelima brojnih autora. Tako na primjer za **Kanta** se **estetika** odnosi prvenstveno na nešto čulno ili osjetilno. Budući da misli da je doživljaj ljepote zasnovan na bezinteresnom sviđanju oblika umjetničkog djela. Lijepo je ono što se svima bez interesa nameće kao takvo. No, iako je estetika u početku iznikla iz filozofije, pojam estetike vrlo brzo se proširio i na brojna druga područja: umjetnost, glazbu, uređenje okoliša, arhitekturu, te u industriju, dizajn, a samim tim i u svakodnevni život. Stoga se može zaključiti da je potreba estetskog oblikovanja (potreba za *lijepim*) potreba koja pripada strukturi ljudskog bića, koja je duboko ugrađena u ljudsku narav. No nažalost, većina ljudi je sklona estetičnoj osrednjosti bez razvijenog smisla i potrebe za lijepim. Posljedice takvog odnosa prema estetici su pomodnost i kič, no čak i oni u nekoj mjeri odražavaju tu ljudsku potrebu da se okruži „lijepim“, veselim predmetima. Manjak ukusa i estetskog obrazovanja moguće je uočiti i među kupcima i među prodavačima. Estetski oblikovani predmeti su veće tržišne vrijednosti. **Kant**, je o estetskoj problematici detaljnije raspravljao u knjizi *Kritika rasudne snage* ili *Kritika moći suđenja* (I. Kant, Kritik der Urteilskraft, 1790).

međusobno i razlikuje prema običajima, tradicijama, ukusima itd²³. Utisak kojeg estetika nastoji objasniti.

1. O mjerilu ukusa

Hume, u svom istraživanju, naglašava razliku između činjeničnih i estetskih sudova; dok prvi izražavaju objektivna svojstva predmeta na koji se odnose, drugi odnos predmeta i subjekta koji govori dati sud. To znači da estetski sudovi (ukusi) nemaju istinosnu vrijednost, jer ih je nemoguće usporediti. Kruh, vino, kava jesu istinosne vrijednosti, međutim, ako kažemo da je kava, kruh, vino ukusan, s čime ga uspoređujemo?

Ukus nije svojstvo samog objekta²⁴, već proizvod interakcije našeg kognitivnog aparata s datim predmetom. Mjerilo ukusa trebalo bi dati razloge zbog kojih bi prihvatili jedan a odbacili neki drugi estetski sud, objasniti zašto je jedan ukus bolji od drugog, a ne koji je istiniti ili lažan u apsolutnom smislu²⁵. U dimenzionalnosti ukusa i različite kulturalne sredine različito reagiraju na određene vrste umjetničkih djela. i ne samo, već i mjesto i vrijeme u kojem pojedinac živi predstavljaju velik problem za nadvladavanje predrasuda. Treba ipak uvijek, kaže Hume, imati na umu da postoje dvije vrste ukusa: vulgarni i rafinirani što, to ne znači da je jedan istinit a drugi lažan, već samo to da je rafinirani ukus daleko objektivniji; dok je vulgarni ukus nepromišljen i hirovit²⁶.

²³ To je zbog toga što po prirodi stvari postoji jedna neizbježna dvosmislenost u izrazu estetskog načina predstavljanja, ako se pod njim razumije čas onaj način predstavljanja koji izaziva osjećaj zadovoljstva i nezadovoljstva, čas onaj način predstavljanja koji se tiče samo moći spoznaje ukoliko se u njoj nalazi čulno opažanje koje nam omogućuje da predmete spoznajemo samo kao pojave.

²⁴ Čak ni dispozicijsko svojstvo koje se ostvaruje tek kad djeluje na naš kognitivni aparat, kako bi rekao Locke.

²⁵ To znači da i najnesposobnija osoba koja tvrdi da je neko umjetničko djelo bolje od nekog drugog ne govori ništa neistinito, iako joj je ukus kontaminiran predrasudama. Čak će i najbolji kritičari, oni koji imaju najistančaniji ukus, morati zadržati neke vlastite preference, i prema tome doći do različitih zaključaka. Naime, dva su glavna razloga zbog kojih dolazi do razilaženja kritika stručnjaka; razliku u njihovim karakterima, te razlike u moralnim sustavima koje prihvaćaju, a koje su opet posljedica različitih društva i kultura. Isto tako, ističe Hume, postoje i različita područja unutar kojih možemo govoriti o stručnjacima; netko tko ima dobro rafiniran ukus u likovnoj umjetnosti ne treba zato ujedno biti i stručnjak na području književnosti.

²⁶ Rafinirani je, tvrdi Hume, stabilniji i sistematičniji (oba su podložni pravilima, no rafinirani je bolje upućen).

No, što su to uopće pravila ukusa? Naročito ako se na umu ima da Hume govori o kvalitetama i svojstvima objekata, a ne o objektima samima. Tako na primjer: ako dvoje ljudi percipiraju neki objekt, a on uzrokuje osjećaj ugone samo kod jednog od njih, ne bi imalo smisla reći da taj objekt univerzalno kod ljudi uzrokuje osjećaj ugone. Dakle on ne govori o objektima²⁷, nego o svojstvima objekata, što omogućuje da dvoje ljudi percipirajući isti objekt jedan osjeća, a drugi ne osjeća ugodu, zato što jedan od njih doživljuje određene kvalitete tog objekta koje drugi ne doživljuje.

Iako su principi ukusa univerzalni, a ljudski je um strukturiran da percepcija kvaliteta predmeta u njemu budi osjećaj ugone ili neugode, ipak isti predmet ne uzrokuje kod svih ljudi isti osjećaj ugone (neugode) pošto nisu svi sposobni percipirati njegove relevantne kvalitete. Ono što se zna je da percepcija određenih kvaliteta u ljudskom umu uvijek i nužno uzrokuje osjećaj ugone, odnosno neugode²⁸.

2. Određivanje pojmova

Kant u *Kritici rasudne moći* uvodi terminologiju bitnu pri razlučivanju trenutaka koji se pojavljuju u procesu rasuđivanja ukusa. Što se kvalitete tiče, Kant kaže da subjekt, da bi nešto prosudio kao lijepo, mora koristiti uobrazilju, koja je povezana s razumom, u osjećaju ugone ili nelagode²⁹, što hoće reći da subjekt osjeća sebe samoga kroz osjećaj ugone ili nelagode, a to je ono što se osjetilima sviđa u osjetu. Dakle za Kanta je izrazito bitan i pojam sviđanja: sve ono što se sviđa je ugodno po tome što se sviđa prema određenim stupnjevima koje naziva milo, ljupko, prijatno, itd. To on povezuje s pojmom **dobroga** (dakle i etičku komponentu), jer se ugodno i dobro (mogli bi teći i zdravo) u običajnom govoru poistovjećuju, a na što upozorava da je pogrešna zamjena pojmova. Za Kanta um je taj koji stvara razliku između 'dobro za što' i 'dobro po sebi', gdje se dobro za što odnosi na ono što se sviđa pomoću nekog sredstva, a dobro po sebi se sviđa samo za sebe, dok i jedno i drugo dobro imaju pojam svrhe. Drugdje Kant tvrdi da

²⁷ Ako vrsni enolog i priprosti seljak isprobaju neko vino i "percipiraju" ga, a ono uzrokuje osjećaj ugone samo kod jednog od njih, nema smisla reći da to vino univerzalno uzrokuje osjećaj ugone.

²⁸ Zato za Huma stručnjaci nemaju bolji i prirodniji ukus nego laici: iste kvalitete uzrokuju osjećaj ugone kod svih ljudi, stručnjaka i laika. To na kraju znači da ono po čemu se stručnjaci razlikuju od običnih osoba je sposobnost percepcije pojedinih kvaliteta koje uzrokuju ugodu. To znači da su istinski suci oni koji najbolje percipiraju, a prava se mjera ukusa dobiva samo kad se oni slažu oko odluke, tj. kad je jasno da se radi o slučaju kamo vrijedi uniformiranost afektivnih stavova prema datim kvalitetama. Pravu mjeru ukusa ne možemo dobiti ukoliko se suci ne slažu oko odluke, jer onda moramo pretpostaviti da jednako dobro percipiraju, pa prema tome nema uniformirane afektivne reakcije prikladne datoj kvaliteti.

²⁹ Pod ugodom Kant smatra „ono što se osjetilima sviđa u osjetu“.

su ugodno, lijepo i dobro različiti odnosi predodžbi prema osjećajima ugone ili neugode. Tako je ugodno ono što nekoga razveseljava, lijepo se naprosto sviđa, a dobro ono što netko cijeni. To razlikovanje Kant povezuje s pojmom **interesa** koji određuje ostale pojmove u procesu rasuđivanja³⁰. U kakvom je, dakle, odnosu sviđanje koje ima subjekt spram egzistencije objekta kojeg spoznaje, tj. koji utječe na njega? Naime, ako nam se nešto sviđa, da li je to zato što prema tom predmetu imamo neki interes, naime, sviđa li se ono nama po samom promatranju ili nam je, pak, stalo do njegovog postojanja? Za Kanta sviđanje mora biti bez ikakvog interesa. Zato on uvodi i pojam **ravnodušnosti** kojeg trebamo njegovati prema egzistenciji predmeta da bi imali točnu predodžbu o stvarima ukusa. Interes dakle nesmije utjecati u sviđanju, na način našeg odnošenja spram objekta.

Međutim to ne vrijedi za odnos dobra i interesa, budući da je dobro³¹, naposljetku, povezano s ugodnim³², ili u Kantovim primjerima ukoliko je zdravlje ili određeno jelo dobro, za sve to subjekt ima interes, tako da je uvijek usmjeren prema objektu s nekim interesom. To znači da su i ugodno i dobro povezani ne samo predodžbom predmeta, već vezom koju subjekt ima spram egzistencije objekta, tako da ne samo da se objekt sviđa subjektu, nego mu se sviđa i njegova egzistencija³³.

3. Estetika i osjećaj

XX. stoljeću je doba paradoksa: dok s jedne strane gotovo se sva estetska misao, u užem smislu (dakle ona koja se prepoznaje i samoodređuje takvom), vrlo malo zanima za pitanja osjećaja, uzetog u njegovoj autonomnosti i nepodređenosti drugim instancijama; s druge strane oni koji u žarište svojih razmišljanja postavljaju upravo osjećaj, nemaju puno veze s estetikom, i ako se izričito ne ograđuju od nje, smatrajući da se ona ne zna na pravi način poduhvatiti osjećaja (i umjetnosti).

³⁰ On kaže da „*Interesom se naziva ono sviđanje, koje povezujemo s predodžbom egzistencije nekog predmeta*“.

³¹ Naime, Kant je razliku dobrog i ugodnoga vidio u pojmovima jela i zdravlja – neko jelo, koje u sebi sadrži začine, može nam se činiti ugodnim, ali nikako nije dobro; isto tako, zdravlje je onome tko je zdrav, ugodno kao nedostatak boli, no tek pomoću uma upravljenog na svrhe možemo zaključiti da je ono dobro kao stanje u kojem smo raspoloženi za sve naše poslove.

³² Što se tiče razlikovanja između ugodnog i dobrog, zajedničko im je „*da su uvijek povezani s nekim interesom za svoj predmet*“.

³³ Za **ugodno** će Kant reći da razveseljava, za lijepo da se naprosto sviđa, a za **dobro** da je ono što se cijeni, te da od ova tri slučaja sviđanja, samo sviđanje ukusa u pogledu onog lijepoga može biti potpuno bezinteresno, a stoga da to može biti i čist sud ukusa, te će na ovome mjestu i zaključiti prvi moment suda ukusa prema kvalitetu riječima: „*Ukus je moć prosuđivanja nekog predmeta ili nekog načina predočavanja s pomoću sviđanja ili nesviđanja bez ikakvog interesa. Predmet takvog sviđanja zove se lijep.*“

Stoga bismo misao o senzibilitetu XX stoljeća mogli nazvati neo-estetsko, jer njezino izvorište ne nalazi se više u području čiste teorijske spekulacije koliko u nečistom polju osjećaja, polju neuobičajenih, uzbudljivih, dvosmislenih i ekstremnih iskustava koja se ne daju reducirati na identitet i koja su obilježila života brojnih muškaraca i žena u XX stoljeću. Tom su se senzibilitetu inspirirale likovna umjetnost, književnost i glazba XX. Stoljeća. Radi se naime o senzibilnošću koja se približuje psihopatologijskom stanju i mističkom zanosu, narkomaniji, perverzijama, smetnjama i invaliditetu, 'primitivnim' i drugim kulturama. Zato je donekle i razumljivo da se istinski glasnici osjećaja XX. stoljeća ne prepoznaju u estetici, iako su njihove refleksije tijesno povezane s problemima s kojima se i ona hvatala u koštac.

U tom okviru francuski pisci **Georges Bataille**, **Maurice Blanchot** i **Pierre Klossowski** istraživači su osjećaja razlike. Oni su, u svojim su esejima, novelama i romanima prokrstali i pročešljali neznane predjele osjećaja i osjećajnosti, a potom svoja iznašašća saželi i u teorijskom obliku.

Tako na primjer **Bataille** veliku važnost pridaje '*nenamjenskom negativnom*', promatrajući ga kao autonomno postojanje koje je suvereno i nesvodivo i očituje se u slučajnosti rođenja i smrti, u spoznaji vlastite konačnosti, u smijehu, erotici, pjesništvu i umjetnosti. Radi se o iskustvima koja čovjeka bacaju izvan sebe odvrćajući ga od služenja radu i znanju. Ovdije nisu više važni zahtjevi i potrebe subjekta, zatvoren u svoja spoznajna i moralna uvjerenja, nego višak energijskog toka koji se prenosi kao turbina. To čini da se *pjesništvo i negativno* duboko povezuju,³⁴ što je vidljivije u *erotici*, koja kod Batailla dobiva ulogu najautentičnijeg iskustva suverenosti³⁵.

Sa svoje strane **Maurice Blanchot** smatra da granično iskustvo ne treba biti negativno, već neutralno, jer se ono ne da svesti ni na jedinstvo niti na dvojnost, ni na prisutnost niti na odsutnost. Njegov je prostor međuprostor. To znači da ga nije moguće pripisati ni pojedincu niti svijesti, jer pretpostavlja raspad

³⁴ Pjesnička riječ nije opterećena utilitarnim namjerama i djelovanjem na okoliš, pa je zato možemo označiti kao „perverziju“ i „žrtvovanje“ riječi. Poezija uništava stvari koje imenuje, otvara vrata u neznano, u neznanje. Puno toga zajedničkog ima s manjinskim stanjima. Tanke niti povezuju je s različitim oblicima negativnog, primjerice u logici (besmislenost, antinomija), moralu (zlo), ekonomiji (gubitak, rasipanje), pravu (zločin), psihologiji (djetinjstvo, ludilo), fizičkomu (smrt). Eseji sabrani u knjizi Književnost i zlo posvećeni različitim pjesnicima i književnicima koji mu se u tom smislu čine reprezentativnima, razotkrivaju značenje sudbina koje su se okončale u znamenju transgresivnosti.

³⁵ Erotiku treba lučiti od obične spolnosti, jer erotika je duševna djelatnost koja se nadovezuje na iskustvo negativnog i kršenja. Obilježava prijelaz od životinjskog prema ljudskom: životinja naime živi u nagonskom identitetu, dočim čovjek postaje čovjek u konfliktu između rada i igre, ozbiljnosti i smijeha, tabua i kršenja. Erotika je protuslovno iskustvo zabrane i njezinog kršenja, budući da privremeno ukida zabranu, ne odstranjujući je. Stoga si ne može nikada nadjenuti sliku povratka prirodi ili obnove određenoga pozitivnog totaliteta.

jednoga i drugoga. To iskustvo nije nečije iskustvo, nego stupanje umirućeg jastva u prostor u kojemu sa smrću ne umire kao „Ja“, u prvom licu. Taj prostor jest prostor književnosti³⁶.

Pierre Klossowski svoju misao usredotočuje na pojmu *simulakrum* (kojeg nije moguće svesti ni na realnost niti na privid): stvari su u svojoj biti kopija određenog modela koji nikada nije postojao, svako iskustvo je ponavljanje, vječno vraćanje koje rastapa identitet realnog i oduzima povijesti svaki smisao i smjer.³⁷

Luigi Pareyson u središte svojih promišljanja, koja polaze od proučavanja konflikta dvojnosti i razlike, postavlja pitanje zla. On izokreće klasičnu opreku između ateističkih, raspuštenih 'slobodnjačkih duhova' i vjernih, bogobojažljivih 'lijepih duša'. Suvremeno nam društvo lako nudi primjere umirenog, u spokojno i skromno samozadovoljstvo potopljenog nihilizma: nova lijepa duša je ljubazan, društven i sa životom posvema pomiren ateist i nihilist, koji žudi za ugodnim, udobnim životom, čistoj opreci drskosti i riziku, dakle filozofiji. Za stvarnost je karakteristično ponajprije to da je bespojmovna, da je njezin bitak posvema neovisan od mišljenja; čisto biće nameće svoju nazočnost i neprestance pobuđuje čuđenje kojega možemo imenovati umnom zčuđenošću. Koga taj čar zahvati, čini se kao ureknut, kao da ga u vlasti drži tuđa sila.

Problematiziranju razlike na istraživanje spolnosti pobazabio se francuski mislilac i psihoanalitičar **Jacques Lacan**: između muškog spolnog osjećaja, za kojega je karakterističan falični užitek, i ženskog spolnog osjećaja, koji se pokazuje kao odnos s Drugim o kojemu niti ona koja ga osjeća ništa ne može reći, vlada duboka nesimetričnost. To znači da je pogrešno predočavati spolni odnos kao dostizanje jedinstva. Muška i ženska spolnost ni približno se ne dopunjuju i podudaraju, harmoničnost je kao estetska paradigma puka mistifikacija. Muški

³⁶ Književnost je identična s neutralnim, kao jezik koji stavlja sebe sama na kocku i tako unutar sebe stvara odnos koji nije ni identitet niti drugost, nego beskonačna razlika. Književnost autoreferencijalnošću suspendira smisao onoga što govori; ne tvrdi, ne niječe, nego uspostavlja neutralno polje koje ostavlja autora i čitatelja po strani. Naposljetku se književnost uspostavlja i raspada samoupitnošću o svojoj vlastitoj prirodi.

³⁷ Kao što je već Nietzsche opazio, spram toga je moguće osjetiti samo amor fati koji nije prihvaćanje i interiorizacija slijepa, nedokučive nužnosti, nego upravo suprotno, gubitak identiteta i ekstremno izlaženje iz sebe (izvanjštenje) koje čovjeka odvodi tako daleko da se odluči u prilog opstojanja određenog univerzuma čiji je jedini cilj biti to što jest. Doduše, vječno vraćanje jednakog nije prava teorija, prije podsjeća na određen ispit kojeg filozof mora obaviti. Filozof je Versucher u oba smisla te riječi: kao eksperimentator i kao iskušavatelj. Djelo Klossowskog otvara vrtočeve i neslućene mogućnosti i na području spolnog osjećaja. U pisu **Živa moneta** pita se što znači smatrati tijelo – ne robom, kao u prostituciji, nego - novcem.

užitak, shvaćen kao djelatnost, i ženski užitak, promatran kao otvaranje nečemu što je posve Drugo, nikada se ne susreću. Spolni je odnos slijepa ulica.³⁸

To je i mišljenje **Luce Irigaray**, koja smatra da se ženska spolnost ne da svesti na identitet, stoga je nije moguće adekvatno misliti sve dok filozofija ostaje zarobljena u metafizičke kategorije, jer se one oslanjaju na falokratsku strukturu mišljenja koja ženu ne misli u njezinoj autonomnosti, nego u njezinoj podređenosti muškom. Hipotetički je moguće govoriti o stanovitom osjećaju razlike koji bi bio zahvaćen kako u muškom tako i u ženskom doživljaju i temeljio bi se na divljenju nepoznatomu, spolno različitomu drugomu. Ta je dimenzija spolnosti najbliža umjetnosti i estetici.³⁹

Problematici se opreke, drugosti i razlike s fascinantnom ustrajnošću posvetio i **Jacques Derrida**, koji zapadnjačkoj filozofskoj tradiciji prebacuje da je pisanje svagda podređivala diskursu koji je vrijedio kao praznovrište istine i zato ga je neposredno povezivala s dušom. Svoju nakanu izvodi neumornom dekonstrukcijom filozofije i dakako estetike, kao jedan od njezinih dijelova. Što znači dekonstruirati ukus? Prije svega odrediti njegovu opreku što je moguće samo preko udvajanja, ponavljanja, simulakruma. Krajnja oprečnost nije dostatno različita od onoga čemu se protustavlja, jedino simulakrum, ponavljanje krajnje napetosti može doseći razliku.

Nameće se tu suprostavljanje koje bismo mogli nazvati zaključnim, jer nas **Irigarayova** i **Derridava** razmatranja odvlače od psihičkog i fenomenologijskog okvira u okrilje empirije i fiziologije: žensko i gadljivo (točnije, ženska razlika i nadomjesno gadljivo) pojmovi su do kojih ne prođemo samo mišljenjem i djelovanjem, potreban je osjećaj, i to takav osjećaj koji neće ostati na razini stanovite idealizirajuće duhovnosti⁴⁰. Naime, potrebit je osjećaj koji je zloslutan i različit, koji zrači i otuđuje, koji se ne pušta uhvatiti u spokojnu harmoniju estetske lijepe duše. No sve to još nije dostatno, sve to još ostaje na psihičkoj i fenomenologijskoj razini.⁴¹

³⁸ Na tim razmatranjima gradi Lacan svoje tumačenje srednjovjekovne viteške ljubavi u kojoj vidi suptilni način kompenzacije koji odgovornost za odsutnost spolnih odnosa pripisuje partneru. Ništa manja zanimljiva nisu ni njegova razglabanja o dvosmislenoj prirodi lijepog, koje ujedno zabranjuje želju i pobuđuje uvredu.

³⁹ Tako se oslobađamo logike vlasništva i metafizičkog redukcionizma; divljenje poštuje i naglašuje razliku, budući da čuva između muškarca i žene prostor slobode i privlačnosti. Prema Luce Irigaray, taj prostor možemo vidjeti i kao neutralan, samo ako ostaje otvoren za nadolazak razlike.

⁴⁰ Kao, primjerice, kantovski osjećaj, hegelovski pathos, bergsonovski životni elan, Riegelovo umjetničko htijenje, kročeanska intuicija ili blohovska utopičnost.

⁴¹ Irigaray i Derrida opisuju nam osjećaj upisan u određenu izvanjskost koja nije svodljiva na duh, na bore ženskog spolovila ili plućne mjehuriće, u neizgovorivo pisanje ili tehničku protezu, u kemijski materijal ili nerazumljiv ritual, odnosno u čuteće stvari. S njima dakle osjećaj razlike izvodi fiziologijski okret, opseg i značenje kojega valja tek proučiti. Taj se okret pridružuje ostalim okretima: političkom, medijskom,

Sa svoje strane **Gilles Deleuze** i **Felix Guattari**⁴² u okviru temeljne opreke između paranoje, vezane za kapitalističku logiku i čvrst identitet, i shizofrenije, vezane za emancipaciju i pojavljivanje mnogovrsnosti, iznova promišljaju sva četiri kardinalna smjera estetike i korjenito pretresaju pojmove života, forme, spoznaje i djelovanja⁴³ u čijem se središtu nalazi *osjećaj*. Njegova desubjektivacija se i dalje svestrano nastavlja i širi, međutim ne vodeći do uništavajuće ili kaotične zaključke, već do razlikovnja subjektivne, osobne dimenzije osjećaja, koja se razotkriva u percepcijama, odnosno afekcijama, i u desubjektiviranu, impersonalnu dimenziju koja se zgušnjava u percept, odnosno afekt. Oni prekoračuju kako subjekt tako i objekt, koje možemo dosegnuti samo kao autonomne i samodovoljne entitete nemajući više nikakve veze sa svojim prvotnim nositeljima.⁴⁴ U stabiliziranju i održavanju tih entiteta ključnu ulogu imaju umjetnička djela.⁴⁵ Prema Deleuze i Guattariju, umjetnost treba lučiti kako od filozofije, koja se gradi na pojmovima, tako i od znanosti, koja se razvija preko funkcija. No sve se tri razine umjetnost, filozofija i znanost sjedinjuju u mozgu. Treba istaknuti da i kod njih ulazimo u trag okretu od psihičkog i fenomenologijskog na fiziologijski teren.

4. Estetizacija politike⁴⁶

Walter Benjamin je, 1930. godine, u knjizi *Rat i ratnik*, njemačkog pisca **Ernst Jünger**a uočio poželjno romantiziranje tehnologije smrti i posvemašnje mobilizacije masa, upozoreći pritom da '*naoružavati se ne znači ništa drugo do neobuzdan prijevod načela larpurlartizma u sam rat*'. On je, šest godina kasnije, u zaključnim razmišljanjima svojeg znamenitog eseja *Umjetničko djelo u doba tehničke reproduktivnosti*, proširio granice svoje analize i na politiku općenito. Fašizam označuje estetizaciju politike u vidu smrtonosnog ispunjenja larpurlartističke vjeroispovijedi: neka bude umjetnost, makar propao svijet⁴⁷, što su mnogi pohlepno pograbili kao nenadomjestivo tumačenje za zavodljivi šarm fašizma.

skeptičkom i komunikacijskom. No, treba reći da on ne samo da im se pridružuje već ih i preobražava u nešto nama još ne-poznato.

⁴² Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Kapitalizam i shizofrenija* (sačinjen od dva dijela *Anti-Edip* i *Tisuću razina*), Sandorf & Mizantrop, Zagreb, 2013.

⁴³ Pridružujući se također i okretima (političkom, medijskom, skeptičkom i komunikacijskom) koji su obilježili estetsko zbivanje druge polovice XX. stoljeća.

⁴⁴ Oni su bivanje-ne-ljudskim ljudskog bića. Percepti i afekti otvaraju zone senzibilne i afektivne nerazlučivosti među stvarima, životinjama i ljudima, ekvatorijalne i ledene pojaseve u kojima pripadnost vrsti, spolu, poretku ili kraljevstvu nije odredljiv.

⁴⁵ Oni su blokovi senzacija koji prkose propadanju živoga i koji se čuvaju za buduće rodove kao spomenici.

⁴⁶ Preuzeto i slobodno obrađeno od: Martin Jay, *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Criticism*, New York and London: Routledge, 1993. Prijevod Mario Kopic. <http://www.odjek.ba/?broj=23&id=14>

⁴⁷ Fiat ars – pereat mundus

On u djelima kao što su *Snovi koji nisu bili više negoli snovi Billa Kinsera i Neila Kleinmana* nacizam tumači pomoću činjenice da je njemačka svijest razmatrala vlastitu realnost, živjela i razvijala svoju povijest, kao da je ona umjetničko djelo. Tu je kultura predana svojoj estetskoj fantaziji. Rezultat tih i sličnih analiza pokazuju uspostavljenu vezu između estetizacije politike i fašizma. No, premještanje rasprave iz povjesničarskih krugova u krugove književne kritike zahvaćala je i prevrednovanje estetike, čije je premještanje u sferu politike nužno pogubno. Promjena je značila i prateću promjenu određenja izvornih krivaca za zločin.

Politika koja je estetizirana u tom smislu, jednako je indiferentna spram takvih izvanumjetničkih zahtjeva, budući da ima za jedino vrijednosno mjerilo estetsku vrijednost. Štoviše, definicija vrijednosti, na koju upućuje takvo nepopustljivo razlikovanje, obično zastire aspekte estetskoga, kakvi su osjetilno uživanje ili tjelesni užitek, koji povezuju umjetnost i svjetovni opstanak. Umjesto toga sada formalni obziri prevladavaju nad sentimentalnima. Benjaminova gorka konstatacija da je ljudsko samootuđenje doseglo takav stupanj da svoje vlastito uništenje može doživjeti kao prvoklasan estetski užitek, živo svjedoči o gađenju što ga je izazvala ta nemilosrdna pohvala umjetnosti na račun života⁴⁸.

Ukratko, politiku treba čuvati pred njezinom redukcijom na fascinaciju spektakla i fantazmagorijski privid da bi omogućili racionalnijemu diskursu ispunjenje javnoga prostora, opstanak kojega sada ugrožavaju slike i simulakrumi realnosti. U toj gomili uporaba estetsko je izjednačeno s iracionalnim, s iluzijama, s fantazijom, mitom, osjetilnim čarom, nametanjem volje i neljudskom bezbrižnošću spram etičkih, religioznih i spoznajnih razloga.

Postoje dvije obećavajuće obrane neopasne sveze između estetike i politike koje rabe Kantovo mišljenje.

Prvu od njih nalazimo u političkim refleksijama **Jean-François Lyotarda**. Za kojeg su kako politika tako i umjetnost, ili barem postmoderna umjetnost, područje poganskoga eksperimentiranja, u kojemu nikakvo općenito pravilo ne upravlja razrješenju nesvodivih razlika.

Nešto više obećavajuću inačicu tvrdnje da estetska snaga suđenja može biti temeljem političkoga nalazimo u djelu **Hannah Arendt**. Estetika u njezinom smislu nije nametanje umjetnikove volje na popustljivu građu, nego prije gradnja određenoga *sensus communis* kroz uporabu umijeća uvjeravanja koja se mogu usporediti s onim što ih rabimo kod potvrđivanja suda ukusa.

⁴⁸ S tim u vezi, iako ponešto drukčija upotreba izraza estetsko, proizlazi iz elitističkih implikacija umjetnika koji izražava svoju volju kroz oblikovanje bezoblične građe.

Treba reći da Lyotardove i Arendtine misli o potencijalno neopasnim vezama između estetske snage suđenja i politikemogu služiti kao korisna opomena da nije nužno da svaka varijanta estetizacije politike vodi do istoga, žalosnoga kraja.

5. *Estetizacija društvenog života*⁴⁹

Za razliku od Kanta koji lijepu umjetnost svodi na govorne umjetnosti (retorike i pjesništva), likovne umjetnosti (slikarstvo, kiparstvo, građevinarstvo) i umjetnost lijepe igre osjeta (muzika i slikarstvo u bojama), **Georg Simmel**⁵⁰ Simmel ne ostaje samo na čulima vida i sluha, nego estetizaciju proširuje i na ostala, nepravedno zapostavljena čula – miris, okus i dodir. Kant, inače, u više navrata podsjeća kako moramo biti pažljivi da ne miješamo estetski doživljaj sa senzualnim užitkom. On, u svojim antropološkim radovima, stoji na stanovištu da su okus i miris isuviše subjektivni, jer su u funkciji isključivo u slučaju kada je predmet u njihovoj neposrednoj blizini. Vid i sluh su jedina čula pomoću kojih je moguća objektivna nužnost estetskog, jer su udaljena od predmeta estetskog uživanja.⁵¹

Za Simmela je i **moda**⁵² jedna od estetskih formi društvene interakcije koja nadopunjuje i čini napetim dvije suprotstavljene sile: privlačnost novog kao evidentnog estetskog zadovoljstva i novog koje to više nije, pri čemu se ona svodi na oponašanje datog uzorka. Dualizam između ove dvije krajnosti nalazi se u razlici između višeg i nižeg ranga po kojoj viša moda to nije u onom trenutku kada je niža prihvatana. Pa, ipak, „odlukama koje formiraju modu ne vlada ni najmanji trag sorsishodnosti“, i ona je indiferentna prema praktičnom životu, a njena je bit u tome da je upotrebljava samo mali dio grupe, dok se cjelina uvijek nalazi na putu ka njoj.

Tu estetizaciju nalazimo i u još jednoj društvenoj interakciji **jelu**, koje se, smatra Simmel, pod određenim uslovima, može smatrati lijepim. Ovakva ljepota ipak nema dodirnih točaka sa okusom ili mirisom, pa čak ni

⁴⁹Preuzeto i slobodno obrađeno od: Spahija Kozlić, Estetizacija društvenosti i Simmelova kritika Kantovog poimanja lijepog, <http://www.prf.unze.ba/docs/anali/07%20Kozlic.pdf>

⁵⁰ Georg Simel (1. ožujka 1858. Berlin, Njemačka - 28. rujna 1918. Strasburg, Francuska), njemački filozof i jedan od prvih njemačkih sociologa. Jedan od najvažnijih klasičnih teoretičara društva uopće, a poseban je utjecaj imao na razvoje rane američke sociološke misli.

⁵¹ Ipak, Kant se na jednom mjestu dotiče društvenog fenomena mode, iako se moda, u skladu sa njegovim poimanjem estetskog, ne može svesti na lijepe umjetnosti. Iako je smatrao da moda nije vrijedna nikakve dublje analize, jer nema dodira sa istinskim, opće valjanim prosudbama ukusa, primoran je priznati kako je bolje pokušati pratiti modu nego je ignorirati ili zapostaviti, bez obzira što se radi o, kako on kaže, slijepoj imitaciji, koja je suprotstavljena dobrom ukusu. Zato je, zaključuje on, „bolje biti klaun mode, no klaun bez mode“.

⁵² G. Simmel, Kontrapunkti kulture, Jesenski i Turk, Zagreb 2001,

vizuelnim izgledom hrane. Estetsko u jelu treba tražiti u društvenoj formi objedovanja kao društvene interakcije, i samim tim je obrnuto proporcionalno od fiziološkog aspekta objeda. Iz ovoga se izvlači zaključak kako je jelo estetski uzvišenije ukoliko je više očišćeno od fiziološko-osjetilnog aspekta. On⁵³ naglašava da je estetizacija objeda zasnovana na dva međusobno usklađena uvjeta. Prvi je forma interakcije, a drugi nezanimanje.⁵⁴

On smatra da svaka društvena forma vuče formu iz stvarnosti, ali tu istu stvarnost ostavlja iza nje razvijajući se u strukturu koja neodoljivo liči na umjetnost i igru. Sličnost igre i društvene forme sastoji se u tome da i jedna i druga apstrahuju od stvarnosti, u igri se zadovoljstvo ogleđa u tome da se prepuštamo pravilima, a u društvenoj interakciji je zadovoljstvo vidljivo u samom udruživanju koje prevazilazi pojedinačne interese, ali ih ne potiru. No iako su bezinteresne, te forme društvenosti ne smiju biti isprazne, a one takvima postaju kada se pretvaraju u prazne forme prisile.

Svoje razmatranje sociološke estetike kao prostora fenomena svakodnevnog on otvara stavom da je „*bit estetskog promatranja i prikaza za nas u tome da se u pojedinačnome iskazuje tip, u slučajnom zakon, u vanjskom i prolaznom bit i značenje stvari*“, konstatirajući kako nijedna pojava ne može izbjeći redukciju na „*ono što je u njoj značajno i vječno*“.

Zahvaljujući estetskom doživljaju i traženju lijepog u svemu što postoji dolazimo do spoznaje kako nema razlike u „*ljepoti stvari*“ dolazeći odmah na početku razmatranja estetskog do zaključka kako „*svjetonazor postaje estetskim panteizmom*“ jer sve što egzistira, svako biće i svaka točka skriva mogućnost estetskog iskupljenja, „*iz svake tačke dovoljno izoštrenom pogledu sija čitava ljepota, čitav smisao cjeline svijeta*“. No, time pojedinačno plaća cijenu gubljenjem vlastitog (pojedinačnog) značenja.

Ontološka činjenica, koju podvlači Simmel, a po kojoj je svijet podijeljen na tamu i svjetlo, odnosno bitak i nebitak, za njega predstavlja dokaz da je to po sebi najviša estetska draž i vrijednost slike svijeta, jer jedno ima sliku u

⁵³ U eseju *Soziologie der Mahlzeit* objavljenom 1910. Godine.

⁵⁴ Estetsku dimenziju u njegovoj socijalnoj filozofiji najbriljantnije je oslikao David Frisby rekavši da se može „*tvditi da Simmelov naglasak na formama interakcije („Wechselwirkung“) ili udruživanja („Vergesellschaftung“) u njegovu programu sociologije – prvi puta provizorno najavljeni 1890. – pokazuje interes za otkrivanje estetske dimenzije svake društvene interakcije koju odmah ne uočavamo u našem svakodnevnom životu, a koja se sastoji od mnoštva raznorodnih i presijecajućih interakcijskih okvira. Sociolog može otkriti i analizirati estetske konstelacije i konfiguracije koje postoje, ali su i skrivene u ravnoj površini svakodnevnog života.*“ D. Frisby, „Simmel and Since. Essays on Georg Simmel's Social Theory“, Theory Culture Society,

drugom. „Na početku svih estetskih motiva nalazi se simetrija“, kaže Simmel, jer se pojavno mora prethodno simetrički oblikovati kako bi bila prihvatljiva njegova puka osjetilnost.

Na kraju ta "simetrička profinjenost i produbljenost" dobija estetsku draž koja je asimetrična. Simetrično je racionalni a asimetrično iracionalni element estetskog pri čemu estetski duh bježi iz proračunatog i ujednačenog u nagonsko. Simetrija je nedostatna jer teži krutoj matematičkoj klasifikaciji a dokaze za to nalazi Simmel na više mjesta u povijesti⁵⁵. Dakle, nasuprot despotskoj simetriji postoji liberalna asimetrija⁵⁶.

Utjecaj ovih estetskih relacija vidljiv je u društvu, posebno u modernom sukobu kolektivnih i individualističkih tendencija: „Da društvo kao cjelina treba postati umjetničko djelo, u kojemu svaki dio dobiva neki prepoznatljivo smisao na osnovi svojeg doprinosa cjelini; da na mjesto rapsodične slučajnosti, po kojoj pojedinačno postignuće zajednici donosi sada korist, sada štetu, jedinstvena direktiva treba sorsishodno određivati čitavu proizvodnju; da se umjesto rasipničke konkurencije i međusobne borbe pojedinaca treba uspostaviti apsolutna radna harmonija – te se ideje socijalizma nesumnjivo obraćaju estetskim interesima i – ma iz kojih se drugih razloga odbacivali njegovi zahtjevi – u svakom slučaju pobijaju popularno mišljenje da socijalizam potječe isključivo iz potreba trbuha i da samo u njih i uvire; i socijalno pitanje nije samo etičko, nego i estetsko.“⁵⁷ Socijalizam je zato racionalna simetrička tvorevina koja ima draž i ljepotu stroja. Ljepota simetrične zajednice u kojoj je harmonija zadati cilj vidljiva je prema Simmelu i u **Campanellinoj Državi sunca**, posebno u konstrukciji simetričnih naselja i zgrada smještenih u obliku pravilnog kruga ili kvadrata. Ovakva simetrija estetski odslikava strukturu utopijskog društva. Individualističko društvo je, s druge strane, asimetrično, iracionalno, koje individualnim pravima za razliku od socijalističkog koje preferira kolektivna prava) daje najveći značaj. Iz svega ovoga Simmel izvodi zaključak kako socijalizam može doći na vlast samo istovremeno u cijelom svijetu, a nikako u pojedinačnoj državi⁵⁸.

⁵⁵ Simetrično je prisutno u starim kulturama i to u sjedinjavanju u grupe po 10. Razloge on vidi u upravljivosti, preglednosti i korisnosti. Tipičan primjer je po njemu srednjovjekovna Barcelona u kojoj se senat zvao «sto-tina» iako je imao oko dvije stotine članova. Ovakvo odstupanje pokazuje i djelimičan prijelaz iz korisnog u estetsko, «draž simetrije, arhitekstonskih sklonosti u društvenom biću». Dalje, Karlo Veliki je mrzio sve što je kvarilo pravila simetrije, a primjer egipatskih piramida govori o despotiji simetričnog koja se ogleda u piramidi moći po kojoj je vrh piramide sami faraon.

⁵⁶ Simmel, kao primjer asimetričnog, navodi Macaulaya, oduševljenog liberala koji anomaliju ne odstranjuje zbog njenog ataka na simetrično, jer je društvo u cjelini nesimetrično.

⁵⁷ G. Simmel, Kontrapunkti kulture, Jesenski i Turk, Zagreb 2002, G. Simmel, Kontrapunkti kulture, Jesenski i Turk, Zagreb 2002,

⁵⁸ Elaborirajući dalje sociologijsku estetiku Simmel uspostavlja razliku između naturalističke i stilizirajuće estetike. Dok prva želi „iz svakog djelića svijeta izvući njegovu

Današnja je umjetnost, prema Simmelu, bliža stilizirajućoj nego naturalističkoj estetici a razlog za to on vidi u sklonosti ka dalekim kulturama i stilovima. I na ovom primjeru Simmel nastupa kao kritičar metanaracija, odnosno svođenja ljudskog na jedno načelo koje u pravilu zanemaruje tjelesnost kao nezaobilaznu odrednicu svake egzistencije. To se vidi i u književnom stilu u 19. stoljeću u kome se izbjegava izravno označavanje stvari, dohvaća ih samo za rub. Ovdje je po Simmelu na djelu patološki strah od dodira s objektima, jer je svaki dodir bolan.

6. *Kritika suvremene estetske misli*

Pozabavit ćemo se ovdje s pet glavnih zamjerki:

1. Nesposobnosti dosadašnjeg estetskog promišljanja da izvrši oštro kvalitativno razdvajanje između općeg i umjetničkog stvaralaštva. Iz tog **zastranjivanje** proizašla je zapanjujuća posljedica da prošla estetika nije bila u stanju od drveća vidjeti šumu, jer nije bila u mogućnosti diferencirati umjetničko od neumjetničkog. Naime, jasno je da nisu sva slikanja na platnu, niti bojanja po papiru i sl. ujedno i umjetničke tvorevine.

2. Tendenciji ukalupljivanja fluidnog i mnogostranog estetskog fenomena u filozofske sisteme, svođenjem istog na zajedničke nazivnike, što je nužno rezultiralo nasilnim i umjetnim konstrukcijama. Treba istaći da to **zastranjivanje** ne pripada samo estetici, već ukupnom ljudskom, a posebno filozofskom mišljenju, kao produkt bitne značajke intelekta da lakše shvaća jednostavnost od kompliciranosti i istorodnost od raznorodnosti, svodeći mnogorodne fenomene na što manji broj općenitih principa. Ovo zastranjivanje je dovelo do katastrofalne posljedice, jer su se principi gnoseologije kao nauke o spoznaji prenosili u ontološke sisteme monizma, dualizma i slično, kao u važeće principe kozmosa.

3. Statičkom pristupu završenog umjetničkog djela i njegove umjetničke vrijednosti u odnosu na umjetničku kritiku budućih generacija. To je **zastranjivanje** u potpunosti izbacilo iz estetskog razmišljanja teoretiziranje o mogućnosti umjetničkog vrednovanja, kao nešto o čemu nije dozvoljeno raspravljati, jer je u potpunosti neuhvatljivo, pa je bolje o njemu ni ne govoriti.

vlastito značenje“ (ona je u direktnom odnosu sa osjetilnim uzbuđenjem), druga insistira na apriornom zahtjevu za „*plavičastom izmaglicom koja obavi daleke planine*“. Ipak, svaka umjetnost snagu dobija od prvih dojmova o zbilji, iako ona pretpostavlja unutarnji, nesvjestan proces redukcije da bi nas dovela do estetskog doživljaja.

4. Uvođenju u estetiku pojmova, koji pripadaju drugim naukama i zamjenjivanje sadržaja tih pojmova sa sadržajem čisto estetskih pojmova. To je **zastranjivanje** napravilo potpunu zbrku u estetici, kao uostalom i u mnogim drugim područjima ljudske misli, koja zbrka se uvijek ponavlja, kad se pojmovi, koji svojim sadržajem pripadaju području jedne nauke, jednostavno transponiraju bez ikakve prerade, izmjene ili zamjene u područje drugih nauka.

5. Stvaranju nepremostivog jaza između umjetnika stvaratelja umjetničkog djela i umjetničke publike, predstavljanjem iste kao bezoblične mase, koja stvarno postoji, ali koja nije nužna., to je **zastranjivanje** dovelo do prenaglašavanja uloge individualnog umjetničkog duha kao autora umjetničkog djela, uz zanemarivanje, pa čak ponekad i odbacivanje ukupnosti kolektivnog umjetničkog duha, kao rezultante sraza individualnih umjetničkih duhova.

Tehnoestetika i tehnoumjetnost⁵⁹

- **Tehnoestetika**⁶⁰ je postmodernistička teorija koja *suvremeno društvo, kulturu i umjetnost opisuje, objašnjava i interpretira posredstvom tehnoloških informacijskih modela prikazivanja svijeta i generiranja nove tehnostvarnosti svijeta ljudi i strojeva*.⁶¹

Tri najvažnije koncepcije tehnoestetike su:

1. *tehnoestetika avangarde* (koja ide od futurizma do konstruktivizma, projektirajući utopijsku viziju novog industrijskog društva predstavljenom u idejama napretka, brzine i masovne potrošnje;

2. *tehnoestetika neo-avangarde* (radi se o umjetničkom tumačenju stvarnosti u vidu neokonstruktivizma, kinetičke umjetnosti, rane elektronske umjetnosti. i koja svoju utopijsku viziju sinteze znanosti i umjetnosti ostvaruje kroz artikulaciju laboratorijskog istraživanja umjetnika po uzoru na rad znanstvenika;

3. *nova tehnoestetika postmoderne* koja elektronskim informacijskim sutavima (primjerice: videa, TV, kompjuterske mreže, cyberspacea) pristupa kao sredstvima i oruđima masovne kulture i potrošnje informacija;

- **Umjetnik** se tu pojavljuje kao neka vrsta tehno-mesije koji anticipira ono što je još uvijek neizrecivo. Umjetnik neoavangarde preuzima funkcije znanstvenika i tehničara, on umjetnost od estetskog efekta vraća tehničkom (medijskom) istraživanju instrumentalnog i objašnjavajućeg znanja. Umjetnik postmoderne je potrošač koji se ne razlikuje mnogo od tehničara, hakera ili producenta, zapravo, on više ne stvara, već organizira medijski poredak koji omogućuje proizvodnju, razmjenu i potrošnju umjetničkih ili estetskih efekata⁶².

⁵⁹ Preuzeto i slobodno obađenood: <http://arkzin.net/ctheory/91.html>

⁶⁰ Temelja poznoderne i postmoderne tehnoestetike zasnovali su Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Paul Virilio, Felix Guattari ali i drugi koje ovdije ne spominjemo.

⁶¹ Postmoderna tehnoestetika je intertekstualna i interpretativna teorija koja nastaje suočavanjem diskursa estetike, teorije i povijesti umjetnosti i kulturoloških studija.

⁶² Po **Baudrillardu** danas više ne postoji scena i nema ogledala, postoji samo ekran i mreža. Nema više transcendencije i dubine, postoji samo imanentna površina događaja, glatka i djelatna površina komunikacije.

Prostor kulture nastao produkcijom novih medija gradi svijet nove stvarnosti, hiperstvarnosti. Modernistička kontemplacija izdvojenih i autonomnih estetskih i umjetničkih svojstava umjetničkog objekta zamijenjena je ekstazom spektakla prožimanja masovne i visoke umjetnosti, a ekstaza spektakla, pak, zamijenjena je usamljениčkom opčinjenošću, fatalizmom i narcisoidnim suočavanjem s ekranom i svjetlosno/informacijskom igrom zavođenja. Prevladavanje ekstaze spektakla vođeno je zamjenom performativnog materijala informativnom mrežom. Opčinjenost počinje kada nestaje iluzija, kada je sve izloženo sirovom i neumoljivom svjetlu informacije i komunikacije. Ekstaza nastaje kada se sve funkcije ukinu i kada se svi događaji, svi prostori, sva sjećanja dokidaju u jednoj jedinjoj dimenziji informacije.

Ove igre više ne podrazumijevaju igre za scenu⁶³. One su usamljениčko uživanje u čistoj opčinjenosti, slučajnoj i psihotropskoj. Ako je scena spektakla zavodila, opscenost opčinjava. Jedina istinska želja je želja za tehničkom vještinom produkcije predstava na mjestu stvarnosti - uživanja. U ekstremnom obliku *jedina istinska želja je želja mašine (Deleuz)* koja na mjestu ljudske zelje nudi varijante elektronske zelje.

Fatalizam je svijest o tehničkom kruženju koje briše vidljiv i smislen odnos uzroka i posljedice, sve se dešava u *carstvu* regulacije feedbacka. On se otkriva u tome što je sve poznato na samom početku i otkrivanje ili istraživanje je ponavljanje početnog znanja o *tehničkom* ishodu igre. Narcizam je odnos subjekta i ekrana kojime se subjekt preobražavaju u objekt.

Tehnoestetika je uvela niz novih termina koji se koriste i kao metafore i kao doslovni opisi aktualnog prostora egzistencije.

Hardware je konkretan predmet koji omogućuje realizaciju softwarea u procesu unosa, obrade i iznosa podataka. To je elektronska struktura koja posjeduje odredljivu, konačnu i specifičnu ontologiju, materijalističku ontologiju utemeljenja realnog prostora i vremena.

Software je formalni jezični zapis pomoću kojih kompjuter prima, obrađuje i prikazuje odgovarajuće sadržaje. On ima odlike lingvističkog, semiotičkog i, u razrađenim korisničkim varijantama, semiološkog sistema. Zato je software kvaziontološki sistem kao i bilo koji drugi jezik. Software nije određen aspektima postojanja u realnom prostoru i vremenu, već aspektima prikazivanja - od Imaginarne do Simbolne predstave.

- **Ekran je površina zelje (neka vrsta tabule rasae)** na koju se projicira ili na kojoj se obrazuje slika. Razlikuju se četiri upotrebe pojma ekran: ekran sa svjetlosnom slikom, ekran s elektronskom slikom, psihoanalitička metafora ekrana i

⁶³ Spektakl za Drugo.

bodrijarovska simulacijska metafora ekrana. Ekran sa svjetlosnom slikom nastaje kada se na određenu površinu iz svjetlosnog izvora projicira sjena ili filmski, ili fotografski dijapozitiv, i zasnovan je na ideji analogne predstave oblika oblikom. Ekran s elektronskom slikom je elektronska cijev koja omogućuje da se analogno/digitalna informacija prikazuje kao vizualna. Elektronski ekran povezan je s elektronskim sistemom koji obrađuje ili generira informacije/ algoritme u formi vizualne predstave.

Psihoanalitička, lakanovska predstava ekrana definira fantazmu kao ekran koji odvaja subjekt od realnosti, odnosno ekran se pojavljuje kao forma nemogućeg sporazumijevanja, nemogućeg viđenja Realnog. Fantazma je okvir koji za svaki subjekt uvjetuje skup njegovih reprezentacija. Ekran kao fantazma služeći se Simbolnim i Imaginarnim, onemogućuje pogledu da vidi ono što gleda. Ekran je površina efekata Simboličnog i Imaginarnog u prekrivanju Realnog. Ishodiste simbolizacije je gubitak objekta. Ekran čini pogled ponovljivim, odloženim, pomjerenim u prostoru i vremenu. Ekranski efekt je različit od optičkog efekta geometrijskog i svjetlosnog prostora. Pogled prolazi kroz prostor. Ekran kao da propusta pogled, ali u stvari, zaustavlja ga. Ekran je granica. Sve se odigrava na površini koja kao da je površina na kojoj se pokazuje želja.

Baudrillardova metaforizacija ekrana je postlakanovska i simbolizacijska. Ona je postatlakanovska zato što ekran-utvara, fantazam vidi kao jedini mogući objekt koji se upisuje na mjestu pojavnosti i subjekta i objekta. Kada Baudrillard kaže da je objekt danas u središtu svijeta, to zapravo kaže da ekran zauzima mjesto koje su u humanističkim determinacijama zauzimali i objekt i subjekt, bivajući istovremeno i objekt i subjekt u središtu svijeta. Bivajući ne znači ontološki prisutan, već prikazan. Predstava i predstava predstave jest jedino moguće prisustvo, a to znači manjak. Paradoksalno manjak je jedino prisustvo i to ne samo pogleda, već i samog bića, odnosno, samog objekta. Baudrillardova metaforizacija ekrana je simulacijska zato što i subjekt i objekt ne postoje po sebi (apriori) kao stvari svijeta, već samo kao ekranske projekcije simbolnog preobražaja u imaginarno. Subjekt i objekt su efekti tehničkih operacija na skupu znakova koji stvaraju imaginarni efekt koji može biti jedan neponovljivi uzorak i slika beskrajno mnogo puta umnožena posredstvom satelitskog prijenosa TV slike ili posredstvom kompjuterskih mreža. Ekran omogućuje elektronski promiskuitet u beskrajnom zavođenju ekranske slike i oka, ekranske slike i ekranske slike.

U suvremenoj umjetnosti pojam ekrana se koristi doslovno (kao sredstvo izražavanja i prikazivanja) i metaforično (kao konceptualna matrica prikazivanja i tematiziranja artificijelne slike). Elektronski tekst je tekst odvojen od tiska, generiran, zapamćen i posredstvom ekrana učinjen dostupnim za čitanje.

Ekranse umjetnosti (film, video, kompjuter i interaktivne mreže) hipotetički su subjekti i hipotetički objekti dostupni oku, a to znaci i zelji. Čak i slikarstvo preuzima formu ekrana postajući kopija kopije (simulacija simulacije) u mimetičkom oponašanju elektronske ili svjetlosne površine⁶⁴. Uvođenjem pojma ekranse umjetnosti, u smislu elektronskih kompjuterskih sistema prikazivanja, ukazuje se da vise nema bitnih razlika između prezentacije književnog teksta, slike, video ili filmskog komada. U svakom od slučajeva u pitanju je softverska (simbolična) obrada slike (imaginarnog).

- **Elektronska proteza** je metaforički naziv za interfejse koji povezuju biološki organizam s elektronskim cybernetičkim regulacijskim sistemom. Taj je termin uveo **Paul Virilio** u namjeri opisivanja kompleksne odnose subjekta i novog umjetnog elektronskog oružja, a izveden je iz cybernetske rukavice i kasnije kacige koji omogućuju regulacijski odnos između subjekta u fizičkom prostoru i transformacijskih interaktivnih slika u virtualnom ekranom prostoru. U tom smislu razlikujemo **elektronsku protezu kao dio radne opreme** (proizvodnja, medicina) ili igre u virtualnom prostoru, dakle u njezinu doslovnom značenju, i **elektronsku protezu kao posrednika u ostvarivanju anestetskog iskustva, doživljaja** ne-vezano za čulnu recepciju tradicionalne estetike: vid, sluh, dodir. Također moramo razlikovati i elektronski burzovni ili ekonomski sistem kao posrednika u razmjeni društvenih vrijednosti i elektronsku protezu kao posrednika u sažimanju prostornih i vremenskih distanci urbanog i planetarnog prostora i vremena (satelitski prijenosi i kompjuterske mreže)⁶⁵.

S druge strane, elektronska hipoteza omogućuje prikazivanje apokaliptičnog društva izoliranih jedinki. Kasni modernizam šezdesetih i ranih sedamdesetih godina, odnosno, rani postmodernizam kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih karakterizira zamisao masovne kulture spektakla. U pitanju je prividno zajedništvo ostvareno na kultu masovne potrošnje.

⁶⁴ Slovenski slikar **Bojan Gorenc** zapisuje: "*Prije oblikovanja ekrana u slici valja se suočiti s ekranima pred slikom, spoznati raznorodnost viđenja i stvari, sto znači prepoznati vlastiti užitek u slici*". U skulpturi se ekranom površinom naziva površina metala obrađena do ogledalnog sjaja.

⁶⁵ Ideologiju elektronskog povezivanja je možda najpreciznije izrekla **Donna Haraway**: "*Radije bih bila cyborg nego boginja*." Njena izjava je istovremeno apologija tehnološkoj artikulaciji subjekta i feministički subverzivni stav koji prekida ideologiju prirodnog poretka identificiranja žene kao subjekta u podjeli rada i dobara.

Kasna postmoderna ili tehno-postmoderna situaciju spektakla razbija i svodi na izoliranu jedinku ispred ekrana.⁶⁶

- **Cyborg** je umjetni, artificijelni organizam. **Pojmovno razlikujemo** cyborg kao umjetno tijelo različito od drugih tijela i izdvojeno iz prostora, i cyborg kao umjetni regulacijski sistem uspostavljen između biološkog organizma ili ekološke prirodne sredine i elektronsko-mehaničkoga sistema. U **metaforičnom smislu** cyborgom se naziva svako umjetno tijelo, otjelotvorenje ili oprostorenje u rasponu od video - kompjuterske instalacije preko mehaničkih lutaka ili bioloških tijela s protezama do cybernetičkih produkata ili znanstveno fantastičnih zamisli paramitskih bića. Cyborg je metaforičko biće travestije u ekranskom svijetu *nove elektronske simulacijske realnosti*.

- **Cyberontologija** je ontologija odsutnog označitelja. Ontologija '*sigurnog seksa*' (seksa u medijskoj fantaziji) ili *dematerijalizirane umjetnosti* elektronskih površina. Prostor i vrijeme (**Virilio**) sažimaju se u vremenu. Realno vrijeme (vrijeme pogleda, vrijeme estetskog zadovoljstva, vrijeme erotskog nadražaja) skraćuje se i dovodi do jediničnog trenutka elektronske obrade i prijenosa podataka.

- **Telekultura** je planetarna mreža televizijskih informacija koje sažimaju i prostor i vrijeme do trenutka prijenosa televizijske informacije (brzine svjetlosti). Televizija i teleakcija ne zahtijevaju više ljudsku tjelesnu mobilnost. Telemarketing, teleposao (radno mjesto za terminalom u privatnom domu), e-mail, teleteorija itd. Grade '*nevidljivu mrežu*' promijenjenih odnosa baze i nadgradnje. Subjekt telekulture je tijelo produženo elektronskim 'protezama' koje sažimlju prostor i vrijeme u stanje ekrana.

- **Hypertekst** je tekst čija je svaka jedinica povezana s drugim tekstovima. Iz jedne tekstualne jedinice prelazi se u druge tekstove i iz njihovih jedinica u nove i nove tekstualne formacije. Zamisao hiperteksta povezana s odgovarajućim kompjuterskim sistemom omogućuje beskrajno povezivanje svakog postojećeg teksta sa svakim drugim postojećim tekstom (elektronski tekstualni promiskuitet). Na taj je način intertekstualnosti dovedena do univerzalnog sistema generiranja tekstualnog svijeta koji je otvoren i promjenljiv sistem beskrajnog re/produciranja tekstova i njihovih fragmenata.

- **Moderna ekstaza** diferenciranog subjekta je uživanje u ili s egzistencijalnim (prirodoznanstveno i socijalno odredljivim) asimetričnim Drugim. Moderni subjekt je izdvojen iz transcendentnog kontinuuma univerzuma pokazujući se kao usamljena i izdvojena jedinka. Ovdije je ideja ekstaze nekonzistentna. Naime, pojam ekstaze se

⁶⁶ Prema **Baudrillardu**: "*Privatna telematika: svatko je postavljen za komande hipotetske mašine, izoliran u stanju savršene suverenosti, na beskrajnoj udaljenosti od svakog izvornog univerzuma...*".

identificira s erotskom i seksualnom ekstazom u tjelesnom uživanju (egzibicionizam, voajerizam, fetišizam, autoerotizam, kao i s psihodeličnom iskustvima ili političkim odnosima subjekta, kolektiva i univerzalne ideje. Sto je najvažnije, identificira se pojam ekstaze s potrošačkom masovnom kulturom kroz fetišizam proizvodnje, kupovine i potrošnje robe, pseudotranscedentalizam u ekstazi masovnog spektakla (sport, rock) i sistemi prikazivanja Drugog kroz Drugo magazina, filma ili TV-serije koji izvodi ritual uživanja za pasivni ne-ekstatički subjekt. U modernoj kulturi ekstaza se umjetničkim djelom izražava, a ne samo prikazuje. Umjetnici moderne ekstazu prikazuju metaforom i doslovno (body art, tjelesni teatar, oralna poezija, underground film). Postmoderna tehnoekstaza masovne kulture je hyperekstaza (ekstaza ekstaze) koja se zasniva na složenom sklopu. Ekstaza nije ni transcedentalno ni prirodno stanje subjekta, već oblik kulturološki neodređenih efekata simboličnog i imaginarnog medijskog proizvodnja odnosa između subjekta i Drugog.

Ekstaza je efekt prikazivanja kojim se eklektički prikazuju različiti simbolični i imaginarni efekti zapamćenih kodova uživanja. Estetsko povezivanje je ono koje mediji ostvaruju preko uobičajenih čulnih prezentacija (slika, tekst, zvuk, dodir, miris), a anestetsko povezivanje ono koje mediji ostvaruju preko cybernetskih regulacijskih odnosa između ljudskog tijela, elektronskih proteza i virtualnog prostora kompjutera i mreže.

- **Postmoderna ekstaza ekstaze.** Kada se sve socijalne i psihološke funkcije subjekta svedu na jednu dimenziju, dimenziju uživanja, tada možemo govoriti o ekstazi. Ona je određena asimetričnim i vanjskim odnosom subjekta i Drugog. U ekstazi se kompleksno polje odnosa subjekta i Drugog svodi na jednu dimenziju uživanja Drugog, uživanja u Drugom, uživanja s Drugim, uživanja pomoću Drugog. Razlikujemo grubo tradicionalnu transcedentalnu ekstazu, modernu ekstazu diferenciranog subjekta i postmodernu tehnoekstazu masovne kulture. Tradicionalna transcedentalna ekstaza je uživanje u velikom, nematerijalnom, nedosegnutom, ali anticipirajućem Drugom.

- **Hladna komunikacijska opčinjenost.** Po Baudrillardu, kada sve funkcije završavaju u jednoj jedinosti dimenziji, dimenziji komunikacije, to je onda ekstaza. Kada se svi događaji, svi prostori, sva sjećanja dokidaju u jednoj jedinosti dimenziji informacije to je opčinjenost.⁶⁷ Za postmodernu ekstazu to je asimetrična pluralna i eklektička simulacija simboličnog i imaginarnog poretka efekata ekrana i mreže.

⁶⁷ S tim u vezi **Baudrillard** naglašava kako: "Mi više nismo u drami alijenacije, mi smo u ekstazi komunikacije. A ta ekstaza je opscena. Jer opčinjenost je ono što onemogućuje svaki sljedeći pogled, svaku sliku, svako predstavljanje. Nije seksualnost jedina koja postaje opscena: danas postoji pornografija informiranja i komuniciranja, pornografija električnih mreža, funkcija i objekata u njihovoj čitljivosti, njihovoj promjenljivosti,

Promatrajući pojam ekstaze kao politički oblik identificiranja subjekata povijesne kulture, može se izvesti sljedeću distinkciju: -ekstaza je politički kod tradicionalnog teološkog poretka svijeta; -ekstaza je politički kod modernog prirodoznanstvenog poretka društva; -ekstaza je politički kod postmodernog tehnomedijskog poretka interaktivnih deterritorijaliziranih mreža.

Ekstaza u političkom smislu može biti i sredstvo dominacije kojime društvo (državni ili religiozni poglavar, državne i birokratske institucije) ograničava, usmjerava i zadovoljava subjekt pretvarajući ga u roba vlastitih želja, a može biti i subverzivno sredstvo emancipacije, otpora i revolucije kada provocira, razara i mijenja dominantne i represivne moduse proizvodnje, razmjene i potrošnje zelje.

*njihovoj raspoloživosti, njihovoj uređenosti, njihovoj performativnosti... Toplu seksualnu opčinjenost zamjenjuje hladna komunikacijska opčinjenost". Dok je za tradicionalnu transcedentalnu ekstazu asimetrično i posredno alegorijsko prikazivanje slikarstva, skulpture, poezije i proze način oblikovanja uživanja, za modernu ekstazu to su metafora i doslovnost izraza. **Baudrillard**. Op. cit.*

Cyberdruštvenost: kraj čovjeka (kao zoon politikon)?⁶⁸

U raspravi o širenju novih mrežnih komunikacijskih tehnologija najpoznatije su zasigurno dvije krajnje pozicije. S jedne strane takozvani "tehno-pesimisti" koji u svojim vizijama budućnosti svijeta predviđaju dolazak mračnog doba u kojemu će internauti, dovedeni do fizičke nepokretljivosti, biti doslovno "isključeni" iz svijeta, iz ove prekrasne ljudske stvarnosti.

Radi se naime o teorijama koje nadilaze korisnike kako bi podcrtali hipoteze iskorijenjene od svake upotrebe i odvojene od društvenog. Razlog toga nalazi se u činjenici da te teorije umjesto da obrate pozornost na bogaćenje ljudskog iskustva naglašavaju opasnost, rizik koji može sadržavati i izazvati implementaciju novih tehnologija ili širenje novih oblika komunikacije na društveno tkivo. Naime, još uvijek se teži suočavanju s diskursom koji dinamiku cyberprostora promišlja iz "kibernetičke" perspektive, usredotočujući se pretežito na alate a manje na istinske interakcijske dinamike koje vode do novonastalih oblika "cyberdruštvenosti."

U tom komunikacijskom kontekstu, kibernetički se diskurs odnosi na 'strojeve' i na teoriju komunikacijske organizacije svojstvenu strojevima, a društvenost koja proizlazi iz iskustva korisnika zasjenjena je i stavljena u drugi plan ili potpuno zamagljena. Ne shvaća se, ili se ne želi prihvatiti činjenicu da širenje novih oblika komunikacije pomaže promjeni dinamika i arhitektura zajednica koje vode do nastajanja novih oblika, jedan od kojih je i takozvana "cyberdruštvenost."

S druge se strane nalaze takozvani "tehno-optimisti". Ova kategorija ljudskih bića, mlađeg formata, teoretiziraju kako će život u mreži biti doslovno samo sebi dostatan i pun blagostanja, oduzimajući tako čovjeku gravitacijsku težinu stvarnosti. Radi se naime o evolucijskoj povezanosti između stvarnog svijeta i virtualnog svijeta, fizičkog prostora i cyberprostora, što se može definirati i tumačiti kao "srednji put".

Cyberkultura utjelovljuje jedan vitalni i anarhični element koji omogućuje stvaranje novih grupa za raspravu i nove elektroničke agore koje posjeduju mogućnost nadodati ako ne i vratiti demokratsko ozračje razmjenama iskustava. U

⁶⁸ Radi se o izlaganju kojeg sam održao na skupu: BUDUĆNOST MEDIJA: Kakve nam poruke o budućnosti šalju mediji? (Filozofijski, komunikološki, kulturološki, umjetnički, tehnički i politički aspekti - budućnosti medija). Koji se održao na otoku Cresu u gradu Cres od 18. do 21. 09. 2014. Izlaganje je također moguće pratiti na stranici <http://centar-fm.org/> (CFM streaming TV)

korijenu ove nove kolektivne stvarnosti nalazi se uvijek uz ljudski element i zajednička socijalna strast.

1. Putovi

Mnogi "težno-pesimisti", tj. pobornici negativnog stava, uvjereni su da danas govoriti o učincima društvenih mreža (social-network) na život pojedinaca i skupina, znači raspravljati o učincima virtualizacije cjelokupne stvarnosti, i to ne samo društvene. Nakon virtualizacije osobnog iskustva pretočenog u priču, nakon virtualizacije slika posredstvom optičke tehnologije (fotografije, filma, animacije), nakon virtualizacije društvenog života u obliku participacije (sudjelovanja) i uključivanja politike u mrežni diskurs (prijenos ovlasti, izborne farse, tužbe vlastima, itd.), sve obuhvatnija invazija techno-modusa vivendi oduševljeni smo i najnovijom virtualizacijom: virtualizacijom odnosa života u svim formama i sadržajima.

„Tehno-pesimisti“ pokušavaju dati odgovor na pitanje ima li uopće smisla truditi se oko razvijanja osobnih odnosa kada je to moguće učiniti izvan svakog vremenskog i prostornog ograničenja s jednostavnim "klikom". Zsigurno će se naći netko tko je voljan razgovarati s nama. Ili još. Zašto se uopće truditi porazgovarati sa susjedom kada je to moguće s bilo kim u svijetu, i to jednostavno preko Interneta?

Dalje. Zašto se mučiti oko pripreme zajedničke večeri s prijateljima, kada postoji mogućnost, dapače kada se može, i to posredstvom sve djelotvornijeg Interneta, istražiti tisuće već spremnih "događanja" u našoj blizini i/ili daljini? Nakon čega se slobodno i bez moralnih odgovornosti možemo pridružiti naj-trendy događaju. Za "težno-pesimiste" odvajanje od svega što je živo, stvarno, bolno, i mogućnost njegove zamjene sa životom u aseptičkom, neutralnom stroju, govori nam da je svijet u kojem živimo sve neplodniji, osiromašeniji, bez topline: ljudski prazan. Tehnologija, sa svojim obećanjem o širenju ljudskih potencijala, zapravo vrši suprotan učinak: iscrpljuje, atrofizira i gasi. Jednom riječju: game-over. Osim toga, kažu oni, sprječava bilo kakvu usporedbu između onoga što nudi i što uzima. Kao na primjer: razgovarati s nepoznatima umjesto da se to čini s nekim u četiri oka, držati numeričku evidenciju o Facebookovim prijateljima umjesto uživati s pravim prijateljima, povezati se s programiranim događajima umjesto stvaranja realnijih, živih sveprožimajućih međusobnih odnosa, i to u stvarnosti.

Invazija tehnologije na području društvenosti nije iznimka. Nije prošlo mnogo vremena od kada su se društvene mreže (social-networki) proširile/i svijetom. Pojam "zajednica" više ne znači ono što je nekada značio jer je posredstvom Interneta izgubio onu životnu moć koja ga je u prethodnim vremenima karakterizirala, postajući nešto sterilno i u funkciji sve moćnijeg stroja: dominantnog znanstveno-tehnološkog aparata. Kada se danas raspravlja o zajednici, ne misli se više na skup

pojedinaca međusobno povezanih iz solidarnosti ili boljeg, toplijeg suživota, već na telekomunikacijsku i razvojnu mrežu novih medija.

U teho-svijetu "teho-pesimisti" smatraju da nema mjesta za ono što je ljudsko, već samo za ono što je prilagodljivo vrijednostima tog (novog) techno-svijeta, njegovim djelotvornim mehanizmima. Planetarizacija tehnologije, logikom znanstveno-tehnološkog aparata, neće nikad razviti takvu društvenost koja u sebi posjeduje i gaji nekakva ljudska obilježja, već samo "novu" društvenost koja će sve manje posjedovati osobine prethodne ljudske društvenosti a sve više mehaničkog odnosa. Na taj će način društvenost, kakvu poznajemo, nestati, i to unutar uvjerenja da je dovoljno pokrenuti računalo kako bi bili "u kontaktu" sa svijetom. Dobrovoljno ćemo odbaciti svaku sposobnost primjećivanja i shvaćanja da u računalu nema svijeta, onog tjelesnog, živog iako ponekad bolnog, već jedan drugi i drukčiji svijet: onaj iluzorni (lažni), unaprijed programiran, spektakulariziran i nedosljedan stvarnom svijetu. Takav može biti samo onaj virtualne stvarnosti. Naime, "teho-pesimisti" primjećuju da se širenjem društvene mreže, koja se širi geometrijskom brzinom, prazne i napuštaju mjesta realne društvenosti: polja, dvorišta, trgovi i ulice. Ljudi više ne pokazuju svoja realna stanja, ne sučeljavaju (konfrontiraju) se više neposredno, međusobno ne raspravljaju u vlastitoj intimi. Suvremena se djeca više međusobno ne igraju i ne zabavljaju, već sami, zalijepljeni kao puževi na monitore, na digitalne zaslone stvaraju svoju zasebnu i individualno-univerzalnu stvarnost.

Povećavaju se jedno-obiteljske jedinice, odrasli se više ne zaustavljaju kako bi popričali sa susjedima, pa čak se i starije osobe zabavljaju mrežno se dopisujući u osami vlastite sobe u sve rastućoj izolaciji. Mišljenje je "teho-pesimista" kako u svijetu telematske društvenosti sve raste, osim društvenost. Sve smo više sami, segregirani, odvojeni jedni od drugih, od nas samih kao i od naše društvene okoline. Teoretičari tog apokaliptičkog pogleda, tj. "teho-pesimisti", mišljenja su kako bi na suvremenu virtualnu društvenost ili cyberdruštvenost trebali reagirati dok je to moguće preuzimajući ponovno u naše ruke našu sudbinu, stvarni život, koji da bi bio takav, mora biti uronjen u toplinu živih i senzualnih odnosa. Takav nas život čini svjesnima jutarnjeg sjaja zore i boja mora, pjeva Zemlje, okusa života i pustolovina (bilo lijepih ili ružnih). Takvim životom postajemo svjesniji sebe a time i odgovorniji prema drugima, a ne ravnodušni naspram stvarnosti, radi se naime o životu koji nas poziva da ponekad isključimo računalo, videotelefone, iPad, iPod, iPhone; životu koji nas „tjera“ da porazgovaramo s našim voljenima, da zagrlimo svoje poznanike, da poljubimo naše prijatelje i suputnike i da poželimo ponovno postati stvarne osobe. I to osobe od krvi i mesa, a ne neki nadimak ("nickname") ili još jedan u nizu avatar. Dakle, ljudska bića, a ne strojevi.

Mora se ovdije napomenuti da postoji veliki broj ljudi koji su itekako podložni takvom «pranju mozga». S obzirom na moje dugogodišnje istraživanje, naročito

unutar kinematografije o mogućnostima i opasnostima suvremenih tehnologija, (čiji sveobuhvatni i globalizirajući sistem vrijednosti pripada vladajućem i globalizirajućem znanstveno-tehnološkom aparatu), ovdje sam pokušao iznijeti razne vidove cyberdruštvenosti koje se, od nastanka cyberkulture, nastavljaju i dalje razvijati.

U tom sam smislu svoje razmatranje sveo na tri točke koje predstavljaju načelo dosljednosti ove istrage. A to su: - komunikacija i različiti aspekti koji karakteriziraju nove medije; - mrežne zajednice, s kompleksnim mrežnim afinitetima koje se pritom stvaraju; - i, konačno, mjesta, ambijenti u kojima se cyberdruštvenost izražava.

Treba reći da se takvo i slična razmišljanja, u vezi mrežnih zajednica, sve više nalaze u središtu suvremenih rasprava, pogotovo s obzirom na sve brži razvoj telekomunikacijskih mreža i novih medija. U tom je smislu već **Edgar Morin**⁶⁹, govoreći o planetarizaciji, definirao čovječanstvo kao sudbinsku zajednicu ili zajednicu sudbine. Mi bismo, dakle, prema Edgaru Morinu bili sinovi Kozmosa koji će, malim koracima, ubrzo postati svjesni vlastite pripadnosti cjelokupnom čovječanstvu i tako shvatiti našu međusobnu povezanost. A to znači da ćemo biti odgovorniji u našim odlukama i djelovanjima.

No, istodobno postajemo sve više svjedoci značajnog oživljavanja lokalnog, svega onoga što pripada našoj bližoj okolini, našem svijetu. Dakle, suprotno onome što se dešavalo tijekom ranih devedesetih godina prošlog stoljeća, umjesto eksplozije, ili ako želite ekspanzije čovječanstva u globaliziranom virtualnom svijetu (u vidu globalnog sela), svjedoci smo rađanju lokalnih zajednica. Radi se o prostorno specifičnim skupinama. Tj. zajednica, koja, novu tehnologiju, nove tehnološke izume koristi za ostvarenje vlastitih realnih ciljeva i potreba u svakodnevnom životu. U tom se smislu Internet pokazao važan čimbenik i resurs za lokalne zajednice, za susjedstva, jer on im omogućuje razmjenu svih vrsta informacija i veću uključenost pojedinca u zajednički društveni život.

Stoga između subjekta i konteksta, pojedinca i Države, manjih skupina (microgroups) i većih skupina (macrogroups) dolazi do pozitivnih promjena u oba smjera u razrješavanju inače složenih i dinamičnih odnosa. Kao što su odnosi između Države, zajednice i pojedinaca. Svojedobno je već Durkheim istaknuo važnost tih "sekundarnih skupina" jer "nacija postoji samo ako se između Države i privatnih građana nalazi čitav niz sekundarnih skupina, grupa."⁷⁰

⁶⁹ Edgar Morin, *La complexité humaine*, Flammarion, Paris 1994., str. 218.

⁷⁰ Émile Durkheim, cfr. predgovor drugom izdanju knjige *La divisione del lavoro sociale*, Edizioni di Comunità, Milano 1971., str. 33.

Mreže i nove komunikacijske tehnologije znatno povećavaju tu mogućnost stvaranja sekundarnih grupa. Pierre Le Quéau piše: "[...] Emile Durkheim smatra srednju skupinu nužnim mostom između pojedinca i globalnog društva. Sada ta hipoteza, formulirana početkom (nadodano: prošlog) stoljeća ne prestaje zadiviti (nas) ni danas kada se često zajednicu navodi kao prepreku za razvoj građanstva. Sekundarne skupine karakteriziraju moralni autoritet, a u isto vrijeme "toplu društvenost."⁷¹

Moralnom autoritetu, koji pridonosi izgradnji smislenosti srednje skupine pridodaje se i oblik etičke dosljednosti koji subjektima omogućava da se razvijaju u društvenost koja sadržava potrebu za zajedništvom, iako to nije izravno posljedica institucionaliziranih pravila prijašnjeg globalnog društva. Opisujući društvenost kao empatičnu dominantnu, Durkheim piše, kako iz sekundarne grupe „proizlazi toplina koja grije i oživljava srca, to ih otvara simpatiji, koja topi (osobne interese), egoizme."⁷²

Najvažniji izazov novih tehnologija sastoji se baš u jačanju tih, takozvanih "sekundarnih skupina" koje su sastavni dio interakcijskih zupčanika između mikro- i makro-društvenih struktura. Očito je da je evolucija oblika komunikacije vrlo široko i složeno, ali premalo istraženo, područje, usprkos eksponencijalnom broju tekstova posvećenih komunikaciji kao i novim medijima, u kojima se mašta i mitski aspekti miješaju s fluktuacijskom stvarnošću koja se nalazi u stalnoj evoluciji. Cyberkultura duhovito kombinira vizije umjetnika, samouka i nestašnih hackersa s programima inženjera, matematičara i tehničara. U ovoj složenoj i proturječnoj (kontradiktornoj) alkemiji, konture se stalno redefiniiraju stalno prebacujući, miješajući i mijenjajući uspostavljene obrasce naših svakodnevnih aktivnosti i ograničen opseg našeg razumijevanja svijeta.

Nije ovdje namjera predložiti Vam jedan jedinstveni način čitanja tog novog svijeta. Ne pretendira se nekako predvidjeti ili razumjeti tu stvarnost ograničavajući tako njezin nejasan horizont koji je još dalek našem prihvaćanju, iako ostvariv. Ovdje je interes posebno usmjeren na USUS(= korištenje, upotreba) novih oblika komunikacije u svakodnevnom životu i iskustvu kako pojedinaca tako i određenih grupa, skupina. I to prvenstveno s ciljem označavanja i pokazivanja promjena i dinamika koje su tipične u novim oblicima socijalne agregacije i sporazumijevanja koja nastaju u tim područjima komunikacije. Za tu svrhu upotrebljen je situacionalistički pristup (ili pristupom trenutka), s ciljem 'hvatanja' (njihovih) svakodnevnih interakcije, i to polazeći iz iskustva pojedinca u korištenju novih tehnologija.

⁷¹ Pierre Le Quéau, „Le groupe intermédiaire comme lieu d'expérimentation“, članak objavljen u Informations sociales, br. 83, Paris 1999.

⁷² Ć. Durkheim Il suicidio, (izvorno 1897), Rizzoli, Milano 1999, str.. 328.

Tema iskustva je, dakle, temelj ovog istraživanja usprkos tome što ponekad može biti teško razumjeti (cyborg-)kulturu u svom nastajanju, početku. Radi se naime o novom i kompleksnom sustavu odnosa i vrijednosti. No, činjenica je da nas svi komunikacijski sustavi duboko prožimaju, danas više nego ikad, mijenjajući naša društva i uspostavljajući vlastite dinamike u društvenim interakcijama, kao i nove oblike učenja i socijalizacije, oživljavajući specifične "vizije svijeta". Radi se o cikličnom procesu jer, u neprestanom kontaktu s određenim tehnološkim aparatom, ono prestaje biti samo predmet analize pretvarajući se u temelj našeg života. Isto to vrijedi i za mrežu. Naročito kada se ima u vidu da su "objekti" međusobno povezani putem mreža različitih vrsta shvaća se da oni nisu (samo) puki predmet analize, već (i) bitan pokazatelj naših kultura, tj. ključni element novog kulturnog i društvenog krajolika koji se pojavljuje na horizontu naše svakodnevnice. Stoga je itekako važan situacionalistički pristup, jer je on utemeljen na čitanju (tumačenju) svakodnevnih praksi: onih trenutaka koji obitavaju u šupljinama našeg postojanja, trenutaka mentalnih interakcija i valova fluktuirajući emocija.

Tehnika je, prema **Martinu Heideggeru**⁷³, proizvodnja poiesisa i otkrivanje istine. Upravo nas ta definicija tjera da razmotrimo cyberdruštvenost kao pojavu, kao stvarnost. Širenje novih oblika komunikacije može promijeniti dinamike i arhitekture zajednica i time se u novim komunikacijskim kontekstima sve više kristaliziraju novonastali oblici cyberdruštvenosti. Jedan od ključnih čimbenika za razumijevanje oblika cyberdruštvenosti je tehnološki razvoj i razvoj mreža, koje se šire na impresivan način. Međutim, ako su tehnološki razvoj i njegova ekspanzija bitni, ono što me interesira nije toliko povećana snaga računala koji stagniraju na našim radnim stolovima, već činjenica da se ta računala, (ne uključujući ovdje prijenosna računala), nalaze u svim našim domovima, da se mobilni telefoni (ako se još uvijek mogu nazvati telefoni?) nalaze u svačijem džepu, a pogotovo činjenica da su svi ti uređaji međusobno spojeni i u interakciji s okolišem.

Upravo ta (nova) umrežena povezanost između čovjeka i novih tehnologija u širem smislu navode nas na tvrdnju da se nalazimo pred novom društvenom paradigmom. Naime, posredstvom sve šireg pristupa Internetu, svjedoci smo progresivnom fenomenu prisvajanja, po kojemu ljudi mogu umrežiti (staviti na net) sve veće dimenzije ljudskog materijala. Polazeći od te perspektive može se govoriti o ponovnim čarima svijeta. Naša se percepcija i društveno korištenje novih tehnologija stalno preoblikuju, i to ne u linearnom, preciznom i ohrabrujućem kretanju, već u liku elipse u različitim smjerovima. Kretanje je nepredvidljivo i neprestano se dovodi u pitanje. Kreće se skokovima, uvijek u potrazi dinamične ravnoteže. Da bi shvatili

⁷³ Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essey*, Harper and Row, New York 1977.

ove nove "climax⁷⁴ komunikacije" dovoljno je pratiti njihove tragove i otvorene horizonte. Potrebno je proučavati novonastale odnose između širenja novih oblika komunikacije, u svakodnevnom životu, i fluktuirajuće društvene odnose između raznoraznih skupina pojedinaca, pa i samih pojedinaca, i njihovih novih (razmijenjenih - condivise) estetskih koncepcija te razbuktavanje strasti. Konkretno se radi o razumijevanju načina i oblika onih konteksta koji omogućavaju uspostavljanje novih društvenih odnosa povezanih za konstrukciju suvremenih oblika cyberdruštvenosti. To bi nas trebalo uvesti u dubine (Interneta) cyber-prostora, u područja unutar kojih djeluje (mašta) imaginarnost i gdje se kristaliziraju ljudske strasti, u prostorne trenutke gdje se alkemija društvenih odnosa očituje u novim i ponekad stranim oblicima pojavljivanja suprotnih tradicionalnom načinu razmišljanja.

Bit ovog problema svoje razrješenje nalazi u sinergiji triju "prostora":- društveni prostor, odnosno prostor ljudskih odnosa;- fizički i izgrađeni prostor, odnosno područja u kojima dolazi do stvaranja interakcija, arhitektura on line, gradova i naseljenih bezvremenskih područja;- te prostor informacije, odnosno medija, sadržaja i oblika komunikacije.

Radi se o "prostorima", koji in nuce sadržavaju mogućnost da otvaraju nove putove istrage kako bi, donekle, shvatili taj još uvijek neshvatljiv nam svijet beskonačnih lica, oblika, putova i dimenzija. Taj nam je svijet još uvijek velika enigma jer je stvaralački fluidan i u neprestanom razvoju. Samo se na taj način može shvatiti cyberdruštvenost, odnosno oblike društvenosti koji se konkretiziraju (ostvaruju se) kroz cyberdruštvenost. Zahvaljujući paradoksu formuliranom od strane **Gilberta Duranda**⁷⁵, shvatit će se teškoća prihvatanja vitalizma i empatije (suosjećajne) cybersdruštvenosti. Činjenica je da se još nalazimo u dimenziji stvarnosti u kojoj (u svemiru u kojem) vlada racionalizam.

Unutar te dimenzije, koja je vođena razumom, još se uvijek oklijeva pri prihvatanju novih oblika društvenosti zbog gravitacijske sigurnosti. Dolazi se tako do srži obrađivanja novog ethosa, novih oblika suživota i do još nepoznate, neodređene društvene viskoznosti, iako već prisutne i vidljive. Naime, radi se o dimenzijama stvarnosti koje svoj naglasak stavljaju na razigranu (ludičku) dimenziju⁷⁶, na *dépense* (George Bataille⁷⁷), na vitalizam i na oblike društvenosti koji

⁷⁴ Izraz koji se koristi u biologiji za označavanje harmonijske ravnoteže i dinamike jedne zajednice, životinja ili biljaka, među svojim članovima i okoliša.

⁷⁵ Gilbert Durand, *L'imaginaire. Essai sur la science et la philosophie de l'image*. Hatier, Paris 1994.

⁷⁶ Koju ja nazivam II. dimenzija ili dimenzija vode, zbog njezine fluidnosti kaotičnosti i ne-određenosti. Tj. Ne-oblikovanja pojedinih stvari prema unaprijed konstruiranim oblicima. Dakle, kao beskrajne ali i opasne mogućnosti ostvarenja nečega iz ničega.

⁷⁷ George Bataille, *La Part maudite précédé de La Notion de "dépense"*. Les éditions de Minuit, Paris 1949.

se odvijaju pred našim očima. Shvaća se dakle zašto se cyber-prostor, od svog nastanka, promatra kao suprotstavljen prostor 'realnome' prostoru. Realni je prostor radikalno odvojen od virtualnog prostora jer se promatra na temelju još uvijek aktualnog pristupa koji se pak temelji na logici razilaženja sfera. Takvo je promatranje neproduktivno i ne bi se trebalo provoditi. Naime, te bi prostore trebalo utemeljiti na sinergističnoj povezanosti, prihvaćajući holistički pristup tom problemu. Taj bi pristup u sebi trebao integrirati i ujediniti različite dimenzije postojanja napuštajući viziju "ili stvarno ili virtualno", „ili prostor ili kiberprostor", kako bi se usredotočio na složenost ko-evolucije, i to prema komplementarnoj logici "i fizičko i virtualno." Aspekti cyber-kulture u sebi uključuju pitanja vezana uz društvene veze i izazove s kojima se suočavaju razni oblici agregacije koji nastaju u relacijskom prostoru tijekom njegove elaboracije. Stoga bi povlašteno mjesto trebalo dati razmišljanju o zajednicama, budući da se od početka cyberkulture ono neprestano citira. Citira se da bi istaknuli pojavu "novih virtualnih zajednica" ili da bi osudili nestanak starih, tradicionalnih veza i oblika društvene solidarnosti. Radi se naime o pozicijama koje u potpunosti utjelovljuju strah od gubitka sigurnosti i vjerodostojnosti što se tiče odnosa čovjeka sa samim sobom i sa svojom okolinom. Pozicije koje su povezane sa strahom da se slobodno istražuje ljudsko postojanje i koje zatvaraju vrata društvenom vitalizmu skrivajući se i dalje iza suvremenih teoretskih dihotomija te prikazujući se impregnirani (natopljeni) kibernetiskim senzibilitetom. Prema ovom pristupu, dovoljno je jedno računalo da bi iznikla virtualna zajednica. Tada bismo prisustvovali nestanku ljudskog roda u cyberspaceu, ljudski bi se rod izgubio u dubini 'elektrosfere virtualnih svjetova.

Dovoljno bi dakle bilo da čovjek pristupi mrežama pa da zauvijek izgubi sposobnost pokreta, ostajući zarobljen u mreži weba. Ili, obrnuto, softveri bi omogućili stvaranje novih grupa za raspravu i elektroničkih agora koje bi bile u stanju stvoriti nove demokratske širine u društvenim razmjenama, a kablirani gadovi mogli bi prisustvovati cvjetanju genijalnih zajednica. Ovdje je bitno napomenuti kako pri tumačenju tog fenomena treba imati na umu važnost ljudskog elementa i društvenih strasti. Važno je u tom kontekstu usredotočiti svoje razmišljanje na diskurs u vezi zajednice i oblike solidarnosti koji se neprestano rađaju u našim društvenim krajobrazima. „Linearni“ pristupi - koji brane uzročne pozicije prema kojima bi bilo dovoljno opremiti skupinu ljudi komunikacijskim sustavom kako bi se oni pretvorili u zajednicu - ne uzimaju u obzir udio ove nove , (mogli bi reći pjenušave) društvene vitalnosti koja se ne daje zarobiti ili mehanički voditi. Razdvajanje tehničke asepticnosti, sterilnosti i topline zajedništva nije nerješivo. Naprotiv, prihvaćajući noviji društveni vitalizam, treba istaknuti kako osjećaj, mašta i strasti, u najširem smislu riječi, potvrđuju njihovu važnost u društvenoj strukturi te u cyber-prostoru.

Treba samo shvatiti koji oblici društvenosti, društvenih veza, afektivnog sporazumijevanja proizlaze iz interakcija koje se konzumiraju u mreži. Samo je na taj način moguće identificirati novonastale oblike cyberdruštvenosti koji se javljaju u cyberprostoru posredstvom novih medija.

2. *Neka razmišljanja (u vezi povećane složenosti društvenog konteksta)*

Dakle, pretpostavka da se aktivnosti provedene u "stvarnom" prostoru, tj. fizičkom, i one provedene u "virtualnom" prostoru, tj. u cyber-prostoru, međusobno isključuju pogrešna je. Prema tom razmišljanju, imali bi dva svemira koji se slijepo odbijaju, poput magneta istog pola. Tako, primjera radi, s jedne strane najgorljiviji pobornici tehno-pesimista, pobunjenici budućnosti, prognoziraju dolazak mračnog svijeta u kojemu bi internauti postali zarobljenici virtualne elektrosfere, zatvoreni u zlatnim kavezima elektroničkih bitova te odvojeni od svijeta. Prema ovoj viziji mreža bi u skoroj budućnosti postala zemlja Net robova.

Ne nijećući da ove dvije sredine, stvarnosti i virtualnosti, posjeduju svoje specifične osobine i da neminovno slijede (njima svojstvene) određene logike, treba ipak napomenuti da se prema stečenim iskustvima, društvo "stvarnosti" grada i cyber arhitekturne informatike znaju preklapati i međusobno približiti, kao materijalnost tijela i nematerijalnost naše mašte. Zahvaljujući dostignutom stupanju razvoja informatika uzvisuje fizička mjesta, koja postaju tako relacijsko međulice, informativni teritorij i stvarno vezivno tkivo. Ne zamjenjuje se realno s virtualnim, već se u realnost integriraju digitalne informacije. Cyberspace (ili cyber-prostor) se topi u "stvarnom" i "virtualnom" svemiru, ne ponašajući se kao neprijatelj, već stvarajući bogatiju topografiju mjesta gdje sužive komplementarne dimenzije. Nove se sinergije stvaraju među ljudima. Njihov habitat i nove tehnologije potiču zajedničku evoluciju različitih sfera aktivnosti, djelovanja i sve veću složenost relacijskih dimenzija, među ljudima, ali i s okolišem, vodeći do nove komunikacijske paradigme vezane za zajednicu na Internetu.

Realizirajući ovaj prototip komunikacije paradigma 'globalnog sela' neminovno se slijeva, klizi u 'raspravljajuće selo'; u kojemu, osobe koje stanuju unutar zemljopisno definiranog lokaliteta sudjeluju u izgradnji kolektivne memorije tih zajednica, njezin su izraz i stvaraju je. Naime, radi se o procesu (stabiliziranja) razumijevanja (ukorijenjivanja) u lokalnom kontekstu podržan od strane novih medija. Ne ulazeći previše u tu tematiku, možemo samo napomenuti kako realni teritorij postaje međulice koje ulazi u zajedništvo s tehnologijama, s mrežama, društvom i ljudima.

Postoji dakle nova paradigma u odnosu na onu koju je utjelovio Internet (pristup informacijama s bilo kojeg mjesta u svijetu, 24 sata na dan). Nova paradigma vezivnog tkiva (vidi Living Memory projekt⁷⁸) omogućuje pristup lokalnim informacijama, na danom mjestu (radi se o podacima koji se odnose na bliže fizičko područje) i to u bilo kojem trenutku. Uvođenje novih tehnologija u određenom području potiče na buđenje tematika vezanih za lokalnu sredinu, na njezinu budućnost i sadašnjost. Nasuprot počecima širenja Interneta, kada se prvenstveno naglašavala mogućnost razmjenjivanja poruka s osobama s druge strane svijeta, danas postoji mogućnost jačanja bližih odnosa i veza. Čarolija, magija i tajnovitost koja nam omogućuje da putujemo brzinom svjetlosti, oslobađajući nas od prostornih ograničenja ostaje i dalje unutar mreže. Na kraju želim naglasiti da se razlog korištenja mreža temelji na činjenici da čovjek neprestano teži poboljšanju svoje svakodnevnice i bliže stvarnosti ("čovjek u svojoj čovječnosti").

Ne smijemo nikada zaboraviti da nove dinamike mogu također biti i pogodni teren ili horizont za totalitarne i totalizirajuće sustave (što je, nažalost, moguće više nego ikada prije), u kojima se mogu ostvariti i Orwelove najmračnije more. Ipak, za sada se može slobodno konstatirati da se u postmodernom gradu razvija novo i višedimenzionalno vezivno tkivo.

Informacije poslane posredstvom interaktivnih monitora dijelovi su memorije koji se kristaliziraju u atmosferi gradova, oživljavajući nezaboravljeni rimski genius loci i to bez zacrtavanja nestvarnih granica između stvarnog i virtualnog, vidljive su konture "simpatičnog" jedinstva s bližom okolinom i s drugima. Na taj se način cyberdruštvenost obraća svima, bez ikakve distinkcije.

Zahvaljujući novim komunikacijskim tehnologijama svi mogu u cyber-prostor ulagati strasti koje ih animiraju, oživljavajući i kreativni dio sebe.

⁷⁸ <http://thelivingmemoriesproject.com/>

Glazba i mediji (s posebnim osvrtom na film)⁷⁹

Uvod u XX stoljeće

Prva desetljeća prošlog stoljeća označena su velikim društveno-političkim i kulturnim tenzijama: pooštrenje sindikalnih sukoba, ekonomska kriza, buđenje nacionalističkih poriva, trka naoružanju, kolonijalna ekspanzija zapadnih velesila.

Nalazimo se, dakle, na početku sveopće globalizacije, koja će svoje 'službeno' počelo uvidjeti dešavanjem prvog, u povijesti, rata svjetskih razmjera, čije će završavanje još više pooštriti postojeće društveno-političke tenzije koje će svoj epicentar imati u drugom svjetskom ratu. Radi se o sukobu koji će zapadni model ratno globaliziranog svijeta uvesti u četrdeset godina dugi hladni rat ili atomski mir i to zbog nesposobnosti da se nađu adekvatna rješenja postojećim i novonastalim problemima.

U okviru zapadnog, svjetski dominantnog, modela civilizacije treba reći da su, što se kulturološke dimenzije tiče, umjetnička iskustva prvenstveno usredotočena na ekspresivnoj obnovi, radi prilagođavanja konstantnom i kaotičnom preobražaju društvenog konteksta iz kojeg su nastajali novi kulturni sadržaji. Ti su sadržaji u sebi odražavali kaotičnost i egzistencijalnu nesigurnost tog dinamičnog razdoblja. Istovremeno se, u tom razdoblju sveopće nestabilnosti, ali i inovacije, rađaju i primaju maha novi oblici kazališnih i glazbenih predstava i stilova. Što se glazbe tiče ona sve više ima funkciju bijega od sive monotone svakidašnjice. Dakle, radi se o čistoj zabavi. Istovremeno se i likovna umjetnost drastično preobraćuje i sekularizira u prikazivanju stvarnosti.

U tom 'kratkom stoljeću' divlji kapitalizam, u liku naglog i nekontroliranog industrijskog razvoja, sve više pogoduje širenju masovnog medijskog utjecaja na sve društvene slojeve, rađa se masa. To pogoduje razmnožavanju mjesta i prilika glazbene potrošnje koja - posredstvom novih tehničkih inovacija, pojačanja i razmnožavanja zvuka - omogućuje da i ona mjesta, do tada nepogodna za stvaranje kao i za slušanje glazbe - dovoljno je spomenuti jazz- glazbu - postanu središte novih glazbenih trendova koja svoj utjecaj šire eterom obuhvaćajući cijeli zapadni (i ne samo) kulturni (i ne samo) svijet. Neovisno o tome javna mjesta tradicionalno određena za izvedbu i slušanje glazbe, kao što su to kazališta i koncertne dvorane,

⁷⁹ Ovo poglavlje rezultat je unutrašnjeg poriva sintetiziranja, i to bez ikakvih pretenzija, velike srodnosti i ljubavi između ovih umjetnosti, glazbe i filma uz tehnološkog posrednika, koje zajedno ostvaraju jedinstvenu uzvišenu i zadivljujuću umjetnost: film u svim svojim aspektima.

zadržat će svoj status socio-kulturne važnosti. Ono što prvenstveno karakterizira tu epohu, u vezi glazbe, jest činjenica da se mijenja potreba za glazbom, koja postaje sveprožimajuća i na usluzi i upotrebi buržuskog građanina. On svoje potrebe konzumira i u vlastitom domu: posredstvom radija, glazbenih ploča, kazetofona, stereo-uređaja, i tako dalje: rađa se zapadno potrošačko društvo. Na taj se način sam čin slušanja iz kolektivnog događaja preobraćuje u individualno uživanje i potrošnju, gdje polako, ali nemilosrdno živa glazba gubi svoj primat nad reprodukcijom sve savršenijom i medijski posredovanom glazbom.

Tijekom tog 'kratkog stoljeća', u skladu s velikim kulturnim i društvenim transformacijama, glazbenici, radi učinkovitosti, upotrebljavaju sve novije i profesionalnije vještine: radi se o tehničarima zvuka, o djelatnicima snimanja, o kreatorima specijalnih efekata, čiji se rad temelji upravo na tehnološkim inovacijama i bezbrojnim mogućnostima, naročito u vidu sve suvremenijih sredstva razmnožavanja i širenja zvuka. Sve to vodi do pronalaženja novih i posebnih mogućnosti razvoja u produkciji glazbe, kao rezultat sve zainteresiranijeg komercijalnog sektora: u vidu proizvodnje i prodaje CD-eva, DVD-eva i MP3 sa sve savršenijim i čistim zvukom. Uključujući pritom i odgovarajuće i sve raznovrsnije opreme za slušanje. Ne smije se zaboraviti napomenuti i štampanje časopisa specijaliziranih za glazbu i za glazbeni život uopće, koji veliku pozornost i prostor pridaju glazbenim kritičarima i stručnjacima, čija stručnost zasigurno ne proizvodi glazbu, već ideje o glazbi.

Svjedočimo, dakle, početku dubokog raskola s prethodnom glazbenom tradicijom čije se dalekosežne posljedice i danas primjećuju.

1. Razvoj glazbe i sredstva masovne komunikacije

Aktualno stanje glazbenih dešavanja - gledana iz različitih pravaca i perspektiva: kao proizvodnje tako i praćenja medija i oblika njihovog upravljanja - mogu se protumačiti posredstvom parametara koji već niz godina određuju i oblikuju medijsku dimenziju.

Prvenstveno se tu misli na masovnu komunikaciju, na njezinu opremu i zakonima djelovanja, ali i na rast potražnje/potrošnje: u smislu sve složenije artikulacije potreba i kulturnog oblikovanja svijesti u izboru korištenih proizvoda. Radi se o različitoj uporabi glazbe u svijetu sve bržih promjena kao u proizvodnji tako i u komunikativnoj dimenziji stvarnosti. Nije dakle potrebno započeti s akademskim, suprotstavljanjima "apokaliptično-integriranim" kako bi dobili potrebnu bazu podataka za pozitivnu diskusiju: za čiju obnovu nije više dostatan pojednostavljen sociologizam, već interdisciplinarna metodologija. I to ne samo radi izbjegavanja praktičnih problema tehnološke naravi, na koje, što se glazbe tiče, nailazimo u suvremenom statusu komunikacijskog sustava, već kako bi "događaje" zadržali unutar "stvarnosti".

To je bitno ako se na umu ima činjenica kako se mnogim suvremenim trgovačkim strategijama često suprotstavlja sterilna teoretizacija koja glazbu promatra kao umjetničko djelo koje ne smije podlijeći zakonima tržišta. Smatram da se ovdje radi o zastarjeloj koncepciji umjetnosti koju bi s pravom mogli nazvati 'zlonamjernom' filozofskom apstrakcijom. Željeli mi to ili ne suvremeno je doba doba globalizacije, ali i sveobuhvatnog aktivnog nihilizma. Naime, radi se o procesu u kojemu je i te kako potrebno, ali ne i nužno, dati maha novijim perspektivama djelovanja koja će na inovativan način oblikovati operativnost kulturnih parametra u svim diskursima koji imaju veze s odnosom između proizvodnje i potrošnje. Nije dakle više dovoljno reći kako se trebamo obračunati s tržištem, naročito kad se čitav angažman svodi na jedno žurno i bezvezno djelovanje i naknadnom prilagođavanju sa zakonima tržišta, sa svojim kvasi-prirodnim parametrima.

Uzmimo kao teoretsku referencu za oporavak poimanje kulture koje nam nudi **Jurij Mihajlovič Lotman**, čija definicija glasi: kultura je „*skup svih ne nasljednih informacija i sredstava za njihovu organizaciju i skladištenje.*”⁸⁰ Društvo, tvrdi **Lotman**, razlikuje se od samog pojedinca s obzirom na činjenicu da, dok je opstanak pojedinca jamčen ispunjenjem određenih prirodnih potreba, opstanak društva „*nije moguć bez kulture.*” No, ako je kultura sačinjena od informacija i od sredstva informacija, tada informacija, u odnosu na društvenog čovjeka, predstavlja i sam uvjet njegovog opstanka. To znači da je, u doba masmedijske komunikacije, borba za opstanak borba za masovnu informaciju, tj. za masmedije. Mora se vidjeti kako je moguće spojiti – i to prilagođavajući ako ne i revolucionirajući uvjete informacija i upravljanje medijima - dva termina koja se, danas, kreću u međusobnoj suprotnosti.

Primjera radi.

Za televiziju kao i za radio, sve se više koristi (tako zvani) indeks slušanja, koji je kvantitativne naravi. I to prvenstveno da bi se opravdala i obnavljala određena kvaliteta programa. No, pratiti zahtjeve javnog mijenja znači djelovati u okvirima nasilja i vulgarne informacijske apstrakcije u odnosu na njenu stvarnu raznolikost i diferencijaciju. U tom smislu 'poštovanje' indeksa slušanja istovjetan je s trgovačkom senzibilnošću koja teži upravljati kulturom, dakle i glazbom. Čine zato dobro oni muzikolozi koji ističu „*glazbeno istraživanje kao istraživanje o glazbenoj zajednici, o odnosu s njom*” - gdje „*odnos sa zajednicom*” ne označuje težnju ka indeksu slušanja! Osim toga demistifikacija „*glazbenog spektakularizma,*” dobar za sve i na isti način: „*označuje ideološko razmišljanje*”, kaže nam Luigi **Pestalozza**, „*koji mistificira jednakost.*” To i jest bit svega, (osnovna činjenica). Ono što je, još daleke 69., talijanski sociolog, **Marino Livolsi**⁸¹ napisao u uvodu zbirke tekstova i dokumenata „*Masovna komunikacija i kultura*” ni dan danas ne gubi na aktualnost: „*Pretpostavljeni otuđujući*

⁸⁰ Lotman, J., *Struktura umjetničkog teksta*, Zagreb, 2001.

⁸¹ Livolsi, Marino (Milano, 1937) je talijanski sociolog. „*Comunicazioni e cultura di massa. Testi e documenti*”, Hoepli 1969

sadržaji masovne kulture nisu drugo nego li projekcije pravila nametnutih od strane društvenog sustava"; "Pretpostavljena se masifikacija protiv organizaciji društva u slojevima i razinama. Dakle, suvremena društva nisu stratificirana u klasama i slojevima, ali unutar svakog od njih postoji horizontalna diferencijacija isto toliko važna kao i ona vertikalna." Tom se poimanju može slobodno nadovezati ono što se od 60-tih nadalje smatra najmasovnijim kulturnim fenomenom mlađih generacija: moderna glazba (tj. proizvodnja i potrošnja, sa svim svojim ideološkim oznakama). Gdje se za svako škripanje, neugodnost u sučeljavanju, osjeća potreba za ispravke, prilagodbe i kritike. Odbaciti, dakle danas kruti uzorak "apokaliptično-integriranih" ne znači jednostavno "ne demonizirati", drugim riječima, "ne demonizacija" 80-tih godina prošlog stoljeća, zahtijeva jedno ozbiljnije produbljenje postojećih odnosa između ondašnje društvene artikulacije, tehnološko-industrijske proizvodnje i političkih putova sve više usmjerenih kontroli predmeta, u našem slučaju glazbe, čiji se daljnji razvoj zasigurno ne odvija na temelju nekakvog unaprijed konstruiranog, apstraktnog optimizma.

Kad bi tako bilo, trebali bi se vratiti svemu onome što je, sada daleke 1936. godine, **Walter Benjamin** pisao u svezi umjetničkog djela u razdoblju njezine tehničke reprodukcije i proizvodnje; a posebno samoj premisi onog eseja, gdje se na jasan način isticalo kako su se odozgo uvedeni pojmovi razlikovali od društveno postojećih po tome, " što su bili posve beskorisni za potrebe fašizma." Što se današnjice tiče treba istaknuti kako postoje dva aspekta razvoja suvremene glazbe. Jedan se odnosi na proces ekspanzije/širenja sredstava masovne kulture (ne zaboravljajući pritom da je jedna od središnjih osobina, što se medija tiče, zasigurno vrsta njezinog upravljanja: od jednine ka množini). Naime, radi se o sredstvima koja, prema unutrašnjim pravilima tržišnih ciljeva, uviđaju i identificiraju prodajne referente ne obzirajući se na kulturno uzvišenije ciljeve. Drugi aspekt uočljiv je u utvrđivanju različitih mogućnosti (ne alternativnih već ideoloških), kao proizvod svakodnevnice konfrontacije s točno tržišno određenim situacijama. Jedan od bezbrojnih faktora je i faktor prodanih ulaznica tijekom koncerata. Iz zapleta i u zapletu tih osobina razvoja proizlaze i polja istraživanja – radi se o teorijskim i praktičnim problemima koji su bitni za konfiguraciju same stvarnosti - u mobilnom i raznolikom obzoru: od uvođenja novih zvučnih materijala unutar proizvodnje i nadoknađivanju novih načina ponašanja u ritualu potrošnje; od obrane starih estetskih mjerila do modernizacije taktičkih upravljanja; kao i od epizodnog istraživanja tržišnih uspjeha do borbe za demokratsku transparentnost i slobodu djelovanja. Sve to neovisno o tome što se u nekim glazbenim područjima primjećuje snažno ideološko zakucavanje nekih konzervativnih struja muzikologa protiv ne samo "politike u glazbi" već i avangarde. Tim napadima beskorisno je odgovoriti s Brechtovom "kulinarskom kritikom" ili "kritikom varijanta ili različitosti", tj. kušajući hranu reći: ovo da, ovo ne. S obzirom na to da kritika palatalne/nepčane reakcije služi samo kako bi se poboljšao mehanizam, tj. indeksa slušanja, a takve kritike, naročito u novinama i u drugim

medijima, ima na pretek, trebalo bi se vratiti na diskurs koji je načet u prvoj polovici 70-ih godina prošlog stoljeća, razvijajući decentralizirane i osnovne instance koje treba povezati s proizvodnim mogućnostima.

Kako bi se to postiglo nije dovoljno prilagođavati se stvarnosti, što je svojstveno i nekim demokratskim organizacijama koje tvrde kako se mora "poći od sadašnje razine potrošnje", jer, kako je **Walter Benjamin** u svoje vrijeme već dobro uočio: "Mora se vidjeti da li se optimizam odnosi na sposobnost djelovanja klase ili okolnosti u kojima je klasa pozvana da djeluje."

2. Glazbeno slušanje

Poznato je kako je naša svakodnevnica okarakterizirana posrednim iskustvima, kao što je i slušanje glazbe. Ono se, u većini slučajeva, odvija posredstvom elektroničkih oprema i manje uz live nastupe. S pojavom elektroakustičke tehnologije glazbeno se uživanje iz koncertnih dvorana preselilo u sam dnevni boravak smještajući se tako u visoko personalizirano i svestrano područje sve savršenije rezonancije. Istovremeno i slušatelj je, što se tehnološke opreme tiče, postao sve zahtjevniji, zahvaljujući mnogobrojnim časopisima i katalogima za prave fanove glazbe, ali i sve profinjenijim reklamnim sloganima koji su, dok hvale iznimnu tehničku kvalitetu hi-fi, također i nositelji dodatnog terminološkog šarma: koji čini razliku.

Zajednička osobina svim tim hi-fi je postizanje sve profinjenije kvalitete zvuka, naročito u njegovoj „čistoći“.

2. 1. Slušanje kao iskustvo čistoće zvuka

To je ono što, na primjer, Sony obećava sa svojim D9 (Dimenzija Koncerta) u vidu „čarobnosti koncerta doživljenog u prvom redu“. Da bi se utjelovio prestiž nastupa *live* prikazan je sam dirigent orkestra, nad kojim stoji natpis: „Zvuk postaje glazba“. Ono što se s tom metaforom želi istaknuti je kako se neobrađeni i nedovršeni zvuk, zahvaljujući Sony tehnologiji pretvara u savršenu glazbu: pročišćena i sadržajna kvalitetna, kao put 'pravom' slušanju. Dakle, bez onih neugodnih šuškanja koje doživljavamo kada se nalazimo u zadnjim redovima koncertnih dvorana. Svrha Boxer, Dance Music je „savršen zvuk za rock i klasičnu glazbu“. To je i težnja TV Think Loewea koja govori o „čistom slušanju“. No i Philips nam isto tako nudi „najsavršeniju kvalitetu zvuka“ posredstvom Dayton zvučnika. Ako želimo možemo se također približiti i samom „vrhu zvuka“ s Dire Straits, jer je to „najbolji [koji] su odabrali najbolje“ u pouzdanosti. Philips Car Stereo, parafrazirajući poznatu pjesmu talijanskog nobelovca za književnost **Salvatorea Quasimoda**, je „zvučni stroj“. Dok je Autoradio Roadstar „savršen po čistoći zvuka ... bez šuškanja i iskričavanja“: moto je „Otvori nove putove“.

U svim tim navedenim primjerima očito je kako se glazbi pridaje „dislocirajuću“ moć, odnosno sposobnost prenošenja slušatelja u daleke zemalje i kulture, s mogućnošću proživljavanja istinskih emocija, osjećaja. Phonola nam tako predstavlja nama strani svijet, prebacujući nas u daleku prošlost, riječima: „U početku bijaše svjetlo ...a onda zvuk“. Pružajući nam dakle onu ugodnost glazbenog i zvučnog savršenstva koju zamišljamo, maštom, da je postojala u praiskonsko doba kada su se elementi nalazili u svom, civilizacijski ne kontaminiranom stanju čistoće. To je i svrha Blaupunkta, koji „nikad neće prestati da nas zadivljuje i uzbuđuje s čistoćom zvuka“.

Dalje. i Denon, Yamaha i Marantz propagiraju čistoću zvuka pazeći na njezine „nijanse“. Promatrajući dakle čistoću zvuka kroz povećalo ono je fokusirano i na najmanje varijacije. No, sasvim je nešto drugo slušati „Blue Bird“ s Denon, koji na površinu zvuka izvlači sve njegove „boje“, i „glazbene tonove“, na taj način „glazba se pretvara u boju“. Yamahin je cilj ponovno nas educirati slušanju nudeći nam zavidno iskustvo koncentracije i izoliranosti od sveopće kaotičnosti svijeta i to riječima: „Ne dopustite da vas uznemiravaju dok otkrivate totalnu čistoću zvuka ... savršenu reprodukciju svih nijansa glazbe“. Dok „Tko ima uši da čuje/shvati“ ima povjerenja samo u Marantz, jer „Tko prepoznaje različite vrste leptira po šuštanju krila“, tko „razlikuje modele od škripanja pera“: ima pozorno uho, odgojeno na diskriminaciju zvučnih čimbenika, i to u najsuptilnijim i nezapaženim finesama, tj. tko ima uho za „nijanse“. Ponovno je Sony taj koji nam obećava neometano slušanje od bilo kakvog šuštanja i drugih nezgoda riječima: „Kraj kaosa“, ili „Sony je očistio nebo“, ili „Sony zahvaljuje i uklanja smetnjul buku“, ili „Sony ne dopušta nikakvo ometanje“. Ako Pioneer održava glazbenu čistoću, „Philips Car Disc ... [ju] oslobađa.“, Izrazi kao što su ovi jesu pokazatelji suvremene radiofoniske stvarnosti, obilježene kaotičnim i burnim povezivanjem radijskih postaja, kao i "zvučnog pekmeza" koji nas danonoćno bombardira i osjetilno otupljuje. To **R. Murray Schafer**⁸², dobro uočava i prikazuje kada nebo definira „veliku septičku jamu zvukova“.⁸³ To se pitanje o čistoći zvuka neizbježno javlja u terminu „akustične ekologije“. Sony je to iskoristio pri uporabi "čistača zvuka" koji se uključuje u autoradija, promičući „čisto i upečatljivo slušanje odabranog signala“, obnavljajući percepciju lika-pozadina.

Radi se dakle o tematici preuzete iz Schaferove pojmovne teoretizacije „čistog sluha“ i „čistog uha“.⁸⁴ Sony očito zna puno toga i o audio-čišćenju, budući da se promovirajući "akustični dizajn" drži formulacije gore spomenutog kanadskog muzikologa. Krajnji rezultat trebao bi biti kvalitativno poboljšanje slušanja, i to

⁸² Schafer, Raymond Murray (1933) Kanadski je skladatelj i pisac. Naročito poznat zbog World Soundscape Project - kojeg je stvorio u šezdesetim godinama prošlog stoljeća kako bi promovirao novu ekologiju zvuka, osjetljivu na rastuće probleme akustičnog zagađenja - zahvaljujući tekstu Tuning of the World (1977).

⁸³ Schafer, R. Murray, Il paesaggio sonoro, Ricordi Unicopli 1985, p. 124; The Tuning of the World, Toronto, McClelland and Stewart Limited 1977 – New York, Alfred A. Knopf, Inc. 1977

⁸⁴ Isto, str. 369-370.

prijelazom od sadašnje „dimenzije lo-fi“ na „hi-fi“. ⁸⁵ Na taj način, moguće je, smatra Sony, povratiti poremećeni "red u radiofoniskom svemiru" i tako ponovno, „ugledati zvijezde“. Ovdje se na relevantan način primjećuje povezanost s antičkim i poznatim pitagorinim poimanjem glazbe kao modelom svemirske harmonije ili glazbene sfere. Naime, radi se o povezanosti s praiskonskom čistoćom zvuka gdje se zvijezde pojavljuju u liku glazbenih „komada“. No, treba ipak reći kako se ovdje, iako na idealnoj razini, ipak radi o pokušaju da se dostigne stanje svjesnog slušanja, što racionalnijeg iskustva slušanja.

2. 2. Tehnološka glazba

Vidljivo je da su u suvremeno doba sve ljudske aktivnosti tijesno povezane s tehnologijom, dakle i glazbom. Tako nam na primjer: Personal IBM omogućava da „naučimo jezik glazbe, stvaramo, snimamo, slušamo, miksamo, modificiramo i još mnoge druge stvari“. Taj se susret između glazbe i tehnologije može odvijati u različitim vremenima i razinama: primjer je elektroničko slušanje, no zanimljiva je i mogućnost skladanja. Sve smo više svjedoci pluralizmu kultura, i to naročito posredstvom masovnih medija.

Masovni mediji prvi stvaraju suvremeno glazbeno 'globalno selo' koje podrazumijeva sudjelovanje prirodnih i ne prirodnih zvukova, u multikulturalnom melangeu. Zahvaljujući obradi svih njegovih parametara, zvuk širi svoj utjecaj. Možete tako "sastaviti" skladan zvuk, i to sa širokim i bogatim kreativnim mogućnostima, bez potrebe prolaženja kroz dugotrajnu strogu i rigoroznu akademsku glazbenu pismenost; no može se preferirati i slobodno, neposredno glazbeno sudjelovanje. Radi se o sasvim novom načinu odnošenja prema glazbenoj dimenziji posredstvom sve savršenije tehnologije: to nam dopušta stvaranje vlastite glazbe; kao i njezino korištenje i prilagodba vremena izvođenja. Sve svestranije računalo suvremenom pojedincu omogućuje novi "amaterizam", u obliku glazbenog sastavljanja kojeg možemo definirati hobbijem.

Očito je kako se danas nalazimo na pragu jedne „nove Renesanse u ime diolje pljačke, recikliranja i ars combinatorica. Radi se o pokretu koji polazi odozdo, a to znači da njegovo mjesto stvaranja, njegov 'glazbeni studijo' svoje mjesto nalazi u vlastitom stanu i ulici, gdje novi "Faustusovi i Paracelsusi" potvrđuju vlastitu vjerodostojnost (street credibility)."⁸⁶

Tvorci nove glazbe jesu skladatelji kao što su Brian Eno, Vangelis i Peter Gabriel, Jean-Michej Jarre itd. Oni stvaraju glazbu koja će kasnije biti poznata ne kao „Glazba sfere“ već kao filmska „Epic music“.

⁸⁵ U istraživanju glazbenog pejzaža definira se lo-fi okruženje "ono okruženje u kojemu su signali tako mnogobrojni da se preklapaju, s rezultatom nedostatka jasnoće i prisutnosti maskiranih učinaka". Nasuprot tome, „hi-fi okruženje, je ono okruženje u kojem se zvukovi mogu jasno čuti, bez istiskivanja ili maskiranja učinaka", isto, str. 371.

⁸⁶ Prato, P., Estetica del campionato e bricolage elettronico, u «Estetica News», br. 2, kolovoz 1988, str. 4.

3. Filozofija filma⁸⁷

Teško je danas zamisliti život bez filmova. Medij filma ima ogromnu moć u komunikaciji s publikom. U filmovima prepoznajemo naša vjerovanja, želje, strahove, pa čak i naš identitet. Kada gledamo film, mi zapravo "čitamo" poruke s ekrana koje nam redatelj šalje. Kao što svaki redatelj ima svoj određeni stil i način pričanja priče, tako i svatko od nas percipira film individualno na više nivoa - vizualno, intelektualno, emocionalno. Filmovi se dakle mogu interpretirati na razne načine pa i filozofski analizirati.

Filozofija filma se, s jedne strane, preklapa s teorijom filma, međutim, njihov predmet istraživanja je donekle drugačiji. Filozofija filma počela se sistematičnije razvijati u posljednjim desetljećima nakon što je porasla svijest o kulturalnoj ulozi filma. Kao disciplina širila se paralelno s utjecajem filma i medija u svakodnevnom životu. Filozofima se stoga nametnula potreba da film promatraju ne samo kao umjetnički i društveni fenomen, nego da u njemu i analiziraju i interpretiraju određene filozofske teme. Na svoj način film posjeduje oruđe kojim propituje i analizira pojave svijeta i života. Stoga, film i filozofija imaju dodirnih točaka i zajedničkih ciljeva poput pronalaženja i shvaćanja bitka u stvarnosti. Kada gledamo film, pobuđuje se zanimanje, potiče se osobno mišljenje, izgrađuje se vlastiti stav, vlastita filozofija.

Film je tako dobar primjer kako filozofija ne mora biti samo čitanje knjiga i promišljanje pročitano, već može biti izražena na mnogo načina. Ipak, neki smatraju da se ovim stajalištem filmu pridaje previše moći te film smatraju samo medijem pomoću kojeg se ilustriraju filozofske ideje.⁸⁸ No, u zadnje vrijeme, često se snimaju filmovi koji su po svojoj strukturi oblikovani tako da u publici pobude određena filozofska pitanja. Obrađuju teme poput stvarnosti, imaginacije, dobra i zla, znanja, skepticizma itd. Kod takvih filmova postoji potreba za ponovnim gledanjem, analiziranjem fabule i filmskih postupaka.⁸⁹ Može se reći kako igrani ili još više dokumentarni filmovi sve više aktualiziraju etičke, estetičke, ontološke probleme današnjeg svijeta. Granice filozofije i filma postale su vrlo propusne, te se ove discipline međusobno prožimaju, inspiriraju i motiviraju.

Sami filozofi, posebno oni koji rade na estetici i filozofiji umjetnosti, bili su zainteresirani za film otkako on postoji. Filmom su se bavili primjerice **Cavell**, **Deleuze**, **Adorno**, **Baudrillard** i drugi. Iako je njihova interpretacija različita, svi se oni pitaju kako film može doprinijeti filozofiji, kako se može proširiti razumijevanje filozofije ako

⁸⁷ U ovom poglavlju analizirat će se odnos između filozofije i filma, što o filmu govore filozofi i teoretičari filma, potom je li film umjetnost, odnosno može li svaki film biti umjetnost. Nadalje, biti će govora o emocijama, strastima i mašti koje film potiče, te o tome zašto se ljudi poistovjećuju s glumcima, tj. filmskim likovima.

⁸⁸ <http://www.hrfd.hr/ii/dokumenti/06%20Skerbic.pdf> "

⁸⁹ <https://www.ffri.hr/-furiia/film-filozofija.html>

se nadilaze pisane i izgovorene riječi.⁹⁰ Naime, postoje filmovi koji su čista filozofija samo prikazana slikom, a ne opisana riječima. Primjer za to je i prvi dio filmske trilogije „*Matrix*“ koji se često koristio za pokazivanje skeptičnih argumenata o prirodi naših percepcija te stvarnosti vanjskog svijeta.

Unatoč postojanju takvih filmova, neki su filozofi smatrali da filmovi mogu imati najviše heurističku ili pedagošku funkciju u odnosu na filozofiju. Navodili su i kako postoje jasne granice onoga što filmovi mogu postići filozofski. S druge strane, **Thomas Wartenberg** tvrdio je kako se film može koristiti kao misaoni i estetski eksperiment.⁹¹ Ipak, filozofi sve više gledaju na film ne samo kao ilustraciju filozofskih ideja, nego i kao napredovanje filozofskih pogleda. Važno je napomenuti **Huga Munsterberga** koji je najranije istraživao filozofska pitanja u vezi s filmom. Bavio se problemom gledateljeve recepcije filma. Smatrao je da film ne postoji ni na filmskoj traci, ni na ekranu već samo u ljudskom duhu (jer kao medij imitira njegove mehanizme).⁹²

Nadalje, tijekom ere nijemog filma, nastojao je shvatiti po čemu se film razlikuje od kazališta. Došao je do zaključka kako korištenje krupnih planova, flash-backova i raznih promjena, čine jedinstvenu prirodu filma.

Film je auditivan i vizualan doživljaj na osjetilnoj, osjećajnoj i duhovno-umnoj razini. Razvija spoznajne mogućnosti te proširuje opće i filozofsko znanje. Dakle, on je svojevrsan poticaj na promišljanje.⁹³ Kao umjetničko djelo, jedan je od nebrojenih načina izlaganja čovjekovog iskustva, jedan od mnoštva načina obistinjenja filozofije.⁹⁴ Uz to, dijeli jedno bitno obilježje s filozofijom - isti je za sve. Svi ga mogu posjedovati, jer on ne mijenja prirodu bez obzira na to koliko ga je ljudi pogledalo. Njegova reprodukcija ne vrijedi manje od originala, jer je njegov original već sam po sebi kopija. On je cjenjeniji što ga dijeli više ljudi.⁹⁵

Film se dojma sposobnijim dotaknuti veći broj ljudi. Rečenica pak živi samo kroz čitatelja koji se trudi međusobno povezati riječi, kod filma veza između slika radi se automatski, kao kad bi se stranice knjige okretale posve same. Na taj način mase kao da automatizirano misle, pa se može reći da film ima svojstvo propagande.⁹⁶ Isto tako, filmski ekran je sam po sebi neka vrsta reklamnog izloga, samo još efikasnija, jer mu nije dovoljno da nam pokaže neke poželjne predmete, nego ih još i stavlja u situaciju, pokazujući nam bića slična nama koja ih upravo žele.⁹⁷ Zbog svoje sugestivne moći, može se reći da je film politika. Također, on je i društveni fenomen

⁹⁰ <http://www.philosophypress.co.uk/?p=1366>

⁹¹ <http://plato.stanford.edu/entries/film/>

⁹² Žak Omon, Alen Bergala, Mišel Mari, Mark Verne, Estetika filma, Clio, Beograd, 2006., str. 206.-207.

⁹³ <http://wvw.hrfd.hr/u/dokumenti/06%20Skerbic.pdf>

⁹⁴ Marinković, Josip, Metodika nastave filozofije, Školska knjiga, Zagreb, 1990., str. 44.

⁹⁵ Pourriol, Ollivier, Filozofija, Meandarmedia, Zagreb, 2010., str. 224.-225.

⁹⁶ Isto, str. 229.

⁹⁷ Isto, str. 208.

jer pobuđuje emocije među gledateljima. Stoga, film možemo interpretirati kao masovno-komunikacijski, masovno-društveni i politički fenomen.⁹⁸

3. 1. Je li film umjetnost?

Pitanje je li film umjetnost može biti od temeljne važnosti za filozofiju filma. Ako na to odgovorimo laički, onda ćemo reći da je film umjetnost ukoliko je originalan. Suprotno, ako je dio serijske proizvodnje (rađen po kalupu akcijskih filmova, slatunjavih romantičkih komedija i slično) onda je industrija.

U doba hiperprodukcije svega, tržište diktira sve, pa i umjetnost. Stoga i filmski kod mora biti pojednostavljen, teži jednostavnoj naraciji, efektnim podražajima, dopadljivosti, na štetu stvaranja i razvijanja novih pitanja. Fikcija se industrijalizirala te zbog troškova koje proizvodi, ujedno i omasovila. Naime, film teži univerzalnosti i da bi se nastavio proizvoditi, mora doprijeti do što više ljudi.⁹⁹ No, važno je napomenuti da ovdje nije pitanje jesu li zapravo svi filmovi umjetnost, nego mogu li neki filmovi biti umjetnost. Oni koji su odgovorili negativno, uglavnom su tvrdili da film nije umjetnost zbog njegove fotografske, tj. mehaničke prirode.¹⁰⁰ Naime, za umjetnost je nužan preduvjet čin izražavanja misli, a stroj ne izražava misli. Slikari s druge strane mogu izraziti svoje misli kroz svoje djelo i mogu nacrtati stvari koje ne postoje, dok su fotografije transparentne.

Isto tako, postavlja se pitanje kontrole umjetnika nad onime što rade. Slikari s jedne strane mogu nacrtati nešto imaginarno, dok fotografi mogu fotografirati samo ono što se pojavljuje pred kamerom. Fotoaparat bilježi sve što je pred objektivom, bez obzira na to je li fotograf svjestan toga ili ne. Dakle, fotograf je na neki način vezan za ograničenja stvarnosti i ne može imati potpunu kontrolu nad onime što fotografira.

Nadalje, kada se govori o umjetnosti, ona treba biti sposobna za održavanje naših estetskih interesa. No, kad se pokazuje interes za fotografije (npr. voljene osobe), naš je interes usmjeren na ono što nam pokazuje, a ne na samu fotografiju. Tu se može povući paralela s ogledalom kod kojeg nas zanima samo objekt, a ne samo ogledalo. Ogledala ne izražavaju misli o nama, pa onda fotografija nije ništa drugo nego mehanički način snimanja i isporuka pojave. No, ako gledamo primjerice film "*Modern times*", mimika **Charlia Chaplina** pred kamerom pobuđuje naš estetski interes. Film je u tom smislu samo snimanje kroz koje ćemo vidjeti umjetničko djelo, a ne umjetničko djelo u vlastitom pravu. Ali, s tog gledišta, fotografsko snimanje je u biti djelo dramske umjetnosti, stoga se ipak ne može reći da film nije umjetnost.¹⁰¹ Dapače, film kao takav objedinjuje mnoge umjetnosti. Tako je od kazališta posudio

⁹⁸ Mikić, Krešimir, Film u nastavi medijske kulture, Educa, Zagreb, 2001., str. 16.

⁹⁹ Pourriol, O., Isto, str. 72.

¹⁰⁰ http://www.filmandphilosophy.com/filosophy/philosophy_of_film/Entries/2011/1/20_Class_02%3A_Film_and_Art.html

¹⁰¹ http://www.filmandphilosophy.com/filosophy/philosophy_of_film/Entries/2011/1/20_Class_02%3A_Film_and_Art.html

književni predložak (filmski scenarij), fabularnu strukturu, scenografiju i glumu; od opere i baleta preuzeo je pokret i glazbu; od književnosti tehniku naracije; a iz fotografije i slikarstva izražajnost planova i kompozicije.¹⁰² Da je film umjetnost smatrali su i realisti. Smatrali su da je kino ekran jednak platnu, a redatelja su poistovjećivali sa slikarom. Tvrđili su da zaslon nije na platnu, nego je to prozor u svijet. Jedan od najpoznatijih zagovornika realizma bio je **Andre Bazin**. Film je po njemu reprodukcija stvarnosti.¹⁰³ Zbog svoje osnove u fotografiji, film je realan medij koji dozvoljava gledateljima da zapravo vide objekte koji se pojavljuju na zaslonu. No, pojava digitalnih tehnologija za oblikovanje slika poljuljala je ovo gledište.¹⁰⁴

Kada govorimo o znanosti i tehnologiji, one su napredovale do tog stupnja da je danas moguće načiniti kopije identične originalima. Možemo klonirati životinje, "pržiti" CD-e i DVD-e, stoga nema razlike između kopije i originala. **Baudrillard** u svom djelu „*Simulaktum i simulacija*“ ovo naziva simulacijom. Simulacija najbolje funkcionira u masovnim medijima, koji reproduciraju stvarnost na način da nema razlike između stvarnog i lažnog. Granica između iluzije (simulacije) i stvarnosti nestaje, a time nestaje sama suština i iskustvo stvarnoga. Ponavljanje stvarnih slika, tj. stvarnosti u filmu, postalo je na neki način "stvarnije" od same stvarnosti.¹⁰⁵

3. 2. O počecima filmske kritike

Mnogo je godina prošlo od kada je talijanski i svjetski pionir teorije filma (posebno u Francuskoj), **Ricciotto Canudo**¹⁰⁶, kategorizirajući umjetnost uključio i film, kao šestu, a naknadno kao sedmu umjetnost. Dakle, na samom vrhu kronološkog razvoja (ne u smislu hijerarhijskog uređivanja). I to u obliku „*vrhunskog pomirenja, ne samo između Znanosti i Umjetnosti, već i među Ritmova Prostora (u Likovnim Umjetnostima) i Ritmova Vremena (Glazba i Poezija).*“

Treba međutim istaknuti kako nisu svi kritičari onog povijesno burnog vremena dijelili oduševljenje **Canudovom** vizijom prema toj novoj umjetnosti. Dovoljno je ovdje prisjetiti se na **Gyorgya Lukacs**a, koji je, daleke 1913. filmski žanr smatrao "mjesto propadanja velike kulture."

¹⁰² Mikić, K., Isto, str. 24.

¹⁰³ http://www.filmandphilosophy.com/filosofy/philosophy_of_film/Entries/2011/1/27_Class_03%3A_Cinematic_Realism.html

¹⁰⁴ <http://plato.stanford.edu/entries/film/>

¹⁰⁵ Greene, Richard & Mohamad, K. Silem, (gl. ur.), Quentin Tarantino i filozofija, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2010., str. 30.-31.

¹⁰⁶ Canudo, Ricciotto, talijanski novinar i pisac (Bari 1877 - Pariz 1923). Nemiran i eklektičan duh, studirao orijentalne jezike u Firenci, a u Rimu teozofiju, emigrirao vrlo mlad u Francusku. Postao je podupiratelj avangardnog filma, a 1911. počeo je pisati i eseje o filmskoj teoriji, koji će naknadno izaći i kao knjiga (*L'usine aux images*, 1927), zbog čega je smatran začetnikom, pioninom estetike filma. Canudo je film nazvao "sedmu umjetnost", budući da se radi o plastičnoj umjetnosti, koja, kao umjetnost u pokretu, u sebi sumira sve umjetnosti. Iz tih je razloga i smatran jednim od začetnika, pionira fotografske slike u filmu kao i problematike filmske estetike u cjelini.

Ukratko: razlog njegovog negativnog stava – stav koji je na svu sreću, barem što se mene tiče, diskvalificiran s pojavom zvuka – striktno povezan s motivacijom nedostataka zvučnosti. „Film“, kaže Lukacs, „prikazuje djelovanja kao takva, a ne njezine motive i značenja, likovi na ekranu se kreću, ali oni nemaju dušu, i ono što se njima događa je puka pojava, a ne sudbina. To je razlog zbog čega su scene filma nijeme. Nedostatak tehnike samo je prividan uzrok: izgovorena riječ, zvuk kao izraz pojma, pokretač je sudbine; a samo u njoj i kroz nju ostvaruje se sukladni psihološki kontinuitet dramskog bića.“ No **Canudo**, u jednom od svojih eseja o filmu (1911.)¹⁰⁷ piše kako „U filmu je sve napravljeno kako bi se pažnja zadržala u svom naponu, kao da lebdi, kako ne bi došlo do popuštanja pažnje koju gledatelj um drži prikovanim na animirano platno. Brzo djelovanje, koje se ovdje potvrđuje s mostrouznom preciznošću, kao na satu sa slikama, uzbuđuje modernu publiku koja je navikla živjeti što je moguće brže. 'Pravi' je život dakle zastupljen u svojoj kvintesenciji, stiliziran u svojoj brzini.“

Kako bi još efikasnije potencirali, usmjerili i zadržavali pažnju i emotivno sudjelovanje – pri tom ne ulazeći ovdje u ondašnji debakl, koji se odvijao u doba nastanka nijemog filma, vezan uz identitet te nove umjetnosti - uvedena je i glazbena pratnja, koja je iz trenutka u trenutak argumentirala i isticala razne tematske varijacije koje su se odvijale na filmskom platnu: brzina događaja, sporost strastvenog ili bolnog trenutka, i tako dalje. No, treba također reći kako se prisutnost glazbene podloge može objasniti i kao potreba pokrivanja buke oko kino-aparature. Koristit ću se poznaom rečenicom, preuzetu iz Canudovog teksta, koja na najučinkovitiji način otkriva i prikazuje iskustvo publike onog vremena.

„Moderna publika“, kaže nam **Canudo**, „divna je 'apstrakcija' jer zna uživati o najapsolutnijim egzistencijalnim apstrakcijama. Primjerice, u kinu Olimpija bilo je moguće vidjeti publiku koja grčevito plješće fonografu koji se nalazio na pozornici, ukrašen cvijećem i čija je truba od sojetlucavog bakra upravo završila svirati ljubavni duet ... Stroj je pobijedio, publika je pljeskala fantomskom zvuku glumca, daleki ili mrtvi. S takvim duhom gledatelji idu u kino-dvorane.“

3. 3. Film i emocije

Zašto je kino tako zanimljivo i što je tako privlačno u filmu? Dobar dio popularnosti zapravo leži u emocijama koje izazivaju. Ustvari, mnogi filmski žanrovi dobili su imena samih osjećaja koja se nadaju da će, taj žanr, dozvati, kao na primjer, horor, romantična priča, triler itd. Također, u filmu se sadržaji personaliziraju i povezuju s konkretnim ljudskim sudbinama.

S jedne strane, treba razlikovati refleksivne emocije poput straha, kad se uplašimo od buke ili brzog kretanja slike. S druge strane, tzv. kognitivna teorija emocija uključuje vjerovanje da je nešto, primjerice, štetno.

¹⁰⁷ Za svoj pionirski esej „Naissance de sixième art. Essai sur le cinématographe“ (koji je publiciran u "Les entretiens idéalistes", 25 octobre 1911), Jean Epstein će ga (u „Le cinématographe vu de l'Etna“, 1926) proglasiti utemeljitelja estetike filma.

No, kako to da možemo osjetiti emocije u odnosu na likove i događaje za koje znamo da su izmišljeni?

Zašto želimo doživjeti tugu ili strah u filmu kada ćemo, ustvari, provesti najveći dio svog života pokušavajući izbjeći takve emocije?

To je poznato kao paradoks fikcije.¹⁰⁸ Budući da su filmski likovi izmišljeni, njihove sudbine ne bi nas se trebale ticati, jer to nije isto kao i sa sudbinama stvarnih ljudi. Unatoč tome, mi se emotivno uključujemo i brinemo se što se događa s nekim imaginarnim bićima u filmu. Iako su možda ti likovi idealizirani (ljepši, hrabriji, snalažljiviji nego bilo koje stvarno ljudsko biće), gledatelji se često vežu za njih jer su se zapravo identificirali s njima. Jednom kada vidimo njihove karaktere kao verziju sebe, njihova je sudbina "naša stvar". Čak i ako se nismo poistovjetili s nekim likovima, postoje emocionalne reakcije na te likove.¹⁰⁹

Djeca su posebno fascinirana televizijom, jer na taj način djelomično zadovoljavaju svoju znatiželju, potrebu za otkrivanjem svijeta koji ih okružuje, ali i njih samih. Često se poistovjećuju sa super-junacima u koje projiciraju svoje želje i snove, te preko njih preispituju sebe i svoju viziju budućnosti.¹¹⁰

O raznim vrstama identifikacije govorili su psiholozi poput **Sigmunda Freuda** te **Jacquesa Lacana**. Ako parafraziramo **Lacana**, na primjer, u sceni nasilja gledatelj će se istovremeno identificirati i s nasilnikom (sadističkim zadovoljstvom) i sa žrtvom (osjećajući strah). **Lacan** smatra da premještamo identifikaciju tokom filma, iako gledatelji često nisu u stanju sami sebi to priznati.¹¹¹

U teoriji filma postoji termin „ontološka autentičnost“. Njime se označava specifična priroda filma, kada gledatelji prihvaćaju film kao objektivni svijet i identificiraju se na psiho-fiziološkom planu. Ontološka autentičnost se može pojačati zvukom, bojom, širokim planom i trodimenzionalnošću. To sve djeluje na gledateljevu percepciju stvarnosti, tj. potiče iluziju, prizor postaje istinit i identičan sa životnim zbivanjem. Takva „realističnost“ može se postići prije svega u dokumentarnom filmu, a zatim u narativnom filmu s realističnim prikazom stvarnosti.¹¹² Film se čini vrlo moćnim sredstvom izazivanja predodžaba, čak i u kinestezijskom smislu. Naime, kad uživljeno gledamo junaka kako se muči održati na nekoj litici planine, imat ćemo snažne reakcije, pa je moguće da čak osjetimo vrtoglavicu i mučninu.¹¹³ Važno je stoga naglasiti filmske mogućnosti izobličenja, odnosno uvećavanja jednih predmeta, a smanjivanja drugih. Ono što filmu

¹⁰⁸ http://www.fi1mandphilosophv.com/filmosophv/philosophy_ofJilm/Entries/2011/2/10_Class_05%3A_Fi_lm_and_Emotion.html

¹⁰⁹ <http://plato.stanford.edu/entries/film/>

¹¹⁰ Mikić, K., Isto, str. 250.-252.

¹¹¹ Omon, Ž. - Bergala, A. - Mari, M. - Verne, M., isto, str. 248.

¹¹² Turković, Hrvoje, Razumijevanje filma (ogledi iz teorije filma), Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1988., str. 175.

¹¹³ Isto, str. 185.

omogućuje da funkcionira ko simulator jest fenomen poistovjećivanja, zahvaljujući kojem se gledatelj može staviti u poziciju glumca ne napuštajući svoju.¹¹⁴

Zanimljivo je kad **Rousseau** kaže da se za malo stvarnih ljudi može reći da su čovječni, jer da bolju predodžbu o čovječanstvu dobivamo u kontaktu s idejama nego u kontaktu s bližnjima. Naime, čini se da se gledatelj pokazuje čovječnijim tijekom gledanja filma nego u stvarnom životu. Lakše pusti suzu nad nečim fiktivno sličnim, nego nad svojim bližnjim od krvi i mesa.¹¹⁵ Takvo stanje ne čudi jer je film moćan medij. On nas poziva da ga doživimo i razumijemo na način kao da se govori o nama.¹¹⁶

3. 4. Paradoks filmskog glumca

Spinoza u svom glavnom djelu „*Etika ...*“ govori o tzv. afekcijama tijela. Sve što se događa u tijelu događa se i u duhu. Dok se sluša glazba ili gleda film, dolazi do promjena, afekcija u tijelu, koje mogu biti dobre ili loše za nas.¹¹⁷

Da bi se stvorila identifikacija s filmom, dovoljno je pokazati „nešto slično nama“ obuzeto osjećajem. Po tom pitanju, film ima izravniji učinak od primjerice pisane fikcije, jer je učinak „sličnog“ u njemu snažniji te se mašta lakše i življe podraži.¹¹⁸

Na primjer: ako vidimo čovjeka kojega tuku, automatski ćemo stati na njegovu stranu. Odmah ga volimo, a mrzimo onoga koji ga napada. Ako se na koncu obrne situacija, bit ćemo zadovoljni zbog tog obrata, kao i lik iz filma.

Spinoza nam omogućuje da shvatimo paradokse filmskoga glumca. Glumac naime ne treba osjećati strasti da bismo ih mi osjećali. Uz to kaže kako više vrijedi glumac koji još nije poznat, jer je dovoljna „neka nama slična stvar za koju nismo obuzeti nikakvom strašću“. Naime, glumac kojeg smo već vidjeli u nekoj drugoj ulozi više nije neutralan jer smo već ili voljeli ili mrzili njegov prijašnji lik, stoga će to izmijeniti čistoću fikcije. Zato su neki redatelji u svojim filmovima uloge davali samo nepoznatima.¹¹⁹

Talijanski glumac i redatelj **Vittorio de Sica** je u svom filmu „*Kradljivci bicikla*“ išao i dalje od toga. Dao je glavnu ulogu čovjeku s ulice, potpunom amateru, kako bi dobio na realnosti.¹²⁰ Što se tiče samih zvijezda filma, one su ujedno beskrajno drugačije od nas i beskrajno slične nama. Paradoks je da se mogu uzdići iznad svih nas samo ako se svatko s njima poistovjećuje. Nadalje, glumci se prilagođavaju svojim ulogama i najčešće se nastoje stopiti sa svojim likom. No, ako su slavni, uzalud se šminkaju ili maskiraju, jer znamo da se radi o njima. Filmski zlikovci prirastu nam

¹¹⁴ Pourriol, O., Isto, str. 120.

¹¹⁵ Isto, str. 205.

¹¹⁶ Isto, str. 104.

¹¹⁷ Isto, str. 15 L-15

¹¹⁸ Isto, str. 201.

¹¹⁹ Isto, str. 202

¹²⁰ <http://www.art-kino.org/film-arhiva/kradljivci-bicikla>

srcu jedino kad ih tumače glumci koje volimo. Vrijedi i obratno, nećemo se moći vezati za lik, ma koliko bio drag, ako ga tumači glumac kojeg ne simpatiziramo.

To isto govori i Spinoza kad kaže kako je dovoljno da zamislimo da nešto „ima neku sličnost s objektom“ da bismo to voljeli ili prezirali.¹²¹

3. 5. O strastima i razbuktavanju mašte

Može se reći da je film apstraktna umjetnost. Naime, kao što geometar misli u apstraktnim likovima i film nam pokazuje likove koji omogućuju da izmjerimo i ocijenimo naše živote.¹²² Ono što je svojstveno filmu je to da njime možemo testirati strasti i osjećaje koje nam je inače nemoguće osjetiti.

Fikcija nam daje ideje kojima isprobavamo drugi život ili drugi način egzistencije. Kad vidimo da je nešto što nam slično pogodeno nekom strašću, ista strast obuzme i nas.¹²³ Stoga nas film može učiti vladati našim strastima tako što ih proživljavamo posredstvom glumaca.¹²⁴ Isto tako, film nas može potaknuti da osjetimo strasti, ponekad tako jake da nam mogu vratiti želju za životom.¹²⁵ No, pravilna primjena je samo ona kada znamo da je riječ o prividu. Gledati film ne znači tek pobjeći iz stvarnosti i zadovoljiti se time, nego brinuti se na neki način o sebi odvrćući pažnju od tužnih strasti.¹²⁶

Postavljamo si pitanje, je li opasno film gledati kao „nešto slično nama“? Zar nije tuga zarazna? Isto tako, nije li gledatelj primjerice „Kluba boraca“ u iskušenju da ne napadne nekoga na izlazu iz kina ili da si ispali metak u glavu kao žrtva vlastite mašte? Pogledati film, nije li to u neku ruku ravno samoubojstvu?¹²⁷ Svakako, nasilje u filmu može biti odgovorno za nasilne postupke u stvarnosti. Mi često imitiramo i dijelimo osjećaje nečega sličnog nama na ekranu. No, postoji i obrnut slučaj, kada primjerice imaginarno putovanje do ruba nasilja, izliječi nekoga od vlastite nasilnosti. Terapeutski učinak nasilja teorijski je proučavao i sam **Aristotel**. Smatrao je da strah i samilost omogućavaju gledatelju da se pročisti od svojih strasti te da doživi katarzu.¹²⁸ Ipak, treba imati na umu, da su se u to doba kazališne predstave održavale rijetko. Može se reći da su tužne strasti loše za zdravlje ako im se izlažemo prečesto i previše.

Kada govorimo o mašti, treba reći da što više ideja imamo u glavi to smo bogatiji. Pri sanjaju nedostaju dvije stvari koje film posjeduje, a to je svijest o tome da san nije stvaran i mogućnost odabira svog sadržaja.

¹²¹ Pourriol, O., isto, str. 204.

¹²² Isto, str. 27.

¹²³ Isto, str. 205.-207.

¹²⁴ Isto, str. 131.

¹²⁵ Isto, str. 125.-126.

¹²⁶ Isto, str. 130.

¹²⁷ Isto, str. 259.

¹²⁸ Isto, str. 261.

Tom tvrdnjom **Spinoza** je u biti dokazao nužnost filma. Ako smo svjesni da ono o čemu maštamo ne postoji i da se radi samo o idejama, time se obogaćujemo, što je slučaj i s gledateljima filma. Dakle, pretpostavka po kojoj filmsko nasilje dovodi do stvarnog nasilja ne stoji. Tada govorimo o očitoj slabosti duha, nesposobnosti da se razluči fikcija od stvarnosti.¹²⁹

Nadalje, u „*Umjetničkom djelu u razdoblju tehničke reprodukcije*“ već spomenuti njemački filozof **Walter Benjamin** razvio je ideju da je film svojevrsan simulator koji nam omogućuje da naučimo rastreseno i neizravno opažati sve brže i brže mehaničke pokrete.¹³⁰ Moglo bi se reći da filmovi uvježbavaju gledatelja za nove tipove percepcije i svojevrsna su škola pozornosti.¹³¹ Često idemo u kino kako bi se opustili i "ispraznili glavu".

4. Glazba u filmu

4.1. Glazba nijemih filmova¹³²

Radi se o pojmovnom protuslovlju govoriti o nekakvoj glazbi koja udovoljava potrebama nijemog filma. Ipak, postojala je glazbe i za takve filmove kao sklop između tradicionalnog kazališta „*u živo*“ i novog oblika zabave koju je trebalo zamisliti, proučavati i nadopuniti.

U tom smislu glazba je bila neka vrsta 'pupčane vrpce' koja je vezivala modernu filmsku umjetnost s prošlošću predstavljajući njihov najizravniji kontakt. Taj je *live* nastup bio prisutan u svim kino-dvoranama u kojima je pijanist imao ulogu da glazbom prati radnju koja se odvijala na platnu. Iako nije ovdje moguće povući cjelokupnu povijest glazbene produkcije nijemog filma mora se ipak istaći kako se sama skladbena struktura u veliko promijenila tokom vremena, i to naročito prelaskom iz kratkometražnog u srednjometražni i na kraju dugometražni film, kao što je do velikih razlika došlo i u rasponu odsviranih tema: od zabavne i radosne kao one **Mack Sennetta** i velikih američkih komičara (**Ben Turpin, Harry Langdon, Max Linder, Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton**, itd..), u kojima je glazbena pratnja morala naglašavati potjeru i nevjerojatne akrobacije samih glumaca; do dramskih filmova kao što su Griffithovi, za koje je zadatak glazbe bio naglasiti patnju i muke glavnih junaka.

"Potreba za, tako reći, glazbom svjesne svoje uloge, počinje se osjećati samo počevši od najranijih godina dvadesetog stoljeća. Iako će još i tada, i to za još neko vrijeme, i dalje postojati, uz izvornu glazbu, također i komadi iz repertoara stvoreni od takvih komada koji su

¹²⁹ Isto, str. 265.

¹³⁰ Isto, str. 124.

¹³¹ Isto, str. 110.-111.

¹³² Ovo poglavlje ukratko obrađuje povijest glazbe u nijemim filmovima promatrajući i komentirajući je ušima i perom kritičara ondašnjeg i kasnijeg razdoblja.

se mogli koristiti naizmjenično u različitim filmovima. Glazba nije morala drugo nego opisati takve situacije i zadovoljiti sve te potrebe."

4. 2. Klasična glazba i nijemi film

To znači da je film, kao predstava, sličio kazališnom iskustvu, budući da, upotrebljavajući dvije televizijske terminologije, predstavlja sinergiju 'izravnog' i 'naknadnog' prikazivanja: obuhvaćajući, s jedne strane, mehanički dio, čija je uloga zamijeniti kazališnu pozornicu, a s druge strane onaj „live“ dio, s glazbenicima koji sviraju tijekom cijele filmske projekcije. Ovdje se, ipak, radi i o velikoj razlici između filmske i kazališne predstave.

Na primjer: tijekom kazališne predstave, koja se izvodi potpuno 'u živo' u kazalištu ili u koncertnoj dvorani, uobičajen je rast napetosti koji u svom rasponu naizmjenice obuhvaća i glumce i gledatelje, jedni svjesni prisutnosti drugih. Spuštanje zavjese i pljesak na kraju predstave, na neki način označavaju oslobađanje od tek proživljene napetosti. Radi se ustvari o tenziji koju se ne može postići tijekom filmske predstave, i to zbog same prirode filma, koja nas nikako ne uspijeva sasvim emotivno obuhvatiti, dok anonimno u mraku pasivno promatramo slike na platnu.

Nasuprot tome u kazalištu, i to zbog same izravnosti predstave, može se svašta dogoditi, naime svaka je večernja predstava drugačija od prethodne, jer su (Heraklitovski rečeno) i sami glumci različiti: stariji za jedan dan, na primjer. Dok je film, u svojstvu mehaničke reprodukcije istoga, uvijek samom sebi jednak, uvijek savršen, tj. završen.

Polazeći od strogo glazbenog iskustva treba reći da put prema tom, u sebi složenom i emocionalnom, pristupu praćenja filma zasigurno ima, i to nas ne treba iznenaditi, sve osobine postupnog procesa. Tako su na primjer prve filmske predstave bile popraćene samo glazbom solo pijaniste, koji je u većini slučajeva improvizirao miješajući popularne motive uz izvatke preuzete iz klasičnih komada. Međutim, kad je film postao popularan, tj. kad su filmske predstave postale masovni događaji, filmske su se vrpce distribuirane s naznakama što je pijanist trebao svirati tijekom predstave.

Tijekom dvadesetih godina prošlog stoljeća, nije bilo neobično, pogotovo u velikim gradovima, gledati filmove u pratnji cijelog orkestra. S obzirom na to da je u tim slučajevima improvizacija bila nemoguća, nužne su postale partiture za filmsku glazbu. Ta je prva filmska glazba bila mix popularnih motiva i klasika. Obično su dirigenti orkestra specijalizirani u ovom, za njih novom, glazbenom žanru sastavljali u jednu cjelinu različite, već postojeće, glazbene partiture komponirajući sami potrebne prijelazne "mostove" iz jednog glazbenog žanra u drugi, i to zavisno o samoj filmskoj tematici. Zbog te novonastale situacije problem sinkronizacije sve je ozbiljnije shvaćen i od strane producenta, koji su ponekad angažirali i vrlo talentirane glazbenike koji su bili voljni eksperimentirati i trošiti energiju pri

stvaranju filmske glazbe. To se eksperimentiranje dovoljno razvilo, no treba spomenuti da ta vrsta glazbe nije bila još toliko cijenjena.

Osim toga imala je i nekoliko nepremostivih ograničenja: skladatelji su često bili čelični u htijenju da se održi integritet njihovog rada, počevši od same orkestracije, što je bilo doslovno nemoguće. Naime, s distribucijom određenog filma u različite gradove, bilo je nezamislivo i nestvarno da se isti orkestar istovremeno nalazi u nekoliko mjesta ili da nastupi u, unaprijed određenim lokacijama, što bi podosta opteretilo i sam proračun producenata. Osim toga projekcija je, mogla, i to zavisno o gradu, biti izvedena i u skraćenoj verziji, zahtijevajući tako mogućnost preuređivanja same kompozicije potrebama trenutka, mijenjajući orkestraciju, ansambla, itd.

Na kraju je potrebno istaknuti i to kako je glazba u to vrijeme još uvijek posmatrana kao sekundarni čimbenik, kao onaj pomoćni element projekcije. Dakle nešto što će svatko imalo glazbeno nadaren biti u stanju ostvariti i to po nižoj cijeni od vrhunskih skladatelja. To su neki od razloga zbog čega nema puno glazbenih partitura za nijeme filmove komponirane od strane velikih skladatelja poput: **Camille Saint-Saëns** za "*Assassinat du Duc de Guise*" iz 1908. godine, **Richard Strauss** za "*Der Rosenkavalier*", ili **Arthur Honegger** za "*La roue*" iz 1923. godine kao i "*Napoleon*" iz 1927. No, imamo i primjer **Dimitria Shostakovicha** koji je napisao 36 partitura za film, prva od kojih je poznata popratna glazba filma "*The New Babylon*", i još nekolicina njih. Osim toga te su glazbene partiture napisane mimo filma, dakle skladatelj je prezentirao kompoziciju u svom završnom obliku bez ikakvog dogovora s redateljem oko ideje glazbenog sadržaja.

Jedan od prvih redatelja koji je shvatio važnost glazbe, a to znači i suradnje između skladatelja i redatelja, u cilju postizanja prave sinergije bio je **Sergej Eisenstein**. On je, u svojoj genijalnosti, shvatio i uvidio kako je pantomima koja se prikazivala na ekranu mogla biti dalje enfatizirana u svojim odlučnim trenucima pomoću glazbe. Realizacija ove zamisli u svojoj savršenosti vidljiva je u njegovom najpoznatijem filmu "*Potemkin*" iz 1925. Tom je prilikom skladatelj **Edmund Meisel**, blisko surađivao s **Eisensteinom** pa je u potpunosti uspio glazbeno oživjeti radnju filma u svojoj cjelovitosti. **Ejzenštejn** je toga bio svjestan jer je kasnije napisao i poznatu analizu filma, dijeleći predstavu u pet djela, koja su završavala spuštanjem zastora. *Potemkin* je dakle napisan s namjerom da bude praćen glazbom.

Nakon *Potemkina* i drugi su redatelji shvatili važnost glazbe u filmu, do te mjere da je postala uobičajena prisutnost pijaniste tijekom samog snimanja filma kako bi glazbenom pratnjom glumcima pomogao oblikovati scenu. Nažalost (ili na sreću, kako kome) nijemi je film, od svog nastanka, bio predodređen, ili osuđen, na izumiranje. Baš kada se počeo usavršavati Warner Brothers Produkcija na tržište je distribuirala svoj prvi animirani film sa snimljenom zvučnom bazom (sundtrack). Radilo se o filmu „*Don Juan*“ iz 1926. godine. Mnoge su se tako skladbe za nijeme

filmove nepovratno izgubile, dok su druge, primjera radi, već spomenuti "*Der Rosenkavalier*" (R. Straussa), opstale samo u fragmentima.

Zanimljiva je suvremena težnja razotkrivanja nijemog filma i to u vidu zasebne umjetnosti, što je ponovno i neminovno povratilo reflektore i na njihovu glazbenu pratnju. Sve smo više svjedoci revivala nijemih filmova, poput "*The Cabinet of Dr. Caligari*" iz 1919. ili "*Metropolis*" iz 1926., ali i drugih manje poznatih filmova, koje ovdje nećemo spomenuti, unutar raznoraznih kult filmskih festivala i to u pratnji pijanista, prema pravilima svojstvenim tradiciji nijemog filma. Želim samo ukratko spomenuti kako se još od 1981. godine u Pordenoneu odvijaju "*Dani nijemog filma*". Manifestacija koja se svake godine redovito održava za sve ljubitelje i znanstvenike tog žanra. U Sjedinjenim Američkim Državama redovito se od 2003. godine, u Državi New York održava *Bard Summer Scape*, tijekom kojeg se prikazuju filmovi vezani uz određenog skladatelja oko kojeg se i vrti sav *Bard Music Festival*, tijekom kojeg nijemi filmovi rijetko izostaju.

Možda je prekrasno za spašavanje izvornih glazbenih partitura nijemih filmova, no postojanje takvih inicijativa zasigurno ulijevaju nadu kako se ne će barem one koje se uspjelo spasiti ponovno izgubiti. Dokaz tog revivala nijemog filma zasigurno je i film „*The Artist*“ iz 2011. - pisan i režiran od strane francuskog redatelja **Michela Hazanavicius** – čija se radnja odvija u Hollywoodu između 1927. i 1932. godine. Radi se o filmu koji je realiziran upravo prema standardima tih godina: nema zvuka (već je praćen klavirskom glazbom), u 4:3 i s prenatrženim gestama i izrazima glumaca na rubu parodije. *The Artist* međutim ima sve osobine filmske predstave urađene za filmske festivale, a ne (i) za širu publiku.

4. 3. Glazba dugometražnih filmova

S dugometražnim filmom mijenjaju se načini i mjesta filmskog izvođenja: usredotočena pozornost gledatelja duže je zadržana na ekranu, dok se projekcija odvija u unaprijed utvrđenim intervalima (i to u linearnom slijedu, a ne akumulacijom) i u prostranijim i udobnijim kino-dvoranama.

No koncept institucionalizacije odnosi se na sustav pravila koja vode i usmjeravaju i prijem i proizvodnju tekstova u sklopu već kodificiranih i standardiziranih praksa. Ako se, dakle, želi utvrditi kada film napušta one stilove koje pripadaju drugim izražajnim područjima preuzimajući njemu sve svojstveniju konotaciju, tj. osobitiju filmsku konstrukciju, primijetit će se da se film institucionalizira izlaskom iz slikarske, kazališne, književne, pa čak i fotografske kulturne razine dostižući tako u cijelosti filmsku dimenziju, karakteriziranu od primata narativne integracije. Treba međutim reći kako se nasuprot angažiranju poznatih pisaca u filmskim produkcijama, što je inače ustaljeno radi pridobivanja potencijalnih gledatelja: uvjetujući njihova očekivanja - u obliku oznake ili potpisa, a ne autorstva, od kompozitora traži izravna intervencija, materijalno susretanje s

tematikom filma kako tijekom obrade tako i montaže. Što će itekako postati očito tijekom pisanja glazbene partiture za tek nastali zvučni film.

4. 4. *Glazba zvučnog filma*

Glazbeni motiv, sa svim svojim mogućim nijansama, za cilj ima izraziti događaje, osjećaje i unutarnje misli: tišine i šutnje, popraćene glazbom, cjelovitije i neposredno otkrivaju duševno stanje lika, i to na dublji i prodorniji način od sata neprestanog dijaloga ili off voice. S druge strane filmske scene prikazuju osjećaje koje se jedino posredstvom glazbe mogu u potpunosti izraziti. Glazba koja ponekad postaje i sastavni dio samog filma. Zapravo je glazba u svojstvu svoje jezične univerzalnosti konkretno pomogla i raznim filmskim redateljima osmisliti cijele sekvence, smišljati montažu temeljnih scena i osvjetliti najdublje odnose koje se skrivaju između kadrova. Zahvaljujući toj skladateljskoj sposobnosti mnogi su filmovi stekli slavu, a kompozicija je postala poznata.

5. *I na kraju*

Činjenica jest da danas svi gledaju filmove. Ako ne u kino-dvorani onda na televizoru ili na DVD-pleyeru. Zbog toga su filozofi i počeli istraživati filmski medij i njegovu snagu. S jedne strane, koristeći ih kako bi ilustrirali svoje teze ili pak analizirali ideološke trendove današnjice¹³³. S druge strane, neki filmovi poput Matrixa mogu biti misao vodilja za ispitivanje već postojećih filozofskih ideja. Dakle, film i filozofija imaju mnogo dodirnih točaka i te se međusobno prožimaju. Kada gledamo film, pobuđuje se naše zanimanje, potiče se osobno mišljenje, izgrađuje se vlastiti stav, vlastita filozofija. Film na svoj način posjeduje oruđe propitivanja i analize pojava svijeta i života, pa i dolaženje do njegovih istina. Neki će gledati film iz zabave i prepustiti se maštanju.

Drugima će film biti svojevrsno nadahnuće, poticaj na promišljanje, širit će im vidike i obogaćivati duh. Film nam pruža svoj pogled na svijet. Pomoću njega ljudi mogu izmjeriti i ocijeniti vlastite živote te iskušati neke nove načine egzistencije.

¹³³

Kao na primjer Slavoj Žižek.

II. DIO

Izvorno ljudsko iskustvo kao temelj estetske komunikacije

Da bi ljudsko biće postojao kao čovjek neminovno mora komunicirati i sa drugim ljudskim bićima kao i sa cijelom okolinom. Budući da je čovjek po prirodi političko i društveno biće – zoon-politikon (**Aristotel**) – njegova je komunikacija društveno sveobuhvatna jer se koristi i prirodnom oblikujući je na svoju sliku i priliku unutar sigurnosnih granica koje ga štite od izvorne neodređenosti iz koje potječe. To znači da sam fenomen komunikacije predstavlja jedan od bitnih elemenata ljudskog iskustva jer čovjeku omogućava podruštvljavanje. Čija struktura zavisi o vrsti iskustva koje čovjek postavlja sa samim sobom, sa drugima i sa realnošću koja ga okružuje. Radi se o doživljavanju koje će i te kako doprinijeti stvaranju sličnih ili različitih tipa komunikacije, koje zahtijevaju i različita stanovišta promatranja procesa komunikacije.

U tom kontekstu, prema **J. Cohenu**, postoje dvije shematske razlike koje su od suštinske važnosti da bi bolje shvatili estetsko ispoljavanje određenog svjetonazora.

Prva od kojih se razlika odvija između radnji i djelovanja posredstvom kojih se prenosi jedno emocionalno stanje ili stanje duha. Razlog toga nalazi se u činjenici da emocionalno nabijeni govor ima svoji učinak ukoliko se odvija preko prepoznatljivih znakova, odnosno, kroz kontakt. Ono se može dalje pojaviti i na drugi način, tj. u liku logičko konstruiranog govora, kroz ponuđenu mogućnost pristupa konceptu i logičkom iskazu, koji je usmjeren prema ljudskom simboličnom govoru. Oba načina ispoljavanja ljudske naravi srodna su sa estetskim iskustvom¹³⁴.

Što se druge razlike tiče Cohen napominje kako je ona tijesnije vezana uz filozofsko poimanje komunikacije. I to tako što se prvi pristup zasniva se na Platonovu teoriju objektivnog idealizma. Radi se naime o spoznaji koja svoju osnovu nalazi u inteligibilnoj istini koja se više ne nalazi u vidljivom već u nevidljivom djelu stvarnosti. Dakle, s one strane empirijske spoznaje. Ova, platonski koncepirana, nevidljiva stvarnost može biti fokusirana i objektivizirana posredstvom ideje, koja mogućima čini teoriju i očevitost bića.

Drugi se pristup povezuje za samo postajanje i postojanje empirijske stvarnosti, zbog čega može ga se označiti kao prirodoslovno, ili kao razmatranje o ponašanju. Zasniva se na uvjerenju da je govorno izražavanje univerzalno ljudsko sredstvo

¹³⁴ KON, Ž., Estetika komunikacije, Clio, Beograd, 2001., str. 12.

komunikacije, posredstvom kojeg ljudska bića mogu djelovati jedni na druge i mijenjati vlastito okruženje i to *“sa polazišta svojih psihičkih predstava i svog proživljenog iskustva”*¹³⁵.

Kao što smo napomenuli, govoreći o prvoj razlici, što se emotivnog naboja tiče njegov je govor svima očigledan i prenosi se posredstvom takvih znakova koji su svima razumljivi, i za koje nije potrebno neko posebno znanje, naročito kad se radi o elementarnim emotivnim stanjima, kao što su tuga, strah ili užas ili znatiželja i radost. Ali i ljutnja i gađenje. Što se tiče uzvišenijih intelektualnih stanja zasigurno najproduktivniji su zanosni polet i kreativnost, poznati i kao **thaumazein**. Radi se o grčkom pojmu kojeg su antički mislioci¹³⁶ upotrebljavali kako bi označili zadivljujuće čuđenje pred nepoznatim, pred životom - ili zapanjujuća začuđenost pri nepoznanicom i htijenju doživljavanja, spoznavanja, tumačenja i prekoračivanja granica. Zato mnoge stvari vezane naročito uz emocionalni ali i uz razgovijetni govor nisu nam ni strane ni nove budući da, kao što smatra **Henri Laborit**¹³⁷ jedan od suosnivača sociobiologije, *“naš (se) mozak, u posljednjih 15.000 godina nije razvijao. Ili vladamo ili podpadamo pod tuđu vlast. U takvim uvjetima moguće su samo dvije solucije: borba ili bijeg. A ako je nemoguće pribjeći ni jednoj od ovih sredstava, postajemo podložnim raznoraznim inhibicijama. U čovjeka to stanje tjeskobe uzrokuje sve psiho-fizičke bolesti pa tako i društvene aberacije, odnosno destrukciju. Miševi nas uče da se tog stanja možemo osloboditi jedino napadajući svoje bližnje”*. Ili posredstvom takve komunikacije koji će biti svima shvatljiva.

Dvije su komponente koje se nalaze u osnovi takve komunikacije.

Sa jedne strane to je ukus koji je apriorni svakom iskustvu i univerzalne naravi a sa druge strane razum kao sud o nečemu što smo iskusili tokom našeg života i što se općenito pojavljuje u liku zdravog razuma ili *sensus comunis* (opći stav, opće mišljenje) o nečemu što se inače nama pojavljuje u obliku zagonetke, čije odgonetanje nije nikad apsolutno već njeno razrješenje otvara nove putove u vidu novih zastrašujućih i uzbudljivijih enigma koje treba odgonetnuti. Tajnu koju trebamo uvijek nanovo razotkriti.

¹³⁵ KON, Ž., Estetika komunikacije, Clio, Beograd, 2001., str. 12-13.

¹³⁶ Naročito Aristotel

¹³⁷ Koji u knjizi, naslovljenoj Pohvala bijegu, objašnjava kako je bijeg od svijeta neophodan stvaralačkom duhu; bijeg prekid odnosa moći »gospodar–sluga« koji uznemiruju »hipofizu i koru nadbubrežne žlijezde«: »da bi ostali normalnima ne preostaje nam drugi izbor od bijega daleko od hijerarhijskih natjecanja« (H. Laborit, Elogio della fuga, Milano, Mondadori, 1990).

Kultura i pojedinac¹³⁸

„Odnos između kulture i pojedinca jest, i uvijek je bio, neobično ambivalentan. Mi smo istodobno uživaoci i žrtve svoje kulture. Bez kulture, i bez osnovnog preduvjeta svake kulture, jezika, čovjek bi bio tek još jedna vrsta pavijana. Svoju čovječnost dugujemo upravo jeziku i kulturi. I "Čovjek, kakve li majstorije!", kaže Hamlet: "Kako veličajan po svome razumu! Kako bezgraničan po svojim sposobnostima! ... po svome djelu, kako nalik anđelu! Po svome poimanju, kako nalik bogu!" Ali, avaj, kada nije veličajan, razumani potencijalno bezgraničan,...

„čovjek, ponosni čovjek
Obdaren neznatnom kratkotrajnom vlašću,
Najneukiji tamo gdje je najsigurniji,
Svojom tupom naravi, poput bijesna majmuna,
Izvodi tako fantastične trikove pod nebeskim svodom
Da nagoni anđele na plač.“

Genij i bijesni majmun, izvođač fantastičnih trikova i bogoliki mislilac – u svim tim ulogama pojedinci su proizvod jezika i kulture. Djelujući na dvanaest ili trinaest milijardi neurona u ljudskome mozgu, jezik i kultura su nas obdarili pravom, znanošću, etikom, filozofijom; omogućili su sva dostignuća inteligencije i religioznosti. Također su nas obdarili fanatizmom, praznovjermem i dogmatičnom umišljenošću; nacionalističkom idolatrijom i masovnim pokoljem u ime Boga; demagoškom propagandom i organiziranom laži. I, zajedno sa solju zemlje, obdaruju nas, iz naraštaja u naraštaj, neprojenim milijunima hipnotiziranih konformista, pred određenim žrtvama vladara željnih moći koji su i sami žrtve svega najbezumnijeg i najnečovječnijeg u njih ovoj kulturnoj tradiciji.

Zahvaljujući jeziku i kulturi, ljudsko ponašanje može biti znatno inteligentnije, znatno originalnije, kreativnije i fleksibilnije od ponašanja životinja, čiji mozgovi su suviše mali da bi ih opskrbili dovoljnim brojem neurona nužnim za

¹³⁸ Radi se o ogledu Aldousa Huxleyja (1894-1963) »Culture and the Individual«. Napisan tijekom posljednje godine piščeva života, a objavljen u zbirci ogleđa Moksha, London: Chatto and Windus, 1980., str. 247-256. Huxley u njemu koncizno iznosi svoja shvaćanja odnosa između pojedinca i kulture ne propuštajući pri tome ukazati na negativne posljedice tog odnosa i naznačiti moguća poboljšanja njegove kakvoće. Tekst je bio pročitao na Trećem programu Hrvatskoga radija u emisiji »Ogledi i rasprave«. Preveo Domagoj Orlić.
<http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCcQFjAA&url=http%3A%2F%2Fhr.cak.srce.hr%2Ffile%2F92440&ei=GcEqVbnNJSvabm3gbAJ&usg=AFQjCNEyOxzJStNgYguHWGhsNWpfrfmCVA>

otkriće jezika i prenošenje nagomilanoga znanja. No, također zahvaljujući jeziku i kulturi, ljudska bića često se ponašaju tako glupo, tako nerealno, posve neprimjereno zahtjevima situacije, kako životinje nikada ne bi mogle. Stanovnik Trobriandskog otočja ili stanovnik Bostona, sicilijanski katolik ili japanski budist, svatko od nas rodio se u nekoj kulturi i provodi svoj život unutar njezinih granica. Između svijesti svakog čovjeka i ostatka svijeta izdiže se nevidljivi bedem, mreža tradicionalnih obrazaca mišljenja i osjećanja, otrcanih ideja koje su se pretvorile u aksiome, prastarih krilatica koje se štiju kao božanska otkrivenja. Ono što vidimo kroz otvore te mreže nikada, naravno, nije nepoznatljiva „**stvar po sebi**“. To čak nije, u većini slučajeva, ni stvar kakva se nadaje našim osjetilima i na koju naš organizam spontano reagira. Ono što obično primamo u sebe i na što odgovaramo neobična je mješavina neposrednog iskustva i kulturom uvjetovanog simbola, osjetilnih utisaka i prethodno usvojenih ideja o naravi stvari. I većina ljudi smatra da su ti simbolički sastojci u mješavini ljudske svijesti važniji od sastojaka koje pribavlja neposredno iskustvo. To je nužno tako, jer, onima koji svoju kulturu prihvaćaju bez zadržske i nekritički, riječi poznatog jezika (bez obzira koliko neadekvatno) ne predstavljaju stvari; upravo obrnuto, stvari predstavljaju poznate riječi. Svaki jedinstveni događaj u njihovom zbiljskom životu smjesta i automatski se poima kao još jedan konkretan primjer jedne od verbaliziranih, kulturom posvećenih apstrakcija ucijepljenih u njihove glave uvjetovanjem u djetinjstvu.

Nema nikakve dvojbe da su mnoge ideje koje smo baštinili od prenositelja kulture u najvećoj mjeri razumne i realistične¹³⁹. No, usporedo s tim korisnim idejama, svaka kultura namrla je zalihu nerealističnih pojmova, od kojih neki nikada ništa nisu značili, dok su neki jednom možda bili važni za opstanak, ali su sada, u izmijenjenim i izmjenjujućim okolnostima povijesne mijene, izgubili svaki značaj. Budući da ljudska bića na simbole odgovaraju jednako hitro i sigurno kao što odgovaraju na podražaje neposrednog iskustva, i budući da većina njih naivno vjeruje da su kulturom posvećene riječi koje se odnose na stvari jednako tako stvarne, pa čak i stvarnije od njihovih opažaja tih stvari, ovi zastarjeli ili po svojoj biti besmisleni pojmovi strahovito su štetni. Zahvaljujući realističnim idejama baštinjenim od kulture, čovječanstvo je opstalo i, u određenim područjima, napreduje. No zahvaljujući pogubnim besmislicama u cijepljenim u svakog pojedinca tijekom njegove akulturacije, ljudski rod je, iako opstajući i napredujući, uvijek upadao u neprilike. Povijest je zapis, među ostalim, o fantastičnim i uglavnom đavolskim trikovima koje je kulturom zalučeno čovječanstvo izvodilo na sebi. A ta se stravična igra nastavlja.

Što bi mogao, i što bi trebao, učiniti pojedinac kako bi poboljšao svoj ironično dvosmisleni odnos spram kulture u koju je urastao? Kako da nastavi uživati u blagodatima kulture, a da istodobno ne bude zaglupljen ili mahnito zatrovan njezinim otrovima? Kako da se razborito akulturira, odbacujući sve što je suludo i očividno

¹³⁹ Da nije tako, ljudske vrste više ne bi bilo.

zlo u svojoj uvjetovanosti, i čvrsto se drži onoga što pridonosi čovječnom i inteligentnom ponašanju?

Kulturu ne mogu razborito usvojiti, a kamoli izmijeniti, osobe koje ju nisu prozele – osobe koje nisu probile otvore na uzničkoj ogradi verbaliziranih simbola i tako postale sposobne promatrati svijet i, okrećući se prema unutra, same sebe na nov i predrasudama razmjerno neopterećen način. Takve osobe ne nastaju pukim rođenjem, one se također stvaraju. Da, ali kako?

Ono što u području formalnog obrazovanja treba potencijalni probijač otvora jest znanje. Znanje o prošloj i sadašnjoj povijesti kultura u svoj njihovoj fantastičnoj raznolikosti, te znanje o naravi i ograničenjima, upotrebama i zloupotrebama jezika. Čovjek koji zna da su postojale mnoge kulture, i da svaka kultura za sebe tvrdi da je najbolja i najvjerodostojnija, neće suviše ozbiljno uzeti hvalisanje i dogmatiziranje vlastite tradicije. Tome slično, čovjek koji zna u kakvom su odnosu simboli i iskustvo, i koji prakticira onaj tip jezičnog samo nadzora kojemu podučavaju pobornici opće semantike, teško da će suviše ozbiljno uzeti apsurdne i opasne besmislice koje, unutar svake kulture, prolaze kao filozofija, praktična mudrost i političko rasuđivanje. Kao priprema za probijanje otvora, ovakvo intelektualno obrazovanje je zasigurno korisno, ali i jednako tako nedostavno. Izobrazba na verbalnoj razini mora biti dopunjena izobrazbom u neverbalnom doživljavanju. Mi moramo naučiti kako da budemo mentalno tihi, moramo njegovati umijeće čiste receptivnosti.

Biti receptivan u tišini – kako to djetinje jednostavno zvuči! No kako je to, što vrlo brzo otkrijemo, zapravo teško izvesti! Svijet u kojemu ljudi provode svoj život tvorevina je onoga što indijska filozofija naziva nama-rupa, ime i lik.

Stvarnost je svojevrsni kontinuum, nedokučivo tajanstveno i beskonačno Nešto, čiji je izvanjski vid ono što nazivamo Materijom, a čija nutrina je ono što nazivamo Umom. Jezik je sredstvo kojim se to tajanstveno nešto izvlači iz Stvarnosti i pretvara u nešto pristupačno ljudskoj moći shvaćanja i sposobnosti manipuliranja. Akulturirani čovjek prekida taj kontinuum, lijepi etikete na omanji broj fragmenata, preslikava te etikete na izvanjski svijet i tako za sebe stvara jedan i suviše ljudski svijet međusobno odijeljenih objekata, od kojih je svaki tek opredmećenje imena, određena ilustracija neke tradicionalne apstrakcije. Ono što opažamo poprima oblik pojmovnog sita kroz koji je bilo filtrirano. Čistu receptivnost teško je ostvariti jer je čovjekova normalna budna svijest uvijek uvjetovana kulturom. No normalna budna svijest je, kao što je to prije mnogo godina istaknuo **William James**, „tek jedan oblik svijesti, dok se svuda oko nje, odvojeni najtanjom opnom, prostire mogući oblici svijesti koji se od nje potpuno razlikuju. Možemo proći kroz život a da niti ne naslutimo da oni uopće postoje; no pribavite li odgovarajući podražaj, odmah se pojavljuju u svoj svojoj punini, specifični tipovi mentalnih stanja koja vjerojatno u nečemu imaju svoje

područje primjene i prilagodbe. Nijedno objašnjenje svemira u njegovu totalitetu ne može biti konačno zanemari li postojanje tih oblika svijesti“.

Kao i kultura kojom je uvjetovana, normalna budna svijest je istodobno naš najbolji prijatelj i vrlo opasan neprijatelj. On nam pomaže da opstanemo i napredujemo, no istovremeno nas sprečava u ozbiljenju nekih naših najdragocjenijih potencijala i dovodi nas, ponekad, u raznorazne neprilike. Da bi u potpunosti postao čovjekom, čovjek, ponosni čovjek, izvođač fantastičnih trikova, mora naučiti kako da iskoči iz svojih vlastitih tračnica; samo će tako njegove bezgranične sposobnosti i anđeoska moć shvaća njadobiti priliku doći do izražaja. Prema Blakeovim riječima, mi moramo „pročistiti vrata percepcije“; jer kada su vrata percepcije pročišćena, „čovjeku se sve ukazuje onakvo kakvo jest – beskonačno.“ Za normalnu budnu svijest stvari su strogo konačna i zasebna opredmećenja verbalnih etiketa. Kako skršiti naviku automatskog nametanja naših predrasuda i pamćenja kulturom posvećenih riječi na neposredno iskustvo? Odgovor glasi: upražnjavanjem čiste receptivnosti i mentalne tišine. To će pročistiti vrata percepcije i, tijekom tog procesa, omogućiti pojavljivanje drugačijih oblika svijesti – estetske svijesti, vizionarske svijesti, mističke svijesti. Zahvaljujući kulturi, mi smo baštinici ogromnih zaliha znanja, neprocjenjivog blaga logičke i znanstvene metode, tisuća i tisuća tehnoloških i organizacijskih vještina. No ljudski um-tijelo posjeduje i druge izvore informacija, služi se drugim vrstama rasuđivanja, obdaren je urođenom mudrošću koja ne ovisi o kulturnoj uvjetovanosti.

Wordsworth piše da „naš nametljivi intelekt/ dio uma koji upotrebljava jezik ne bi li se domogao misterija Stvarnosti/ izobličuje prekrasne oblike stvari: mi ubijamo da bismo secirali“. Suvišno je reći, no mi ne možemo bez svog nametljivog intelekta. Verbalizirano pojmovno mišljenje je neophodno. No čak i kada ih se ispravno upotrebljava, verbalizirani pojmovi izobličuju „prekrasne oblike stvari“. A kada se (što se vrlo često događa) upotrebljavaju neispravno, oni izobličuju naše živote racionalizirajući prastare gluposti, potičući masovni pokolj, progone i izvođenje svih ostalih fantastično ružnih trikova koji nagone anđele na plač. Mudra neverbalna pasivnost protuotrov je za nerazumnu verbalnu aktivnost. Verbalizirane pojmove o iskustvu treba dopuniti izravnim, neposredovanim poznavanjem zbivanja onakvih kakva nam se pojavljuju u iskustvu.

To je stara priča o slovu i duhu. Slovo je nužno, no nikada ga se ne smije uzeti suviše ozbiljno, jer, odvojeno od duha, ono sputava i na koncu ubija. Što se pak tiče duha, on „puše kamo mu se prohtije“, i propustimo li konzultirati najbolje kulturne karte, mogli bismo skrenuti s kursa i pretrpjeti brodolom. Danas većina nas izvlači ono najgore iz ta dva svijeta. Zanemarujući slobodne vjetrove duha i oslanjajući se na kulturne mape koje možda stoljećima zaostaju za svojim vremenom, mi jurimo punom parom naprijed tjerani snažnim pritiskom svog bahatog samopouzdanja.

Putne karte koje smo prodali sami sebi uvjeravaju nas da nam je odredište neka luka na Otocima blaženih. No zapravo se najčešće pokaže da je to Đavolji otok.

Samoobrazovanje na neverbalnoj razini staro je koliko i civilizacija. „Budi miran i znaj da ja sam Bog“ – vizionarima i misticima svih doba i svih krajeva, to je bila prva i najveća zapovijed. Pjesnici slušaju svoju muziku, a na isti način vizionar i mistik očekuju nadahnuće u stanju mudre pasivnosti, dinamične ispražnjenosti. U zapadnjačkoj tradiciji to stanje se naziva „skrušenom molitvom“. Na drugom kraju svijeta ono se radije opisuje psihološkim negoli teološkim rječnikom. U mentalnoj tišini mi „stječemo uvidu svoju vlastitu Naravu“, „čvrsto se držimo ne-Misli koja počiva u misli“, „postajemo ono što smo zapravo oduvijek i bili“. Uz pomoć mudre aktivnosti u stanju smo steći korisno analitičko znanje o svijetu, znanje koje se može prenositi verbalnim simbolima. U stanju mudre pasivnosti pojavljivanje oblika svijesti koji se razlikuju od utilitarne svijesti uobičajenog svakodnevnog življenja postaje moguće. Korisno analitičko znanje o svijetu biva zamijenjeno nekom vrstom biološki ne bitnog, ali duhovno prosvjetljujućeg poznavanja svijeta. Primjerice, moguće je izravno estetsko poznavanje svijeta ljepote. Moguće je i izravno poznavanje iskonske čudnovatosti opstojanja, njegove beskrajne čudesnosti. I konačno, moguće je izravno poznavanje jedinstva svijeta. To neposredno mističko iskustvo ujedinjenosti s tim temeljnim Jedinstvom koje se očituje u beskonačnoj mnoštvenosti stvari i umova ni kada se ne može primjereno izraziti riječima. Kako o vizionarskom, tako i o iskustvu mistika može se govoriti samo izvana. Verbalni simboli nikada ne mogu opisati njegovu nutrinu.

Upravo putem mentalne tišine i upražnjavanjem mudre pasivnosti umjetnici, vizionari i mistici pripremali su se za neposredno iskustvo svijeta kao ljepote, misterija i jedinstva. No tišina i mudra pasivnost nisu jedini putovi koji vode onkraj i suviše ljudskog svijeta što ga je stvorila normalna, kulturom uvjetovana svijest. U pjesmi **Prigovor i odgovor**, Wordsworthov učeni prijatelj, **Matthew**, kori pjesnika zato što

„Ti svoju Majku Zemlju motriš,
Kao da je bez ikakve svrhe rodila tebe;
Kao da ti prvi joj se rodiš,
I nitko ne živješe prije tebe!“

S motrišta normalne budne svijesti to je čisti intelektualni zločin. No, to je ono što umjetnik, vizionar i mistik moraju činiti i što su, zapravo, oduvijek činili. „Promatraj neku osobu, krajolik, bilo koji običan predmet, kao da ga vidiš po prvi put.“ To je jedna od vježbi za razvoj neposredne, neverbalizirane svjesnosti koja je propisana u starim tekstovima tantrickog budizma. Umjetnici, vizionari i mistici odbijaju biti robovi kulturom uvjetovanih navika u mišljenju, osjećanju i djelovanju koje njihovo društvo smatra ispravnim i normalnim. Gdje god im se to učini poželjnim, oni se

namjerno ustežu od toga da na stvarnost preslikavaju posvećene verbalne obrasce kojima toliko obiluju svi ljudski umovi. Oni znaju kao i bilo tko drugi da su kultura i jezik u koje je ukorijenjena svaka kultura apsolutno nužni i da bez njih pojedinac ne bi bio ljudsko biće. No oni mnogo jasnije od ostatka čovječanstva znaju i to da pojedinac, želi li u potpunosti biti čovjekom, mora naučiti kako da se oslobodi svoje uvjetovanosti, mora smoći snage da probije otvore na bedemu verbaliziranih simbola koji ga okružuje.

U istraživanju beskrajnog i tajanstvenog svijeta ljudskih potencijala umjetnici, vizionari i mistici bili su pioniri koji su osvjetlili put. No tamo gdje su oni bili, i drugi mogu stići. Potencijalno, svi smo mi „bezgranični po svojim sposobnostima i nalik bogovima po svome poimanju.“ Modusi svijesti koji se razlikuju od normalne budne svijesti dostupni su svakome tko zna kako pribaviti nužan podražaj. Svijet u kojemu živi jedno ljudsko biće moguće je preobraziti u novu tvorevinu. Potrebno je samo probiti otvor na bedemu i promotriti svijet oko sebe uz pomoć onoga što filozof Plotin opisuje kao „onaj drugi način viđenja, sposobnost koju svi posjedujemo, ali rijetko tko koristi“. Unutar suvremenih obrazovnih sustava, izobrazba na neverbalnoj razini je kvantitativno oskudna i kvalitativno slaba. Štoviše, njezina svrha, koja se sastoji naprosto u tome da njezinim recipijentima pomogne da bude „nalik bogovima po svome poimanju“, nije ni jasno formulirana ni dosljedno provedena. Mi bismo mogli i, što posebno naglašavam, trebali učiniti više u tom vrlo važnom području nego što sada činimo. Praktična mudrost prijašnjih civilizacija i otkrića odvažnih duhova unutar naše vlastite tradicije i našeg vlastitog vremena stoje nam na raspolaganju. Nastavni plan i metodika izobrazbe bi se uz njihovu pomoć mogle razraditi bez većih teškoća. Nažalost, većini odgovornih ljudi u interesu je da se kulturni bedemi održe. Oni poprijeko gledaju na probijanje otvora, smatraju to subverzivnom djelatnošću. Plotinov „drugi način viđenja“ odbacuju kao simptom mentalne poremećenosti. Kad bi se učinkovit sustav neverbalnog obrazovanja uspješno razradio, bi li vlasti dopustile njegovu široku primjenu? To je otvoreno pitanje. Iz neverbalnog svijeta kulturom nezagađene svijesti prelazimo na subverbalni svijet fiziologije i biokemije. Ljudsko biće je osoba i proizvod kulturnog uvjetovanja; on je također, prije svega, jedan izuzetno složen i osjetljiv biokemijski sustav, čija nutrina, kako sustav prelazi iz jednog ravnotežnog stanja u drugi, mijenja čovjekovu svijest. Upravo zato što je svatko od nas jedan biokemijski sustav za koji vrijedi da (prema **Housmanu**)

„Pivo čini više nego što Milton može
Kako bi opravdalo prema čovjeku postupke Božje.“

Pivo postiže svoj teološki trijumf jer, kako bi to rekao **William James**: „Pijanstvo uvelike potiče Da -funkciju u čovjeku.“ Zatim dodaje: „Sastavni je dio dubljeg misterija i tragedije života da tako velikom broju nas dašci i trčci onoga što smjesta

prepoznavamo kao nešto izuzetno bivaju udijeljeni samo ukratko trajnim ranijim fazama onoga što je, zapravo u cijelosti, tako sramotno trovanje.“ Drvo se poznaje po svojim plodovima, a plodovi pretjeranog oslanjanja na etilni alkohol kao poticaj za Da-funkciju doista su gorki. Ništa manje gorki nisu ni plodovi oslanjanja na sedative koji izazivaju ovisnost, halucinogene droge i stimulanse kao što su opijum i njegovi derivati, kao što je kokain (koji je **dr. Freud** nekada tako oduševljeno preporučivao svojim prijateljima i pacijentima), kao što su barbiturati i amfetamin. No posljednjih godina farmakolozi su izolirali ili sintetizirali nekoliko spojeva koji snažno utječu na um, a da pri tom uopće ne štete tijelu, kako za vrijeme njihova unošenja u organizam tako i kasnije za vrijeme njihova djelovanja. Uz pomoć tih novih psihodelika normalna budna svijest osobe se može mijenjati na mnogo različitih načina. Kao da, umjesto svakog pojedinca, njegovo dublje sebstvo odlučuje o tome koja će vrsta iskustva biti najkorisnija za njega. Nakon što donese odluku, ono se koristi moćima droge da mijenja stanja svijesti kako bi dotičnoj osobi dalo ono što joj je potrebno. Pa ako je za njudobro da se razotkriju duboko potisnuta sjećanja, ona će shodno tome biti razotkrivena. U slučajevima gdje to nije osobito važno, dogodit će se nešto drugo. Normalna budna svijest može biti zamijenjena estetskom sviješću, pa će svijet biti percipiran u svoj svojoj nezamislivoj ljepoti, u svoj zasljepljujućoj silini svoje „prisutnosti“. A estetska svijest se može preoblikovati u vizionarsku svijest. Zahvaljujući još jednoj vrsti viđenja, svijet se tada razotkriva ne samo kao nezamislivo lijep, već i kao nedokučivo tajanstven – kao neiscrpan bezdan mogućnosti koja se vječno ozbiljuje u nove oblike. Novi uvid u nov, preobraženi svijet danosti, nove kombinacije misli i mašte – rijeka novina slijeva se svijetom kao bujica, čije značenje počiva izvan njih samih u očitovanim činjenicama vizionarskog iskustva, a tu su i one očitovane činjenice koje označavaju jedino same sebe. No „jedino same sebe“ hoće reći „ništa manje do božanskog temelja cjeline bitka“. Ovo „ništa drugo do“ istovremeno znači „Takvost svega što jest“. Nakon toga, estetska i vizionarska svijest se produbljuje u mističku svijest. Svijet se tada vidi kao beskonačna različitost koja je ipak jedinstvo, a promatrač sebe pri tome doživljava kao sjedinjenog s beskonačnim Jedinstvom koje se očituje, budući da je u cijelosti prisutno, u svakoj točki prostora, u svakom trenutku procesa neprekidnog nestajanja i neprekidnog obnavljanja. Naša normalna riječju uvjetovana svijest stvara svijet oštarih razlika, između cmog i bijelog, ovoga i onoga, mene, tebe i toga. U mističkoj svijesti sjedinjenosti s beskonačnim Jedinstvom, dolazi do pomirenja suprotnosti, opažanja onog ne-Pojedinačnog u pojedinačnom, transcendiranja naših uglavljenih subjekt-objekt odnosa sa stvarima i osobama; javlja se neposredno iskustvo srođenosti s cjelinom bitka i neka vrsta organskog uvjerenja da je, unatoč tajnama sudbine, unatoč našim zastrašujućim glupostima i namjernoj zlobnosti, da, unatoč svemu što je tako očividno pogrešno u svijetu, ipak, u nekom dubljem, paradoksalnom i posve neizrecivom smislu, Sve Dobro. Za normalnu budnu svijest, fraza „Bog je Ljubav“

nije ništa drugo do primjer pozitivnog utopijskog mišljenja. Za mističku svijest, to je samoevidentna istina.

Neviđeno brze tehnološke i demografske promjene postupno uvećavaju opasnosti koje nam prijete, i istodobno polagano umanjuju važnost tradicionalnih obrazaca osjećanja i ponašanja nametnutih svim pojedincima njihovom kulturom, kako vladarima tako i onima nad kojima se vlada. Iako je uvijek poželjna, sveopća izobrazba u umijeću probijanja otvora na kulturnim bedemima danas je najhitnija nužnost. Može li se takva izobrazba proširiti i postati učinkovitija putem razboritog korištenja fizički bezopasnih psihodelikakoji nam trenutno stoje na raspolaganju? Na temelju svog vlastitog iskustva i objavljenih znanstvenih radova o toj temi, vjerujem da može. U svojoj utopijskoj fantaziji, Otoku, na fiktivan sam način spekulirao o načinima nakoje bi se supstancija slična psilocebinu mogla upotrijebiti za unaprjeđenje neverbalnog obrazovanja adolescenata i podsjećanje odraslih ljudi da je zbiljski svijet znatno drugačiji od izobličena svijeta koji su sami stvorili za sebe uz pomoć svojih kulturom uvjetovanih predrasuda. „Zabavljanje s Gljivama“ – tako je jedan duhovit kritičar otklonio cijeli taj problem. No što je bolje: zabavljati se s Gljivama ili postupati idiotski s Ideologijom, ratovati zbog Riječi, živjeti sa Sutrašnjim Zlodjelima koja su proizišla iz Jučerašnjih Zlodjela? Kako bi trebalo primijeniti psihodelike? Pod kojim uvjetima, uz kakvu pripremu i s kakvim završnim postupcima? Na ova pitanja se mora odgovoriti empirijski, putem opsežnog eksperimenta. Čovjekov kolektivni um pokazuje visok stupanj viskoznosti i od jedne točke do druge kreće se brzinom kojom se povlači mulj nošen osekom. No u svijetu eksplozivnog porasta broja stanovnika, naglog tehnološkog napretka i bujanja militantnog nacionalizma, vrijeme koje nam stoji na raspolaganju strogo je ograničeno. Mi moramo otkriti, otkriti vrlo brzo, nove izvore energije kako bi se prevladala psihološka tromost, bolje rastvarače koji će nataloženi mulj anakronog stanja uma učiniti tečnijim. Na verbalnoj razini obrazovanje u naravi i ograničenjima, upotrebama i zloupotrebama jezika; na neverbalnoj razini obrazovanje u mentalnoj tišini i čistoj receptivnosti; i konačno, uz korištenje bezopasnih psihodelika cijeli niz kemijski izazvanih revolucionarnih iskustava ili ekstaza to će, vjerujem, pribaviti sve potrebne izvore mentalne energije, sve rastvarače pojmovnog taloga koji trebaju pojedincu. Uz njihovu pomoć, on bi trebao uspjeti u selektivnoj prilagodbi svojoj kulturi, odbacujući njezina zla, gluposti i trivijalnosti, a zahvalno prihvaćajući sva njezina blaga nagomilanog znanja, racionalnosti, ljudske plemenitosti i praktične mudrosti. Kad bi broj takvih pojedinaca bio dovoljno velik, kad bi njihova vrsnoća bila dovoljno visoka, oni bi mogli s razboritog prihvaćanja kulture prijeći na razboritu izmjenu te kulture. Je li to izraz nade u utopijski san? Eksperiment nam može pružiti odgovor, jer taj san je pragmatičan; utopijska hipoteza se može empirijski provjeriti. A u ovim teškim vremenima malo nade zasigurno nije na odmet.“

Umjetnost i sakralno

Oduvijek se umjetnost, u svojoj povijesti, obraćala sakralnom, materiji koja je pripadala domeni organizirane religije, pri čemu se, u određenom smislu, uvijek koristila magijskim tehnikama. Spomenimo samo **Danteovu Božanstvenu komediju** i **Miltonov Izgubljeni raj**, **Rafaelove** slike i glazbu **Bacha** i **Handela**. Čak je i u racionalizmu, sekularizmu i fragmentaciji Doba razuma, bilo pojedinaca poput **Blakea**, koji je tragao za numinoznim izvan parametara organizirane religije; **Shelley**, iako samoproглаšeni ateist, još je uvijek mogao izraziti osjećaj svetoga u pjesmama *Mont Blanc* i *Hymn to Intellectual Beauty*. Međutim, od sredine devetnaestoga stoljeća, umjetnikovo nastojanje da se prikaže kao mag i svećenik, postalo je svjesnom i namjernom politikom i vodećim estetskim načelom. Umjetnik je, tako, preuzeo odgovornost koje se organizirana religija bila odrekla - odgovornost kao adresanta i čuvara svetog. Ta je odgovornost povlačila za sobom i zadatak koji je organizirana religija pokušavala ostvariti prije renesansanse - povezivanja fragmenata stvarnosti u sveprožimajuće jedinstvo. Budući da organizirana religija više nije mogla učinkovito djelovati kao takav povezujući agens, hermetička je misao - hermetičko načelo analogije i podudarnosti - predstavljala najprimjenjiviju alternativu. U osvit dvadesetog stoljeća, potreba za takvom alternativom postajala je sve izraženijom. Početkom dvadesetog stoljeća, fragmentacija znanja poprimila je razmjere akutne krize smisla, koja je, popraćena fenomenom kojeg je **Hermann Broch** nazvao „dezintegracijom vrijednosti“, do opsjednutosti zaokupljala senzibilitet kulturnih ličnosti toga razdoblja. Osim **Junga** i određenih pojedinaca u drugim sferama znanosti, i umjetnici su počeli prepoznavati složenost dileme s kojom se sučelila zapadna civilizacija. Rasla je i svijest o nečemu mnogo opasnijem - kao posljedica fragmentacije znanja i množenja specijalizacija, četiri stupa na kojima je počivao zapadni racionalizam, počela su se rušiti. Zapadni je racionalizam, kao, uostalom, i zapadna civilizacija, počivao na četiri temeljne postavke. Vrijeme, prostor, uzročnost i ličnost, predstavljali su fiksirane, nepromjenjive, stabilne i neprijeporne vrijednosti na kojima su se bez opasnosti mogli uspostaviti temelji „svjesne stvarnosti“. Vremenu, prostoru, uzročnosti i ličnosti dodijeljena je navodno „objektivna“ vrijednost, koja se mogla suprotstaviti „subjektivnoj“ i iracionalnoj promjenjivosti. Ljudi su oduvijek mislili da su, izumom satova i kalendara, uspjeli „ukrotiti“ vrijeme i učiniti ga odredivim. Prostor, odnosno udaljenost, činila se jednako mjerljivom. A odnos između vremena i prostora, više ili manje konstantan, još je više učvrstio vjerovanje u njihovu nepromjenjivost. Još od najranije povijesti,

odnos između vremena i prostora, prilikom plovidbe na vesla ili na jedra, bio je na sličan način određivan prijelazom određene vodene površine, Sredozemnog mora ili Atlantskog oceana. S izumom parnoga stroja u devetnaestom stoljeću, taj je odnos značajno modificiran, ali ne i bitno poremećen. Dvadeseto je stoljeće, međutim, ustanovljene predodžbe o vremenu i prostoru sve više dovodilo u pitanje - teoretski, kroz različite specijalizirane discipline, i empirijski, kroz tehnološki razvoj. Psihologija je, primjerice, vanjskoj mjerljivosti suprotstavila unutrašnje vrijeme i unutrašnji prostor. Vrijeme se više nije ograničavalo satom ili kalendarom, a prostor ravnalom i zemljovidom. I vrijeme i prostor sada su imali vlastiti unutrašnji kontinuum, kojega je vrijednost bila usporediva s vanjskim. Kao posljedica, vanjska su se mjerenja pokazala onakvima kakva su, zapravo, oduvijek bila - ne kao definitivne istine, već kao puke konvencije, arbitrarni izumi ljudskoga intelekta. Njihova je pouzdanost podvrgnuta kritičkom propitkivanju od strane znanosti i tehnologije. Kao stvar znanstvenog konsenzusa, vrijeme i prostor postali su fluidnima, nesigurnima i krajnje relativnima. Štoviše, njihova se relativnost mogla potvrditi u praksi. Udaljenost od trideset kilometara automobilom se prelazi u kraćem vremenu negoli je potrebno da se pješice prevali put od pet kilometara. Putujući novim avionima, udaljenost od tisuću kilometara putnik prelazi brže od putnika u automobilu koji prelazi udaljenost od tri stotine kilometara. Mjerljivost je, tako, prestala biti „objektivnom činjenicom“, postavši umjesto toga dijelom nečijeg unutrašnjeg stanja, tehnologije, ili, pak, oboje.

Dvadeseto stoljeće nije poremetilo samo koncepcije vremena i prostora, već i toliko štovanog principa uzročnosti. Još od najranijih dana ljudske povijesti, *zakon* uzroka i posljedice činio se neumitnim i sveprisutnim. Sada je i ovaj, navodno nepogrješivi *zakon* počeo popuštati pred novim saznanjima. Psihologija je, na primjer, ukazala na nemogućnost kvantifikacije ili pojednostavljenja ljudske motivacije, inzistirajući na ambivalentnosti ponašanja koja se suprotstavljala logičkoj jednadžbi uzroka i posljedice. Neodređenost, nepredvidljivost, nasumični elementi i neočekivane mutacije, počeli su zauzimati sve više mjesta u znanstvenim teorijama. Štoviše, uzročnost je do tada promatrana kao proces koji se odvija u linearnoj progresiji u vremenu i prostoru. Budući da su vrijeme i prostor relativizirani, vremenska i prostorna osnova na kojoj je počivala uzročnost više nije postojala. Potaknut time, Jung je uspostavio potpuno novu koncepciju, *sinkronicitet*, koji je imao ulogu *ne-kauzalnog povezujućeg principa*. Ovakvo je preispitivanje uzročnosti zahvatilo i druge, praktičnije sfere. Moral je, primjerice, u značajnoj mjeri počivao na premisi o nagradi i kazni. Kazna i nagrada temeljile su se na uzroku i posljedici. S relativiziranjem uzroka i posljedice i zakon nagrade i kazne postao je elastičnijim. Kazna više nije predstavljala neizbježnu posljedicu prijestupa, niti je nagrada slijedila iz vrline.

Naprotiv, *zasluženu* kaznu pojedinac je mogao izbjeći, ili, pak, prigrabiti nagradu koja mu ne pripada. Dok su vrijeme, prostor i uzročnost predstavljali tri najznačajnija stupa racionalističke misli Zapada, ličnost je predstavljala četvrti. Još od Aristotelova vremena, *karakter* je promatran kao više-manje definirana kvaliteta, a pojedinac kao jedinstveni entitet. Karakter je, vjerovalo se, bio određen različitim čimbenicima - planetarnom konstelacijom u trenutku rođenja, četirima elementima - zemlja, zrak, vatra, voda, - takozvanim „duhovima“ u krvi ili fluidima. Osim u slučaju bolesti, umne poremećenosti ili religioznog obraćenja, karakter je smatran stabilnom kvalitetom. Sada se, pak, karakter pojedinca sučelio s uznemirujućom sviješću o vlastitoj nestabilnosti -ako ne i vlastitom nepostojanju. Sociologija je predstavljala ličnost kao sloj uvjetovanih refleksa, kojom gotovo isključivo upravljaju okolina i nasljedna svojstva. Znanost je nudila podršku ovakvim tvrdnjama, a otišla je još i dalje, reducirajući karakter ili ličnost na neuronske impulse i DNK-kod. A psihologija je, usvojivši koncepciju nesvjesnog, učinila *coup de grace* predodžbi o ličnosti kakva je ona bila u prošlosti. Snovi - koji su se do tada pripisivali vanjskom izvoru, bez značenja za identitet pojedinca - proglašeni su izrazom jastva kao buduće svijesti. Ludilo se više nije moglo promatrati kao slučajna pojava, pa čak ni kao bolest u uobičajenom smislu, već prije kao potencijalnost koja je svojstvena svakom ljudskom biću. Čovjek je bio prisiljen priznati da u njemu leže mnoga jastva, impulsi, dimenzije i pod-ličnosti, od kojih nisu sve živjele u miru jedna s drugom. Karakter ili ličnost mogli su se mijenjati i transformirati zapanjujućom lakoćom - putem droga, trauma, senzorne deprivacije, uvjetovanja, elektrošokova ili kirurškim zahvatima na mozgu. Ukoliko je pojedinac kao takav uopće postojao, on je u isto vrijeme bio i više i manje od onoga što je do tada o sebi mislio. Kao posljedica proširivanja znanja, čovjek je samome sebi postao još većom tajnom, udaljavši se od sebe u još većoj mjeri. Prije i jasnije od bilo koga drugoga, jedan je pisac iz dvadesetog stoljeća dijagnosticirao i identificirao krizu koja proizlazi iz fragmentacije znanja i relativizacije vremena, prostora, uzročnosti i ličnosti.

Pjesma T. S. Eliota, *Pusta zemlja*, (iz 1922. godine), još se uvijek može prizvati kao sažetak iskustva dvadesetog stoljeća. U Pustoj zemlji, čitatelj uranja u poništenje vremena i prostora, negaciju uzročnosti, dezintegraciju ličnosti; čuje se još samo slabi glas u daljini, koji očajnički pokušava skupiti djeliće svojih ruševina. Kako bi izrazio dilemu modernog vremena, Eliot se izravno poziva na francuske simboliste, koristeći se njihovim hermetičkim tehnikama. Svoj izlaz iz puste zemlje on, još jednom, pronalazi s pomoću hermetičkih načela. Privučen u velikoj mjeri njegovim ritualnim elementom, Eliot se i službeno obratio na anglikanizam. No, kasnija djela, poput Četiri kvarteta, teško se uklapaju u kršćanske konvencije. Naprotiv, ona sadrže brojne stihove, pa i čitave strofe, koje gotovo doslovno proizlaze iz hermetičkoga korpusa. Tehnike francuskoga simbolizma korištene su kako bi se izrazila hermetička postavka o među povezanosti mikrokozmosa i makrokozmosa:

"Taj ples u kucavicama
i cirkulacija nam limfe
u vrtnji zvijezda su iscrtani..."

Dvadeseto je stoljeće umjetnosti, a posebice književnosti, postavilo dva cilja. Prvi je bio suočiti se s relativizacijom vremena, prostora, uzročnosti i ličnosti, i učiniti je smislenom u okvirima ljudskog postojanja. Drugi se sastojao u suštinski hermetičkoj reintegraciji fragmentiranog znanja u novo i sveprožimajuće jedinstvo - jedinstvo koje bi, opet, bilo smisleno u okvirima ljudskog postojanja. Pa opet, napori su se pokazali jalovima, jer je i sama umjetnost stjerana na marginu zapadne civilizacije. Umjetnost je svedena na razinu jednog u moru fragmenata, a u očima većine ljudi i najbeznačajnijeg od svih. Štoviše, u sveučilišnim „kulama od slonovače“, umjetnost je doživjela fragmentaciju od strane racionalističke metodologije. Pod imenima kao što su *Novi kriticizam*, ili *dekonstrukcionizam*, studij književnosti iskrivljen je u neku vrstu pseudo-znanosti. Umjetničko se djelo podvrgava seciranju i analizi, kao da je riječ o kakvoj mehaničkoj napravi - mrtvoj konstrukciji riječi i slika, koja se ima rastaviti na svoje sastavne dijelove, poput tjelesnih organa prilikom obdukcije. Ono što umjetnik stvarno pokušava priopćiti, smatrat će se uzgrednim i izlišnim.

Posljedica svega jest da se ljudi, gladni smisla, svrhe i smjera u svojoj egzistenciji, okreću istočnjačkoj misli, pristupaju sektama ili kultovima, ili, pak, ustrajno i mazohistički gutaju na stotine stranica **Gurdjievovih**, **Blavatskinih** ili **Steinerovih** djela - ne uviđajući, pri tome, da im ono za čime tragaju leži upravo pred nosom. Za takve je ljude umjetnost daleka i zatvorena domena, sfera specijaliziranih i rijetkih akademskih studija, koja u njihovim životima ne igra baš nikakvu ulogu. Takvi ljudi nikada neće umjetnost vidjeti onakvom kakvom ju je vidio **Flaubert** - kao čuvara i kanalizatora svetog. Nikada im neće pasti na pamet da postave ono nametljivo, pa opet jednostavno pitanje: tko je *duhovniji* - Rilke ili papa?

Sasvim očigledno, *duhovniji* je Rilke - jednako kao što je **Nikos Kazantzakis**, autor *Posljednjeg Kristova iskušenja duhovniji* od samoprozvanih pobožnih kršćana, koji su osudili njegovu knjigu i film koji je po njoj režirao **Martin Scorsese**.

O kulturnoj uvjetovanosti

1. Psiho-fizička ili mentalna ograničenja

Unutar sveopće uvjetovanosti nadodali smo kulturnu civilizacijsku uvjetovanost, kolektivnu uvjetovanost i napose i individualnu uvjetovanost. Jer danas svugdje gdje se okrenemo, u podsvijest nam ulaze razne poruke. U filmovima, pjesmama, reklamama, serijama nalaze se subliminarne poruke. Govore nam sto da radimo, o seksu, o tome sto se treba nositi.

A kako one djeluju na nas? Ljudski mozak je podijeljen u dvije polovine. Znanstvenici tvrde da lijeva polovina mozga obuhvata racionalne i analitičke funkcije nervnog sistema, dok je desna polovina mozga sposobna obuhvatati podsvjesne, emocionalne i instinktivne procese.

Tako, na primjer, skrivenu poruku "unauhiram imzu", koja preko lijeve polovine mozga dopijeva u svijest slušaoca, desna polovina mozga pretvara u naredbu "uzmi marihuanu". Razum se ovoj poruci ne može suprostaviti, jer je ne prepoznaje.

Znanost još nije dokazala koliko one utječu na nas, da li nam mogu promijeniti moć rasuđivanja, ali ju definitivno mogu oslabiti. Takvim skrivenim porukama razum se ne može oduprijeti, jer ih ne može niti prepoznati. Što češće slušatelj čuje poruku, to je snažnije njeno sugestivno djelovanje, pa je veća i vjerojatnost da se ponaša kako mu je savjetovano, preporučeno ili, bolje, naređeno.

2. Naša intelektualna ograničenja¹⁴⁰

Svaki lutajući redovnik koji sa stanovnicima zen hrama započne i pobijedi u raspravi o budizmu, može ostati u hramu. Ako ga poraze, mora nastaviti svoj put. U jednom hramu na sjeveru Japana živjela su dva brata redovnika. Stariji je bio učen, a mladi priglup i bez jednog oka.

Lutajući redovnik došao je i zatražio prenoćište, propisno ih izazivajući na raspravu o uzvišenom učenju. Već umoran od proučavanja toga dana, stariji brat reče mlađemu neka ga zamijeni. „Idi i zahtijevaj razgovor u tišini“, upozori ga.

Tako mladi redovnik i stranac odoše pred oltar i sjedoše.

¹⁴⁰ Primjer Razmjena mišljenja za smještaj uzet je iz knjige: „Zen meso, zen kosti“, Quantum, Zagreb, 2004., str. 46-48.

Uskoro putnik ustade, ode do starijeg brata i reče mu: „Tvoj mlađi brat je divan mladić. Porazio me.“

„Prepričaj mi razgovor“, reče stariji brat.

„Pa“, objasni putnik, „prvo sam ja podigao jedan prst, predstavljajući Buddhu, prosvijetljenog.“

Onda je on podigao dva prsta, označavajući Buddhu i njegovo učenje.

Zatim sam podigao tri prsta, predstavljajući Buddhu, njegovo učenje i njegove sljedbenike u skladnom suživotu.

A on mi na to zaprijeti stisnutom šakom, pokazujući da sve potiče od jedne stvarnosti.

Tako je on pobijedio i ja nemam pravo ostati.“ Rekavši to, putnik ode.

„Gdje li je taj čovjek?“ upita mladi brat naletjevši na starijega.

„Čujem da si ga pobijedio u raspravi.“

„Nisam ja pobijedio nikoga. Isprebijat ću ga.“

„Reci mi o čemu ste raspravljali“, zamoli stariji brat.

„Pa, čim me ugledao, podigao je jedan prst, rugajući mi se što imam samo jedno oko. Budući da je bio stranac, htio sam biti ljubazan, pa sam pokazao dva prsta, čestitajući mu što ima oba oka. Onda je ta neodgojena hulja podigla tri oka. Zato sam se razbjesnio i htio ga udariti, ali on pobježe!“

3. *Naša emotivna ograničenja:*

U školskom udžbeniku **Logike**, za učenike srednje škole autora **Gajo Petrovića** nalazi se sinopsis (kratki sadržaj) japanskog filma iz 1950 **Rašomon** (jap. 羅生門) kojeg je režirao **Akira Kurosawa**¹⁴¹. Film opisuje silovanje žene i kasnije ubojstvo njenog muža kroz iznimno različite priče četiri svjedoka, uključujući silovatelja te, preko medija, mrtvog muškarca. Priče su međusobno kontradiktorne, što ostavlja gledatelju da prosudi koja je od njih, ako ijedna, točna. Priča se razvija u

¹⁴¹ Zbog svojih naglašavanja subjektivnosti istine i nesigurnosti činjenične točnosti, Rašomon su neki tumačili kao alegoriju na poraz Japana na kraju Drugog svjetskog rata. Članak Jamesa F. Davidsona "Memory of Defeat in Japan: A Reappraisal of Rashomon" objavljen u prosinačkom izdanju Antioch Reviewa iz 1954., rana je analiza elemenata poraza u Drugom svjetskom ratu. Druga alegorijska interpretacija filma kratko je spomenuta u članku "Japan: An Ambivalent Nation, an Ambivalent Cinema" Davida M. Dressera. U njemu se film doživljava kao alegorija na atomsku bombu i japanski poraz. Kratko se spominje i pogled Jamesa Goodwina na utjecaj post-ratnih elemenata na film.

prisjećanjima četiriju likova - bandita Tađōmarua, ubijenog samuraja, njegove žene i bezimenog drvosječe - na događaje koji su se desile jednog poslijepodneva u lugu. Ali to je isto tako prisjećanje u prisjećanju jer priče svjedoka razuzdanom pučaninu iznose drvosječa i svećenik dok u razrušenoj stražarnici zvanoj Rašomon čekaju završetak kišne oluje.

Simbolizam je prisutan tokom cijelog filma, a o tome je puno i pisano. Vodeći se tradicijom, snimatelj **Kazua Miyagava** je izravno snimao sunce kroz krošnje drveća, kao da želi pokazati kako istina počinje nejasna. Ulazna vrata kojima se neprestano vraćamo kao na 'polaznu' lokaciju za naraciju služi kao vizualna metafora za ulaz u priču, a činjenica da ih trojica muškaraca na vratima postupno ruše i spaljuju kako priča napreduje je komentar o prirodi istine onoga o čemu govore¹⁴².

Politolog **Graham Allison** je tvrdio da je koristio Rašomon kao početnu točku za svoje veliko djelo, **Essence of Decision**, u kojem je ispričao priču o Kubanskoj raketnoj krizi iz tri različita teoretska gledišta (tako da je kriza opisana i objašnjena na tri potpuno različita načina). U svakom slučaju treba istaći kako Rašomon je film drugačiji od svih ostalih filmova, on, kaže nam režiser **Akiro Kurosawa**, govori "O tome kako je ljudsko biće nesposobno da bude iskreno prema samom sebi dok govori o sebi samom."

Ili metaforično: *"Živio jednom jedan čarobnjak koji je posjedovao stado ovaca. Volio je jesti janjetinu i povremeno bi poklao koju. Kad su shvatile da će ih on poklati, kako bi im onemogućio da bježe, odlučio ih je hipnotizirati nametnuvši im tri uvjerenja: 1. ovce su besmrtnne, zato ne treba da se boje smrti, a to je i jedan od najboljih načina da se dostigne vječnost; 2. on je za njih bio dobar pastir, i nadasve je volio svoje ovce; 3. i na kraju, one nisu bile ovce već lavovi, orlovi, ljudi, pa čak i čarobnjaci. Od tada sve su ovce mirno čekale da budu poklane. Dapače, bile su sretne."*

¹⁴² Utjecaj na filozofiju. Rašomon igra središnju ulogu u dijalogu Martin Heideggera između japanske osobe i ispitivača. Nakon što ispitivač u ranoj fazi pohvali film kao vodič u "misteriozni" japanski svijet, japanska osoba prekori film jer je previše europski i ovisan o određenom objektiviziranom realizmu, a ne prisutan u tradicionalnom japanskom noh kazalištu.

Problematicnost ljudskog svijeta

Vrijeme je da se unutar te sveopće uvjetovanosti pozabavimo problematski (a ne povijesno) bitnim čovjekovim pitanjima o sebi i njegovom svijetu. O svijetu i o životu koji su oduvijek bili zagonetni, složeni, neizvjesni, a time i izazovni. To se, dakako, ne može proniknuti u okviru pojedinih posebnih znanosti i struka, već samo u filozofijskoj otvorenosti, koja se ne ustručava (ne zadržava u granicama samo jedne struke).

Filozofija promišlja čovjeka u cjelokupnosti njegova opstanka. No, čovjek i njegov opstanak, kako upozorava **E. Fink**, ne postaju „objektom“ mišljenja na jednak način kao i vanjske stvari. Čovjek ne susreće i ne doživljava sebe izvana, naknadno kao fenomene, stvari iz svoje okoline. Našim predmetom može biti samo ono što je izvan nas, što je „po sebi“ pa tek opredmećivanjem postaje nešto „za nas“, a samotumačenje spada u samu bit ljudskoga opstanka. Ljudsko postojanje u njezinim povijesnim mijenama i konstantama interpretira se iz sebe same. Postojanje i samointerpretacija u uzajamnoj su bitnoj povezanosti. Dakle, u filozofijskoj otvorenosti, koja čovjeka ne predmeće kao stvar (poput znanosti) i koja je prije teorijsko-praktični odnos čovjeka prema svijetu, nego znanje koje se može naučiti, kaže **E. Fink** u knjizi *Osnovni fenomeni ljudskoga postojanja*, na djelu je *odvažnost* da se živi u skladu s vlastitom interpretacijom egzistencije, što treba izvirati prije svega iz sudioništva i svjedočenja ljudskoga opstanka o sebi (a ne iz nečega izvan njega - iz različitih tradicija, institucija, interpretacija koje, doduše, možemo dijaloški uvažiti, ali ne i nekritički prihvatiti).

Radi se naime o onom ljudski određenom obliku interpretacije života, kao jedan od temeljnih ljudskih odnosa spram osnovnih fenomena ljudskog postojanja: slobode, vlasti, vrednota, običaja, rada, osobnosti, kolektiva, strasti, ljubavi, igre, smrti, itd. U stvari radi se o izvornom obzorju života koji je sve više zamjenjen sa efikasnijim znanstveno-tehničkim sustavom vrijednosti. Radi se naime o odnosu koji, prvenstveno, ovisi o doživljavanju našega 'sada' i 'ovdje' u beskrajnom kozmosu i beskonačnosti vremena ili, ako želite sve vladajućeg nihilizma.

„Prirodna znanost“, ističe **Husserl**, „nije i ne može biti samodostatna. Ona se u moderno doba razvila nezamislivom brzinom, no njezin je napredak izazvao intelektualnu krizu jer se naizgled odvojila od svojega matičnog tla iz kojega je prvotno izrasla i koje joj jedino može pružiti smisao i značenje. U nastojanju da prirodnoznanstvene kriterije očisti od

*svih antropocentričkih elemenata ona se doslovice dehumanizirala. (...)Položaj prirodnih znanosti se može, po Husserlu, potpuno razumjeti samo u svjetlu njezinih neprirodoznanstvenih pretpostavki*¹⁴³. *Dok se filozofije "pojavljuje tamo gdje se ljudi bude"*¹⁴⁴.

Ali zašto se čovjek MORA baviti filozofijom, znanošću i religijom?

Odgovor je jednostavan kako bi se obranio, više nego oslobodio, od straha od smrti kao ništavilo osobnosti. Zato svaki tip kulture nalazi svoj korijen postajanja i postojanja u egzistencijalnom šoku i posljedičnoj, primarnoj potrebi da se egzorcira smrt i da se obrani od tjeskobe zbog straha od smrti, koja je nastala u istom trenutku rođenja svijesti¹⁴⁵.

Prema svim svojim vanjskim pojavnostima, naš je život tek iskrica svjetla između jedne i druge vječne tame. Naviknuli smo se učiniti svoje postojanje vrijednim, a to nam je omogućilo vjerovanje da postoji i nešto više od ove vanjske pojavnosti - da živimo za budućnost, koja dolazi nakon ovozemaljskog života. Bezvremena poruka koju **Alan Wilson Watts** prenosi u svoju knjigu *Mudrost nesigurnosti*. Radi se naime o tekstu koji je danas, u dobu naizgled neograničenih mogućnosti, ali i tjeskoba koje one nose sa sobom, aktualnija nego ikada. "U XX. stoljeću **Husserl** je ustvrdio da su sva naša poimanja samo 'ostatci', da su sva naša shvaćanja samo parcijalna, da nas je usitnjavanje znanstvenih disciplina dovelo do gubitka smisla i uvjeta za istinsko znanje. Mi smo danas zapravo samo obrtnici znanja; posjedujemo samo ono znanje koje nam omogućuje da upoznamo i promijenimo ljudske materijalne uvjete, ali zbog kojeg zaboravljamo razmišljati o pitanjima ljudske sudbine." Odnos umještosti da se nešto čini i smatranja za dobro da se to čini nije nova činjenica svijeta moderne tehničke civilizacije. Pred točno istim problemom stajao je grčki svijet i točno na tu situaciju cilja Sokratovo pitanje. Područje praktičnog djelovanja ipak se već u svim oblicima civilizacije pojavljuje u dvojakom obliku; jednom ga označavam kao znanje koje se može naučiti, što su ga Grci zvali techne i u kojem u se majstorstvo pokazuje upravo u tome da se stekla neka određena osobitost umijeća. Na drugoj je pak strani cjelokupno područje u kojemu su praktična sredstva za neku zadanu svrhu prepuštena pojedinčevoj vlastitoj rasudnoj moći i snalažljivosti, pri čemu nije na raspolaganju specijalizirani stručnjak. Važno je da budemo svjesni te razlike.

Nasuprot takvoj *mudrosti nesigurnosti*, kao put buđenja, **Karl Marx** će na svojstven način, u *11 Feuerbachovoj Tezi*, tvrditi kako su „*filozofi do sada svijet samo različito tumačili, kad se radi da se on promjeni.*“ Što donekle može biti i točno

¹⁴³ Edo Pivčević, Na tragu fenomenologije.

¹⁴⁴ Karl Jaspers, Uvod u filozofiju.

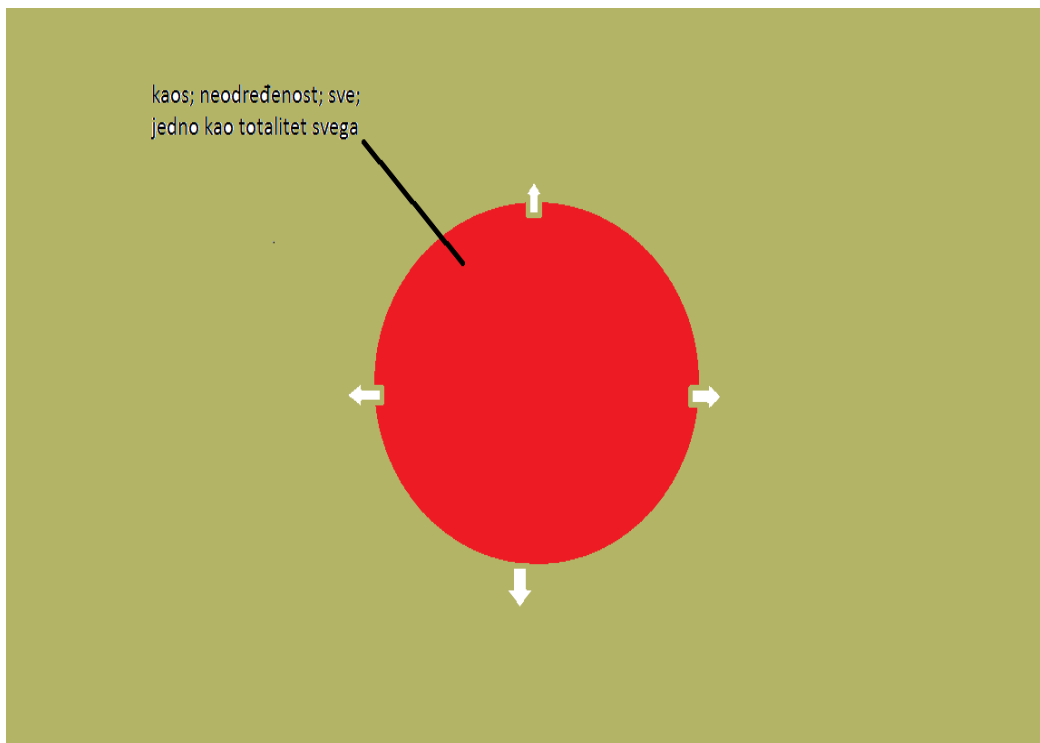
¹⁴⁵ „Shvati svijet, mi sami, bogova smo stvorenja; točnije rečeno, proizvod smo igre bogova. Zato u našoj dimenziji stvarnosti ne može se govoriti o apsolutnim uvjerenjima. Svi smo mi sinovi jedne uzvišene igre, čije osobine posjedujemo: nepredvidljivost, maštu, kaos, lepršavost, okrutnost.“ (Fulvio Šuran)

za kršćanske mislioce ali ne i za grčke filozofe. Kako što smo vidjeli za njih je glavni cilj bio upoznati samog sebe. Gdje unutrašnja spoznaja neminovno vodi do korjenite preobrazbe samog čovjeka, iz dubine. Mjenjajući sebe filozof je istovremeno mijenjao i izvornu (Prvu) predodžbu stvarnosti.

1. Izvorni kaos - chaos

Ali kako je izgledao svijet prije rođenja ljudske svijesti; prije vremensko-prostorno obuhvaćanje stvarnosti?

Za pogansku kulturnu civilizaciju kao neuređeni svemir, tj. kaos. A za monoteističku kulturnu civilizaciju kao uređena linearna cjelina, tj. kao kozmos. Sa jednom važnom pretpostavkom koja u veliko razlikuje te dvije vizije stvarnosti. Naime radi se u tome što monoteistička koncepcija stvarnosti izvan svijeta postavlja ništa ili bezdan i Boga¹⁴⁶. Dok za pogansku viziju izvan svega, shvaćen kao kaos ili kozmos nema ništa, jer nešto nikako ne može proizaći iz ništa, jer ništa je ništa.

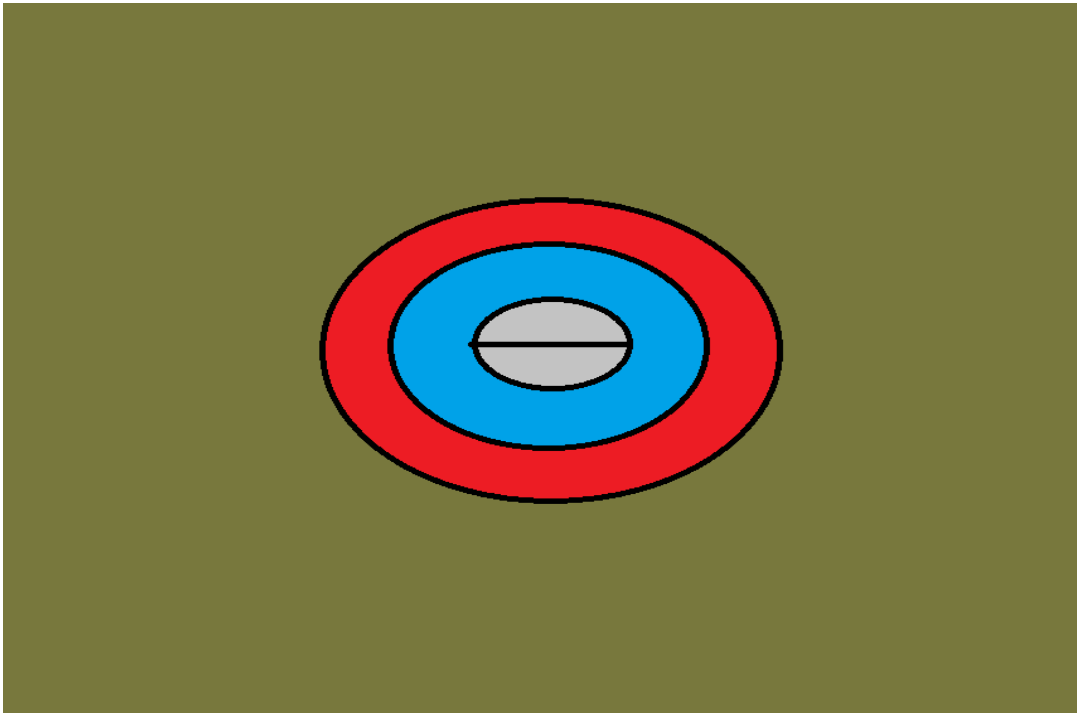


Dakle, za pogansku kulturnu civilizaciju u početku bijaše kaos, ili zbrka svega i svačega, iz kojega ili iz čega je proizašao uređeni svijet ili kozmos. Zanimljivo je tu napomenuti kako i u moderna vremena naići ćemo na taj vidokrug apsoluta u liku **Hobbeseve** teoretizacije prvotnog, prirodnog stanja u kojemu ljudi se nalaze „u ratu

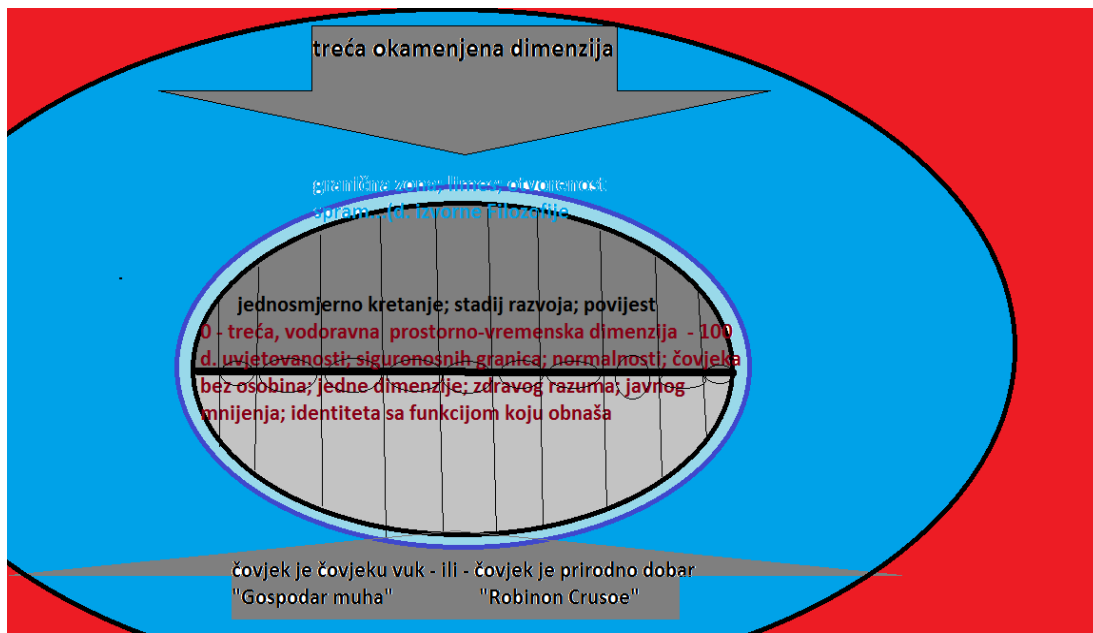
¹⁴⁶ „U početku stvori Bog nebo i zemlju. Zemlja bijaše pusta i prazna; tama se prostirala nad bezdanom i Duh Božji lebdio je nad vodama.“ „I vidi Bog da je dobro.“ „To je postanak neba i zemlje, tako su stvarani.“(Biblija, Postanak)

svaki protiv svakoga“; jer je to stanje u kojemu čovjek je čovjeku vuk. Tek društvenim ugovorom ljudi svladaju nedostatke prirodnoga stanja postajući tako dobroćudno društveno biće.

Nasuprot tome, za monoteističku kulturnu civilizaciju u početku bijaše (od Boga) skladno uređenog kozmosa i tek naknadno nakon „podivljalih faktora“ u vidu dvaju izvornih grijeha: onog prouzročen Luciferovim ponos i onog kušnje ili znatiželje prvih ljudskih bića, Adama i Eve. Zanimljivo je ovdje primijetiti kako ovi neuračunati događaji mogu se protumačiti kao postojanje slučaja ili slobode u samoj Bibliji. Kao 'stanja' koja treba pokoriti i kazniti jer se protive božanstvenoj harmoniji stvorenog totaliteta. Dok se u izvornoj filozofskoj tradiciji ponos i znatiželja tretiraju



kao osnova postojanja same filozofije ili slobodnog mišljenja. Tek kasnije će se u grčkoj filozofiji pojaviti istovjetnost između kaosa i ništa (u liku negativiteta). Ali ne još u liku apsolutnog ništa, nego kao ništa u obliku postajanja i nestajanja pojedini bića.



Nasuprot Hobbesu u modernom razdoblju zapadne civilizacije monoteističko stajalište prirodnog stanja u kojem je čovjek po naravi dobar nalazimo u **J. J. Rousseaua** za kojeg je čovjek prirodno dobar a društvo negacija prirode kao prave izvornosti. Dok su naime po prirodi ljudi slobodni, jednaki i ravnopravni, u suvremenom društvu, smatra Rousseau, vlada nejednakost, i to politička i moralna. U oba slučaja radi se o stvarnošću, shvaćene u vidu nastajanja i nestajanja svih bića, koja jesu ono nešto (biće), koje je po svojoj prirodi (oduvijek) osuđeno na rođenje i na smrt. Unutar, dakle, zapadne izvorne filozofske tradicije prvobitni naziv te dimenzije neostvarenosti je **chàos** (kaos). Tako se, na primjer, **Heziod** u **Teogoniji**, koja zajedno s dijelom **Poslova i dana** doista kronološki pregled od postanka svemira do piščeva vremena, **Heziod** nam prikazuje i opisuje stvaranje svemira i prvih primordijalnih božanstava iz primordijalnog Kaosa; dok se za **Platona** se pojmom **chàos** označuje neodređenost u liku mješavine, magme, nereda; u **eposu o Gilgamešu** kaosom se označuje gusta magla koja razorno djeluje na Gilgameša. Kad je "tama postala tako gusta da nije mogao vidjeti ništa ni pred sobom ni za sobom, Gilgameš krikne obuzet užasom" i smiri se tek kad se ponovno približi svjetlosti praskozorja kad je stigao u božanski vrt, tj. u *kozmički uređenu stvarnost*. Iz mita o Gilgamešu postaje nam jasno da suprotnost onoga što se na taj način označuje pojmom **chàos** jest **kosmos**, tj. sam svemir kao uređeni svijet. Kosmos je sveukupnost stvari koja je proizašla iz nereda prvotnog **chaosa**, koji predstavlja najopširniju prostorno-vremensku i umnu dimenziju koju je grčki mit uspio zamisliti. **Chaos** dakle označuje bezgraničnost izvornog prostora, bezgraničnu otvorenost. On je dakle neizmjerljiv i beskonačan, jer se iz tog kaosa rađaju svi svjetovi i bogovi. Međutim, izvorni kaos, kao prijelaz nepostojećeg, ne-početka u postojeće, početak, predstavlja sliku velikog praska – svaki početak života preslika je prvog početka. Ne-početak, tj. nepostojanje, ljudski je rod pretvorio u nešto njima uredno i sigurnosno radi se o dimenziji u kojoj vlada zakon ljudskog logosa, *sensusa comunisa*, zdravog razuma i javnog mnijenja. Unutar

koje djeluje „Čovjek jedne dimenzije“ (Herbert Marcus); „Čovjek bez osobina“ ili *svojstva* ili 'kvaliteta' (Robert Musil), čovjeka automa. Unutar koje, luđak i luda poistovječeni su i tretirani kao razbijeni autom, koji ne funkcioniraju ispravno, kojem fali pokoj kotač. „Ali, bolje je još biti lud od sreće, nego lud od nesreće, bolje je i zdepasto plesati nego šepavo hodati.“¹⁴⁷ Jer je to dimenzija u kojoj sve postaje ograničeno, zatvoreno i okamenjeno unutar sigurnosnih zona moći i prevladavanje jačega. Sigurnost koja se plaća nihilizmom vlastite osobnosti. Kakonam todobroobjašnjava **Erich Fromm** u knjizi *Bjekstvo od slobode*. To čini da svijet izgleda kao konsolidirani, točnim sigurnosnim mjerilima određen labirint, nad kojim vlada “Zakon gravitacije” i to u fizičkoj, psihičkoj i duhovnoj dimenziji ljudske stvarnosti. Sve je unaprijed određeno ili “okamenjeno” meduzinim pogledom¹⁴⁸.

2. Čovjek kao psihičko biće

Za danskog filozofa **S. KIERKEGAARD** egzistencija je poseban način opstojanja čovjeka. Određena je mogućnošću, a to bi značilo da je određena slobodom i tjeskobom. Tjeskoba je produkt slobode, grijeha, odlučivanja, otvorenosti i posebice odgovornosti. Tjeskoba tako proizlazi iz čovjeka samog, iz svega onoga što jednog čovjeka čini čovjekom i ona je temeljno njegovo stanje ukoliko je čovjek duhovno biće. Kierkegaard govori kako je čovjek uvijek u suprotnosti vremenitosti i vječnosti, zbilje i ideala, a njegova budućnost je uvijek neizvjesna. Jedina izvjesnost u neizvjesnom životu je smrt.

2.1. Kierkegaardovovi stadiji egzistencije

Kierkegaard razlikuje tri stadija egzistencije, a ona se temelje na činjenici da čovjek sam bira i određuje stil svog života. Govoreći o načinima na koje čovjek može postići egzistiranje, Kierkegaard izdvaja tri temeljna načina ili sloja egzistencije: **estetski, etički i religiozni**. Treba naglasiti da nema automatskog prijelaza s jednog na drugi stadij, to je opet stvar slobodnog izbora i odluke svakog čovjeka. Zato mnogi ljudi cijeli život ostaju na prvom stadiju. U različitim triju stupnjeva odluka ili – ili odnosi se na cjelokupan život, a prema tome i različit cilj.

¹⁴⁷ F. Nietzsche, Tako je govorio Zaratustra. Knjiga za svakoga i ni za koga.

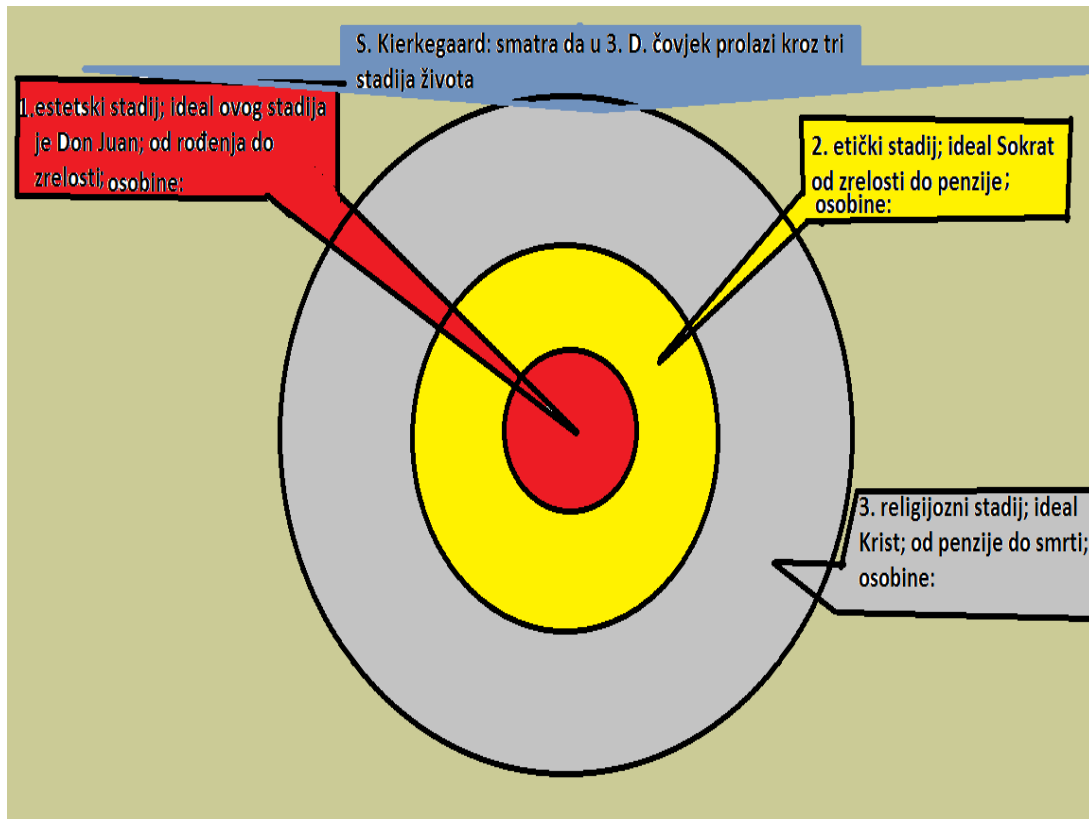
¹⁴⁸ Meduza (grčki Μέδουσα, Médoysa) u grčkoj mitologiji bila je jedna od Gorgona, čudovišna žena koja je ljudska bića pretvarala u kamen. Zajedno sa svojim sestrama Gorgonama – Stenom i Eurjalom - bila je kći MORSKOG boga Forkisa i Keto ("Forkida"), zajedno sa sestrama Grejama, ili tifon i Ehidnin potomak. Meduzino ime dolazi od grčke riječi μεδομαι, medomai = "planirati", "dosjetiti se", "pronaći", od ženskog roda prezentskog participa glagola medein = "vladati nad", sve od ie korijena *me- = "mjeriti". Muški rod medon = "vladar" homersko je ime. Također može značiti i da je ona "čuvarica" ili "zaštitnica". Neki pravom gorgonom smatraju samo Meduzu, dok ostali gledaju na njih kao trojstvo. Meduza je prikazivana često kao zvjersko žensko ljudsko lice koje je pogledom okamenjivalo. Često je prikazivana s krilima i pandžama i s kosom od zmija. Na slici Arnold Böcklina Meduza, 1878.

Estetski stadij je stadij u kojem čovjek izabire ono izvanjsko i osjetilno. Ovaj prvi stadij odnosi se na neposrednost života. Ovdje čovjek živi bez cilja, bez pogleda dalje od sadašnjeg trenutka, živi prema načelu: Život treba uživati. To je uvijek jedno ekscentrično stanje, jer čovjek bira nešto periferno, a ne ono što je u središtu njegove nutrine. Uglavnom je to senzualizam i hedonizam u svojoj modernoj formi. Tu nema jednoobraznosti ali i bitne razlike. Estet je čovjek kojim upravljaju izvanjske okolnosti. On nije donio odluku o preuzimanju brige za projekt svoga vlastitog ostvarenja jer ga izvanjski poticaji toliko privlače da nije svjestan kako im se oduprijeti niti im se pokušava oduprijeti. Privlači ga uvijek ponovno isprobavanje novoga. Na kraju ga pogađa beznađe jer je u stalnom strahu od pomanjkanja novih mogućnosti i izazova te ostaje ne ostvaren u potpunosti. Kao ideal ovog stadija postavlja se lik *Don Juana*.

Etički stadij, je stadij razumskog izbora, izbora samoga sebe, a ne izvanjskosti. U njemu čovjek preuzima odgovornost za sebe. Ali i u ovom stadiju čovjek bira nešto konačno, a to ga guši. Zato on teži nadići ovo stanje, ali se suočava sa svojim granicama. Sve ga to upućuje na spoznaju da nije sam sebe dao na svijet, upućuje ga na Stvoritelja. Čovjek na ovome stadiju ne bira trenutak nego trajno pa stoga i apsolutno. Tu nema obilja mogućnosti; izbor se sužava a time i pojednostavljuje. No istodobno to pojednostavnjenje jest i otežavanje, jer je odluka definitivna. Etički kriterij sadrži odnos suprotnosti koje treba razdvojiti. Uzor etičkog stadija nalazi se u *Sokratu*.

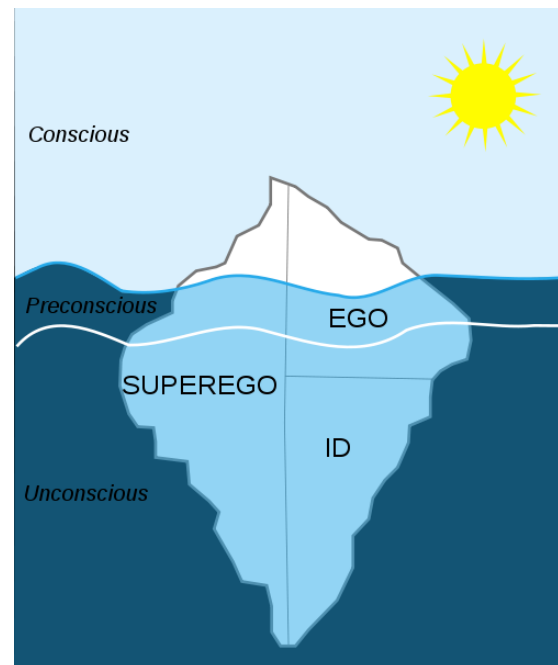
Religiozni stadij, je stadij izlaženja iz sebe i okretanja Bogu, izbor beskonačnog i vječnog. Odnos prema Bogu treba biti osoban, individualan i izravan. Ovaj izbor Kierkegaard naziva i skok vjere, a on uključuje rizik, jer ga čovjek kao konačno biće ne može do kraja sagledati. Ovaj stadij Kierkegaard naziva ultimatumom za čovjeka koji želi viši cilj. Religiozni stupanj kao završetak cilja, ali i kao negacija prvih dvaju stadija, treba otvoriti povijesni horizont na kome će čovječanstvo zasnovati nove ideale. Svaki stadij je prema Kierkegaardu autentičan, ali se međusobno razlikuju u kvaliteti. Tako je estetski stadij po kvaliteti najniži i čovjek koji je estet nikako neće moći doći u odnos s Bogom. Samo čovjek u etičkom i religioznom stadiju mogu stupiti u odnos s Bogom. Uzor religioznog stadija nalazi se u *Kristu*¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Kierkegaard je bio prvi koji je zastupalo kršćanski ili teološki egzistencijalizam. Time je zauzeo izniman teološki stav pa je tako ostao izoliran slučaj među filozofima svoga vremena. Temeljna preokupacija bilo mu je pitanje egzistencije i analizirajući ovu problematiku došao je do vrlo bitnih saznanja. Došao je do zaključka kako se pitanje egzistencije može vrlo lako okrenuti u negaciju egzistencije te tako doći do nihilizma. Ovu postavku su njegovi interpretatori još više naglasili. Nihilizam koji se javio u Kierkegaardovo vrijeme najviše se ispoljio na religioznom planu. To je svojevrsna religiozna kriza (kriza vjere u



2.2. Sigmund Freud

Sigmund Freud čovjeka dijeli na tri razine: super-ego, ego i id koji su podređeni autopilotskom mehanizmu čija je osobina, ali i naša nevolja, da su podsvjesni postupci programirani na način da se odvijaju bez da ih svjesno nadziremo, pa čak i bez da ih opazimo. Budući da je većina naših postupaka pod nadzorom podsvjesnog uma, rijetko ih zamjećujemo, a kamoli da znamo da su se uopće počeli odvijati. Mada Vaš svjesni um percipira da ste dobar vozač, nesvjesni um, koji većinu vremena drži ruke na upravljaču, mogao bi Vas voditi putem uništenja.

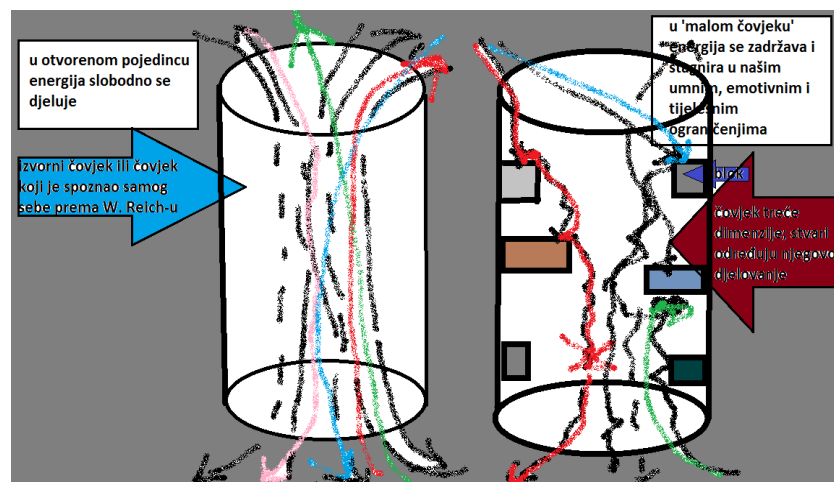
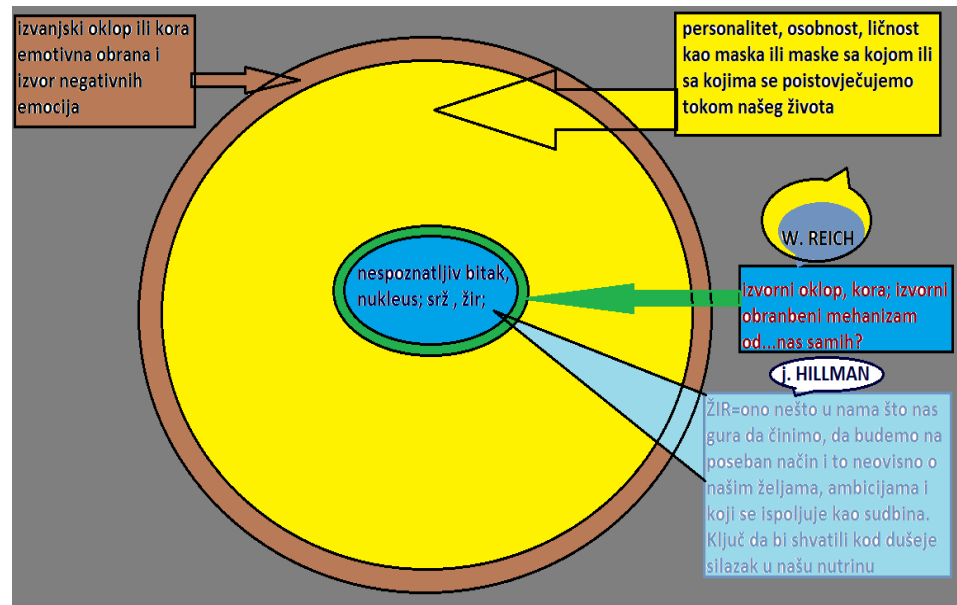


Boga) koja se očituje u činjenici da čovjek gubi smisao svog egzistiranja. Posljedica gubitka smisla je paraliza čovjekove težnje za potpunim ostvarenjem. Rješenje ovog problema Kierkegaard vidi u skoku u vjeru kojim se postaje Kristov suvremenik.

Kada postanemo svjesniji i sve se manje oslanjamo na automatizirane podsvjesne programe, prestajemo biti „žrtve“ vlastitih programa i postajemo gospodari svoje sudbine. Svjesnost posredstvom vlastite sposobnosti da prerađuje ograničavajuće predodžbe (uvjerenja) i auto destruktivna ponašanja može aktivno preobraziti narav našeg života tako da bude ispunjen ljubavlju, zdravljem i napretkom.

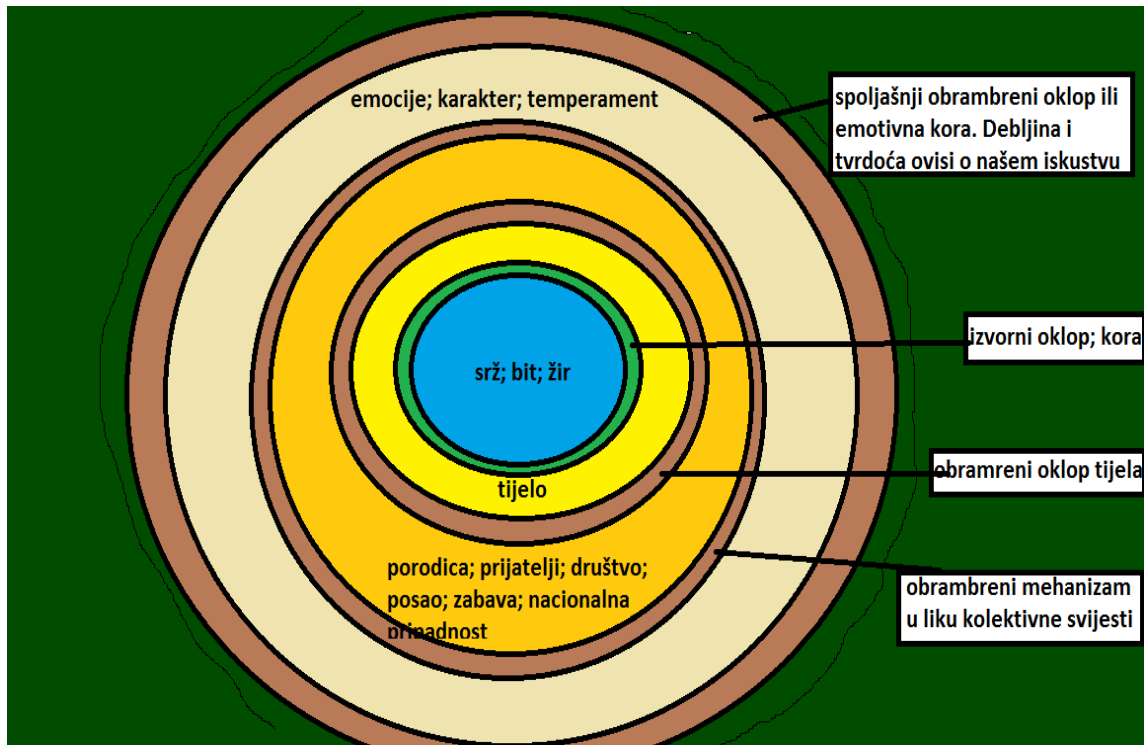
2.3. Wilhelm Reich

Za Reicha čovjek se sastoji od nepoznatljivog, skrivenog i tajnog srža – kojeg J. Hillman¹⁵⁰ uspoređuje sa žirom. Jer je njegova snaga (koju on definira organ) blokirana.



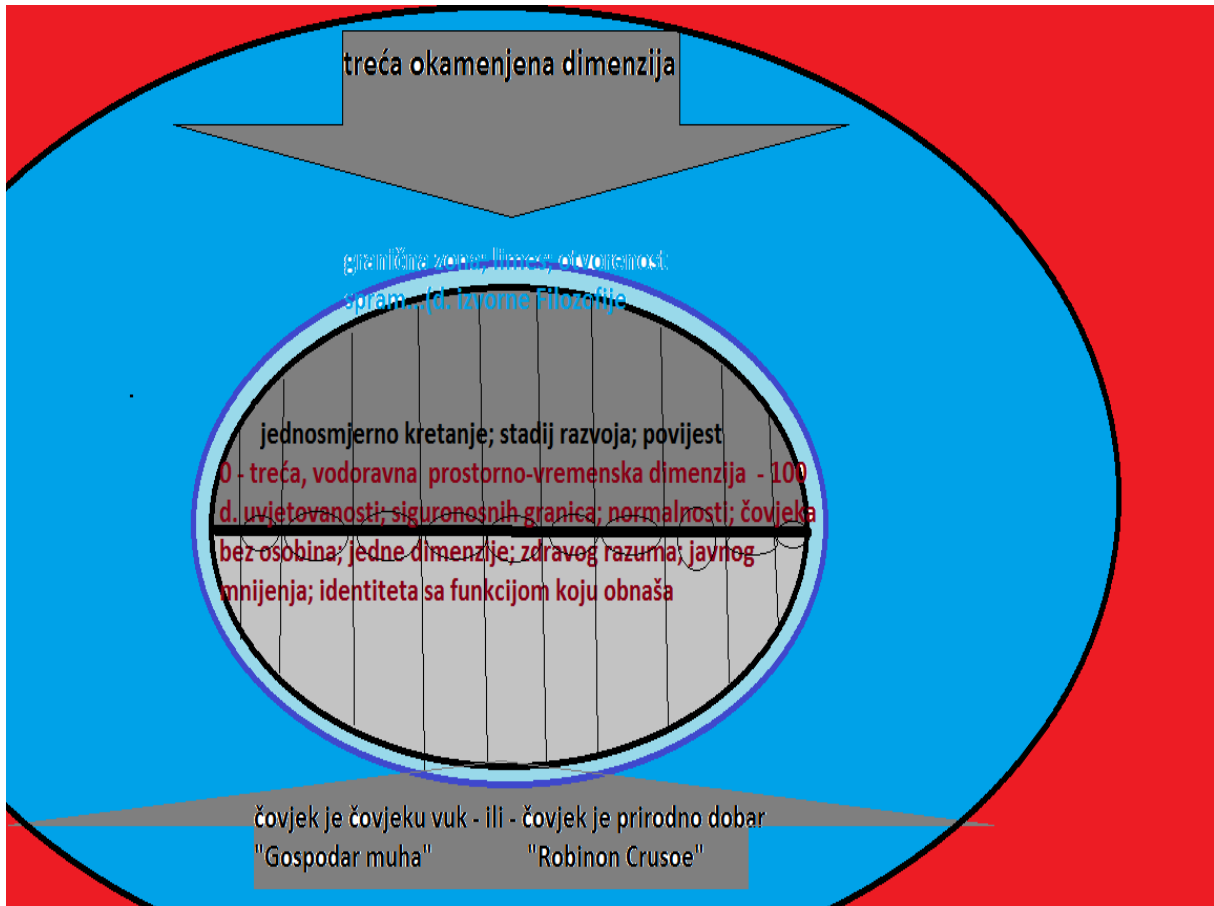
150

James Hillman, The Soul's Code. In Search of Character and Calling, 1996.



Oni su nam dali jedan ne znanstveni već filozofski odgovor. Dakle netočan ali tajnovit skriven kao svaka istina koja da bi postala *jasna i razgovjetna* mora biti dobro, dobro prožvakana. U stvari kao svaka enigma koja mora biti protumačena i čiji će interpretativno prihvaćanje (u obliku društveno važeće predodžbe zavisiti o kolektivnoj, grupnoj, obiteljskoj pa na kraju i pojedinačnoj svijesti.

Treća dimenzija stvarnosti



Kroz stoljeća se istražuje pitanje istine, svojevremeno antički filozofi su pokušavali da razriješe enigmu stvarnosti: što je istinito, a što lažno ili virtualno.

Osobine uvjetovanih pojedinaca pretežito prožeto je ponavljanjem zamjedbi, odnosno osjeta, zatim posjeduje i moć sjećanja na njih, pa onda i njihovu proizvoljnu naknadnu zamišljanja i uobražavanja. I sve to postupno samo od sebe stvara nešto takvo kao što je ono što mi nazivamo navika ili iskustvo. Nadalje sjećanje omogućuje prepoznavanje prošloga u novonadošlom, zadržavanje slike nečega doživljenog u mašti omogućuje povezivanje i onoga neprisutnog s trenutno prisutnim, kao i prepoznavanje sličnosti i različitosti prošlog od sadašnjeg, te onda iz svega toga još i pogađanje i predviđanje budućega.

U tako ustrojenoj navici i njome vođena provodi 'ljudska životinja' (zoon politikon) svoj cjelokućni život, a i većina ljudi najveći dio svojega. No ipak, samo je nekolićini pojedinaca ponekad uzmogne - time što umjesto puke iskustvene, na zamjedbi, sjećanju, mašti i navici izgrađene navike stjeće jednu posve novu i bitno različitu moć, naime um - nadići i samu dušu, postajući time najvišom među konaćnim, odnosno stvorenim 'duhom'.

Prijelaz s duše duhu, odnosno s navike umu, mora ujedno biti i prekoraćenje onoga jaza između slučajnog, vremenitog, tvarnog, tjelesnog, osjetilnog s jedne, a onoga nužnog, vječnog, idealnog, umskog, duhovnog s druge strane. Između, dakle, normalnog i probuđenog pojedinca. To se dobro zamjećuje u :

1. Alegorije o pećini

1.1. Platon

Razglabajući o drugoj razlici,vezanu uz fenomen komunikacije, koja, kao što smo već spomenuli, tiće se filozofskog poimanja komunikacije povezanu uz platonov svijetonazor.

Sunce		ideja dobra
prirodne stvari		
sjene prirodnih stvari		matematićki predmeti $a^2 + b^2 = c^2$
vatra		Sunce
umjetni predmeti		živa bića i predmeti
sjene umjetnih predmeta		slike
područje usporedbe		usporedba sa Suncem i crtom

Grčki filozof **Aristokle** (Platonovo pravo ime) u svom djelu **Država** u sedmoj knjizi odgovara na to pitanje ali opet na jedan zagonetni način, posredstvom mita o pećini. Dakle Platon na slikovit prikazuje put do saznanja i značaj filozofa. Ovaj mit govori kako većina ljudi predstavlja čovjeka koji se nalazi u pećinskoj tami odnosno u mraku pećine. On je leđima okrenut svjetlosti i gleda sjenke na zidu pećine. Čovjek je okovan i ne može da vidi svjetlost, u mogućnosti je da vidi samo sjenke i samim time on misli da su one stvaran svijet i o njima on ima čak i znanost. Čovjek koji se oslobodio okova i gleda u realan svijet i, na kraju u samu svjetlost je probuđeni pojedinac, tj. filozof¹⁵¹

Ali evo ovdje cijelovitiji prikaz Platonove usporedbe s pećinom¹⁵²: *“Iza toga dakle – rekoh – uspoređi našu narav prema tome je li ili nije obrazovana sa sljedećim stanjem. Predoči naime sebi da ljudi žive u podzemnoj spilji, koja ima duž ulaz, otvoren prema svijetlu; da su ljudi u njoj odmala s okovima na nogama i vratu, tako da ostaju na istom mjestu i da gledaju samo preda se te glavu zbog okova ne mogu naokolo okretati, a svjetlo im ognja gori odozgo i izdaleka njima za leđima; među ognjem i sužnjevima zamisli put gore, a uza nj zid, kao što čarobnjaci svoje pred gledaocima iza ograde, preko koje pokazuju svoje sljeparije.*

- Predočujem si.

- Predoči si dakle uz taj zid ljude koji nose svakakve sprave što iznad zida izvireju, kipove, druge životinje, kamene, drvene i svakojako izrađene; i kako je prirodno da jedni nosioci govore, a drugi da šute.

- Čudnu sliku veliš i čudne sužnjeve.

- Nalik na nas! Jer misliš li najprije da bi sužnji od sebe samih i jedan od drugoga što drugo vidjeli osim sjena što bi od ognja padale na stijenu pećine pred njima?

- Ta kako ako bi prisiljeni bili cijeli život držati glavu nepomično?

- A što bi vidjeli od predmeta koji bi se mimo nosili? Zar ne bi isto?

- Dašto.

- Ako bi dakle mogli među sobom razgovarati, misliš da sjene koje bi vidjeli ne bi običavali zvati jednako kao i prave predmete?

- Bez sumnje.

- Nadalje, ako bi u tamnici od suprotne strane odjekivalo kad bi koji od prolaznika progovorio, misliš da bi oni držali da tko drugi govori, a ne sjena koja bi mimo prolazila?

¹⁵¹ Platon, Država, 13, str. 280.

¹⁵² Država, VII, 514-516.

- Zaista ne mislim.

- Sasvim bi dakle takvi ljudi držali da ništa drugo nije istina nego sjene predmeta?

Veoma nužno.

- Gledaj dakle što bi im se desilo kad bi se toga izbacili, odbacili okove i izliječili ludosti, ako bi im se prirodno ovako to događalo. Kad bi koji bio odvezan i prisiljen iznenada ustati, okretati vrat, stupati i gledati gore prema svjetlu, osjećao bi pri svemu tome bol i zbog blistanja svjetla ne bi mogao spoznati ono od čega je do tada vidio sjenu — što bi, misliš, rekao ako bi mu tko govorio da je tada gledao tlapnje, a sad da bolje vidi, budući nešto bliže bitku i okrenut prema predmetima, u kojima je više bitka, i ako bi mu onda sve što bi mimo prolazilo pokazivao i pitanjima silio da odgovara što je? Misliš da ne bi bio u zabuni i mislio da je istinitije ono što je dotada vidio nego ono što mu se sada pokazuje?

- Kudikamo.

- Što ne, i ako bi se silio da gleda u samo svjetlo, boljele bi ga oči, bježao bi i okretao se prema onome što može gledati i mislio bi da je to zaista jasnije od onoga što bi mu se pokazivalo?

- Da, tako.

- A ako bi ga tko vukao silom odanle neravnim i strmim uzlaskom i ne bi pustio prije nego bi ga izvukao do sunčanoga svjetla, zar se ne bi pritom namučio i ljutio što ga vuče, i kad bi već došao na svjetlo, zablještenim očima ne bi mogao vidjeti ništa od onoga čemu sada velimo da je istinito?

- Ta ne bi kad bi to bilo iznenada.

- Dakle bi mu, mislim, trebalo priučiti se ako bi htio vidjeti predmete gore. I najprije bi najlakše opažao sjene, zatim u vodi slike ljudske i ostale, a onda i same predmete. Nakon toga bi lakše promotrio noću stvari na nebu i samo nebo, pogledajući u svjetlo zvijezda i mjeseca, negoli danju sunce i sunčano svjetlo.

- Kako ne!

- Napokon bi dakle, mislim, mogao vidjeti i ogledati sunce kakvo je, ne slike njegove u vodi i na tuđem mjestu, nego sunce samo po sebi i na svojem mjestu u punoj stvarnosti.

- Naravno.

- I zatim bi već o njemu zaključivao da ono daje godišta i godine da sve upravlja na vidljivom svijetu i da je na neki način uzrok svemu onome što je vidljivo.

- Očito bi poslije onoga na to došao.

- Što onda kad bi se sjećao staroga stana, mudrosti ondje i tadašnjih supatnika, misliš da ne bi sebe držao sretnim radi te promjene, a one žalio?

- Dakle, mili Glaukone — rekoh ja — tu cijelu sliku treba nadovezati na pređašnje prikazivanje pa uspoređivati svijet što se preko vida ukazuje sa stanom u tamnici; svjetlo ognja u njoj s djelovanjem sunca; a ako uspon gore i gledanje predmeta tamo gore uzimaš kao uzlazak duše u misaoni kraj, nećeš promašiti ono što mislim, kad već to želiš čuti, a bog zna je li moje mišljenje upravo istinito. Meni se dakle kao ispravno čini da je u svijetu spoznaje ideja dobrote zadnja i da se jedva može vidjeti. Ali kad se ugleda, treba zaključivati da je ona uzrok svemu što je ispravno i lijepo u svijetu; u vidljivom svijetu rađa svjetlo i gospodara njegova, a u misaonom svijetu sama kao gospodar daje istinu i um; zatim mi se čini da nju treba vidjeti onaj koji želi razumno raditi bilo u posebničkom, bilo u javnom životu.“¹⁵³

Iz toga može se izvući određena tipologija ljudskih bića. Kod Platona se radi o 3. tipa čovjeka: 1. dva tipa normalnog čovjeka: onaj koji čini dobro i onaj koji ne čini dobro, ne znajući razliku između dobra i zla; 2. granični tip čovjeka, tj. filozof, koji stoji otvoren naspram stvarnosti: onaj koji čini dobro znajući razliku između dobra i zla; 3. pojedinac oslobođen svih okova, 'luda' ili 'genije': onaj koji se oslobodio svih ikova uvjetovanosti – posjetimo se ovdje Nietzscheovih riječi: „bolje je još biti lud od sreće, nego lud od nesreće, bolje je i zdepasto plesati nego šepavo hodati.“¹⁵⁴ - tj. heroj/božanstvo u oličenju Odiseja, Tezeja, Perzeja i drugih heroja ili polubogova, koji, da bi dosegli stanje budnosti, moraju proći kroz trnovit i nesiguran put vlastitog buđenja. Za njih Nietzsche će reći: „Vi viši ljudi, najgore je u vas to što nijedan od vas nije naučio plesati kako se plesati mora – plesati preko samih sebe! Što ima na tome što ste vi promašeni! Kako je još toga moguće! Naučite se konačno smijati i preko samih sebe! Podignite srca svoja, vi dobri plesači, više i još više! A ne zaboravite mi ni dobro smijanje! Tu krunu nasmijanoga, tu krunu vijenca od ruža: vama, braćo moja, bacam tu krunu! Proglasio sam smijeh svetim, naučite mi se – smijati!“¹⁵⁵

1.2. Filozofska tumačenja

Ezoterika nam govori kako živimo u takozvanom **Mixtus Orbis**-u. Tj, živimo u svijetu međusobno izmiješanih istina i laži; i zadatak svakog iskrenog tragaoca za proširenom svjesnošću je sadržan u dugotrajnoj praksi raspoznavanja istine od laži. A to je, u biti, rad unutar područja alkemije.

¹⁵³ PLATON, Država, VII, 1, str. 259—262.). Pitanja: Platon se često koristi slikovitim govorom. Poučna je metafora s ljudima okovanim u spilji. Objasnite tu usporedbu. - Što u njoj odgovara vidljivome svijetu, a što misaonom svijetu? - Što vide "okovani"? Znaju li za drugu stvarnost? što biva ako se oslobode? - Kakav položaj u svijetu ideja ima ideja dobra? - Što simbolizira težak uspon iz spilje do gledanja i viđenja sunca samog po sebi?

¹⁵⁴ (F. NIETZSCHE, Tako je govorio Zaratustra. Knjiga za svakoga i ni za koga.)

¹⁵⁵ (F. NIETZSCHE, Tako je govorio Zaratustra. Knjiga za svakoga i ni za koga.)

Canseliet, u predgovoru drugog izdanja **Fulcanellijevog „Prebivališta filozofa“**, kaže: „U Kraljevstvu Sumpora, inzistirao je Kozmopolit, postoji Ogledalo u kome se odražava cijeli Svijet. Svatko tko pogleda u Ogledalo sposoban je vidjeti i naučiti tri dijela Mudrosti čitavoga Svijeta i tako postati educiran o tima trima Realnostima. Nesumnjivo, dvojna tajna rođenja i smrti, nedokučiva svjetovnim znanstvenicima, da je od postanka svijeta pa sve do njegova tragičnog svršetka, kao produkta čovjekove pohlepe i ponosa, međutim dostupna otkrivenja kojim Ogledalo Umijeća nagrađuje Adepta nisu jednako nemjerljiva. [...]. Philippe de Mallery je na svoj profinjeni način zabilježio: Slika Svijeta u kome su Nedaće i Propasti simbolički prisutne zajedno sa suprotstavljenim osjećajima između Božanske Ljubavi i ljubavi čovjeka. Prvi simbol direktno ukazuje na prvobitni, ako ne i jedinstveni, izvor svih bolesti današnjeg čovječanstva. Ovo je podcrtano Latinskim izrazom čija je simbolika umetnuta i u okultnu igru riječima: 'Totus mundus in maligno positus est'; Unutar Vraga sadržan je cijeli svijet.“ Što to znači, 'unutar Vraga sadržan je cijeli svijet'? Što znači to da postoji suprotstavljenost između Ljubavi Božje i ljudske ljubavi? Riječ 'sumpor', izdvojena, u okultnome predstavlja 'vatra duše'. Vatra duše, u alkemijskoj terminologiji, predstavlja Goreću Potragu za Znanjem. Kasiopejski eksperiment pruža nam precizno i aktualno objašnjenje značenja izraza 'unutar Vraga sadržan je cijeli svijet', kao i duboko razumijevanje fraze 'suprotstavljeni osjećaji između Ljubavi Božje i ljubavi čovjeka.' Treba reći kako su i mnogi filmovi nastali prožeti tim pitanjima. Želim ovdje spomenuti film sedamdesetih godina. Riječ je o SF **Loganovo bjekstvo**. Ne zaboravljajući pritom na film **Let iznad kukavičjeg gnijezda Miloša Formana** iz 1975. s **Jackom Nicholsonom** i **Luise Fletcher** u glavnim ulogama. Međutim postoji još poznatiji film koji je direktno fokusiran na ista pitanja, a to je: **Matrix**. Radi se o jednom od najboljih filmova XXI stoljeća. Film počinje rečenicom glavnog hakera koji je u bijegu Morfeusa: „**Dobro došao u stvaran svijet**“.

Ono što povezuje Platonov mit o pećini i film **Matrix** jesu ista pitanja koja se odnose na istinu, stvarnost i virtualno. Ono što je u **Matrixu** Neo to je u Platonovoj pećini filozof. Neo je onaj koji je izabran da spasi svijet, da okonča sukobe između čovjeka i mašina. On je onaj u koga mnogi vjeruju i tko svojim potencijalima može da ispuni postavljeni zadatak.

Filozof je također onaj u kojeg mnogi vjeruju i koji svojom mudrošću može da pomogne drugima u shvaćanju istine. I Neo i filozof odnosno čovjek koji se oslobodio okova imaju isti zadatak, a to je da oslobode ljude od virtualne stvarnosti. Kao što vatra ljudima u pećini pokazuje lažnu stvarnost i odvlači ih od istine tako i matrica daje lažnu sliku i njena se uloga potpuno poklapa sa ulogom vatre. Filozof treba da usmjeri ljude kako da privid zamijene onim što je stvarno, tj. da umjesto lažne svjetlosti vide pravu. Dok Neo treba da uništi mašine i samim tim isto sruši privid i kontrolu nad ljudima. Mašine su isto što i kontrola, a kontrola isto što i manipulacija. Treba dakle probuditi se i zadržati to stanje budnosti, tj. svjetlosti jer se

samo na taj način čovjek oslobađa okova uvjetovanosti pa je manja mogućnost manipulacije nad njim.

U središtu su dakle i okovi koji onemogućavaju viđenje stvarnog i realnog, ali opet je čovjek taj koji ih i stavlja (**Protagora**), on je također i stvorio mašine (znanstveno-tehnički sustav vrijednosti) koje su preuzele kontrolu. Ni ljudi u pećini kao ni ljudi u filmu nisu svjesni da to što ih okružuje i da to u što gledaju nije stvarno. Tako filozofi objašnjavaju vezu između današnjeg kina i Platonove alegorije špilje.

Kao već spomnuto **Platon** je tvrdio da ljudi u materijalnom svijetu vide samo sjene svijeta ideja. Čovječanstvo je opisao kao skupinu ljudi u mračnoj pećini. Iza njih je postojao otvor iz kojeg je dolazila svjetlost. Kako su vani ljudi nosili neke stvari (primjerice kutije), sjene koje su bile na zidu davale su im pogrešan dojam o vanjskom svijetu (primjerice ljude s kockastom glavom). To je u biti značilo da ne poznaju svijet ideja. No, ponekad se netko odvojio iz skupine i izašao iz špilje, međutim, jaka svjetlost bi ga zalijepila, pa bi od straha potrčao natrag u špilju.¹⁵⁶ Platon je ovime dao vizualni prikaz razlika između znanja i vjerovanja. Platonovi zatvorenici nisu bili svjesni da ono što vide je samo sjena i iluzija, već su to uzeli kao stvarnost. Upravo ta Platonova pretpostavka da je ovaj naš svijet samo iluzija, a da se stvarnost skriva negdje drugdje, prožima se kroz cijeli film *Matrix* braće **Wachowski**. Taj film o *pustinji realnog* i mogućem oslobođenju iz svijeta sjena doživio je ogroman uspjeh te postao klasikom znanstvene fantastike.¹⁵⁷

Za **Žižeka**, *Matrix* je predstavljao lakanovski *veliki Drugi*. To je virtualni simbolički poredak, tj. mreža koja za nas strukturira realnost. Veliki Drugi vuče sve konce, a subjekt više ne govori, već je govoren od strane simboličke strukture.¹⁵⁸ Isto tako, *Matrix* funkcionira i kao "zaslon" koji nas odvaja od Realnog, koji "pustinju stvarnog čini podnošljivom". Tu se po Žižeku krije dvosmislenost lakanovskog Realnog.¹⁵⁹

Matrix je u tom smislu ono *realno* koje iskrivljava našu percepciju Realnog, tj. simulacija koja simulira *realno*. Pri kraju prvog filma agent Smith (koji izgleda kao ljudsko biće, ali je direktno virtualno utjelovljenje *Matrixa* samog), daje svojevrsno frojdovsko objašnjenje: "*Jesi li znao da je prvi Matrix bio dizajniran tako da bude savršen*

¹⁵⁶ Boris Kalin, *Povijest filozofije*, Školska knjiga, Zagreb, 1994., str. 253.-254.

¹⁵⁷ Srećko Horvat, *Budućnost je ovdje – svijet distopijskog filma*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008., str. 177.; Autor navodi kako je *Matrix* distopijski film. Distopijski film je žanr koji se može svrstati u znanstvenu fantastiku, ali unatoč tomu dijeli neke osobine s "realizmom". To se ponajprije odnosi na njegov potencijal društvene kritike, jer svi distopijski filmovi zapravo ne projiciraju neku daleku budućnost, nego se u većini slučajeva izravno ili neizravno tiču sadašnjosti. Vidi od istog autora na str. 11.-15.

¹⁵⁸ Žižek je teze francuskog psihoanalitičara Lacana primijenio na film. Vidi u: Isto, str. 139.

¹⁵⁹ S. Horvat, *Budućnost je ovdje – svijet distopijskog filma*, str. 179.

ljudski svijet? Gdje nitko ne pati, gdje su svi sretni? Bila je to katastrofa. Nitko nije prihvatio program, jer su mislili da je programski jezik premanjkav da bi opisao vaš savršen svijet. No, ja vjerujem da ljudska bića, kao vrsta, definiraju realnost kroz patnju i bijedu. Iz tog je razloga Matrix bio redizajniran u ovo: vrhunac vaše civilizacije." Pouka agenta Smitha je da nesavršenost našeg svijeta nije samo znak njegove virtualnosti već i znak njegove realnosti.¹⁶⁰

U već spomenutoj knjizi *Simulakrumi i simulacija*, Baudrillard suprotstavlja nihilizam 19. stoljeća, kao destrukciju predodžbe u korist smisla, nihilizmu 20. stoljeća koji za sobom povlači destrukciju smisla samog. Neo i njegova skupina javljaju se kao nihilisti, ali ne kao oni koji ni u što ne vjeruju, nego kao oni koji ne vjeruju u ono što jest.¹⁶¹ Isto, tako Matrix se povezuje i s kartezijanskom filozofijom. Valja razjasniti taj termin. *Kartezijanski* se često smatra sinonimom za dobru uređenost, tj. fobiju za neredom, međutim **Descartes** govori suprotno. Da bismo postigli red u pravom smislu riječi, najprije treba narušiti dani red, podvrgnuti sve sumnji kako bi pronašli istinu. Tako se Descartes primjerice pita *što ako me Bog obmanjuje?* Uspoređuje ga sa lukavim i moćnim zloduhom. *"Misliti ću kako nebo, zemlja, zrak, boje, likovi, zvukovi i sve ostale izvanjske stvari nisu ništa drugo nego obmane snova; promatrat ću sebe kao da nemam ni krvi ni mesa, niti kakva osjetila, nego da sve to imam jer krivo mislim..."* Tako i u filmu, Morpheus poziva Nea da stvarnost podvrgne sumnji i da promijeni pogled na sve što ga okružuje. U svezi toga, Descartes kaže: *"Ako odlučimo sumnjati u sve što nas okružuje, past ćemo u tminu, i jedina svijetlost koja će doći, neće doći iz svijeta, nego iz jastva, iz subjekta"*. Tu govori o intuiciju kao izravnom uvidu, te o duhovnim očima koje vide ono što stvarne oči ne mogu vidjeti. Morpheus se služi istom metaforom kada govori Neu o pogledu koji mu je navučen preko očiju, i poziva da gleda svojim očima.¹⁶²

Inače, u grčkoj mitologiji je Morpheus je božica sna i sanja. Ujedno je i onaj koji se budi iz sna i onaj koji daje novi, snoviti oblik. Dakle, to je savršeno ime za junaka koji izbavlja ljude iz lažne stvarnosti.¹⁶³ On to upravo čini s Neom. Nudi mu dvije pilule, putem kojih treba izabrati između dva svijeta – jednu kao sinonim otkrivenja, a drugu kao povratak u privid. Valja zamijetiti da ako nam netko ponudi izbor, onda taj izbor na neki način nije naš.¹⁶⁴ Način na koji se izbor ovdje pruža nameće pitanje sudbine. Izabire li Neo svoju sudbinu uzevši pilulu istine ili njegova sudbina izabire njega?

¹⁶⁰ Isto, str. 180.

¹⁶¹ Isto, str. 181.

¹⁶² O. POURRIOL, *Filmozofija*, str. 55.-59.

¹⁶³ <http://www.thematrix101.com/matrix/symbolism.php>

¹⁶⁴ O. POURRIOL, *Filmozofija*, str. 79.

Žižek kaže da ta dilema nije između fikcije i stvarnosti, nego između principa užitka i principa stvarnosti. Izlazak iz matrice u stvarnost je traumatičan i neugodan, no Neo se ipak odlučuje za njega. Morpheus uz pomoć operatera gasi taj računalni svijet i pokazuje Neu zlokobnu postapokaliptičnu stvarnost, inače zakrivenu Matricom, te mu govori: "*Ovo je svijet kakav danas postoji. Dobrodošao u pustaru stvarnosti.*" Kada se Neo probudio iz sna i prividnog života, i kad je prvi put otvorio oči, rekao je kako ga one peku. Morpheus mu objašnjava da je to posve prirodno jer se dotada njima nikad nije uistinu služio. Istina peče oči, a te oči kojima se nije služio su u biti duhovne oči. Dakle, Morpheus nas poziva da vidimo stvarnost koja se krije iza privida.¹⁶⁵

Matrix inače počiva na ideji da strasti izobličuju stvarnost i da je to izvor svih iluzija kojih smo žrtve. Primjerice, kada je Morpheus pričao Neu, plavuša u izazovnoj crvenoj haljini odvušla je Neovu pažnju. Odjednom se ta djevojka pretvorila u zlokobnog agenta Smitha. Srećom to je bio samo program za obuku, koji mu je omogućio da vježba kontrolirati svoje strasti.¹⁶⁶ Djevojka je bila simbol pohote i grijeha, te ga je mogla stajati života. Previše je privlačila njegovu pažnju te mu iskrivila stvarnost.¹⁶⁷ Suprotno tome, Descartes tumači kako su strasti i izobličenja korisni, jer s većim žarom dolazimo do cilja. Samo ih treba znati uskladiti i pravilno primijeniti.¹⁶⁸ Tokom filma, Neo će se susresti s proročicom Oracle, koja je trebala utvrditi da li je on uistinu izabrani. Oracle ga je najprije navela da posumnja u njenu moć proricanja. Čineći to ona je ispitivala Nea o prirodi njegove vjere. Pitala ga je zašto je došao, zašto misli da mu ona može pomoći, da li misli da je on izabrani? Neo je isprva bio neodlučan (što je inače prema Descartesu najgore od svih zala). Zbog toga ga je uputila na natpis *Spoznaj samoga sebe*. No, treba napomenuti da se pojedincem u punom smislu riječi postaje samo ako smo se oblikovali posredstvom drugih i onim što nam je zajedničko.¹⁶⁹ Uglavnom, Oracle prosvjetljuje Nea u vezi s njegovom slobodom, pomaže mu samo svojom prisutnošću, te ga osvješčuje kako sve ovisi o njemu, a ništa o njoj. Time nas poput Descartesa poučava o izboru, ne čineći ga umjesto nas.¹⁷⁰

No, prema Žižeku naše *realno* stanje je još uvijek da smo robovi Matrixa, a time smo dobili jedino dodatnu moć da mijenjamo pravila našeg mentalnog zatvora. Stoga

¹⁶⁵ Isto, str. 67.-70.

¹⁶⁶ Isto, str. 109.-110.

¹⁶⁷ <http://www.thematrix101.com/matrix/symbolism.php>

¹⁶⁸ O. POURRIOL, Filmozofija, str. 111.-113.

¹⁶⁹ Isto, str. 80.-83.

¹⁷⁰ O. POURRIOL, Filmozofija, str. 104., 108.

se pita, što je onda s postojanjem izvan Matrixa i uranjanjem u *realnu realnost* u kojoj smo su ljudi samo jadna stvorenja koja žive na uništenoj površini Zemlje?¹⁷¹

Također, što ako je sve što postoji proizveo Matrix?

Onda ne postoji konačna stvarnost, samo beskonačna serija virtualnih realnosti koje se zrcale jedna u drugoj, a može biti riječ i o multiplikaciji samih realnosti.¹⁷² Sam Zion, kao jedini preostali grad u kojem ljudi nisu prikopčani za Matrix i jedini grad u kojem se rađaju slobodni ljudi, u tom smislu može biti samo još jedna simulacija u nizu. Borba između Ziona i strojeva koja će završiti primirjem, opet može biti nova simulacija oslobođenja.¹⁷³ Žižek je na taj način pokušao kritizirati film, ali nije zaista doveo u pitanje koncepciju samog Matrixa. Neki su na Matrix gledali kao na smrt filozofije. Pišući ili govoreći filozof filmu teško može konkurirati, jer je film vodeći medij naše kulture, a Matrix je svojim stvaraočima zasigurno donio više novca i priznanja nego ijedan filozof. Uspio je čak postići da svoju filozofiju učini otpornom na svaku kritiku i napad. Također, naveo nas je na promišljanje o tome što uopće znamo, što možemo znati, te da li postoji nešto drugo osim *ovoga sada*? Na svoj način, pozvao je ljude da se probude, da svijet učine boljim mjestom te da se oslobode okova koje su si sami nametnuli¹⁷⁴. O simbolizmu koji potvrđuje sve to nekom drugom prilikom.

1.3. I. G. Gurdjieff

Za njega u toj dimenziji stvarnosti čovjekova je spoznaja uvjetno vezana uz naša ograničenja u tumačenju iste (ne zaboravimo da mi nismo misli koje prolaze kroz naš mozak; da mi nismo naše emocije koje nas posjeduju; da mi nismo naše tijelo koji samo djelimično ovisi o nama, iako se sa tim stvarima poistovjećujemo. Ali i tada ne u njihovom zajedništvu već kao separati: ili kao dominantno tjelesna, emotivna ili intelektualna kategorija pojedinaca.) zato Gurdjieff tu vremeski-prostornu dimenziju poistovjećuje sa zatvorenim prostorom ili sobe u kojemu životarimo. Životne promjene se inače dešavaju unutar iste: promjenom položaja namještaja, bojanja zidova, zavjesa ili drugog. U stvari radi se o mentalnom sklopu sa kojim se mi poistovjećujemo i za kojeg smatramo da je prirodno stanje stvari. Um, prema Gurdjieffu funkcionira prema zakonima uvjetovanosti kao da se nalazi zatvoren unutar jednog ograničenog prostora.

¹⁷¹ S. ŽIŽEK, *Pervertitov vodič kroz film*, str. 156.-157.

¹⁷² Isto, str. 140.

¹⁷³ S. HORVAT, *Budućnost je ovdje – svijet distopijskog filma*, str. 182.

¹⁷⁴ Ali postoji drugo tumačenje filma Matrix. Kao priča o Svetom Trojstvu: Morpheus je bog, otac, Neo sin. Mnogo puta u filmu se o njemu govori kao o izabranom (Isusu), iako na skriven način. Trinity, ženski lik, je božanstvena Marija Magdalena, žensko načelo kojeg su muški pisci isključili iz kršćanske dogme. U toj verziji priča pripovjeda o tisućljetnoj težnji oslobađanja od smrti i o uskrснуću izabranog.

Da bi shvatio svoje stanje skučenosti i ne-prirodnosti uvjetovanih granica čovjek mora samovoljno proizvesti (tjelesne, emotivne i intelektualne) krizne trenutke.

Samo tako može shvatiti situaciju u kojoj se nalazi i započeti put prema budnom stanju. Zato kod Gurdjieffa veliku ulogu u oslobađanju okova uvjetovanosti ima ples. *"Ako zamislimo čovječanstvo u formi četiri koncentrična kruga, možemo zamisliti četvero vrata, prolaza, na obodu trećeg unutarnjeg kruga, koji je egzoterički krug, kroz koje mogu ući ljudi iz mehaničkog kruga"*. Tih četvero vrata odgovara četirima, prije opisanim, putevima. *"Prvi put je put fakira, put prve vrste ljudi, ljudi fizičkoga tijela, instinktivno-pokretni-senzorni ljudi, sa ne baš puno uma i ne baš mnogo srca. Drugi put je put redovnika, put religije, način druge vrste ljudi, a to su emocionalni ljudi. Um i tijelo ne bi trebali biti odviše snažnim. Treći put je put jogija. To je put uma, put treće vrste ljudi. Srce i tijelo ne bi smjeli biti osobito snažnim, kako ne bi postali preprekom na ovome putu"*.

Osim ta tri puta, postoji i četvrti, kojim idu oni koji ne mogu ići nijednim od prva tri navedena puta.. Osnovna razlika između prva tri puta, koji su put fakira, put svećenika i put jogija, i četvrtog puta, sadržana je u činjenici kako su prva tri puta postojala kroz duga vremenska razdoblja i gotovo nepromijenjenim. Uporište tih institucija jest religija. Gdje postoje škole jogija one se izvana malko razlikuju od religioznih škola. I u različitim periodima prošlosti, postojala su različita društva fakira u različitim zemljama, i još uvijek postoje. Ta tri tradicionalna puta su tri načina unutar ograničenja određenih povijesnih perioda. Prije dvije ili tri tisuće godina postojali su i drugi putevi, koji više ne egzistiraju, a putevi koji su opstali nisu bili podijeljeni u tolikoj mjeri, stajali su mnogo bliže jedan drugome. *"Četvrti put se razlikuje od starih i novijih puteva u činjenici kako on nikada nije trajno utvrđen. On nema nikakvu definiranu formu i ne postoje institucije vezane uz njega. On se pojavljuje i nestaje, vođen nekim, samo njemu svojstvenim zakonima. Četvrti put nije nikada bez rada od odlučujuće važnosti, nikada bez nekog šireg pothvata zbog kojeg i u vezi s kojim postoji. Kada je taj rad gotov, što bi značilo, kada je predodređeni cilj prevladani, četvrti put nestaje, to jest, nestaje iz tog određenog područja, u tom određenom obliku, nastavljaajući se možda na nekom drugom mjestu i u drugom obliku. Škole četvrtog puta postoji samo za potrebe rada vezanog uz predloženi pothvat. Nikada ne postoje same za sebe, kao škole sa svrhom edukacije i instrukcija"*. Nikakva mehanička pomoć nije dostupna u nijednom načinu rada četvrtog puta. Samo rad na svijesti može biti koristan u bilo kojoj vrsti pothvata četvrtog puta. Mehanički čovjek ne može pružiti svjestan rad, tako da je prva zadaća ljudi koji započinju takav posao kreiranje svjesne asistencije. *"Sam rad škola četvrtog puta može poprimiti mnoge oblike i mnoga značenja. Usred svakodnevnih uvjeta življenja jedina šansa koju čovjek ima za nalaženjem 'puta' leži u mogućnosti susretanja sa početkom ove vrste rada. Ali šansa da se taj susret odvijee, kao i mogućnost profitiranja kroz tu istu šansu, ovisi o mnoštvu okolnosti i o raznim uvjetima"*. Što brže čovjek dohvati svrhu rada koji se odvija, to će brže postati koristan u njemu i više će biti sposoban okoristiti se

njime. *“Ali bez obzira koja je fundamentalna svrha tog rada, škola postoji samo tijekom njegova odvijanja. Kada je posao gotov, škola se zatvara. Ljudi koji su započeli posao napuštaju pozornicu. Onima koji su od njih naučili, koliko je to bilo moguće, i dosegli mogućnost neovisnog nastavka puta, na ovaj ili onaj način započinju svoj osobni rad.”* Događa se ponekad, nakon što se škola zatvorila, preostaje dio ljudi koji su bili prisutni tijekom rada, vidjeli njegove vanjske učinke i sagledavaju cijeli rad samo kroz njih. *“Bez imalo sumnje u sebe ili u ispravnost vlastitih zaključaka i svoje razumijevanje, oni odlučuju nastaviti s radom. Stoga formiraju nove škole, uče ljude onomu što su sami naučili, i daju im ista obećanja koja su i sami primili. Sve to naravno može biti samo vanjska imitacija. Ali kada se osvrnemo unazad u prošlost, gotovo je nemoguće razabrati gdje prestaje stvarno a počinje imitacija. Strogo govoreći, skoro sve što znamo o raznim vrstama okultnoga, masonerije i alkemijskih škola odnosi se na takovu imitacije. Mi praktički ne znamo ništa o izvornim školama osim rezultata njihova rada, a čak i to samo ukoliko smo sposobni razlučiti rezultate pravoga rada od krivotvorina i imitacija”.* Ali takav pseudo-ezoterički sistem isto igra svoju ulogu u radu i aktivnostima ezoteričnih krugova. Uglavnom, oni su samo posrednici između čovječanstva koje je u potpunosti ukopano u materijalistički život i škola koje su zainteresirane za edukaciju određenog broja ljudi, u podjednakoj mjeri sa svrhom vezanom uz njihovu osobnu egzistenciju, kao i sa prosljeđivanjem rada kozmičkog karaktera. *“Ideja ezoterizma, ideja inicijacije, u većini slučajeva dopire do ljudi putem pseudo-ezoteričnih sistema i škola; i kada te pseudo-ezoterične škole ne bi postojale, većina čovječanstva ne bi imala nikakve mogućnosti da čuje ili nauči o postojanju ičeg većeg od života samog, jer bi im istina, u svojoj čistoj formi, bila nedostupna. Zbog razloga u brojnim karakteristikama postojanja ljudskog bića, posebno današnjeg čovjeka, istina može doći do ljudi samo u obliku laži – samo u tom obliku su je sposobni prihvatiti; samo u toj formi mogu je probaviti i asimilirati. Neokaljana istina, za njih, je neprobavljiva hrana”.* Osim toga, zrno istine u nepromijenjenoj formi, može se ponekad naći u pseudoezoteričnim pokretima, u crkvenim religijama, u okultnim i teozofskim školama. Može biti očuvano u njihovim spisima, njihovim tradicijama, njihovim konceptima hijerarhije, njihovim dogmama, i njihovim zakonima. S tim u vezi Gurdjieff ističe kako: *“Prije dvije ili tri tisuće godina postojali su i drugi putevi, koji više ne egzistiraju, a putevi koji su opstali nisu bili podijeljeni u tolikoj mjeri, stajali su mnogo bliže jedan drugome.”* U svakom slučaju nasuprot ovima: *“Četvrti put se razlikuje od starih i novijih puteva u činjenici kako on nikada nije trajno utvrđen. On nema nikakvu definiranu formu i ne postoje institucije vezane uz njega. On se pojavljuje i nestaje, vođen nekim, samo njemu svojstvenim zakonima.”¹⁷⁵*

1.4. Stuart Wilde

Prema Wildeu da bi čovjek izašao iz začaranoga kruga treba potrebno je da se svijesno poveže sa izvornom snagom namjere ili tihom snagom kako bi potvrdio

¹⁷⁵ Citati preuzeti od P.I. OUSPENSKY, “U potrazi za čudesnim”.

vlastite namjere. Da bi se to postiglo potrebno je stvoriti vlastitu filozofiju života koja se prvenstveno mora zasnivati na četiri temeljnih stupova: 1. Povećanu percepciju unutrašnje i izvanjske dimenzije stvarnosti; 2. Na jednu čvrstu psiko-fizičku disciplinu; 3. Na hrabrost da se prekorače vlastite granice; 4. Na odlučnost da se pridržavamo pravila života koje si sami namećemo. U stvari cijela se Wildova filozofija može svesti u jednu rečenicu: „*čini da moja riječ bude zakon*“. Što opet znači „*biti budan je sve*“.

Međutim većina ljudskih bića, da bi se nekako obranila od terora života, ne prihvaća otvorenost koju ogovara filozofija, nego na svaki mogući način pronalazi metode i sredstva koja ograničavaju teror od ništavila kao prvotni cilj života. To znači da svoj život zatvara unutar sigurnosnih rituala. Ne prihvaćanje kojih pojedinca neminovno vodi pojedinca do poimanja grijeha i odgovarajuće grižnje savjesti. Stuart Wilde smatra kako i u suvremeno doba (možda čak više nego nekada) grijeh, grižnja savjesti i odgovarajući oslobađajući rituali upotrebljavaju ih oni koji imajuću i koji je i dalje žele održati. To čine posretstvom: 1. Politike; 2. Kulture; 3. Odgoja 4. Mode; 4. mass medije, kako bi se stvorilo tako zvana kolektivna svijest (Stuart Wilde govori o 'mentalitetu'). Sve se zasniva na uvjerenju da je sve, kao cjelina, totalitet stvari važniji od (njegovih) pojedinih dijelova. Jasno je da ako nismo budni (a biti budan je sve, kaže G. I. Gurdjieff), uvjerenja i vjerovanja u svom uvjetovanom obliku mogu nas zarobiti i zadržati unutar kruga nesmislenog ponavljanja istoga. Lakoća zadržavanja čovjeka unutar tog začaranog kruga besmislenih uvjetovanja moguće je jer, kaže nam S. Wilde, jer taj je krug jedno elektromagnetsko polje koje je samo čovječanstvo stvorilo tokom svoje povijesti bježeći od tjeskobe smrti kao sveopćeg ništavila.

Radi se dakle o početnom obrambenom mehanizmu koji je vremenom prerastao u neku vrstu *deus-a ex machina* koji čovjeku određuje što mu je činiti a što ne, uz to razvijajući jednu profinjenu metodu duševnog zadovoljstva ili resignacije kao pokazatelji ispravnosti ponavljajućeg djelovanja. Oni su dakle postali dio oscilacije neurona naših mozgova. To tisućljetno iskrivljeno energetska polje vlada čovjekom i iskrivljuje samu percepciju života i osjetilnih doživljaja svakog pojedinca.

To iskrivljeno magnetsko polje – (Gurdjieff će govoriti o negativnim emocijama koje, kaže nam on, nemaju prirodnu osnovu već predstavljaju iskrivljenu viziju stvarnosti koja je nastala kao posljedica, kao nus pojava buđenja svijesti; kao nagoniska, spontana reakcija na izvorni doživljaj smrti) – onemogućava čovjeku da slobodno spozna onaj vid energije koju Wilde naziva 'tihu moć' ali koju ja volim imenovati kao 'snaga namjere' ili 'snaga zanosa' koja je prisutna u sve stvari. Dakle početna je spoznaje postati svjestan vlastite nesigurnosti u vidu stanja konstantne budnosti ili sumnje. I to počevši od vlastitih uvjerenja.

Za filozofiju razmatranje, promišljanje, istraživanje (skepsis = sumnja) ili „*Cogito ergo sum*“ – „*mislim dakle jesam*“ predstavlja temelj, osnovica probuđenog pojedinca, gdje sumnjati znači gledati se naokolo, koji je postigao sposobnost djelovanja u svijetu nesigurnih vrijednosti. Dakle važno je biti uvijek budan, pažljiv i oprezan. To i takvo stanje otvorenosti neminovno nas vodi prema *mudrosti nesigurnosti*.

Magični krug¹⁷⁶

„U svom najširem smislu, magija je „umjetnost pokretanja stvari“. Stoga se i magija, u svom najširem smislu, može smatrati metaforom dinamičnog odnosa između ljudske svijesti ili volje i svega što leži izvan nje - događaji, okolnosti, predmeti, ili drugi ljudi. Magija u sebi uključuje barem neki element kontrole, bilo s pomoću vodstva ili manipulacijom. **Drugim riječima, ona uključuje tehniku kojom se ohrabruje, uvjerava, navodi ili prisiljava stvarnost da se prilagodi određenim specifičnim ciljevima. Magija je, ukratko, proces eksploatacije elastičnosti stvarnosti i njezinog oblikovanja -ili alkemijske transmutacije** - u skladu s danim svrhama ili postavljenim ciljevima. Psihološka i moralna orijentacija, koja karakterizira onoga koji se upušta u proces oblikovanja ili transmutacije stvarnosti, odredit će hoće li magija koju pojedinac prakticira biti, prema srednjovjekovnim i renesansnim definicijama, „bijela“ ili „crna“, „čista“ ili „nečista“, „duhovna“ ili „profana“. Uz rizik pojednostavljenja, možemo reći čak i to da se čovječanstvo, faktički, može podijeliti na tri općenite kategorije - „duhovni“ čarobnjaci, „profani“ čarobnjaci i žrtve. Čarobnjak, bio on duhovni ili profani, preuzeo je aktivnu ulogu u svijetu u kojemu živi, te ga, sukladno tome, i transformira. Žrtva, naprotiv, ostaje pasivni, bespomoćni rob okolnosti. Treba, dakako, reći, da ove uloge nisu uvijek strogo određene, nepromjenjive i dosljedne. Profani čarobnjak, primjerice, može u određenim okolnostima biti duhovni, ili, pak, postati žrtvom. Nažalost, većini ljudi pripada, zapravo, uloga žrtve. Oni nisu sposobni oblikovati, a još manje kreirati svoju stvarnost. Naprotiv, svoju stvarnost prihvaćaju posredno - i, čineći tako, postaju njezini robovi. Ova očigledno kontroverzna izjava može se pojasniti jednostavnom analogijom, onom o alkemičaru u njegovu laboratoriju. **Metaforički** rečeno, alkemičar u svojoj laboratoriju može, jednako tako, biti znanstvenik koji eksperimentira s nuklearnom fizikom i fuzijom. On može biti svatko od nas, pojedinačno ili kolektivno, eksperimentirajući s elementima u laboratoriju naših individualnih ili kolektivnih života. On može biti slikom zapadne civilizacije kao cjeline, u laboratoriju u kojemu se provodi onaj složeni ljudski eksperiment, poznatiji kao „povijest“ ili „kultura“. (...)

Tako smo izmislili strojeve - ne toliko da bismo uštedjeli vrijeme, koliko da bismo očuvali „dostojanstvo“ i čiste ruke, i ogradili se od onoga što Yeats naziva „blatom i krvlju“ ljudskoga postojanja. **Tehnologija** nam služi kako bismo potencijalno opasnu stvarnost držali na oku, istovremeno se od nje ograđujući. Skloni smo zanemariti činjenicu da sve naprave koje služe kako bi nas zaštitile, samo podržavaju našu izolaciju. Postajemo, tako, poput

¹⁷⁶

(Preuzeto iz: M. Baigent | R. Leigh, Elikir | kamen, str. 271)

čarobnjaka koji stoje unutar zaštitnih granica magičnog kruga. Ostane li taj krug nedirnut, prizvane sile doista neće moći izvršiti nikakav utjecaj. No, taj je krug i naš zatvor, koji ograničava našu sposobnost interakcije sa svijetom izvan njega. U želji da izbjegnemo svaki rizik, izlažemo se najvećoj od svih opasnosti - odricanju od čovječanstva. Za razliku od profanog, duhovni čarobnjak, ili alkemičar, nastoji postati ono što je renesansni mag smatrao svojom dužnošću - predmet i cilj vlastitog eksperimenta. U njega on uranja i doživljava ga iznutra, puštajući ga da postane zrcalo njegove vlastite transformacije. Umjesto da procesom upravlja izvana, on mu nudi unutrašnje vodstvo, kako bi postao sastavni dio vlastita eksperimenta i kretao se zajedno s njim. On sam podvrgava se procesu primjene, prihvaćajući svaki rizik koji iz njega proizlazi. Ali, budući da je on sam predmet i cilj svoga eksperimenta, izbjegavat će svaku prisilu, svako nasilje i sve što je protivno prirodi. (...)

Bi li se ove mefafortčke paralele mogle izraziti nešto jasnijim psihološkim rječnikom? Odgovor na ovo pitanje može se, barem djelomice, ilustrirati koncepcijom osobnog „rasta“ ili „zrelosti“. No, što točno podrazumijevamo pod „rastom“ i „zrelošću“? Ustoari, čovjek „raste“ i razvija se na dva osnovna načina. **Sukladno definiciji profane magije, čovjek može rasti akumulacijom.** Drugim riječima, nečiji ego ostaje, takoreći, suštinski nepromjenjen, zadržavajući istu konfiguraciju. On jednostavno apsorbira iskustva - što više seksualnih osvajanja, što više putovanja, što više dobara. Zahvaljujući takvoj akumulaciji, ego se metaforički govoreći, progresivno širi i ispunjava; ali pri tome zadržava svoju prvobitnu konfiguraciju kojoj se iskustvo samo prilagodilo. **S druge se strane nalazi pojedinac kojega je apsorbiralo iskustvo.** Umjesto da iskustva „skuplja“, on dopušta da ga svako od njih modificira ili transformira. Svako novo iskustvo ili avantura za njega je internalizirano, tako da temeljna konfiguracija njegova ega neprestano mutira, mijenja oblik i adaptira se okolnostima ili kontekstu u kojima je smještena. Veličina i kvantiteta gube važnost u odnosu na transformaciju. **Drugim riječima, turist postaje hodočasnikom.** (...)

Ukoliko metaforičko razlikovanje na duhovne i profane čarobnjake može imati psihološke implikacije, ono, također, može imati i duboke teološke implikacije. Za hermetički orijentirane kršćane, ono definira temeljnu postavku o inkarnaciji. Takvog je mišljenja bio Charles Williams, pisac i teolog, koji je među svoje prijatelje ubrajao C. S. Lewisa i J. R. R. Tolkiena, a pripisuje mu se zasluga za obraćenje T. S. Eliota i W. H. Audena na anglikanizam. (...)

Figurativno i doslovno, srednjovjekovni i renesansni čarobnjaci djelovali su u zaštitnom krugu. Iz sigurnosti njegovih granica oni su, vjerovalo se, prizivali i kanalizirali snage i upravljali silama iz nebeskih ili paklenih sfera. Takve su snage uvijek predstavljale potencijalnu opasnost. Brojne narodne priče i legende govore o suviše ambicioznim čarobnjacima, žrtvama invociranih sila nad kojima su izgubili kontrolu - sila koje su probile granice zaštitnog kruga i uništile ga. No, čak i ako čarobnjak uspije zadržati vlast nad silama koje je prizvao, njegov mu krug sigurnosti i zaštite jednako tako nameće ograničenja. On ne može zakoračiti izvan njegovih granica, a da pritom, barem u određenoj mjeri, ne postane

žrtvom energije koju je oslobodio. Tako magični krug postaje zatvorom, izolirajući čarobnjaka iz stvarnosti koja leži izvan njegovih okvira - stvarnosti u kojoj se oslobođeni i moćni principi mogu neometano kretati. Zar ovo nije **metafora** za našu civilizaciju u cjelini? Jer, naša kultura, tehnologija i njezini proizvodi predstavljaju neku vrstu magičnog kruga. Zatvoreni u navodnu sigurnost ovoga kruga, mi prizivamo moći apokaliptično destruktivnih potencijala. Svoj svijet zagađujemo plastikom i radijacijom, otrovnim kemikalijama i industrijskim otpadom. U zaštitnom okrilju svoga magičnog kruga, pripisujemo si božanske moći i vršimo eksperimente koji su protuprirodni -genetički inženjering, eksperimenti s nuklearnom fizijom i fuzijom, razvoj biološkog i kemijskog oružja. Poput dr Frankensteina, i mi stvaramo monstruoznosti. Nerijetko pokazujemo sklonost da, poput nepažljivih čarobnjaka iz onih, naizgled naivnih priča iz starine, izgubimo nadzor nad snagama koje smo sami prizivali - kao što se, primjerice, dogodilo u Černobilu. Tada prestajemo biti čarobnjacima, bilo duhovnim bilo profanim, i postajemo žrtvama. Pa čak i ako uspijemo ponovno zadobiti nadzor, magični krug tehnologije, koji je stvoren kako bi nas štitio, postaje naš tamničar. Tehnologija proširuje snagu i doseg naših ruku, ali ne i mudrost koja njima upravlja. Tako se zavaravamo misleći kako uživamo veću slobodu, dok se, ustvari, dobrovoljno podvrgavamo još gorem robovanju. Stajemo se, sa stalno rastućom bespomoćnošću, na milost i nemilost autonomnih mehaničkih „sustava“, od klima-uređaja i umjetno reguliranih uvjeta u kojima živimo i radimo, do kompjuteriziranih mreža globalnih razmjera. A u svojoj ovisnosti o tehnologiji, postajemo sve nemoćniji, odričući se svake istinske moći i odgovornosti. Suvremeni je grad, za razliku od Petrograda ili Berlina u devetnaestom stoljeću, gotovo potpuno bespomoćan pred iznenadnim nanosima snijega. Već duže vrijeme slušamo ozbiljna upozorenja koja se tiču kompjuterskog terorizma: kompjuterski virus može stvoriti zbrku u životu pojedinca, ali i uzdrmati banke i multinacionalne tvrtke, pa čak i dovesti do ruba nuklearnog sukoba.

Posljedica svega je rastuća otuđenost i izolacija od stvarnosti koja nas okružuje. Postali smo suviše komotni, suviše zaštićeni i sve manje sposobni prihvatiti odgovornost za svoje vlastite živote, neprestano svaljujući krivnju na druge, jureći na sudove ne bismo li postigli kompenzaciju uvijek kada stvarnost probije čahuru naše egzistencije. Od svake povrede tražimo zaklon, **a društvenu interakciju umatamo u groteskni jezik „političke ispravnosti“**. Sve se više oslanjamo na „specijaliste“ u tamnim odijelima, koji neprestano švrljaju u našoj blizini, iščekujući da u našim životima nešto krene po zlu, ne bi li se nahranili na tuđoj nesreći. A postupajući tako, postajemo neizbježne žrtve manipulacije. Ovakva manipulacija predstavlja sredstvo „pokretanja stvari“, a samim time i oblik magije. No, magija o kojoj je ovdje riječ razlikuje se od duhovne magije renesansnih hermetičara. Ona bi se prije mogla nazvati sitnim čarobnjaštvom, koje je bilo predmetom Agrippinih osuda, a koje je svoje pristalice našlo u brojnim malim Faustima u njihovim ograničenim i fragmentiranim domenama. No, takva magija, iako sitna i profana, nije ništa manje opasna i rasprostranjena, a svi mi predstavljamo njezine sadašnje ili buduće žrtve”

Masovni mediji i suvremeni čovjek

1. Tautološka komunikacija medija

Konformistično društvo, uprkos bezbroj glasova i lica koje se neprestano pojavljuju i šire preko medija, ili možda baš zbog toga, u svom totalitetu raspravlja samo sa sobom. Ustvari radi se o nekoj vrsti kolektivnog monologa koji obuhvaća cijelo čovječanstvo, budući da u suvremeno doba u osnovi onoga koji govori i onoga koji sluša ne nalazi se, kao što je to bilo u predtehnološkom razdoblju, jedno relevantno drukčije iskustvo svijeta. Mi danas živimo u svijetu kojeg medije nam prikazuju i tumače u sve jednoličnijem obliku, kao što su i sve identičniji izrazi i prazne riječi koje mediji upotrebljavaju da bi prikazali svijet.

Rezultat svega toga je jedna vrsta tautološke komunikacije, gdje tko sluša u čuje ono što se ustvari i ne razlikuje se mnogo od onoga što bi i on sam izrekao u sličnoj prigodi, a tko govori kazuje one iste stvari koje bi isto tako mogao slušati od bilo koga. Radi se dakle, kao što smo gore već naveli, o sveopćenitijem i sveobuhvatnijem kolektivnom monologu koja pojedinu daje određenu sigurnost predstavljajući općeprihvaćenu svakidašnjicu, u obliku normalnog življenja i sporazumjevanja. Može se na neki način pretpostaviti da sveopća rasprostranjenost komunikacijskih medija, čemu je razvoj tehnike naveliko doprinijelo, teži da ukida, abolira, poništi samu nužnost međusobne komunikacije. Dajući čovjeku, naročito zapadnom čovjeku, iluziju da se sigurnost njegovog svijeta zasniva na istomišljenost.

Sve smo više svjedoci niveliranja i prostituiranja podataka. Budući da, istovremenost raznoraznih novosti koji ispunjavaju heter progresivno ukidaju one razlike koje još postoje (tamo gdje ih još ima) između ljudi. Zbog čega postaje suvišno, ako ne nemoguće, govoriti u prvoj osobi. Na taj način komunikacijska sredstva prestaju biti obična upotrebna sredstva, jer u svojoj cjelini sačinjavaju jedan poseban svjetonazor izvan kojeg nije dano imati jedno drugo i različito iskustvo.

2. Mediji nisu više sredstvo

Danas dakle mediji nisu više samo jedno puko sredstvo, koliko, unutar sve rasprostranjenijim i dominantnim znanstveno-tehnološki aparatom, zasebni svijet. Dapače jedini pravi svijet. Učestalo, opće prihvaćeno i uvaženo je mišljenje da svaki ljudski pojedinac može slobodno raspolagati sredstvima komuniciranja i to kao sa nečim neutralnim u odnosu na svoju prirodu. Pri tom uopće nesumljajući da se i

njegove ljudske osobine, njegova **priroda** može modificirati i to baš na osnovi onih modaliteta, modusa, načina pomoću kojih se tehnički sve više naginje u međusobnoj komunikaciji. Budući da i sam čovjek, njegova priroda od nikada nije bila neovisna od načina manipulacije svijeta, ne osvrnuti se na dalekosežne posljedice tehničkih ostvarenja, ne pridati važnosti sve sveobuhvatnijem odnosu čovjeka i tehnika, znači ne shvatiti da daljim razvojem znanstveno-tehnološkog aparata ne mijenjaju se samo sredstva komunikacije već i samo ljudsko biće, tj. sam čovjek. To je svojevremeno već konstatirao i M. McLuhan u *Understanding media* 1964¹⁷⁷. Ustvari to proizlazi iz same činjenice da tehnika kada prelazi određeni nivo razvoja prestaje biti obično sredstvo u čovječijim rukama. Budući da se tada pretvara, preoblikuje u mehanizam koji da bi optimalno funkcionirao reproducirajući ljudsku normalnost od čovjeka traži da se pretvori u njegov dodatak, postajući tako njegov poslušni službenik. To vrijedi i u slučaju sredstva komunikacije, koja nije dovoljno definirati kao obična sredstva kako bi prikrili činjenicu da su, na neki način, postali zasebni svijet koji se polako ali neminovno priprema zamjeniti realni svijet.

Da bi to donekle i shvatili dovoljno je razmisliti da sredstvo postoji u funkciji jednog cilja kojeg smo slobodno izabrali i u odnosu na kojeg sredstvo služi kao posrednik. Nije, međutim, teško uvidjeti da određeni tehnički aparati kao primjera radi telefon, ili radio, ili televizija, a da ne govorimo o kompjutoru nikako nisu neka uobičajena sredstva kao što su na primjer klješta ili čekić. Naime oni ne posjeduju osobine posrednika, budući da ne posreduju ništa, jer nemaju nikakvog smisla ako nisu povezani sa drugim telefonima, radio prijemnicima, televizijama, kompjutorima diljem kugle zemaljske. Ako uzmemo u obzir bilo koji od spomenutih sredstava moramo to uraditi, tj. uzeti ga u obzir samo u sklopu jednog određenog komunikacijskog sistema jer se njegova egzistencija opravdava jedino postojanjem drugih istih ili sličnih sredstava, o d kojih svaki zasebni aparat ima određene potrebe i određene zahtjeve za postojanje. To znači da odvojeni od sistema u kojem oni djeluju, svaki od ovih spomenutih komunikacijskih sredstava prestaje biti komunikacijsko sredstvo, ono postaje suvišno. Budući da svaki kompjutorizirani aparat bilo da se radi o telefonu, televiziji, radiju ili o nečem drugome ustvari predstavlja samo mali dio onog mega-aparata, kojeg mi nazivamo mreža, i kojeg nikako ne možemo poistovjetiti sa jednim običnim sredstvom na usluzi pojedinu da bi dostigao cilj kojeg je on slobodno izabrao.

Mreža, ili ciberprostor, predstavlja zasebni svijet, dakle nešto sasvim drugačije od običnog aparata jer, za razliku od sredstva, kojeg svatko od nas može upotrijebiti i iskoristiti da bi dostigao željene ciljeve, sa tim svijetom nije nam dana nikakva mogućnost izbora, nije nam dozvoljena nikakva sloboda izražavanja osim one da

¹⁷⁷ M. McLuhan, „Understanding media“ (1964). U talijanskom prijevodu: *Gli strumenti della comunicazione*, Il Saggiatore izdanje, Milano 1967.

budemo dio tog svijeta. Ne postoji nikakav drugi, alternativni svijet u kojem se čovjek može povući. Međutim, da li je ikako moguće ostati postrani u svijetu u kojem stvarnost svijeta nema nikakve vrijednosti; u kojem vlastito, doživljeno iskustvo nema nikakvu mogućnost neposrednog priopćavanja, osim u njegovoj medijskoj prenosivosti u vidu njegovog ostvarenja u telekomunikacijskoj verziji?

3. *Svijet kao tumačenje*

Ljudi su oduvijek mislili da shvaćaju svijet u kojem žive, a ustvari nikad nisu krenuli dalje od tumačenja kojeg su različite epohe davale o tom svijetu¹⁷⁸. Tako na primjer u antičko doba svijet je bio shvaćen na mitološki način, u srednjom vijeku posredstvom religije, u moderno doba na znanstveni način, a danas od sveprisutnog dominantnog znanstveno-tehničkog aparata. To, dakle, znači da u svim tim razdobljima ljudi nisu 'stanovali', živjeli u realnom svijetu, već u njegovom različitom tumačenju: prije mitskom, pa religijskom, kasnije znanstvenom, a danas u onom tehnološkom. Smatram da čovjek nije nikada imao neposredni odnos sa stvarima, već uvijek i samo sa uvjerenjima preko koja se stvari nama predstavljaju, jer da nije to tako ne bi mogli govoriti o različitim povijesnim razdobljima, pa i o samoj povijesti¹⁷⁹. Od samog rođenja svako, uz pomoć životnih priča onih koji su odgovorni za nas odgoj i tumačenja o stvarima koja dobiva od sredstva javnog priopćavanja nauči koj je smisao stvari. Odgojiti znači opisati svijet u kojem živimo i djelujemo na način koji će svakome omogućiti da barata vanjskim stvarima i prilikama na predvidljiv način. Televizija, neprestano, bez nikakvog zastoja distribuirajući unaprijed obrađeni i upakirani sadržaj stvari kao i njihove razno razne načine i mogućnosti uporabe, nastavlja onu već ustaljenu odgojnu praksu koja kodificira, i to ne zato što manipulira, vara, laže, već jednostavno zato što je njegov način opisivanja svijeta. Inače radi se o svijetu koji ne postoji osim u tom njezinom opisivanju, dakle kao jedna sveopća i sveobuhvatnija predožba.

Svi danas gledaju televiziju ili/i upotrebjavaju kompjutor koristeći internet, i većini slučajeva ne zato da bi obogatili vlastito znanje, obzirom da uz njihovu pomoć mogu pronaći najveći broj podataka i informacija o raznim tamama koje internet nudi, već jednostavno zato što egzistiraju, što postoje kao ljudski pojedinci na svijetu. Radi se o svijetu koji svoju najrasprostranije, kompletnije i sveobuhvatnije tumačenje nalazi na televiziji, ali i sve više i na internetu. Religija, politika, tržište, rat, radost, patnja, smrt sve su to teme koje svoje odgovorno i znanstveno tumačenje ali odgojno zaštićeno prikazanje i objašnjenje nalaze u tim danas egzistencijalno neizbježnim aparatima javnog priopćavanja. Jer su oni ti koji nas danas uče kako se treba nadati, moliti, vladati i općenito živjeti. Zauzimajući tako onu odgojnu ulogu i odgovornost

¹⁷⁸ G. Colli, *La filosofia dell'espressione*, Adelphi izdanje, Milano 1997.

¹⁷⁹ E. Severino, *La follia dell'angelo*, Rizzoli izdanje, Milano 2001.

koje su svojevremeno imali oni koji su neposredno bili odgovorni za naš odgoj, bila to obitelj ili škola, ili su se te stvari u ono pretehničko vrijeme učile neposredno iz vlastitog iskustva o svijetu u kojem se živjelo. Danas je telekomunikacija ona dimenzija stvarnosti koja raširujući svoj utjecaj na čitavo čovječanstvo predstavlja našu najrasprostranjenu okolinu. Čak i kada netko svojevlasno odluči ostati po strani, ne participirati u djelovanju unutar te telekomunikacijske dimenzije stvarnosti, čak i tada postaje neizbježno sudjelovati u tom autističnom monologu ili tautološkom dijalogu s obzirom na to da su svi ostali neprestano pod utjecaj telekomunikacijskog odgoja u vidu kolektivnog monologa. Postaje, dakle, neminovno da se svakodnevno dolazi u dodir sa uvijek prisutnim ekranom, koji je uvijek otvoren za javno shvaćanje svijeta.

4. Javno mnijenje kao prijelomno ogledalo medijskih informacija

Ako se sa one strane ljudskog shvaćanja i opisivanja stvarnosti ne nalazi nikakav realni svijet kojeg je moguće i različitiije tumačiti, tada telekomunikacija prestaje biti puko sredstvo čiji je najglavniji cilj objelodaniti i javno obilježiti neke činjenice, tj. napraviti da neke relevantne činjenice postaju javne, budući da tada i samu promidžbu koju promiče postaje onaj cilj zbog čije medijski izmišljene relevantnosti stvari se i događaju. Na taj način informacija prestaje biti samo obično izvješće, pretvoreći se i vremenom stvarno i postajući ona prava i istinita osnova priželjkivanog događaja ili činjenice, i to ne više u uobičajenom smislu riječi. U smislu da bez objavljivanja određenih podataka i planirano širenje istih kao relevantne informacije mnogi svjetski događaji i činjenice ne bi imale veliki utjecaj u stvaranju javnog mnijenja, već zato što se mnoge postupke ne bi ni događale da se njima ne bi davala velika medijatiska pozornost, tj. kad ne bi ih sredstva komunikacije prenijele. Međutim sve smo više svjedoci kako se danas u svijetu mnoge stvari dešavaju jer se o njima i govori, dovoljno je ovdje spomenuti suvremeni terorizam, a jedinu svijet kojeg poznajemo je stvarnost koja se dešava jer se o njoj i govori, a svijet informacija je i jedini kojeg danas poznajemo. Ovdje se, dakle, ne radi više o svijetu činjenica koji se pretapa u objektivnost informacija, već o izvjesnim događajima koji se zbivaju radi informacije, koje da ne bi bilo telekomunikacijski sustav ne bi se uopće dešavale jer ne bi imale nikakav utjecaj na svjetsko javno mnijenje. Oni jesu radi informacije, jer se ništa danas ne dašava i čini ako nije telekomunikacijski relevantno. U tome nalazi se i razlika između različitih tradicionalnih, pretehnioloških svjetova i sveobuhvatnijeg suvremenog, tehnološkog svijeta u kojem se sve dešava i postoji u sklopu sve veće uspješnosti znanstveno-tehnološkog aparata čija se etika zasniva na načelu zadovoljavanja sve većeg broja ciljeva. U tom smislu može se pretpostaviti da samo pronalaženje iskonskog, izvornog svijeta u kojem vlada tišina informacija mogla bi i čovjeku vratiti njegovu vlastitu izvornost ili, kako bi rekao Nietzsche, „S one strane dobra i zla“, ali to danas

nije više moguće. Danas se svijet pojavljuje jedino, zavisno o pobjedonosnoj civilizacijskoj strukturi, kao željeno tumačenje, unutar općeprihvaćen sustav vrijednosti i to u vidu naracije.

Efekti i posljedice ovog razriješenja lako su uočljivi i shvatljivi ako svoju pažnju usmjerimo prema onoj igri konsenzusa koju nazivamo demokracijom. Ako nije više moguće odvojiti realnost svijeta od pukog pripovjedanja istog, tada se konsensus ne odnosi više na datost, na činjenično stanje, već pretežno, gotovo isključivo, na samom opisivanju događaja. Dakle, došlo se do toga da je čisto opisivanje stvarnosti preuzeo mjesto same stvarnosti. Inače, smatra se da u demokraciji svatko ima pravo na vlastito mišljenje koje ima pravo slobodno ispoljavati na verbalan i pisani način, tj. može dati vlastiti opis svijetu. U tom su smislu do nedavno i različite stranke imale i vlastitu 'ideologiju' koja je na svojevrsni način predstavljala i izražavala određenu viziju svijeta. Bilo je to vrijeme u kojem su i sindikati predstavljali radnike, trgovačke udruge trgovce, industrijske udruge poduzetnike, i tako dalje. A danas? Danas je pak televizija ta koja je preuzela zadaću predstavljanja ovih zasebnih kategorija kao i da istovremeno posreduje u njihovom međusobnom debatu. Nije teško uvidjeti kako se danas svijet tumači i stvara konsenzus samo u tom indirektnom prikazivanju svijeta.

Konsenzus koji se ne usredotočuje na stvari, ne dostiže srž samih stvari, već se zaustavlja na njihovom predstavljanju – na svijetu kao predodžba, rekao bi Schopenhauer - kao u onoj igri ogledala gdje istraživanje javnog mnijenja istovijetno je sa istraživanjem djelotvornosti samih medija u uvjeravanju svojih vjernih pretplatnika. Mediji koji prije stvaraju javno mnijenje a tek poslije istražuju ono što su sami stvorili. U tom smislu sredstvo, u vidu 'mediuma', nije toliko televizija, koliko umjetno stvoreno javno mnijenje, budući da je reducirano na prijelomno ogledalo televizijskog debata ili govora u kojem se slavi pobjedonosna interpretacija općeprihvaćenog prikazivanja svijeta. Dakle ne više 'svijet kao volja i predodžba', već predodžba svijeta prema pobjedonosnoj i dominantnoj volji. Koja u suvremeno daob nije ona demokracije ili kapitalisma koliko ona sveopće dominantnog znanstveno-tehnološkog aparata.

U stvari u tome nema ničega novoga od onoga što se dešavalo već u antičko ili srednjovjekovno doba -kada se slavilo mitski ili religiozni govor. Razlika, međutim, nalazi se u tome što u antičkim društvima govor se pretežito koristio na trgovima ili se propovijedao u crkvama, bio je dakle ograničen u svom širenju i javnom obuhvaćanju. U to vrijeme nije nije nikako bilo moguće dostići cijelu javnost. Postojala su mjesta u kojima su se rađali novi, različitija uvjerenja, mišljenja i govori, koji su u sebi potencijalno sadržavali i mogućnost različitih povijesnih novina. Danas su ta mjesta praktični ukinuta, pa ukoliko se i povijesna novina želi izraziti, morati će se neminovno služiti telekomunikacijskim sredstvima, njihovom logikom i etikom

priopćavanja, da bi se, na kraju, prikazala u oblicima koje je nama danas nemoguće ni naslutiti.

5. Kazalište svijeta i njegova predodžbena nedostupnost

Ne samo da se svijet dešava u cilju njegovog dirigiranog prikazivanja, već je i taj voljno prikazani svijet jedini koji nam je dan kako bi u njemu stanovali. I to sa posljedicama koje se povezuju s ontološkim ambiguitetom ove figure, koja neprestano oscilira između prisutnosti i odsutnosti, između stvarnosti i nestvarnosti. U jednoj surrealističkoj vremenskoj dimenziji gdje svijet istovremeno je i nije, postoji i nepostoji, biva i ne biva, jer se izgubio onaj reciprocitet izvornog odnosa između čovjeka i svijeta. To čovjeka pretvara u pukog gledaoca svjetskih zbivanja, budući da događaje promatra iz jedna sigurnosne daljine koja ga osobno ne ugrožava kao promatrača jer nema nikakvog glasa na medijski prikazane događaje koje, međutim, dirigirano utječu na njegovo društveno-političko odlučivanje. Za razliku, dakle, od stvarnog svijeta, predodžba o svijetu ne prihvaća nikakvo upletanje ili posredovanje, i daje gledaocu sliku o stvarnosti onakvu kakovu ona želi da bude, i to kao da nema ni gledalaca već samo figure koje ona samovoljno dirigira. Čovjek, sa svoje strane, koji je u gledatelja nehotimično pretvoren, bolje reći degradiran, može upotrijebiti prikazani svijet kao što se upotrebljava bilo koji predmet. Ovdje se dakle ne radi više, kao kod Haideggera, o međusobnom pripadanju i sudjelovanju čovjek i svijeta, već o jednostavnom redosljedu pojavljivanja unaprijed pripremljenih predodžbi o svijetu kojima čovjek, pretvoren u poslušnog kazališnog gledaoca koji, kao tokom kazališne predstave, ne može više neposredno ni sudjelovati. Ovdje mediji više ne posređuju između čovjeka i svijeta, već jesu jedini prihvatljivi svijet za čovjeka jer ne dopuštaju da se susretanje između čovjeka i svijeta ostvaruje u jednoj životnoj situaciji, u jednom izvornom iskustvu.

6. Destrukturalizacija prostora i vremena

Predodžba o svijetu koju nam mediji poslužuju iskrivljuje istinski odnos čovjeka i svijeta i to ne samo zato što onemogućava postojanje jednog realnog kontakta i sporazumjevanja sa svijetom, već i zato što, sažimajući cijelu dimenziju vremenske uzastopnosti unutar trenutačnosti i relativnosti sadašnjice a dimenziju prostorne protežnosti sažetu u točnost promatralačkog kuta, čovjeku oduzima onu do nedavna njemu svojstvenu prostorno-vremensku dimenziju koja se nalazila i u osnovi njegovog iskustva o svijetu.

Ustvari, između imaginarnog i stvarnog svijeta oduvijek je postojalo onaj vremenski razmak koji kreativnoj imaginarnoj vizualizaciji omogućuava uviđa moguće buduće događaje, da ih oživi čineći da odsutno, još nepostojeće postane vidljivo i prisutno, i tako predvidjeti stvaranje jednog drukčijeg svijeta. Uvidjevši u

dato činjenično stanje ono što se u njezinoj osnovi pojavljivanja nalazi, imaginacija može u moguće buduće događaje pogoditi ako ne uvidjeti ostvarenje izvorne smislenosti stvari koji manjka svakoj percepiranoj datosti. Predodžbu koju nam mediji nude smanjuje razmak između percepiranog i imaginiranog, i brišući svaki mogući odnos koji sadašnjost strukturalno povezuje sa budućnošću, sadašnjost pretvara u istovremenost svega.

Sve se to, dakle, nalazi u predodžbi koju nam mediji nude i koja, nagomilavajući na ekran, u istovremenosti (onog) "ovdje" i "sada" sva mjesta, sve događaje, sve činjenice, stvaraju onu sveprisutnost onog "ovdje" i "sada" koji događajima, ali i onome koji tome prisustvuje, oduzima vremensku uzastopnost i prostornu protežnost, zbog čega se on, na isti način kao i događajima kojima prisustvuje, nalazi u paradoksalnom stanju istovremenog prisustvovanja ovdje ali i drugdje.

Ovo stanje sveprisutnosti koje određuje da se bude svugdje, dakle nigdje, oslabljuje načelo indentiteta, pojedinačnog ustanovljivanja, koji nalazi svoju osnovu u vremenski određenom prostornom ograničenju, proizvođači takvog pojedinca koji, zbog toga što se njegov identitet nalazi raspršeno u mnoštvo slika svijeta, živi i djeluje pod lažnim uvjerenjem da svijet može spoznati istovremeno u svom totalitetu, koji je međutim nepovratno nestao iza obzorja pobjedonosne predodžbe stvarnosti. S destrukcijom prostorno-vremenske dimenzije, s njezinom abolicijom posredstvom medija slaže se i M. McLuhan koji o tome piše u svojoj već spomenutoj knjizi iz 1964. godine „Understanding media“¹⁸⁰.

7. Lažna moralna neutralnost tehničkih sredstava

To razrješenje svijeta u svoju predožbu, rastvaranje ustaljenog prostorno-vremenskog modaliteta pomoću kojeg je do sada čovjek imao iskustva o svijetu, nadalje, oslabljenje načela identiteta ili pojedinačnog ustanovljivanja koji je posjedovao onake prostorno-vremenske ograničenosti, čovjeka neminovno vodi do poslijedičnog buncanja o vlastitoj svemoćnosti. Samo su neke od realnih posljedica koje smo ovdje prozvali da bi definitivno i odlučno pobili i opovrgnuli onu rasprostranjenu teoriju, koja donekle može čak izgledati očigledna ako ne i istinitom, i prema kojoj bi tehničko oruđa ili pomagala bili bi neutralna sredstva i na raspolaganju za bilo koju upotrebu, jer njena moralnost ili nemoralnost, njihova ljudskost ili neljudskost, demokratičnost ili nedemokratičnost izričito ovisi o tome kako se ono koristi.

Ova rasprostranjena i opće prihvaćena teorija o moralnoj neutralnosti tehničkih pomagala, i uopće tehnike, osim što zaboravlja na činjenicu da se moral ograničava

¹⁸⁰ Ibidem.

samo na jednostavno prihvaćanje postojećeg stanja, također zaboravlja da tehnički izumi nisu samo tehnički aparati, budući da sva tehnička pomagala zahtjeva i određeni modus operandi. Radi se tu o takvom načinu rukovanja, upotrebe i ponašanja koji, baš zbog osobne implikacije operatera u sve specializiranijem rukovanju istih, iziskuje i samu promjenu djelatnikovog svjetonazora, budući da sve složenija tehnika neminovno obrađuje i onoga koji je upotrebljava i to neovisno i od samog načina pojedinačne upotrebe. Mediji nas tako neminovno ali sigurno udaljavaju od neposrednog odnosa sa realnim svijetom, i to posredstvom njegove voljno konstruirane predodžbe za svaku sliku i priliku, djui nam jedno neprestano varirajuću prostorno-vremensku sadašnjost koja nas ostavlja bez ikakve mogućnosti slobodnog odlučivanja. I tu se radi o predodžbi stvarnosti koja se pojavljuje sva zagrčena i skupljena u istovremenost i u točnost sveprisutnog trenutka. Modificirajući tako i naš način djelovanja i doživljavanja različitih životnih iskustva i naše uobičajeno shvaćanje stvarnosti. Pretvaranjem fiktivnosti u istinu a istinu u fiktivnost, približavaju nam ono što je daleko i udaljavaju nam ono što je blizu nas, privikavajući nas i upoznavaju nas na taj način s nepoznanošću nude nam virtualne kodove kojima možemo razriješiti i odgonetnuti, tumačiti i razumjeti realni svijet. Sa svoje strane taj telekomunikacijski modificirani egzistencijalni kodovi proizvode i neke bitne promjene u samom čovjeku i to neovisno o načinima upotrebe samih medija. Možemo stoga još jedanput zaključiti da mediji utječu na one koji ih upotrebljavaju, i to čak prije nego ih uopće upotrebljavaju, htijeli oni to ili ne.

To je razlog koji od nas traži da na nedvojben i jasan način opovgnemo opće prihvaćenu tvrdnju koja govori o medijima uvjeravajući nas da se radi neutralnim informativnim sredstvima, o običnim sredstvima javnog priopćavanja koja služe da bi što neposrednije bili u dodir sa svjetskim događajima i to u istom onom trenutku kada se oni dešavaju. Ako telefon, radio, televizija, kompjutor određuju novi odnos između nas i naših bližnjih, između nas i stvari, između stvari i nas, tada nas sredstva komunikacije i te kako oblikuju i to neovisno o razlogu zbog kojeg ih upotrebljavamo. Dakle neovisno o kojem se cilju radi, dapače i prije trenutka kada njima dodijelujemo neki cilj.

8. Kolektivna svijest suvremenog pojedinca

Približavajući udaljenost, prisutno ono što je prostorno ili/ vremenski odsutno i nama dostupno, pri ruci, raspoloživo ono što inače ne bi nama bilo na dostupno i na raspolaganje, medije nas obdaruju sposobnošću svevidnosti i sveznanja, rasterećujući nas dužnosti da sami idemo na određeno mjesto kako bi imali neposredno iskustvo, kako bi dobili neposredne informacije o događajima koje se dešavaju sasvim na drugu stranu svijeta. To nikako ne znači da nas mediji stavljaju u neposredni kontakt sa događajima, već sa naracijama onih ljudskih bića koji su iskusili one događaje. Mi

se dakle identificiramo samo sa našim posrednim iskustvom, koji izvire iz sigurnosne daljine gdje ne postoji nikakve opasnosti za nas život. Vremenom taj i takvi doživljaji predstavljaju jedina relevantna iskustva koja imamo o svijetu koji nas telekomunikacijski okružuje i neprestano bombardira, nivelirajući i ujednačujući našu osobnost s ostalima koji imaju slična iskustva. Ova je i prednost svakog prepričavanja događaja, i to od davnina pa sve do danas. Bitna razlika između prijašnjih vremena i sadašnjice je u tome što mi danas pretežito živimo u svijetu one naracije kojom nas mediji neprestano opskrbljuju. I ako nam se često čini da smo zahvaljujući bezbrojnim informacijama, koje neprestano dobivamo od strane medija, slobodniji kako u biranju istih tako i u odlučivanju našeg poslijedičnog djelovanja, ne smijemo zaboraviti da svaka novost, stavljajući nas eskluzivno u kontakt sa našim posrednim iskustvom, preudicira naše neposredno iskustvo. I to u smislu da nas priprema na njegovo prihvaćanje s jednim već unaprijed pripremljenim i izrečenim sudom, koji ne postoji samo za nas, već i za sve ostale. Ta virtualno već kodificirana presuda, neovisno o svojoj vrijednosnoj istini, ima učinak zagonetnivanja i snalaženja u svijetu kao naracije.

9. Svijet kao slika i prilika indukcijskog modela

Bilo koja novost, informacija, reklama, naročito kada je artikulirana posredstvom likova, slika ili predodžbe, i to neovisno o njegovoj istinitoj vrijednosti, označuje onu perspektivu promatranja koje treba posjedovati kako bi uzeli u razmatranje neprisutnog.

Ova perspektiva promatranja stvarnosti, stavljajući na pozornici događaj, ne stavlja nas u kontakt sa događajem, već sa pripremom njegovog prikazivanja. Tada ono što informira istovremeno i kodificira i događaje o kojim govori, a taj učinak proizvoljnog kodeksa postaje interpretativno valjani kriteriji same realnosti. Radi se o indukcijskom modelu koji oblikuje sve naše stavove i sudove, koje nas navode da i kad djelujemo u realnom svijetu da se ponašamo na isti način kao što smo to naučili se ponašati od indukcijskog modela.

Na taj se način reducira i razlika između stvarnosti i predodžbe, i zbog efekta ove redukcije, induktivni model kojeg smo prikupili u registar slika i predodžba neminovno proizvodi svoje efekte i u svijetu realnosti.

Zato predodžba nema potrebe da sakrije ili falsificira stvarnost, već samo da je fotografira u kakvom svom iznenađujućem ili senzacionalnom obliku priopćavanja zahvaljujući kojeg, utječući na dimenziju u kojoj djeluje induktivni model, ima sposobnost da preoblikuje svakodnevne i obične događaje u nešto zasebno i neobično, svakodnevnicu u nevjerovatnost, na način da percepcija stvari može ostati aktivna unutar sveopće sheme stvarnosti, i neosjetljiva prema svemu što se nalazi

izvan te sheme kao i prema svemu onome što ne proizlazi iz tog unaprijed određenog nacрта.

10. Unaprijed konfekcionirani svijet

Dolazi se tako do proizvodnje uvjetovnih a priori koji se puno ne razlikuju od onih vizija svijeta koja primitivnom čovjeku nisu davala mogućnost, nisu dopuštala da razmatra sve one aspekte stvarnosti koji se nisu nalazila unutar vidokruga njihove simbolike. I kao su nekada primitivni ljudi, promatrajući sistem simbola, vjerovali da vide svijet tako se i danas, reagirajući na efekte kodeksa, vjeruje da se reagira svijetu.

Da bi uspjeh bio osiguran nužno je oblikovati potrebe i želje polazeći od onoga što biva svakodnevno ponuđeno i potrošeno, i to kao u terminima proizvedenog tako i u terminima informacija. Na način da nitko neće poželjeti nešto što mu nije određeno da dobije. Livelirajući iskustva i aspiracije, uvjetovni a priori stvaraju onu jednoličnost u načinima bivanja, htjenja, mišljenja e želja koja omogućuju predvidljivost ponašanja , dakle i racionalnost društveno-političkog sistema, koji u tom trenutku hiperprodukcije informacije nema više potrebe upotrebljavati represivna sredstva jer, pomoću etike ('élenchos') znanstveno-tehnološkog aparata, uspijeva znanstveno uvjeriti nadležne da je nemoralno svako službeno ne potvrđeno ili ne konformističko ponašanje.

Radi se o moralu koji ima nakanu da svijeta oslobodi i uzdiže od kaosa vlastite nečitljivosti i od besmislenosti u kojoj bi se i dalje nalazio da ne posjeduje zajedničkih shema čitanja.

Za Haideggera¹⁸¹ tehnika je ta koja doprinosi da se svijet, u vidu prirode stvari, manifestira čovjeku u svojoj punoći.

11. Predodžbena pobjeda nad svijetom

Kodeks koji prethodi kolektivnom monologu sredstva komunikacije inspirira se onom metafizičkom misiju koja za cilj ima što više prilagođavanje svijeta čovjeku, odstranjajući pri tom bilo koji još postojeći pokušaj otpora kojeg je čovjek susreo u svom odnošenju prema izvanjskom svijet. Međutim taj pokušaj odstranjivanja bilo kojeg relevantnog otpora naspram svoje ograničenosti znači također odstraniti i svijet kao vanjska realnost, uvrštavajući ga bezuvjetno unutar one ljudski ograničene i predviljive predodžbe svijeta koja je savršeno adaptirana ljudskom shvaćanju i spremna za onakvu upotrebu kakvu nam mediji neprestano prikazuju. Taj svijet koji

¹⁸¹ M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache* (1959). U talijanskomi prijevodu: *In cammino verso il linguaggio*, Mursia izdanje, Milano 1973. .

je razriješen u vlastitu predodžbu prilagođenom čovjeku ne traži više da bude interpretiran i objašnjen jer u samom trenutku svog pojavljivanja on se čovjeku predstavlja na ljudski oblikovan način. Svijet je u samom trenutku svog pojavljivanja izgubio svoj izvorni smisao oblikujući se na ljudsku sliku i priliku.

Nije ovdje potrebno napomenuti da se u takvim uvjetima savršene prilagodljivosti reducira, do ništavila, prostor slobode kao i potreba interpretacije. Problem je u tome što ova redukcija svijeta na ljudsku dimenziju shvaćanja ne može biti primijećena jer, da bi do toga došlo, trebali bi raspolagati još jednim svijetom u odnosu na pripovijedanom svijetu, koji međutim je jedini svijetom u odnosu na opisani svijet, koji nam je jedini dan na korištenje od kolektivni monolog masovnih medija. Mi, nasuprot Gothame Buddhe, nemamo nikakve mogućnosti da izađemo iz unaprijed određenih prostorno-vremenskih, ili ako želite društveno-povijesnih okvira.

U samom zanosu koji uvijek prati sve veće usavršavanje i pojačanje sredstva komunikacije i u literaturi koja ga anticipira, gotovo se uvijek se izbjegava promatrati kako je čovjek je primoran preoblikovati se u poslijedičnu poslijedicu ovog pojačanja.

12. Čovjek kao poslušni promatrač svjetskih događaja

Prvi antropološki oblik, prva antropološka figura od medija kompromitirana je sudjelovanje, tj. ono zajedničko iskustvo koji se nalazi kao osnivački motiv izvora svih kultura, i kao uvjet prenošenja poruka koja se unutar njega razmjenjuju, i koje su svima shvatljive jer su upisane u istoj simbolici proizašla iz zajedničkog iskustva. Međutim, kolektivni monolog medija postavljajući nas kao gledaoce, a ne kao sudionike jednog iskustva ili aktere jednog realnog događaja, dostavlja nam one poruke koje, neovisno od različitosti mogućih ciljeva kojima teže, prenose događaje koje imaju zajedničku činjenicu da mi ne sudjelujemo u tome, već samo trošimo njihove predodžbe.

Ovo obrazloženje koji vrijedi za televiziju, vrijedi, iako na prvi pogled možda tako i ne izgleda, i za internet, gdje zajednička potrošnja sredstva nije istovjetna jednom realnom zajedničkom iskustvu. To što se na internetu razmjenjuje, ustvari predstavlja jednu osobnu stvarnost koja se nikad ne pretvara u opću realnost, jer ovdje razmjena ima jedno solipsističko kretanje, gdje jedan beskonačni broj izoliranih pojedinaca priopćava vlastita ograničena gledanja na svijet kakva se njima prikazuju iz slobodno izabranog zatočeništva.

Iz mjesta u kojima se svatko povlači ne zato da bi se odricao svijeta, već da ne bi izgubio ni djelić svijeta u slici i prilici a priori konstruirane predodžbe.

Na taj način skriven iza jednog personal kompjutera, skriva se uvijek medijski oblikovan čovjek mase, čovjek kvantitete, jednodimenzionalni pojedinac, kojemu nisu potrebne oceanske plime, već oceanske samoće koje, štice pravom individualiteta, proizvode kao kućni majstori masovna dobra, i kao kućni potrošači troše ista masovna dobra koja su drugi anonimni usamljenici proizveli. Jer ako je nužno otići kući da bi preko medija saznali što se vani dešava, to znači da mediji deprivatiziraju privatnost, ali zato ne povećavaju društvenu dimenziju života. Kao i dom i javnost je samo mjesto gdje se nalazimo a ne sa kim se nalazimo.

Upravo zato možemo ustvrditi da mediji osim što deprivatiziraju privatnost, isto tako oduzimaju i izvorni sadržaj javnom životu, postavljajući svakog pojedinca u ono svugdje gdje ga preporuke vode, bilo u kući, bilo u javnosti.

Iz toga neminovno proizlazi ono dvostruko prostorno postojanje kojeg G. Anders¹⁸² naziva "šizotopia". Prema toj teoriji svatko se istovremeno nalazi upravo tamo gdje se nalazi, kao i gdje ga vodi galama svijeta, u onom prostornom premještanju koji ne samo što proširuje njegovu nutrinu do granica svijeta, već je istovremeno i upotpunjuje vanjstinom, sve dokle se ne promjeni njegovo uobičajeno mjesto.

Istjerivajući definitivno horror vacui, galama svijeta postaje podnožje svake komunikacije koje, hraneći se samo od riječi koje sluša, postaje, ako ne beznačajna, zasigurno bezizražajna, jer nesposobna da proizvodi kvalitetu i specifičnost individualnog slušanja koji, sa svoje strane, bez razgovijetnog jezičnog izgovaranja, gubi svoju vlastitu artikulaciju.

13. Predodžbeno iskustvo kao pravo iskustvo

Dakle, ako sa masovnim medijima više ne sudjelujemo u svjetskim događajima, budući da smo postali obični promatrači svjetskih događaja; ako ne posjedujemo više jedan vlastiti centar rasuđivanja jer smo ubiqui simul, istovremeno svugdje i nigdje; ako je naša nutrina, naša osobnost i privatnost istovjetna sa našom vanjstinom, sa javnim i društvenim životom; i ako naš govor i način izražavanja samog sebe posreduje u jednom tautološki unaprijed određenom kolektivnom monologu, tada ni naš način djelovanja ne posjeduje više onaj uobičajeni i grupno određeni oblik izražavanja.

U svijetu kojeg ne treba više neposrednim iskustvima spoznati, budući da danas se svijet nama pojavljuje i pokazuje samo u obliku posredovanog iskustva, u

¹⁸² G. Anders, Die Antiquiertheit des Menschen, I svezak: Uber die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution (1956). U talijanskom prijevodu: L'uomo è antiquato, I svezak: Considerazioni sull'anima nell'era della seconda rivoluzione industriale, Il Saggiatore izdanje, Milano 1963,

liku slike ili predodžbe, to što trošimo je samo nije više istinski svijet iskustva već konfekcionirana i racionalizirana predodžba jednog fantomatskog svijeta i to zavisno o upotrebnoj svrsi i životnoj dobi. Ako taj fantomatski svijet možemo prizivati u bilo kojem trenutku, tada se i pojam osobnog ograničenja i djelatne svemoći međusobno mješaju. Apsurdnost te situacije pokazuje se kada se shvati da sveopća mogućnost promatraja svijeta bez sa njom povezane mogućnosti da sa tim svijetom nekako kontaktiramo a još manje da u njemu sudjelujemo kao aktivni sudionici, tada naša vizuelna svemoć premješta našu osobnu realnost u nestvarnosti fantomatskog svijeta, tj. u svijetu kodificirane virtualnosti koja funkcionira prema našim željama i prohtjevima, tijesno graničeći s halucinacijama i snovima. Sve to polazeći s gledišta suvremenog zapadnog pojedinca koji je već reduciran na status običnog promatrača.

Ako se međutim postavljamo promatrati stvari sa strane svijeta, budući da je svijet korelat ljudskog iskustva, tada se prisustvuje jednoj drugoj vrsti promjena. Ako jedan svjetski relevantni događaj koji se dešava na jednom lokacijski točno određenom mjestu zbivanja - polazeći od unaprijed određenih premisa i posljedica koji nalaze svoju osnovu i smislenost postojanja u dubokim stratifikacijama tradicionalnih svjetskih kultura - može biti prenosen istovremeno na bilo koje mjesto ove zemaljske kugle, tada onaj događaj gubi svoju specifičnu smislenost, svoje pojedinačno ustanovljavanje, individualizaciju koja, osim što predstavlja karakteristični domet događaja, u svojoj specifičnosti sadržava one povezanosti smisla bez kojih je nemoguće percepirati i shvatiti njihov sadržaj. I s obzirom na to da treba platiti kako bi vidjeti određeni događaj, kako bi bili uvijek na vrijeme informirani o onome što se istovremeno zbiva, tada nam mora biti jasno da i svjeski događaji, ljudske nesreće postaju roba. Pa se tako i cijeli se svijet preoblikuje i pojavljuje pod kategorijom potrošnje. I ako na kraju svega se shvati kako i važnost, prodornost i utjecaj određenog događaja prvenstveno zavisi o njegovoj komunikacijskoj dalekosežnosti i raprostranjenosti, tada će se bitak stvari morati prvenstveno ogledati unutar same pojavnosti, bolje rečeno preko neograničenog umnožavanja istog i to čak u različitim kulturnim i dobnim pakovanjima zavisno o njegovoj upotrebi.

14. Masovni mediji jesu svijet

Pa ipak moramo na kraju istaknuti kako da danas čovjeku nije nikad omogućeno jedan prisniji i ljudski svijet od ovoga kojeg imamo na raspolaganje zahvaljujući suvremenim sredstvima komunikacije. Međutim ne smijemo također zaboraviti kako u tom ljudski sveobuhvatnijem i prisnijem svijetu dan nama na raspolaganje posredstvom znanstveno tehnološkog aparata i njihovih telekomunikacijskih glasogovornika, svijet neminovno gubi svoju osnovnu kvalitetu

vanjštine u kojoj čovjek, ulazeći, iskušava ono izvorno strahopoštovanje spram tom nepoznatom svijetu, jer se on pretvara u naš svijet, od medija stavljen nama na raspolaganje za osobnu upotrebu i zloupotrebu.

U stvari radi se o onom strahopoštovanju koje – prema Aristotelu u liku theuma, kao spoj terora i znatiželje - nalazi se i u osnovi samog filozofskog mišljenja, bez kojeg filozofija gubi svoju smislenost. Budući da se ovdje više ne radi o odnosu u kojem se čovjek daje svijetu jer njemu pripada i zato mu se i obrača, već o odnosu u kojem svijet pripada čovjeku, njemu je na raspolaganje pa se njemu i obrača radi vlastite zabave, vlastitog užitka, vlastite potrošnje.

To neminovno uvjetuje zakidanje vanjštine svijeta, njegovo biti drugo od onog izvornog i, neutralizirajući tako bilo koju vremensku i prostornu daljinu, nalazi svoje konkretno ostvarenje preko medija koji čine sve da svijet kao i sve stvari koje se u njemu dešavaju budu što prisnije. Ali prisnost je baš ona kategorija koja svijetu oduzima njegovu bit kao što svijetskim događajima oduzima njihovu specifičnost jer, uključen unutar medijskog prepričavanja, svijet neminovno nestaje kao vanjska stvarnost, budući da se unutar te telekomunikacijske dimenzije svijet se prikazuje u svom predodžbenom obliku, kao ljudska stvarnost, kao njegova intimnost.

To novo činjenično stanje vodi do jedne relevantne antropološke promjene u liku ukidanja one primarnog životnog razlikovanja između unutrašnjeg i vanjskog svijeta, između osobnog i javnog, između privatnog i društvenog ili, drugim riječima, između duše i svijeta.

15.Finis gloriae mundi

Kada u pred-tehnološkom razdoblju svijet nije bio svima raspoloživ u svojem prikazanom totalitetu, svaka je duša gradila sebe kao odjek onog djelića svijeta od kojeg je imala iskustvo. Za svakog čovjeka taj je odjek predstavljao njegovu sudbinu.

Danas, oslobođena od osobnog iskustva o svijetu potrebnog za izgraditi vlastitu sudbinu s kojom se poistovjetiti i identificirati, svaka duša koja in nuce¹⁸³, u svojoj nutrini sadržava i nosi sudbinu svakog od nas ne čini drugo doli reproducirati predodžbu o svijetu koju nam mediji neprestano, hiperproduktivno prikazuju, zbog toga svaka pojedinačna duša ne samo da postaje istovjetna svijetu, bez ikakvog odvajanja između vlastite nutrine i svjetske vanjštine, već i sam sadržaj psihičkog života svakog pojedinca poistovjećuje se sa općeprihvaćenom uobičajenom predodžbom svijeta. Ne više dakle duša i njegova pustolovina po svijetu, već duša

¹⁸³ Jame Hillman, *Anima. An Anatomy of Personified Notion*, Princeton University Press, New York 1985. Ideju duše koju je Hillman dalje obradio u knjizi: *The Soul's Code. In Search of Character and Calling*. U talijanskom prijevodu: *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*. Adelphi izdanje, Milano 1997.

koja, bez ikakvog razmaka, izravno se podudara sa svijetom. Drugim riječima sa onim što mediji određuju kao svijet za upotrebu za sve kategorije, vrste dobi.

Povijest, istina i jezik kao tehnološka konstrukcija

1. *Istina kao vlast nad stvarnošću u suvremeno doba*

Pitanje istine drevno je pitanje. Ovdje nije namjera opširno odgovoriti takvom upitu, a još manje diskutirati o njegovom legitimitetu. Cilj je, barem preliminarno, obratiti pažnju na činjenicu da je tematika istine oduvijek bila dominantna tema svakoga razložnog tumačenja stvarnosti, tj. filozofije, i to naročito kritičke filozofije, koja se rađa i razvija na samom području djelovanja koje je izrazito zajamčujuće i osiguravajuće. Kritička se filozofija konstituira kao istraživanje i formulacija kriterija koji su sposobni razlikovati i odvajati istinu od laži, te u svakom slučaju pokušava postaviti uvjete neospornog reda istine. Pažnju ćemo usredotočiti na njezina nasljednika, odnosno na kritičnu povijest kao znanost, zbog čega Dilthey s pravom govori o „kritici povijesnog razuma“. Ostaju nam, dakle, minimalni kriteriji kako bismo razabrali težinu koju imaju pitanja o istinitosti (**questiones de veritate**) u povijesti filozofije. Naime radi se o njihovom ponovnom uspostavljanju, odnosno ponavljanju.¹⁸⁴ I u današnjem dobu sveopćega znanstveno-tehnološkog napretka, kada se o istini malo raspravlja, i to na uzdržljiv način i s oprežnošću, u većini se slučajeva, zbog nesuglasica koje bi spomenuti tradicionalan i zloupotrijebljen pojam mogao proizvesti, pitanja oko smisla i značenja istine sve češće pojavljuju u prikrivenom, simuliranom obliku.¹⁸⁵ No, to nije problem samo istine, već i drugih tradicionalnih pojmova.¹⁸⁶

Do odstupanja od tradicionalnih vrednota došlo je zbog sve šireg i rasprostranjenijeg procesa anuliranja osobnoga identiteta (deidentifikacije) pa, unatoč tomu što se još ne može pouzdano tvrditi da se sve veći broj pojedinaca pretvorio u funkcionalni dio znanstveno-tehnološkog Aparata, ipak je moguće primijetiti da je njihovom djelovanju već oduzeta svrhovitost koja je čovjeka razlikovala od ostalih živih bića. "Kao službenici Aparata, suvremeni su pojedinci sve više deidentificirani u znaku zamjenjivosti kao uglednoga mjesta unutar kojega se odvija proces

¹⁸⁴ Aludira se na Vicovu teoriju o cikličkom ponavljanju povijesti.

¹⁸⁵ I to najčešće u vidu striktno znanstveno-metodoloških pitanja ili proceduralnih praksi, kojih se treba držati da bi određen pokus bio valjan, tj. istinit. Točno je da između valjanosti i istinitosti postoji tijesna veza, no treba biti oprezan kako se ne bi izjednačili.

¹⁸⁶ O toj je problematici već raspravljano u izlaganju „Sumrak osobnog identiteta u suvremenom tehničkom razdoblju“, iznesenom u sklopu glavne teme Pitanja identiteta prigodom 19. Simpozija Dani Frane Petrića. Cres, Hrvatska, 19. - 22. rujna 2010.

deidentifikacije, a sebe promatraju kao obične nosioce i izvršitelje usluga koje, radi sve veće djelotvornosti onoga dijela Aparata u čijoj su službi, ne dopuštaju da se uviđa njegov autor (začetnik), jer je zapravo odsutan. Spomenuto dovodi i do toga da je cjelokupno obzorje znanstveno-tehnološke funkcionalnosti pojedincu nedostupno i neshvatljivo.¹⁸⁷ Zbog toga je unutar suvremenosti potrebno tražiti novo i, u vremenu u kojem živimo, adekvatno značenje tradicionalnih pojmova kao što su: individua ili pojedinac, subjekt, osobnost, masa, sloboda, komunikacija, psiha, tjelesnost, traženje smisla itd. Naime, u suvremenom etički relativističkom razdoblju njihovo je prijašnje poimanje neminovno postalo istrošeno i deplasirano, budući da se radi o takvim pojmovima koji su svoje izvorno značenje i adekvatni smisao nalazili unutar antropološkog obzorja života i djelovanja, a koji se danas sve više pokazuju neadekvatnima i nefunkcionalnima, jer im više nije moguće osigurati valjano značenje.¹⁸⁸ Naročito ako se ne želi ostati na samoj površini sveprisutne kulture relativizma i slobode nemoćnosti, kao jedinoga područja koje poznaje suvremeni pojedinac, budući da su međusobni odnosi sve više određeni samim položajem i funkcijom koju obnaša, pa (podređenom) pojedincu ne preostaje ništa drugo osim da se pri odlučivanju prepusti općeprihvaćenom i životno osiguravajućem sistemu vrijednosti, tj. sveprisutnom i tehnološki usmjerenom javnom mnijenju. U tom se smislu kultura relativizma preoblikuje u kulturu beznačajnog izbora. No, ukoliko su u suvremenom svijetu odnosi određeni isključivo položajem i funkcijama predviđenima i vrednovanima unutar znanstveno-tehnološkog Aparata, utoliko su personalnoj slobodi izbora oduzeti svi najbitniji elementi izražavanja koji su do jučer doprinosili stvaranju i prihvaćanju filozofije života kao puta k istini ili laži. Sloboda bez istine i bez svijeta (ili barem njegove vizije) u kojem se taj put istine donekle može izražavati u obliku osobnog prihvaćanja stvarnosti; bez svijeta koji, baš zbog te manjkavosti, nema nikakve mogućnosti da utječe na stvarnost, predstavlja najkorjenitiju slobodu nemoćnosti, unutar čije je stvarnosti ljudski život neistinit.¹⁸⁹ Dakle, nedvojbeno je da je tematika istine izgubila svu onu plemenitost koju je načelno posjedovala postajući, prema Nietzscheovim riječima, odviše ljudska.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Nasuprot onome što se događa unutar ekonomskog obzorja, gdje se ljudska bit otuđuje u drugo od sebe, unutar suvremenoga tehnološkog obzorja poistovjećuje se s drugim od sebe u obliku važećih postupaka od strane Aparata kao univerzalnih preduvjeta života. No, u trenutku kada identitet sebe shvaća i pronalazi u identifikaciji, pojedincu je oduzeta svaka mogućnost da sebe zamijeti (percipira) izvan funkcije koju obnaša. Oduzeta mu je i ona mogućnost koju je dopuštao sistem ekonomskog otuđenja, a to je vraćanje izvornoj, nefunkcionalnoj ljudskoj naravi.

¹⁸⁸ Iz zaključka mog izlaganja Sumrak osobnog identiteta u suvremenom tehničkom razdoblju. Neobjavljeno.

¹⁸⁹ To je jedan od razloga zbog kojega se o pitanju istine danas malo ili prikriveno govori, jer se radi o pojmu koji je (još uvijek) tradicionalno obuhvaćen i shvaćen, pa se, kao što je već navedeno, pitanja oko istine sve češće pojavljuju u prikrivenom obliku, u vidu pitanja o metodi ili proceduralnoj praksi.

¹⁹⁰ Ipak, tematika oko određenosti istine predstavlja filozofsku enigm (zagonetku) koja je od drevnih vremena mučila filozofe, budući da sveukupna vizija o stvarnosti svijeta ovisi o obliku koji joj se pripisuje. Međutim, to je tema koja ne zanima samo filozofe nego i metodologe te epistemologe. Volja za istinom uobičajena je praksa za spoznajom te se poklapa s Nietzscheovom voljom za znanjem.

Uvaženo je mišljenje da se do znanja dolazi kada su stvari i događaji o kojima se razmatra potpuno shvaćeni, tj. misaono obuhvaćeni u svojoj biti. Drugim riječima, pretpostavlja se da se do znanja dolazi kada intelekt uspije uhvatiti pravu suštinu stvari (u vidu **intus-leggere**). Dočepati se suštine stvari u smislu spoznaje ne znači samo imati pojma o nečemu, nego i prikladno shvatiti samu stvar. Dakle, radi se o tradicionalnom poimanju istine. Ono što treba osobito naglasiti jest činjenica da se tradicionalno poimanje istine ne odnosi toliko na pojam adekvatnosti u obliku simetričnog znanja, već prvenstveno na pojam dinamičnosti. Suštinski, istina baš kao i **adaequatio**, nema toliko osobine tvrdnje o stvarima, koliko i kretanja prema njima, i to u obliku htijenja; posjedovanja stvari. Prema tome, radi se o intelektualnom prohtjevu; požudi (**appetitus**). Ovdje je naglasak usredotočen na prirodu, točnije, na modalitet prema kojemu intelekt i jest intelekt. U tom je smislu intelekt, shvaćen i u svojem tradicionalnom obliku, u cijelosti zamišljen i djeluje kao unutarnje htijenje prilagođavanja (**adaequatio rei**) trenutno dominantnoj stvari, tj. svevladajućoj predodžbi. Prilagođavanje, dakle, postoji u vidu intelektualnog htijenja, jer sama priroda intelekta teži tome, budući da intelekt označava upravo volju prilagođavanja. Kada Nietzsche izjavljuje da je volja za znanjem istovjetna volji za istinom, dovodi do krajne posljedice dinamičnu prirodu spoznaje, i to na štetu asertorične ili deklarativne spoznaje. Na kraju toga procesa sami predmeti spoznaje postaju sekundarni u odnosu na načine njihova uspostavljanja.

Treba istaći da ti **modusi operandi** spoznavanja nisu psihološke naravi, jer predstavljaju povijesne moduse po kojima se oblikuje spoznaja. Osim toga, istovjetni su i načinima uspostavljanja same istine, tj. svim onim institucijama ili tijelima posredstvom kojih je moguće tvrditi, točnije, proizvesti značajnije znakove koji prikazuju i oslikavaju stvar, te tako pristupiti govoru.¹⁹¹

2. Istina kao otkrivanje stvarnosti i proizvod vremena

Između istine (**alétheia**) i moći nema razlike, već prevladava savršena podudarnost i poistovjećenje, budući da nema moći koja bi se mogla održati bez posjedovanja spoznaja koje dopuštaju i omogućavaju osmišljenu vlast nad stvarnošću. Ne može se govoriti o spoznaji bez njezina dokazivanja u stvarnosti, odnosno bez preuzimanja kontrole nad spoznajućim stvarima. Znanje, koje svoju vlast i učinkovitost nad stvarima promatra kao dokaz svoje istinitosti, Heidegger naziva otkrivanje.¹⁹² Međutim, tvrdnja da je istina otkrivanje prirode; da tehnika pripada povijesti istine u vidu izazivanja prirodnih fenomena (njezinih skrivenih resursa), pokazuje nam da istina nije samo „svjetska predstava“, kontemplacija ili

¹⁹¹ Nasuprot tome, psihologizam nije u stanju adekvatno shvatiti te procese. Genetska je psihologija također posljedica općenitije proizvodnje kategorije smisla, kao i raznih disciplina ili grana.

¹⁹² Unverborgenheit je zapravo značenje koje Heidegger pridaje grčkom pojmu alétheia, istina (M. Heidegger, 1987).

vizija, već je i točno određen oblik vlasti. Dakle, radi se o nasilnoj vlasti, u smislu prevladavanja određenih prirodnih ograničenja, koju je čovjek od svoga nastanka vršio nad prirodom da bi mogao preživjeti. Isto vrijedi i za tehniku, koja je promatrana kao poticanje prirodnih promjena. Izazivajući prirodu da pokazuje (**aletheyein**) svoju skrivenu moć, pripada sudbini istine koja se prikazuje na dostupan i prihvatljiv način. Riječ je o sudbini koju je moguće povijesno prijeći prateći različite načine na kojima se otkrivala i ostvarivala istina, tj. načine razotkrivanja i prikazivanja istine koji su bitno utjecali na oblikovanje povijesnog razdoblja, uključujući i sadašnje, u kojemu prevladava znanstveno-tehnološki sistem vrijednosti, gdje prednjači uvjerenje prema kojemu ne postoji nikakvo sveopće (univerzalno) znanje koje kao temelj traženja ima apsolutnu istinu.¹⁹³ No, tumačenje tehnike kao bitnog **modus operandi**, koji u cijelosti pripada povijesti istine i koji se uvijek pojavljuje u obliku provokacije; izazivanja prirode radi otkrivanja i iznošenja na vidjelo (**alétheia**) energije prirode iskorištavanjem njezinih resursa, označava da je suština istine efikasnost; djelotvornost.¹⁹⁴ Istina unutar današnjega dominirajućeg sistema vrijednosti posjeduje sva obilježja produktivnosti, jer proizvodi učinke stvarnosti, zbog čega se danas sve više poistovjećuje sa svojom djelotvornošću u vidu moći kontrole nad određenim dijelovima stvarnosti. Međutim, unutar suvremenoga obzorja, istina više nije otkrivanje¹⁹⁵, već je gola i surova praksa vlasti.

Kada se govori o tehnici treba napomenuti da nas to neminovno upućuje na opširno i diferencirano polje istraživanja i aplikacija koje se, iako je nedovršeno i neujedinjujuće, ipak može obuhvatiti pod drevnim grčkim pojmom proizvodnje (**poiesis**), budući da proizvodnja nije izrazito tehnološkog porijekla, nego proizlazi iz shvaćanja prirode koja je **in nuce** produktivna ili poietična. No, razlika je u tome što je prirodna proizvodnja stvari spontana, odnosno u sebi (**en haytò**) nalazi načelo svoga pojavljivanja, dok tehnološki proizvodi načelo svoga pojavljivanja nalaze u nečemu drugom (**in àllo**). Na koncu, istina se u današnje vrijeme, u okviru suvremenog sustava vrijednosti, koji je objelodanio znanstveno-tehnološki Aparat, više ne pojavljuje i ne postoji bez proizvodnje, budući da joj ne predstoji, već je od nje proizvedena.

To je postalo suviše očito, budući da stanja kao što su postojanost, trajnost, stalnost, stabilnost, tj. svi atributi koje su Grci pridavali bitku, sada izričito ovise o tehnici koja na osnovi svojega programa djelovanja (vladanja) odlučuje o onome što se mora (proizvodnja) ili ne mora (uništavanje) prizvati u postojanje i zadržati u svojoj biti. Suvremeni program proizvodnje nema nikakve veze s Platonovim

¹⁹³ Danas, dakle, prevladava uvjerenje prema kojemu ne postoji nikakva apsolutna istina kojoj treba težiti. Radi se o nihilizmu svih vrijednosti.

¹⁹⁴ I to u etimološkom značenju riječi onoga koji „čini biti“ stvarnost jednim od njezinih mogućih načina pojavljivanja.

¹⁹⁵ Grčki *alétheia*; latinski *revelatio*.

vječnim idejama, jer se radi o ideji koja odgovara onom dijelu stvarnosti kojega se želi savladati i kontrolirati. Posljedično tome, nema više ničega apsolutnog na čemu se može zasnovati i organizirati svoj život, osim privremenih istina, čija trajnost ovisi jedino o djelotvornosti. Brišući svaki zahtjev apsolutnosti, tehnika je istovremeno isključila i područje u kojemu se istina pojavljivala i pokazivala kao otkrivanje (**alétheia**), a u korist istine i kao djelotvorno postupanje.

Nadalje, polazeći od te djelotvornosti, na kojoj se zasniva i od koje započinje svaka vlast nad stvarima, kao i svaka praksa moći, moguće je shvatiti razliku za koju M. Heidegger smatra da postoji između drevne i moderne tehnike. Ukoliko se prva sastojala od upotrebe prirodnih energija, utoliko se druga sastoji od gomilanja; sakupljanja ovih energija. Sastoji se, dakle, od prevođenja; od shvaćanja prirode kao raspoloživoga energetskog fonda podataka.

3. Povijesni dio

3.1. Mitska istina i djelotvornost rituala kao oslobođenje od vremena

U doba mita, prije pojavljivanja filozofskog diskursa, unutar kojega će problem istine postati dominantno pitanje, mitološka je riječ zasigurno bila glavni činilac cjelokupne društvenosti, budući da je za drevnoga grčkog čovjeka pjevanje pjesnika kazivalo istinu (**alétheia**), jer moć mita „čini biti“ (**kraïne**) bogove i heroje izvlačeći ih i spašavajući od zaborava (**Léthe**).¹⁹⁶

Grčki pjesnik u svojim epovima opisuje vječni red stvari na koji ni čovjek ni bogovi ne mogu utjecati, ali koji ipak može pasti u zaborav. U tom je smislu epsko pjevanje moćno sredstvo koje čovjeku služi da bi održao živo sjećanje bogova i heroja trgajući ih od bezobzirnoga vremenskog propadanja. Pritom veliku ulogu imaju raznorazni magični rituali koji služe da bi se i na zemlji uspostavio i održavao bezvremenski red stvari. Oduzimajući ih od utapanja u tami zaborava (**Lethe**), pjesnici ih predaju Memoriji (**Mneme**), kao majci Muza (**Mnemosyne**) svih pjesničkih nadahnuća. U tom smislu pjesnička riječ „čini biti“ (**kraïne**) bogove, heroje i prizivajuća ritualna pravila sredstvima koja posjeduje moć transcendiranja vremenskih ograničenja, te im tako omogućava pridobivanje vječnosti. Osim opisivanja onoga što se nalazi s one strane vremena, kao i spašavanja božanskih i herojskih djela od vremenskog zaborava i uništenja, pjesnička memorija ima i

¹⁹⁶ Pjesnik, kao čuvar mitskih istina, u svom pjevanju opisuje stvarnost koja je postojala prije (povijesnog) vremena, i to prvenstveno s ciljem spašavanja egzemplarnih (uzornih) života od vremenskog zaborava radi uspostavljanja reda stvari na ovom svijetu koji vrijeme ne može istrošiti. Ono što mitski pjesnik opisuje u svojim pjesmama odnosi se na bogove, heroje i rituale kojih se treba pridržavati ako se želi utjecati na mitsku stvarnost, a koje pjesnička riječ „čini biti“ (**kraïne**) otrgnujući ih i sačuvajući tako od sigurnog vremenskog zaborava koji bi ih inače nemilosrdno preuzeo k sebi. Uloga je mitskog pjesnika transcendirati vrijeme pridobivajući vječnost.

sposobnost da na zemlji reproducira red stvari koji vrijeme ne može poremetiti i koji je striktno povezan s ritualima kojih se treba rigorozno pridržavati ako se želi ući u bezvremensku dimenziju. Ta pravila propisuju povezanost nužnih radnji i besprijekorno pamćenje istih.

Zadaća je pjesnika upoznati ljude s pravilima kojih se moraju pridržavati ako na zemlji žele održati božanski red stvari. Za drevnog je čovjeka vrijeme neizvorna dimenzija¹⁹⁷ i kao takva mora biti prekoračena u suprotnom smjeru, držeći se izvornosti smisla koji ne pripada povijesti, nego vječnosti. Dakle, istina je ona koja „čini biti“ (događati), kada (i na zemlji) ostvaruje vječni red stvari, a u njezinoj je naravi biti pjesnička, i to u izvornom značenju riječi **poiein**, što znači proizvesti.¹⁹⁸

Smisao istinitosti kao djelotvornosti, koji je izričito naglašen i izrečen od strane pjesničke riječi, odlučuje i o **étymosu** bogova ili heroja.¹⁹⁹ Dakle, pjesnička riječ priprema scenarije i predstave koje će biti relevantne za filozofsko poimanje stvarnosti, pripremajući i obrađujući teren filozofskim pojmovima koji će kasnije proizaći iz prvotnoga mitskog i ritualnog okruženja u kojem su izvorno nastali i u kojemu nalaze svoj istinski izvor.

3.2. Učinkovitost retoričko-sofističke uvjerljivosti kao potvrda njegove istinitosti

Prije nego što je filozofija stupila na scenu, primat istine preuzimaju retorika i sofistika koje su u svojim učinkovitim uvjeravanjima (**peithò**) pronašle djelotvorniji kriterij istinitosti od prethodnih, mitskih rituala. Čovjeku kao **zoon politikon** postaje sve očitiije da riječi istine, pravde, obmane i laži bez uvjerljivosti ne utječu na stvarnost, budući da svaka riječ bez djelotvornosti ostaje mrtva i bezvrijedna. Uvjerljivost se pokazuje kao moć (riječi) koja posredstvom govora utječe na druge. Spoznaja te djelotvornosti daje autonomiju redu riječi koji oslikava sam red stvari te kao takav vrijedi za sebe, ne oviseći više o sposobnosti spoznaje i imenovanja prozване stvarnosti. Bilo koja riječ ili odgovarajući čin koji nije uvjerljiv, iako nam točno kazuje kako će se stvari događati, zbog svoje će nemoćnosti neminovno biti osuđen na propast jer je nedjelotvoran.

¹⁹⁷ Ona je varka; iluzija koja označuje pad čovječanstva zbog nekog nedopuštenog prekoračenja.

¹⁹⁸ U tom su smislu i Pohvala (Èpainos), Prijekor, Osuda (Mòmos) likovi Istine (Alétheia), jer „čine biti“ (događati) kako bogove tako i heroje, koji bi u slučaju prepuštanja Zaboravu; Tišini (Siopé) neminovno postali plijen Zaborava, jer bi pali u Zaborav (Léthe), sina Noći. (Zbog toga heroj Ahil, znajući da će poginuti, mora sudjelovati u Trojanskom ratu; Odisej mora reći Kiklopu svoje ime, znajući pritom da će Kiklopov otac, Neptun, protiv njega navaliti bezbroj nedaća, jer postoji određen ritual; sudbina koje se heroji moraju pridržavati da ne bi pali u zaborav beskonačne Noći. To znači da oni imaju i mogućnost izbora). V. spomenuto izlaganje Sumrak ...

¹⁹⁹ I to u njegovom pravom značenju kao spajanje pojma istine (alétheia) s pojmom (dike) pravde, jer tamo gdje se riječ pokazuje djelotvornom, u smislu da „čini biti“ (događati) ili „ne biti“ (ne događati) stvari, ipak ne posjeduje sve osobine istine ako istovjetno nije u „skladu s pravdom“ (Pindar, Ode Nemea, III, stih 29), tj. ako ne posjeduje moć nad stvarima.

Utemeljenje riječi više se zasniva na moći uvjeravanja nego na spoznajnoj sferi, jer je riječ kadra doprijeti do onog dijela duše koji se lako prepušta očaravanju i opčinjenju, te ga na kraju duboko modificirati u njegovim stavovima i pogledima.²⁰⁰ Riječ više nije glasnik vječnih istina, već je angažirana da „čini biti“ istinitim onaj govor koji bi se uz pomoć retorike mogao realizirati kao pobjedonosan govor. Riječ je istovjetna sposobnosti uvjerljivosti na praktičnom planu s postupkom odlučivanja i izvršavanja. Na taj je način prava riječ utjelovljenje pravedna zakona. Ovdje istina više nije kontemplativna, već je praktična u svojoj djelotvornosti. Gubitkom prijašnjega reda odnošenja na koji su se oslanjale te upotrebom unaprijed točno određenih i uređenih ritualnih pravila, retoričke pretpostavke promiču red stvari koji treba tek izgraditi.²⁰¹ Ukoliko više nema istine u govorima, onda su sami govori ti koji će proizvesti istinu. U tom novonastalom obzoru stvarnosti istine se konstruiraju (izgrađuju) prema tehnikama uvjeravanja gdje nije odlučujući stupanj istinitosti, već stupanj njezine djelotvornosti.

I u tom se slučaju u samom podnožju stalnog mijenjanja poimanja istine nalazi kriterij njezine efikasnosti, a u smislu da legitimitet istine posjeduje onaj kriterij koji ima sposobnost nadvladati druge. Dakle, nije točan onaj diskurs koji posjeduje istinu, a koja je shvaćena na prethodni način, već onaj koji izražava veću moć u njezinom ostvarenju.

Na taj je način i ovdje kriterij efikasnosti osnova moći koja se nalazi u stvaranju, uređivanju i propisivanju govora, jer ga i pravno ozakonjuje.

3.3. Logička učinkovitost kao osnova filozofske istine

Nastankom filozofije istina doživljava još jedan preobražaj, poprimajući oblik razumski apstraktne objektivnosti, koji će se s vremenom pokazati logički učinkovitijim od prethodnog razumski neutemeljenog uvjeravanja. Naime, nastankom filozofskog diskursa prisustvuje se prvoj cjelini diskurzivnih temelja, i to u obliku nadvladavanja semantičkih oscilacija od kojih se izgrađivao mitski jezik, kao i retoričko-sofističko uvjeravanje.

Unutar filozofskog obzorja jezik se uređuje prema načelu neproturječnosti, prema kojemu je jedna stvar (sama po sebi) ono što jest, a ne (istovremeno) i nešto

²⁰⁰ I to na isti način kao što se tijelo u svojim stanjima prepušta modificiranju od strane lijekova. Zbog sličnosti pojmova *peithò*, *phíltron* i *phàrmakon*, sofist Gorgija u spisu *Pohvala Heleni*, DK, § 14, uspoređuje analogno djelovanje moći riječi ili *logòsa* na dušu s djelovanjem lijekova na tijelo, koje će kasnije i Platon upotrijebiti u spisima kao što su *Lakete*, 185e; *Protagora*, 312; *Teetet*, 167a.

²⁰¹ U tom (prvom) padu bogova i vječnoga reda stvari (*aiòn*) koji ih podržava, nestaju i sve unaprijed uređene (apriorističke) stabilnosti, a prilika (*kairòs*) kao mogućnost istovremeno postaje lik govora i praksa djelovanja. Zato će *Protagora*, DK, fr. B 1., moći kazati da je „Čovjek mjera svih stvari: onih koje jesu da jesu, a onih koje nisu da nisu.“

drugo od sebe. Značenje je povjereno sistemu međusobne kontrole, zbog čega ista stvar, ukoliko predstavlja ono što je u sebi, pripada metafizici, a ukoliko predstavlja ono što je u stvarima (kao kontingencija ili postajanje) pripada fizici. Poprimajući vrline određene kvantitete i kvalitete, prikazuje se u vidu kategorija te pripada različitim područjima na koja se primjenjuje empirijsko znanje. To onemogućava zamjenjivanje jednog dijela stvarnosti drugim. Time definitivno nestaje prijašnja mitsko-ritualna istina, koja će se preoblikovati u magični svijet legenda i mitova koji danas poznajemo.

Sve stvari naprosto označavaju same sebe i ništa drugo, a riječi koje ih imenuju predstavljaju njihovu osobnost. Na taj su način mogući viškovi u znanju, kao i nepredvidive oscilacije, koje svaki simbol neminovno nosi sa sobom, ili ga pak prate, reducirane na beznačajan minimum. Tako osobno iskustvo gubi svoju nevinost, budući da se pojavljuje i spoznaje pod strogom kontrolom razuma koja, u obliku logičkog sistema, posjeduje sve uvjete koji omogućuju izbjegavanje svake moguće proturječnosti i osiguravanje istine. Ovdje glavnu riječ više nemaju pojedinac, pleme ili narod kao u doba retorike i sofistike, već apstraktna logika, koja prihvaća i priznaje samo one termine, riječi i pojmove koji odgovaraju njezinim pravilima. Prvenstveno se radi o odredbenim pravilima, prema kojima se svako značenje stvari zatvara u njihovu pojmovnom završetku. Aristotel, koji je točno shvatio instrumentalnu ulogu logike, nazvao ju je **Organon**, tj. **kanon** - oruđe/sredstvo u smislu skupa logičkih pravila koja, postupajući po istovjetnosti i razlikovanju, dopuštaju identifikaciju stvari. Pod nadzorom logike izgrađuje se univerzalno valjan red mišljenja, koji je neutralan u svom predmetnom materijalnom sadržaju.²⁰²

Da bi još bolje dosegla taj cilj, znanstvena će logika iz svoga slijeda odstraniti završne (finalne) uzroke, jer se ne mogu kontrolirati (nadzirati), preoblikujući i prevodeći kvalitete u kvantitete koje je tako moguće izračunati i izmjeriti, odstranjujući tenziju (napon) između stvarnosti i idealnosti (između biti i morati biti), koja bi donekle mogla narušiti viziju svijeta kakvu je osmislilo znanstveno mišljenje, a čiji je cilj biti što objektivnije nepristran i općevažeći. Unutar znanstveno-tehnološke percepcije stvarnosti istina više nije ni lijepa ni dobra, već jednostavno točna; egzaktna. Ona je dobivena (**ex-actu**); proizvedena od matematičkih predviđanja koja ne čekaju da se dotični događaj ostvari da bi ga spoznali, već unaprijed izračunavaju željeni rezultat postavljajući uvjete njegova događanja. U tom

²⁰² Mnogo prije nego što će se znanstveno mišljenje, a kasnije i tehnološko, postaviti kao jedina instanca vlasti u vidu kontrole i proračuna cjelokupne stvarnosti. Formalna je logika, koju su utemeljili Platon i Aristotel, već bila stvorila uvjete obraćanja cijele stvarnosti u apstraktna uopćavanja, koja je moguće urediti u funkcionalnom sistemu bez proturječnosti ili s takvim, a koje se može dalje reducirati, ovisno o njegovoj upotrebnoj namjeni. Tako ni sljedeća znanstvena logika, iako se razlikuje od formalne, neće prejudicirati njegovu namjeru kontrole nad stvarnošću.

se smislu vrši i smanjenje obilježja (svojstva), koje je istina ranije posjedovala, imajući u vidu što djelotvorniji i efikasniji nadzor te vlast nad stvarnošću.

3.4. Istina kao znanstvena zakonitost

Pojavom moderne znanosti blok diskurzivnog temelja, kao kamen temeljac spoznaje, postaje još krutiji i određeniji. Pogodba, koja je svaki put nanovo usvojena, anticipira svako moguće značenje, odbacujući u beznačajnost čitav volumen smisla koji transcendirira **mathémata**, tj. pogodbene anticipacije. S R. Descartesom rađa se matematičko znanje. Radi se o anticipiranom znanju, kojemu se pristupa prihvaćanjem diskurzivnih, jezičnih konvencija koje je **ego cogito** postavio zbog učinkovitijeg ispitivanja svijeta.

Jedinstvo koje se ovdje pojavljuje više nije ontološko, a ni teološko. Naime, ne posjeduje one, njemu svojstvene, ontološko-teološke osobine, jer je ono postalo izričito egološke naravi. To znači da se više ne veže za zakone prirode; da ne ovisi o Božjim zakonima, budući da se radi o misaonim anticipacijama ega. Ovdje razum postaje zakonodavac, diktirajući zakone predstavljanja svijeta, čiji oblici imaju izvršnu moć odlučivanja o načinima na kojima se pojavljuju stvari. To je razlog zbog kojega od Descartesa pa sve do Hegela o redu stvari (**ordo rerum**) odlučuje red ideja (**ordo idearum**).

Znanost se kao objektivno, znanstveno znanje rađa u trenutku u kojemu iskustvo misli postaje izraz njezine djelotvornosti. Zbog toga moderna odbacuje i napušta ontološki red, budući da je zbog efikasnosti red bitka neminovno prisiljen popustiti i prepustiti mjesto sve pobjedonosnijem redu prikazivanja, odnosno svijetu kao predodžbi. On posjeduje sve osobine „stanja“ nasuprot predmetu (**objectum**) unutar matematički razložnog i predmetno djelotvornog intersubjektivnog ega, koji je postavio red predstavljanja, a unutar kojega objektivnost postaje način njegova misaonog/razumskog pojavljivanja, koji više nije izražaj bitka, već poziv točno određenom subjektivitetu koji želi postaviti stvar ispred sebe u unaprijed određenim i anticipiranim načinima prikazivanja. Upravo se u tome nalazi izazivanje, poticanje i provokativnost modernoga znanstvenog znanja, koje u prikazivanju stvari unaprijed (anticipirano) posjeduje objekt znanja, budući da ga svojom znanstvenom metodom poziva na prisutnost. Sam je čin posjedovanja moć nad objektom na način da je on prozvan, provociran i postavljen unutar obzorja objektivnosti. Prema istom znanstveno-metodološkom postupku, to omogućuje ponovni pronalazak na istome mjestu, što razumu, koji ga je isprovocirao, daje mogućnost stalnog raspolaganja njime. Da bi ta dostupnost bila što realnija i što više osiguravajuća protiv mogućeg nestajanja, subjektivitet, koji određuje položaj i redoslijed stvari, sa svoje strane mora biti univerzalan i pročišćen od neprilika empirijske subjektivnosti, odnosno nedorečenosti. Mora, dakle, dostići intersubjektivnu svjesnost; čisti intelekt koji ne

smije biti psihološki uvjetovan; otvoren od hipotetičkih anticipacija i u cijelosti prijeđen metodom koja je isprovocirala prisustvo objekta, držeći izvan sebe interpretativne dimenzije koje prekoračuju; transcendiraju novonastalo obzorje objektivnosti.

To znači da će se razvojem moderne početni zakonski oblik identiteta, koji je u ritualnosti mitskoga govora, ali i u onto-teološko-filozofskom govoru pronašao svoj materijalni postupak, naknadno udaljiti od objektivizirajućeg subjektiviteta na kojemu se izgradila znanost. Dogodit će se, naime, da će tvorac predodžbe (kao subjekt predstavljanja) biti zamijenjen samim funkcijama (ili redom predstavljanja) kao cjelinom diskursa koji obuhvaća i diskurs samog subjekta. Time istina više nije egološka, već funkcionalna, budući da diskursi nalaze svoje opravdanje i svoju bit u sebi samima. Oni govore za sebe, jer unutar toga obzorja stvarnosti više nema nikakvog mita o porijeklu; nikakvog Boga, bitka ili ega koji ih proizvodi te, proizvodeći ih, potvrđuje njihov legitimitet.

4. U svijetu gdje je Bog mrtav

4.1. Funkcionalna učinkovitost tehničke istine

U suvremenom postmodernom i tehnološkom svijetu istina se sve izrazitije pojavljuje u svojoj funkcionalnoj učinkovitosti, i to u obliku tehnicizma. Međutim, nihilizam koji je nastao napuštanjem izvornog mita, Boga, bitka i ega nije nikako oslabio utvrdu istine, već je doveo do njezina pojačanja te istovremeno do objelodanjenja nekih njezinih aspekata koji su prije bili nedjelotvorni. Što se u međuvremenu dogodilo s prazninom koju su **post mortem** ostavili mit, Bog, bitak i ego, kao nepromjenjivi sigurnosni aduti na koje se povezivala istina radi što efikasnijeg nadziranja stvarnosti za koju se oduvijek povezivalo poimanje istine da bi se dokazalo u obliku što efikasnije kontrole?

Neki smatraju da je njihovo mjesto preuzela tehnika, koja je svojom djelotvornošću dala istini još veću moć, preuzimajući neposredno na sebe izvorno načelo uređenja koje je bilo svojstveno prijašnjim nepromjenjivim scenarijima, te izražavajući svoju narav kontrole stvarnosti na još efikasniji način: kao funkcioniranje točno uređenoga reda stvari prema pravilima znanstveno-tehnološkog Aparata. Iako je to naizgled paradoksalno, u suvremenom tehnološkom dobu nismo očevici propadanja ili odumiranja istine kao vrednovanja stvarnosti, već, nasuprot tome, njezina pojačanja u obliku raskrinkavanja prijašnjih, sada već neefikasnih predodžbi istine. Neki, međutim, smatraju da ova praznina nije u cijelosti popunjena znanstveno-tehnološkim, iako parcijalnim, ali učinkovitim istinama, već i nekim drugim (zasad) marginalnim vrijednostima koje imaju isti naboj kao i prethodni oblici istine, a koje se prvenstveno identificiraju u vrijednostima New-Age kulture.

Na taj način istina kao efikasnost, zamjenjujući istinu kao mitsko vjerovanje; manifestacija bitka; predstavljanje ega, uvodi novi oblik spoznaje, čija rasprostranjenost i artikulacija ne ovisi toliko o znanstvenim poljima koliko o sredstvima koja ih proizvode. Prijelaz iz tradicionalnog poimanja polja u suvremeno poimanje sredstva, prostornosti daje novo značenje koje više nema toliko veze s opsegom i protežnošću, koliko s izvršenjem unaprijed određene tipologije djelovanja. U suvremenom dobu, svaka znanstvena disciplina predstavlja takvo operativno polje unutar kojega je svako zasebno sredstvo međusobno povezano u jedinstven sistem radi učinkovitijeg djelovanja; predstavlja odraz cijeloga sistema. Ovdje sistem podrazumijeva skup diskurzivnih jedinica (jezičnih znakova) koji su proizvela sredstva unutar stvorenog operativnog prostora. Takvu je vrstu sistema moguće naknadno rastaviti, ali tada će se umjesto mreža strategija, unutar kojih djeluju znanstvena područja, raspolagati diskurzivnim sredstvima, tj. znakovima, koji su proizveli te različite sisteme.

U današnje vrijeme znanje sve više odgovara logici konstrukcije (stvaranja) i dekonstrukcije (rastvaranja), gdje je moguće prisustvovati načinima pomoću kojih svako sredstvo mijenja smisao promjenom mjesta, te načinima radi kojih je svako mjesto otvoreno neizvjesnostima jezičnih migracija i upisu u sve raznovrsnije igre. Pratiti ovu povezanost ne znači imati uvid u radnu shemu znanja, već u stalan pomak njegova opsega smisla, što s jedne strane vodi do povećanja značenja, a s druge strane do konvergencija i redukcija koje pravila provodljivosti čine providnim; prozirnim. Ove više ne pripadaju savršenom znanju, koje uključuje sva moguća znanja, već samoj instrumentalizaciji; opredmećenju kojim se konstruira svako znanje. Taj gubitak univerzalnosti znanja, bilo ono teološke, ontološke ili egološke naravi, ne vodi do radikalnog gubitka smisla, već do konstrukcije i dekonstrukcije, koje oduvijek predsjedaju formiranjem i oblikovanjem bilo kojeg znanja te njegovim prevođenjem u druge oblike znanja. Istina, kao postupak uređivanja stvarnosti, tek u doba tehnike pokazuje svoju narav koja se nikada nije svodila na puko neutralno prilagođavanje hipotetičkom nepromjenjivom poretku stvari (samo kao **adaequatio rei**), već na proizvodnju toga poretka unutar kojega je nalazila svoju funkcionalnost i hipotezu takvog nepromjenjivog reda stvari. Time je dokazana činjenica da se istina mjeri prema redu učinkovitosti, koji svoju pravu narav nalazi u onome što je Nietzsche nazvao „voljom za istinom“. Radi se o htijenju koje se poklapa s voljom za znanjem, a koja je potrebna čovjeku da bi se snašao i živio u svijetu u kojemu za njega nije ništa unaprijed određeno.

4.2. Od ideologije k djelotvornosti istine: istina kao suprotnost ideologija

Ukoliko u doba sjevladajućeg tehnicizma otuđenje čovjeka nije proizvod volje, kao što je smatrao Marx, već uvjet koji tehničari omogućava da se konstituira kao

najviši izraz racionalne djelotvornosti, što se dogodilo s onim oblicima mišljenja²⁰³ koji su donedavno (misli se na pra-tehnološko razdoblje) bili premoćni u oblikovanju zapadne povijesti u smislu „duha vremena“, ili pak u smislu predznaka i anticipacije svijetle budućnosti? Što se ideologije tiče, radi se zapravo o društveno zasebnom obliku ljudske svijesti koja se pokazala emotivno i misaono duboko povezanom s onim dijelom čovječanstva koji se s njom životno poistovjetio, i to ne samo u obliku izražaja vlastite društvene svjesnosti (u vidu klasne svijesti), već i u obliku istinitosti koja se mora svjetski ostvariti.

Riječ je o točno određenom kompleksu ili redu društveno ustanovljenih ideja kojima, neovisno o tome radi li se o općeprihvaćenim ili nametnutim idejama i pravilima, treba podrediti cijelu stvarnost u smislu neupitnog ostvarenja točno određene društveno-političke i kulturne teoretske formulacije. Međutim, nasuprot ideološkoj viziji stvarnosti, danas je osnovna težnja zapadne civilizacije sve ažurniji prijelaz od ideološki organizirane stvarnosti na sve specijaliziraniju znanstveno-tehnološku organiziranost sveukupnoga društvenog života. To se postiže postupnim smanjivanjem ideologijskih zapreka sve efikasnijoj znanstvenoj racionalnosti, čija pravila tumačenja empirijskih činjenica vrijede i djeluju neovisno o bilo kojoj ideološki konstruiranoj viziji stvarnosti ili ideologizirajućim administrativnim konstrukcijama (partijskim politikama). U tom novonastalom društvenom obzoru nije se bezazleno ni beznačajno upitati nije li možda i suvremeno znanstveno-tehnološko racionalno tumačenje svijeta zasebna ideologijska vizija stvarnosti koja se nalazi u osnovi postojanja znanstveno-tehnološkog Aparata? Ne radi se li se i ovdje o nekakvoj viziji, sličnoj prethodnoj marksističkoj „lažnoj svijesti“; o viziji koju će povijesni tijek zasigurno uspjeti objelodaniti i nijekati kao još jednu tipično ideološku varku, budući da i ona, poput prethodnih, sadržava u sebi određene elemente ideološke naravi?

Na takva se pitanja, povezana odnosom između tehnike i ideologije, treba odgovoriti negativno iz razloga zbog kojega se, kada se radi o ideologiji, mora i te kako biti svjestan da se ona odnosi na nešto i d e a l n o , tj. na nešto drugo naspram same stvarnosti; na nešto što je osmišljeno kao ideološko, dakle, b i t n o . U tom smislu cijela zapadna filozofska tradicija do danas predstavlja upravo nešto idealno, shvaćeno i kontemplirano kao nešto što se razlikuje od obične, promjenjive, dinamične stvarnosti, a što je nazvala istinom.

Riječ je o istini koja je, iako neovisna o samom sadržaju, ipak formalno zamišljena odvojenom od bilo koje društveno-povijesne oblikovane stvarnosti; kao izražaj ontološke autonomije spoznaje, čija je istina bila zatražena i izražena upravo od te autonomije.

²⁰³ Misli se na ideologije.

Ono što se u međuvremenu dogodilo dominacijom znanstveno-tehnološke racionalnosti jest činjenica da se postepeno deplasiralo prijašnje tradicionalno poimanje istine, oblikujući se u efikasnost koja se dokazuje svojim posljedicama, a koja zauzvrat potvrđuje istinitost vlastitih uzroka. Zato više nije istinit ideologijski nepromjenjiv red ideja, već istinito postaje ono što se dokazuje u samoj stvarnosti. Drugim riječima, to znači da su neke ideje istinite sve dok imaju izvršnu moć proizvodnje svijeta koji im je istovjetan. S obzirom na to da taj svijet proizlazi iz same strukture stvarnosti, to znači da će biti shvatljiv sve dok je struktura ideje društveno dominantna. Prema tome, potrebno je da određena vizija stvarnosti prevladava kao ideologija kako bi taj svijet bio shvatljiv barem većini, ako ne i svima.²⁰⁴ Međutim, tehnika u svojoj sveobuhvatnoj stvarnosti ne posjeduje nikakve osobine koje se pripisuju ideologiji jer, za razliku od ideologije koja se zamišlja nepromjenjivom, sebe shvaća kao racionalno umijeće.

Znanstveno-tehnološki Aparat na vlastite implikacije načelno gleda kao na nešto što je u svakom trenutku moguće savladati i napustiti ukoliko se pokaže zastarjelim ili nedjelotvornim/neproduktivnim. Ideologija prestaje biti svrhovita u trenutku u kojemu gubi svoju ulogu oblikovanja svijeta. To se događa kada njezina teoretska konstrukcija više ne čini svijet, a još ga manje objašnjava. Tehnika, čija se moć autorealizacije zasniva na savladavanju i razložnom pobijanju teoretskih implikacija, ne gubi svoju bit, pa čak ni kada njezina osnovna teoretska struktura prestaje biti djelotvorna. Razlog treba potražiti u praktičnoj povezanosti istine i teoretske strukture, jer se izričito zasniva na proizvodnoj i izražajnoj efikasnosti, koja se može osloniti i na druge teoretske osnove.

Tehnika, koja više ne upotrebljava ideje kao autonomne i nepromjenjive teoretske sustave, već kao (znanstvene) hipoteze čiju djelotvornost treba stalno provjeravati i verificirati, određuje zalazak svih ideologija, a prvenstveno onih dijelova u kojima se ne pojavljuju sistemi kvalificirani kao hipotetični, već kao izražaj nepromjenjivih i vječnih istina. No, to je u načelu kontradiktorno i nevjerojatno rješenje, budući da svaka ideologija u svom (promišljenom) obuhvaćanju i mijenjanju stvarnosti teži viđenju i shvaćanju sebe kao nepromjenjive istine, koja je kao takva sposobna bez ikakvih ogrebotina pobjednički prolaziti kroz sve protivne povijesne mijene.²⁰⁵ To dolikuje svakoj ideologiji kao takvoj, jer u slučaju napuštanja osnovnih teoretskih struktura koje ju karakteriziraju i osmišljavaju, samoj sebi postaje

²⁰⁴ Na taj je način, primjerice, srednjovjekovno poimanje stvarnosti imalo svoju realnost sve dok se zasnivalo na istinitosti ideja o Bogu. Isto tako, za humanističko je shvaćanje svijeta bila istinita ideja o čovjeku sve do danas. Već s počecima modernoga doba, tj. tehničke racionalnosti, zapadna je kultura postala svjesna da se istjecanjem vremena ideje neminovno pretvaraju u Baconove idole, i to u obliku ideja ili shvaćanja koja, iako su društveno irelevantna i nebitna, ipak u svojim postojećim sekundarnim oblicima i dalje opstaju u našem vremenu, unatoč doslovnoj nesposobnosti da realiziraju ili bilo što objasne.

²⁰⁵ Ovdje se naročito misli na spis Karla Marxa Teze o Feuerbachu (Marx/Engels 1976, 337-343).

proturječna zbog neusklađenosti s razvojem povijesnih događaja. Na kraju krajeva, to znači da se zbog nemogućnosti radikalnijih promjena mora neminovno samoukinuti i anihilirati.

4.3. Kraj alkemije: od univerzalne spoznaje do specijalizacije

Rastajući se i udaljavajući od božanskoga i vječnog reda stvari, tehnika se istovremeno oprašta od pretpostavke postojanja sveobuhvatnog načela stvarnosti, tj. od univerzalnoga i vječnog kozmičkog zakona (**Logos**), koji je sposoban objasniti svemir u svim svojim pojavama, zamjenjujući ga djelotvornijim sistemom parcijalnih zakona, od kojih je svaki nadležan za zasebno područje stvarnosti i čija se nadležnost mjeri prema pokazanoj efikasnosti, koja ima ulogu ozakonivanja i koja polazi od pretpostavke koja ju pokreće.²⁰⁶

Na toj razini razum više nije kontemplativan, već zakonodavan; ne ide u potragu za načelom hipotetičkoga kozmičkog reda²⁰⁷, već u potragu za funkcionalnim zakonima čija usmjerenost i ograničenost ovisi o proučavanom predmetu na koji se odnosi tehnički postupak. Istina ovdje ne predstoji spoznaji, kao što se vjerovalo u prijašnjim vizijama svijeta, već je od spoznaje proizvedena. Zbog toga je moguće tvrditi da se istine konstruiraju i da je tehnika proces (ili sredstvo) koji predsjeda njihovom konstrukcijom i konstitucijom.²⁰⁸ Kao posljedica toga prevrata, priroda izlazi iz prijašnjeg okvira ljudske spoznatljivosti i praktičnosti, jer se obzorje prirode sužava na obzorje spoznajne moći nad prirodom. Radi se o spoznaji koja se povećava ovisno o moćima raspoloživih tehničkih sredstava potrebnima za pokus, što potvrđuje činjenicu da je tehnološka moć posljedica znanstvene spoznaje, ali i da je tehnološka moć uvjet (pravog) znanja. To znači da istina nije dana, već je izgrađena od samih znanstvenih pretpostavki (prema unutarnjoj logici svojstvena je znanstvenim hipotezama), koje proizvode objektivnost prirode, ali i od tehničke raspoloživosti i dostupnosti koje uvjetuju i verificiraju te pretpostavke. Prema tome, tehnika čini i oblikuje istinu, a ne obratno.

Činjenica da tehnički potencijal, odnosno tehnološka raspoloživost predstavlja **conditio sine qua non** osmišljavanja i stvaranja znanstvene istine, potvrđuje da

²⁰⁶ Pod utjecajem i pritiskom znanstveno-tehnološkog znanja, razum postepeno napušta obzor sveopćeg znanja i univerzalne mudrosti, kojima su težili srednjovjekovni alkemičari i renesansni čarobnjaci (magi) u svojoj mitsko-religiozno-hermetičkoj viziji svijeta, i to prvenstveno u korist specifičnih znanja koja ne traže načelo svih stvari, već načelo jednostavnog funkcioniranja; djelovanja reda stvari koje se trenutno pokazuje najefikasnijim.

²⁰⁷ Einsteinova ujedinjena teorija svemira, jer se Bog ne kocka.

²⁰⁸ Anticipirajući G. B. Vica, prema kojemu „mi stvarno spoznajemo samo ono što činimo“ (G. B. Vico 1971, I, 1: 63), G. Bruno veže „zanesenog“ homo sapiensa uz homo fabera, i to ne u smislu da je prvi posljedica drugoga, već da stvaranje, osim sredstva i stvari, proizvodi i prigodna objašnjenja koja, ukoliko su propisno i prikladno verificirana (tj. ukoliko se pokažu i dokažu učinkovitima), dopuštaju i omogućavaju uopćavanja koja se konstituiraju u razumski uobličeni teorijama koje ne treba razumjeti i tumačiti kao opća shvaćanja prirode, već prvenstveno kao specifična znanja ili spoznaje onih područja na koja se primjenjuju tehnički postupci.

tehnika nije posljedica znanosti, koliko njezina suština i uzrok, jer je tehničko djelovanje ono koje otvara i omogućava znanstvenu viziju.²⁰⁹ Iz toga neminovno proizlazi činjenica da proučavanje istine više nije samo gnoseološki ili logički problem, već prvenstveno povijesni, jer kada se govori o povijesti misli se ponajprije na progresivan slijed relevantnih događaja, čiji se razvoj mjeri i utvrđuje prema tehničkim dostignućima, bilo u svojem pozitivnom, ili pak u destrukтивном pojavnom obliku ratova. To definitivno pokazuje da više ne postoji apsolutna istina, već samo tipologija **veritas** koja je **filia temporis**, i to ne u smislu istine koja označuje i izražava duh vremena ili njegovu dominantnu ideju, već istine koja se ostvaruje, po dostupnosti i raspoloživosti u određenom vremenskom razdoblju, točno definiranim tehničkim sredstvima. U tome se i nalazi srž izreke „istina je kćerka vremena.“ (**Veritas filia temporis.**), jer istina nema za cilj opisivanje krajnjega smisla svijeta, već izričito privremenog i progresivnog, nama poznatog svijeta, gdje smisao djelovanja i činjenja teži proširivanju savladiva obzorja, jer upravo je tehnološka moć ta koja omogućava znanstveni razvoj i koja određuje znanost širenjem njezine moći.

To je i razlog zbog kojega suvremeni talijanski filozof E. Severino u svojim spisima postmoderno obzorje stvarnosti identificira sa znanstveno-tehnološkim Aparatom.

4.4. Istina, povijest, jezik

Uvidjeli smo da se s tradicionalnim poimanjem istine povezuje dinamička valjanost prema kojoj **adaequatio** predstavlja ishod prilagođavajućeg htijenja. Drugim riječima, istina je podređena dominantnoj volji za moći; ona je posljedica vladajućeg htijenja za posjedovanjem stvari. F. Nietzsche pravovaljano govori kada izjednačuje volju za istinom s voljom za znanjem. Međutim, ako je istina posljedica volje za znanjem, to znači da se zna što se želi spoznati.

Ovdje valja naglasiti impersonalan karakter toga htijenja, koje se ne treba shvatiti kao nekakva sposobnost, niti kao nekakva individualna ili subjektivna dispozicija, a još se manje treba poistovjetiti sa samovoljom. Ne smije ga se pobrkati ni sa Schopenhauerovom noumenskom voljom, jer nema smisla pitati se **tko** izražava htijenje, kao ni zamisliti postojanje nekoga tko može htjeti prema najprihvatljivijem i uobičajenom značenju pojma volje. Volja o kojoj se ovdje govori jest ostvarenje, stoga se može iskusiti jedino kao učinkovitost. U tom je smislu **in toto** povijesna, jer je strukturirana poput složenih i hijerarhijskih oblika. Volja, dakle, izričito odgovara stupnju moći koji ostvaruju bića, odnosno njihovim materijalnim sposobnostima da postoje; da se održe u stvarnosti. To nikako ne odgovara nekakvoj jednostavnoj strukturi, već ukrštenom stanju pravila.

²⁰⁹ Zato G. B. Vico s pravom govori kada smatra da verum ipsum factum predstavlja pravu istinu; istinu koja se proizvodi. (G. B. Vico 1971, I, 1: 63).

Tako shvaćenu volju ne treba razmatrati samo kao mogućnost, nego i kao međuodnos oblika. Moguće ju je opisati bez pokušaja stavljanja u odnos s vječnim suštinama i nepromjenjivim arhetipovima, i to bez ikakvog zahtjeva njezina definiranja. Volja uvijek tumači svijet kao mogućnost, a pod tim se aspektom stvari i sama pojavljuje kao interpretativna dimenzija stvarnosti, tj. kao kategorija. To znači da se naknadno materijalno raspodjeljuje u različitim pojmovima postojanja prema razlici i stupnju.

Uvidjet ćemo kakve sve moguće posljedice ima naspram određivanja smisla znanja, naročito onoga koje nazivamo povijesnim. Volja tumači svijet; ona postoji ukoliko se ostvaruje kao figura. Određena vizija svijeta postaje realna ako daje predodžbu o svijetu ili ako prikaz nečega zavisi o načinu njegova prikazivanja. Očigledno je da postoje različiti načini prikazivanja, kao i različite vizije svijeta koje se oblikuju u tim predodžbama. Odgonetanje je moguće jedino oslobađajući znak u pravcu smisla. Na taj se način objelodanjuje njegov (pravi) sadržajni „*vis*“ (lice). Međutim, ti su znakovi, prema riječima R. Descartesa, „jasni i razgovjetni“ samo unutar obzorja koje unaprijed shvaća i usmjerava njihovu namjeru. To se događa jedino ukoliko se znak obuhvatno usmjerava sadržaju u svom cjelovitom iskustvu priopćavanja: u jeziku i govoru. Kada se govori o jeziku i govoru tada se pokazuje i određuje složen događaj, tj. područje unutar kojega su sadržaji postavljeni i razmijenjeni. Jednom riječju, govor je svemir jezika i jezičnih slojeva. Govor je, dakle, složena pojava, ali istovremeno i stalan protok smisla: sve ono što pripada govornom izražavanju provedivo je i prevodivo, jer moguće je prijeći iz jednog jezičnog sloja na drugi, tj. od jezika do jezika i od pravila do pravila. No, to nije nešto što se događa na neposredan način. Taj protok smisla ne ukida nepovezanost jezika i pravila, odnosno stanke, označujući tako mobilnost; pokretljivost u značenju pojmova, a to znači i sistematičnu dvosmislenost riječi i pojmova. Međutim, upravo se u tome mora tražiti mogućnost različitih logika unutar kojih riječi i pojmovi vrednuju svoj smisao stječući tako značenja za koja se čini da se svaki put iznova razlikuju, ovisno o trenutnom kontekstu u kojem se nalaze. Ovdje treba naglasiti samo jednu dimenziju govora, koja predstavlja njegovu sastavnu oznaku i koja ga najviše i označava. Govor je **de facto** komunikacija, a jezik kojim se izražavamo prikazuje svako biće u svojoj kvaliteti znaka i upotrebljava njegove osobine. Pod tim aspektom ne postoji samo jedno područje stvari i jedno područje znakova, već sve što istovremeno postoji i na različit način; označava stvar i znak, ovisno o rasporedu diskursa u kojemu se pojavljuju. No, odakle potječu ova različita pravila, a s njima i različita dodjela sadržaja bićima? Postoji li jedna **tabula** ili apsolutna objektivnost, koja uređuje sva dana i moguća uređenja? Kada bi bilo tako, tada bi još postojao Bog metafizike. No, ukoliko nije tako, to je zato što se svako uređenje, pa i samo značenje Boga, ukorjenjuje u neizbježnost jednog događaja; u obliku jezika koji govoreći postaje povijesnim i pomoću kojega se tumači stvarnost. Naša intencija nije raspravljanje o

toj tematici, međutim, mora nam biti jasno da je u ostvarivanju svoga događanja događaj koji se govorno izražava istovremeno besplatan i neminovan. Shvaćajući to, shvatit će se i povijesna autentičnost, tj. događanje govora kao epohe. Jezik kao događaj neminovno uvodi novu vremenitost, budući da se unutar toga događanja postavljaju i različita značenja vremena – redosljed, trajanje, uzrok, efekt, posljedica, niz.

Značenje onog vremena koje nazivamo povijesnim zasniva se na složenoj i slojevitoj jezičnoj podlozi koju smo ukratko naznačili, točnije, na općem predrзумijevanju vremena koje nazivamo razdobljem; epohom. Unutar tog predrзумijevanja prebivaju zalihe smisla, koje postaju materijalni i kontekstualni uvjeti povijesnog djelovanja. To je razlog zbog kojega dimenzija onoga što je povijesno može biti shvaćena jedino posredstvom jezične (lingvističke) hermeneutike.

Polazeći od primarne povijesnosti kao događanja govora, mogu se uvidjeti neki od uvjeta koji predodređuju ono što se u tom razdoblju želi znati. Istraživanje ovih preduvjeta omogućava da se uvide ne samo logike i kriteriji, već i uvjerenja i vjerovanja koja prethode stvaranju disciplinarnih kriterija i njihovom preoblikovanju. Ova bogata slojevitost omogućava da se odrede smislovi u kojima se ovisno o situaciji upotrebljava pojam istine stavljajući ga u igru. Kao posljedica svega toga, može se suditi o kriterijima razlikovanja između istine i laži.

4.5. O engleskom jeziku kao o govoru istine o našem vremenu

U zaključku se želi još jedanput naglasiti da u doba tehnike nestaju s obzorja stvarnosti svi nepromjenjivi scenariji koji su imali značenje u prošlosti, jer uloga koju su obnašali, u vidu načela uređivanja, preuzima u cijelosti znanstveno-tehnološka istina koja se pokazuje kao operacionalizacija znanstvenih pravila (zakona), čija se istinitost dokazuje prema njihovoj efikasnosti u ostvarivanju dijela stvarnosti. U tom se smislu i istina, kao **filia temporis**, potvrđuje određenim govorom koji ju obuhvaća i označava u određenom povijesnom razdoblju. No, kojim se jezikom istina danas izražava? Zasigurno nema dvojbe ako kažemo da se radi o engleskom jeziku. Imajući na umu dekonstrukciju latinskoga jezika u različitim afirmiranim vulgatama, bit će itekako zanimljivo pratiti koje će sve jezične varijacije s vremenom poprimiti sutrašnje vulgate sve dominantnijeg engleskog jezika. Znamo da se američki, kao i australski, spominjući samo najglavnija engleska narječja, u nekim stvarima razlikuju od originalnoga engleskog govora. Zato će biti interesantno primijetiti kakav će oblik englizma poprimiti razni nacionalni jezici, primjerice hrvatski i talijanski sa sve rasprostranjenijim riječima, kao što su: „fast-food“ „hamburger“, „computer“, „happy Halloween“, „know-how“, „download“, „print“, „bays“, „blackout“, „big bang“, „match“, „power-point“, „stretching“, „personal-trainer“ itd.

Druga dimenzija stvarnosti: voda

1. Limes: granična situacija

Opis doživljaja granične situacije, stanja između budnosti i spavanja, između sna i jave nalazimo opisano i u **F.Nietzsche** ovim riječima: „Sve dobre stvari dođu u blizinu svog cilja iskriovljene. Poput mačaka za zgrbe, u sebi predu pred svojom bliskom srećom – sve se dobre stvari smiju. Korak otkriva da li već netko korača svojom stazom: pogledajte kako ja hodam! Ali tko se približi svom cilju, taj pleše. I doista, nisam postao kipom, ne stojim ovdje ukočeno, tupo, okamenjeno, poput stupa: ja ljubim brzo trčanje. I premda ima na zemlji baruština i debele tuge, onaj u koga su noge lagane, taj može pretrčati i blato i plesati kao na glatkom ledu. Podignite srca svoja, braćo moja, više! Još više! Ali ne zaboravite ni na noge! Podignite i noge svoje, vi dobri plesači, i bolje još: stojite i na glavi!”²¹⁰ Potaknut **Platonom, Aristotel** će tako reći kako je čuđenje ustvari bit, osnova koja ljude tjera na filozofiranje. Taj osjećaj čuđenja ljudi proživljavaju kad se nađu pred događajima kojima ne poznaju uzroke. Čuđenje ustvari predstavlja početak ljudskog mišljenja.

Ljudi filozofiju traže radi nje same, budući da je prvotni cilj filozofske spoznaje razložno odgovoriti na pojavnost sveukupne zbilje ne sumnjajući u njezinu cjelinu, a ne tom se spoznajom predmetno služiti kako bi se došlo do nekih posebnih koristi. Treba međutim tu istaknuti kako grčka riječ **theuma**, koja se ovdje označuje kao čuđenje, ima dublje značenje; označuje zapanjujuću začuđenost koju čovjek doživljava kada se nađe pred nečim stranim, strašnim, nepredvidljivim, monstuoznim, tj. nečim neshvatljivim. „Čuđenje prepada: - neslućeno i nepozvano može ono navrijeti u čovjeka kao iznenadna promjena njegova prebivanja pri biću. Prsnost u kojoj je bio udomaćen unutar stvari lomi se. Čuđenje izbacuje čovjeka iz zaokupljenosti u svakodnevnoj, zajedničkoj, tradicionalnoj i otrcanjoj prsnosti, baca pred njega upravo tu zaokupljenost kao problem. Čuđenje je kao oganj, koji bukne sad ovdje, sad tamo, tjerajući čovjeka iz naviknutog ophođenja sa stvarima svijeta. Ponekad brzo ugašen, katkada se međutim širi do beskrajnog požara u kojem sva tradicija, sva prsnost s bićem, sve ono prethodno zadano, neizvorno, tradicionalno preuzeto razumijevanje svijeta postaje gorućom upitnošću – u kojemu svijet postaje problemom. Ono što u čuđenju nadire i oblikuje se jedna je nepoznatost onog poznatoga. U čuđenju se događa osebujan preokret: ono samorazumljivo postaje nerazumljivim upravo na način da ne prelazi u svoju suprotnost – u nepoznatost –

²¹⁰

(F. NIETZSCHE, Tako je govorio Zaratustra. Knjiga za svakoga i ni za koga)

nego baš kao samorazumljivost postaje upitno. Upravo ta neupitnost postaje pitanje. U čuđenju se svijet izokreće. Najpovršnije je čuđenje ono nad neobičnostima, oko nerazjašnjenog ili tajanstvenog. No najdublje je čuđenje nad onim najsamorazumljivijim; u tom se čuđenju zbiva najveći preobražaj onoga tko se čudi. To najdublje čuđenje je početak filozofije. To je duboko zadiviljenje nad samorazumljivim kao takvim, nad neposrednošću neposrednoga. Upravo nam naša zatočenost u običnome postaje upitna i dvojbena. Čuđenje koje nas može uvesti u filozofiju mora biti naše čuđenje. Mi sami moramo se u njemu preobraziti i poništiti, usmjeriti se u temelj našega opstanka“.²¹¹

„Bilo bi posve površno i ponajprije ne grčki kad bismo držali da su Platon i Aristotel ovdje samo tvrdili kako je čuđenje uzrokom filozofiranja. Da su oni tako mislili to bi značilo: ljudi se nekad čuđahu nad bićem, nad tim da ono jest i što jest. Potaknuti tim čuđenjem stadoše filozofirati. A kad se filozofija počela razvijati, postalo je čuđenje suvišno kao poticaj, te je tako nestalo. Budući je bilo samo poticaj, moglo je nestati. Ali čuđenje je arche – ono nadahnjuje svaki korak filozofije. Čuđenje je pathos. Mi pathos obično prevodimo kao passion, strast, burkanje osjećaja. Ali pathos je povezan s pashein, patiti, podnositi, trpjeti, izdržati, prepustiti se nečemu, dopustiti da se bude nečim određen. Odvažno je pathos prevesti kao raspoloženje, pri čemu imamo u vidu usklađenost i određenost. Ipak, moramo se odvažiti na taj prijevod jer nas on čuva od toga da pathos predočimo psihološki u novovjeko-modernom smislu. Samo ako pathos razumijemo kao raspoloženje, ugođaj (disposition), možemo i thaumazein, čuđenje, pobliže označiti. U čuđenju se povlačimo... tako reći odstupamo pred bićem – pred tim da ono jest i da jest baš tako a ne drukčije. Također se čuđenje ne iscrpljuje u tom odstupanju pred bitkom bića, nego je, kao to odstupanje i povlačenje, ujedno privučeno i gotovo sputano time pred čime se povlači. Tako je čuđenje raspoloženje u kojem i za koje se otvara bitak bića“²¹². U stvari tvrdeći da se filozofija rađa iz čuđenja, Aristotel želi istaknuti kako se filozofija prvenstveno rađa iz užasa prouzročenog nepredvidljivošću postojanja.

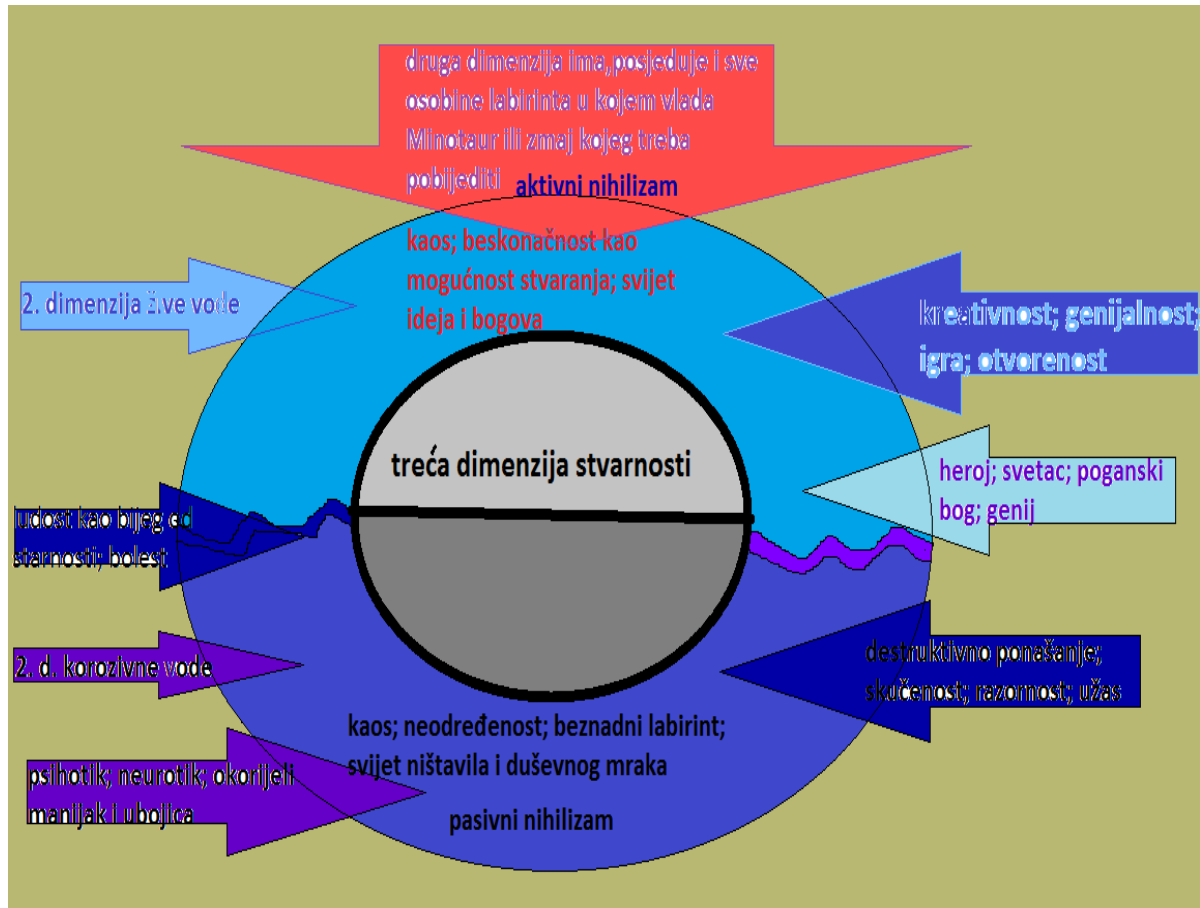
Druga dimenzija je dimenzija svih mogućih oblika i beskonačne mogućnosti oblikovanja fluidne supstancije ili energije. Ovdje nam ne može pomoći ni znanje ni konvencionalni smisao stvari budući da, kako tvrdi **Heraklit** „Granice duše ne ćeš, idući, pronaći, pa ako i svim putovima prolaziš: tako dubok logos ima“ (Fr. 45.), jer, - kazuje nam **Platon** „suština stvari“ ili istina se „nikako ne da riječima izraziti kao druge nauke, već zbog duga bavljenja samim predmetom i užioljavanje u nj iznenada se u duši pojavi svijetlo kao zapaljeno od iskre, koja odskoči, te onda samo sebe uzdržava“²¹³. Zato je potrebno usvojiti važnu pouku – zanos samospoznaje mora postati jedina vjera u akciji, a sa takvom vjerom nitko ne može biti poražen. „Ali kad bi se o tome kušalo govoriti, mislim, da to ne bi bilo dobro za ljude, osim za malo njih, koji su sposobni sami to

²¹¹Eugen Fink, Uvod u filozofiju

²¹²Martin Heidegger, Što je to - filozofija?

²¹³Platon, Sedmo pismo

iznaći uz malo uputa. Što se tiče ostalih takav bi pokušaj jedne krivo ispunio neopravdanim prezirom (prema filozofiji), a druge oholom i nadutom nadom, kao da su naučili nešto uzvišeno“²¹⁴.



2. Labirint (kao put ka pobjedi nad ograničenošću)²¹⁵

Njegova sličnost sa vladanjem, hodanjem nad vodom: radi se naime o jako zamršenom spletu prolaza u kojem je živio mitski Minotaur, a sagrađio ga je Dedal. Mit o nevjerojatno složenim nizu prolaza možda je inspiriran putničkim pričama o dijelu palače ili hrama Knososa.

²¹⁴ (Platon, Sedmo pismo)

²¹⁵ Crtež predstavlja Labirint na podu crkve Notre-Dame u Chartresu.

Naziv "Labirint" potječe od riječi "labrys" što znači "dvostruka sjekira", a za dinastiju kralja Minosa se govorilo kao "Kuća dvostruke sjekira". Očito postoji i povijest iza mita, jer su mnoge slike dvostrukih sjekira pronađene na Kreti iz doba koje je bilo još i ranije od doba mitoloških heroja²¹⁶. Te slike su još i starije, jer su bile pronađene u Europi iz vremena oko 5000 godina prije Krista, a prije nego što su stlizirane u dvostruke sjekire sa zakrivljenim oštricama, očito je da su označavale leptire. Zbog njihove preobrazbe iz gusjenice, leptiri su predstavljali promjenu i ponovo rođenje za ljude kamenog doba, te su ih obožavali kao oblik velike božice.



Drugi prikazi velike božice u obliku zmije karakteristični su za Minojsku civilizaciju. Zmije su bile sveti simboli, jer su skidale kožu i na neki način se ponovo rađale, a ponovo rođenje usjeva i jestivih biljaka bili su glavna preokupacija čovječanstva u proljeće. Dakle zmije su obožavane ili su služile u ceremonijalne svrhe kao simboli utjelovljenja ili kao sama božica. Kreta je bila zadnja postaja ženama-orijentirane religije i točka kontakta između pretpovijesne Europe i svijeta drevne Grčke. Minojska Kreta prozor je kroz koji možemo gledati unatrag na europske duhovne korijene. Prema mitu, Zeus je rođen na Kreti ili sklonjen ondje na planini Dikte, a po tome Grci prihvaćaju drevnije duhovno naslijeđe.

Labirint kao izlazak iz mentalnoga kaosa –u vidu traženje istine. Glede labirinta kao ogledalo tj. povratak u kaosu mnogobrojnih istina, dosta će ovdje biti spomenuti filozofa I matematičara LEWISA CARROLA i njegove svjetski poznate knjige **Alisa u svijetu čudesa ili Alisa iza zrcala**.

3. *Alisa iza zrcala*²¹⁷

Bio je ljetni dan. Alisina sestra je čitala Alisi priču. Alisa se igrala sa mačkom, popela se na drvo i zaspala. U njezinim fantastičnim snovima pojavi se zec. Imao je hlače, majicu i sat na ruci. Zec je kasnio i odjednom nestane u rupi. Alisa potrči za njim. Kada je ušla u sobu vidjela je stvari kako lete. Kad se spustila vidjela je kako zec ulazi kroz vrata. Pomaknula je zavjesu ali nije mogla proći kroz vrata jer su bila premala. Kvaka joj je rekla da popije vodu iz čaše na stolu te da će postati malena. Alisa je tako uradila i smanjila se. Kvaka joj kaže da pojede djelić kolača i da će opet biti velika. Uzela je ključ i počela plakati jer više neće moći

²¹⁶ Tezej ubija Minotaura, detalj sa starogrčke amfore.

²¹⁷ Kratki sadržaj.

proći kroz vrata. Zatim joj je kvaka rekla da ispije ostatak vode iz bočice. Ona ga popije i smanji se. Toliko se smanjila da je upala u bočicu i plutajući prođe kroz ključanicu. Tamo je vidjela razne neobične životinje kao npr. orla koji puši lulu, dva blizanca, školjke i golemu ribu. Prošetala se malo dalje i tada spazi leptire koji imaju krila od kruha i maslaca. Zatim je vidjela crvenu ružu koja ima oči, usta i nos. Razgovarala je s njom i pošla dalje. Došla je do raskrižja gdje ima puno natpisa. Kad se odlučila na koju će stranu ići susrela je crva koji sjedi na gljivi i puši. Crv joj je ponudio da okusi gljivu i da će postati velika. To je učinila te je opet postala velika. Tada susretne Ožujkoga zeca s luckastim klobukom. Sjeli su za stol i pili čaj. Kada je Alisa krenula dalje susrela je Cerigradsku mačku koja ju je uputila kamo će ići. Alisa je stigla u kraljičin vrt i u njemu se pojavi zec s trubom a iza njega kraljica i vojnici od karata. Konji su igrali kriket - loptica je bila jež, a palica je bila ptica. Kraljica je htjela ubiti Alisu ali ona je imala još malo kolača kojeg je pojela i opet je postala velika. Onda je počela djelovati druga strana kolača i Alisa se je opet smanjila. Počela je bježati, a vojska od karata ju je počela slijediti. Tada se od straha probudila i vidjela da je sve to bio samo san. Analiza glavnog lika: Alisa Radoznala, ima dobro srce i sposobna je da suosjeća sa drugima, uporna, ponosna, puna ljubavi. Sporedni likovi: Sestra, bijeli zec, maza, kneginja, kralj, kraljica, gospođa kornjača, Bill. Ako postavimo pitanje u čemu se stvarno sastojao veliki poduhvat Kristofora Kolumba kada je otkrio Ameriku, odgovor će morati glasiti: to nije bila zamisao da se kuglasti oblik Zemlje iskoristi za putovanje u Indiju zapadnim pravcem; i drugi su ljudi razmatrali tu zamisao. Pa ni brižljivo pripremanje ekspedicije, ni stručna oprema brodova, što bi sve i drugi mogli uraditi. Najteže u tom otkrivačkom putovanju bila je upravo odluka da se napusti sva dotad poznata zemlja i otplovi na zapad tako daleko da sa postojećim zalihama vraćanje natrag više nije bilo moguće.

Na sličan se način i u znanju može osvojiti nova zemlja: samo ako je čovjek spreman da na nekoj presudnoj točki napusti podlogu na kojoj počiva dotadašnje znanje i, takoreći, skoči u prazninu²¹⁸. U horizontu beskrajnog. „Napustili smo kopno i ukrcali se na lađu! Za sobom smo porušili mostove - još više, uništili smo i kopno iza sebe! Pa, lađice, pogledaj! Uokolo tebe je ocean, on doduše ne riče uvijek, ponekad leži tu poput svile i zlata i snatrenja dobrote. Ali doći će čas kad ćeš spoznati da je beskrajan i da nema ničeg strahotnijeg od beskrajnosti. ... Jao kad te obuzme čeznuće za domom, za kopnom, kao da bi tamo bilo više slobode – a kad tamo nema više nikakva "kopna!"²¹⁹

Ali tko su ti hodači nad vodom, osloboditelji labirinta i pobijednici nad zmajem: Vrlo slična avantura nalazi se i u priči o Perzeju, drugom grčkom junaku. Ovdje se također pojavljuje ovaj motiv prokletstva i junaka koji spašava kraljevstvo te dobiva djevojku. To su sve simboli prosvjetljenja, pronalaska svoje cjelovitosti. Naime, nakon što je ubio čudovišnu Meduzu odsjekavši joj glavu, Perzej je naišao na princezu Andromedu prikovanu za jednu stijenu kraj mora. Kraljevstvo njena oca

²¹⁸ (Werner Heisenberg, Fizika i metafizika)

²¹⁹ (Friedrich Nietzsche, Radosna znanost, §124)

pogodilo je prokletstvo po kojemu je moralo prinositi ljudske žrtve ogromnoj morskoj nemani. Prokletstvo se moglo prekinuti tako što bi se žrtvovalo princezu, ali Perzej je imao drugačije rješenje – dok se čudovište približavalo velikom brzinom, bacio se na njega i zadao mu toliko smrtonosnih uboda da je ono vrlo brzo iskrvarilo te je more odnijelo njeno truplo. Tako je Perzej oslobodio Andromedu, dobio ju za ženu i postao kraljem. I srednjovjekovne viteške legende imaju sve kvalitete i karakteristike grčkih mitova. Vitez je častan junak koji također odlazi u pustolovinu, a labirint je ovdje zamijenjen motivom šume i špilje, kao što je to slučaj i u kršćanskoj mitologiji. Jedan od najznačajnijih i najpoznatijih elemenata toga vremena svakako je borba sa zmajem. Zmaj u psihologiji predstavlja egoističnu pohlepu – on uvijek čuva zlato ili djevojke. Nema koristi niti od jednog, niti od drugog, ali ih jednostavno čuva. Držeći se svoga ega na taj način, osobom očito dominira njezin unutarnji zmaj²²⁰.

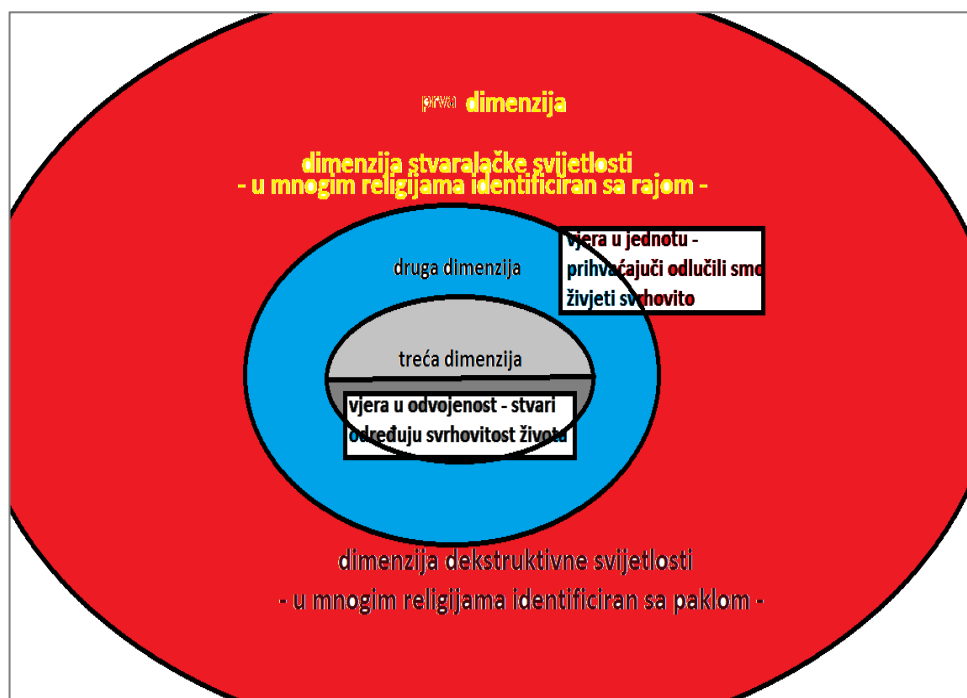
Campbell je dao ovaj primjer - kada osoba kaže: "*O ne, ja ne bi mogao biti to i to...*" ili "*O ne, ja nikako ne bi mogao raditi ono što taj i taj radi...*", to je taj zmaj koji ju drži zatočenom. Ne dopušta joj da se razvije u svom punom sjaju nego ju zarobljava i drži u strahu. Jedini način da osoba postigne samoostvarenje jest da zakolje svoga zmaja, tj. negativnu stranu svoga ega koji ju sputava. Ovaj motiv viteške borbe sa zmajem nalazimo i u kršćanskoj mitologiji iz 12. i 13. stoljeća kada se on razvio u priči o svetom Juraju. Priča kaže kako su stanovnici grada Silene svakodnevno morali hraniti zmaja koji je boravio u močvari pored grada. Hranili su ga dvjema ovcama na dan, ali jednoga dana je ponestalo ovaca i morali su žrtvovati kockom odabranog mladića ili djevojku. Jednoga dana kocka je pala na kraljevu kći, naravno. Dok se zmaju prinosila žrtva, naišao je sveti Juraj, zaklao ga, spasio princezu i izbavio grad od prokletstva.

²²⁰ Na slici, Perzej i Andromeda, G. Schwab: "Sagen des Klassischen Altertums" 1882.

Prva dimenzija - svijetlost²²¹

"U svemiru postoji *nemjerljiva, neopisiva sila* koju šamani zovu *namjera* i apsolutno sve što postoji u cijelom kozmosu povezano je s namjerom.

NAMJERA je sila koja postoji u svemiru. Kada čarobnjaci / oni koji žive povezani s Izvorom / pozovu namjeru, ona im dolazi i postavlja put do ostvarenja,



što znači da čarobnjaci uvijek postižu ono što naume.

U ovom trenutku pišem o svom *oduševljenju* jer sam *shvatio* dugo skrivenu *istinu*, a to je činjenica: *Namjera je sila koju svi imamo unutar sebe.* Ona je *polje energije* koje nevidljivo teče iznad naših uobičajenih svakodnevnih ritmova. Ona je bila ovdje i prije našeg začeca. *Svi imamo mogućnost privući tu energiju k sebi i iskusiti život na nov i uzbudljiv način.* Zamislite da namjera nije nešto što vi činite, već je to sila koja postoji u svemiru kao nevidljivo polje energije! Dugo godina sam i ja dijelio slično uvjerenje o namjeri. Često sam pisao i govorio o snazi namjere,

²²¹

(Svijetlost je previše bolna osobi koja želi ostati u tmini.)

zapravo, kao o snazi volje. Međutim, tijekom posljednjih četvrt stoljeća, osjetio sam da sam prešao s čisto psihološke orijentacije, osobnog rasta, prema *duhovnoj, gdje iscjeljivanje, stvaranje čuda, materijalizacija i povezivanje s božanskom inteligencijom predstavljaju stvarne mogućnosti*. Ako ste se ikada osjećali inspirirani svojom svrhom ili pozivom, tada znate osjećaj kada *Duh djeluje kroz vas. Inspiriran* je riječ koja znači in-spiritus, tj. biti u duhu. Iskusio sam satori, iznenadni uvid, koji je tražio da ovo znanje podijelim sa drugima. Postalo mi je jasno, da *pristup toj sili omogućuje odustajanje od nemogućeg posla ispunjavanja želja samo snagom volje*. ... omogućuje da se definirate kako je Patanjali sugerirao prije više od 20 godina: *Dominantna Sila, sposobnosti, talenti koji se ostvaruju i vi otkrivete da ste daleko veća osoba nego što ste ikada sanjali biti*"²²².



²²²

C. Castaneda , Aktivna strana Beskonačnosti.

III. DIO

Četiri tipa kulturnih civilizacija

1. Uvod

Nakon izlaska iz prvobitnog nespoznatljivog jedinstva (TAO ili KAOS) u liku WU-WEI-a ili ZMIJE PRIMORDIJALNOG KAOSA, sve se u prirodi odvija prema ritmu dualnosti (grčki mit o

nastanku ljudskih bića) kojeg možemo osjetiti i prisluškujući naše srce. Sve se to nalazi u prvoj, izvornoj kulturnoj civilizaciji čiji će se elementi naći u idućim kulturnih



civilizacija. Predznake kojih naći ćemo već u najvećoj afričkoj kulturnoj civilizaciji onu Starog Egipta. (Zamislite da za neke čak i indijsku OM ili AUM kao i AMEN svoj izvor imaju u ime najvećeg egipatskog božanstva AMON – RA).

2. Prova kulturna civilizacija: afrička

U dualizmu ritma srca čovjek uviđa i osnovu stvaranja. U Tao – te –ching piše:

„Tao o kojem se može govoriti nije vječni Tao. Imena koja se mogu imenovati nisu vječno Ime. Bezimeno je izvor Neba i Zemlje:Imenovano je Majka svih stvari.To dvoje imaju isti

izvor, ali različita imena; No oboje su tajna. Tajna nad tajnama, vrata su svake biti.“

Wu Chi



0

Tai Chi



1

Kao što su to indijski bog Šiva i boginja Parvati koji označuju sam ritam kozmosa kojeg svaka stvar i živo biće nedvojbeno nosi



u sebi u liku tajnog koda ili harmonične proporcije.

Veliki temelj na kojem se zasniva ritam kozmosa ili



plesa galaksija i koji se nedvojbeno reflektira i u plesu kitova, u plesu delfina ili ptica. Kao i u stvaralačkom ili destruktivnom plesu

bogova koji se ciklično obnavljaju u sakralnim plesovima koji prizivaju to početno, kozmičko stvaranje u kojima dominira ritam kozmosa, tj. srca u liku bubnjeva.

Dostatno je prisjetiti se plesa sunca, ili plesa zmaja I to počevši od samog



primordijalnog izvornog kaosa ili zmaja kao želja za vraćanjem u neodređenost svega. Ali također i na ples života ili vela u liku trbušnog plesa. Na ples vještica i smrti (Dance of Kali ili the Dance Macabre). Sve to nalazimo utemeljeno unutar prve, takozvane afričke kulturne civilizacije koja će svoj najveći razvoj doživjeti u kulturi starog Egipta. U svakom se slučaju taj dualizam života, čovjek nosi u sebi u obliku lupanja srca svoje oličenje nalazi u prvoj, izvornoj ljudskoj

kulturnoj civilizaciji: afričkoj koja svoje oličenje nalazi u prvom ljudskom muzičkom instrumentu: bubanj i u ritmu plesa ali i u zvonu. Koja, kao i bubanj, ali još jasnije i vidljivo kod zvonu sadržava muški i ženski element u harmoniji zvukova. Radi se o

jedinstvu suprotnosti koje u zvonima, nasuprot bubnjevima posjeduje jednu razliku koja postaje očita u konfrontaciji između europskih zvonu, nasuprot zvonu dalekog istoka (u vezi muškog elementa). U prvima ono je unutra zvonu dok u druge on se nalazi izvan njih. Prvi dualizam je zasigurno onaj između muških i ženskih osobina i svojstva:



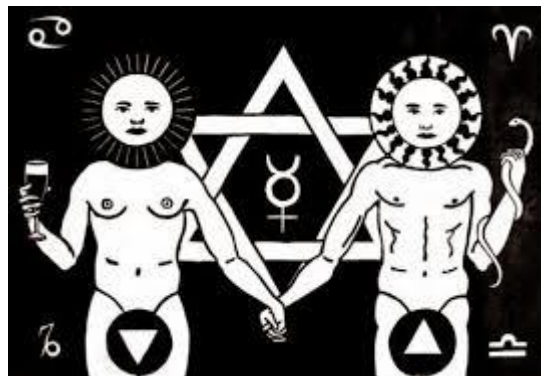
Uvijek popraćeno primordijalnim glazbenim ritmom: tic – tac. Prepoznatljiv i u ritmu izvornog plesa, i to naročito u njegovom najprepoznatljivom obliku: Kolo života (ili, kod nas, Balun) ali i smrti (ringa ringa raja) .

Izlazak iz prve i izvorne kulturne civilizacije događa se zbog premoći jednog elementa. U većini slučaja to je sve ono što simbolizira muški element. Tri kulturne

civilizacije koje slijede u svom su se razvoju do moderno doba, prema vremenskom mjeranju zapadne kulturne civilizacije, dosta ravnomjerno razvijale.

3. Druga kulturna civilizacija: zapadna

Tri kulturne civilizacije koje slijede u svom su se razvoju do moderno doba, prema vremenskom mjeranju zapadne kulturne civilizacije, dosta ravnomjerno razvijale. Do pomaka je došlo u trenutku kada zapadni krug napušta svoj kvalitetni identitet preuzimajući onaj čisto kvantitativni koji pripada danas dominantnog znanstveno tehnološkom aparatu. Koji je da u rukama zapadnog čovjeka ali koji nema ničega posebnoga u sebi. On je uvod u sveopći nihilizam, koji do sada poznaje dvije faze: modernizam ili pozitivizam, filozofski poznat i kao egzistencijalizam (dosta je ovdje napomenuti na Camuevog "Mit o Sizifu") ili pasivni nihilizam (na Sartreov "Bitak i Ništa"); i postmodernizam ili na aktivni nihilizam (tu možemo staviti Nietzscheov nadčovjek ali i cyborge kao u filmove Terminator ili Robokop. Ali i na sagu o vampirima, ili X-man, itd). Međutim taj temeljni dualitet kojeg nalazimo na izvoru afričke kulturne civilizacije nalazi se također i osnovi triju najrasprostranjenijih kulturnih civilizacija nalazi se također i u temeljima zapadne kulturne civilizacije; kulturne civilizacije Bliskog Istoka i Istoka; kao i one Dalekog Istoka.



Što se tiče zapadne kulturne civilizacije treba reći kako se razlika između izvorne harmonije, sklada suprotnosti i premoć jednog elementa očituje u Asklepiov simbol težnje ka zdravlju.

3.1. Pitagora (utemeljitelj zapadne kulturne civilizacije)

No nedvojbeno je, međutim, da otac i utemeljitelj zapadne kulturne civilizacije zasigurno je 'božanstveni' **Pitagora** čija se filozofska shvaćanja nalaze duboko ukorijenjena unutar zapadne svijesti i to u vidu filozofskog, znanstvenog i sujevjernog ili pseudo-filozofsko-znanstvenog obuhvaćanja i shvaćanja stvarnosti (dosta je ovdje napomenuti na: muzičku harmoniju (u srednjem vijeku poznata i kao muzika sfera) u njezinom matematičkom odnosu. Naime, poznato je **Pitagorino** opažanje da žice glazbala proizvode tonove u harmoniji kada su koeficijenti duljina tih žica cijeli brojevi. **Pitagora** je jako pridonio stvaranju matematičke teorije glazbe. Bio je vrstan glazbenik, svirao je liru i koristio je glazbu kao sredstvo liječenja bolesnika (glazboterapija).

Tetraktis je sudjelovao i u muzičkoj harmoniji, u pitagorejskoj dijatonskoj ljestvici i na tetrakordnim lirama koje su imale žice čije su dužine bile



proporcionirane brojevima 1, 2, 3 i 4, i koje su dopuštale i oktave (odnos 4 prema 2, i 2 prema 1) i intervale kvinte (3 prema 2) i kvarte (4 prema 3). Muzika je bila veoma važna; služila je da se usklade ritmovi duše (Kozmosa) i tijela. Ali i na aritmo geometriju ili kvalitativnu matematiku; na logičku povezanost između fizičkih oblika, što će dovesti do matematičke logike; na

kozmozologiju ali i na numerologiju kao i na astrologiju. A da ne govorimo o zlatnoj proporciji svega uključujući i čovjeka. Posredno to znači i na frenologiju kao i na fiziognomiju (G. B. Della Porta Napolitano i Levater). Što je zapadnu znanost dovelo do stvaranja antropološke kriminalistike (**C. Lombroso je, u svoje vrijeme, i tatuazu smatrao predispozicijom za kriminal**) ali i na rasnoj kategorizaciji ljudskih bića i, posljedično tome, na rasizam. I na kraju treba istaknuti kako se Pitagoru može smatrati i pobornikom vegetarijanske dijete, budući da je Pitagorejska dijeta bila poznata je kao ona u kojoj se ne jede meso ubijenih životinja. Cilj učenja je bio stvoriti univerzalne oblike ponašanja po kojima se ne bi smjela ubijati živa bića niti jesti njihovo meso iz etičkih razloga zdravog razuma. itd.). Razlika, kao što će pokušati ne samo pokazati već i dokazati nalazi se u tome što kozmološka filozofija osim što je svijet promatrala - kao što još i danas čini izvorna ili hermetička filozofija – u svom jedinstvu ona ga shvaća i tumači i kvalitativno, dakle u svojoj neponovljivoj jedinstvenosti tj. vječnosti, nasuprot danas vladajućeg znanstveno-tehnološkog ili kvantitativnog pristupa stvarnosti.



U tome što kao osnovu, kao temelj, kao prvobitno načelo (arhe) stvarnosti stavlja brojeve i to 'nabijeni' kvalitativnim svojstvima, dakle u dvojnosti muških i ženskih osobina. Neparni brojevi kao muške brojeve a parne kao ženske brojeve sa svim kvalitativnim osobinama koje im pristaju. Pitagora i njegovi sljedbenici smatrali su broj 10 svršenim brojem, jer je on zbir tetraktisa (četvorke) $10=1+2+3+4$. Ova četvorka predstavljala je sve geometrijske oblike: točku(1), pravu(2), ravan (3) i tijelo (4). Pitagora je broj 10 smatrao prirodom jer ljudi broje do 10, a onda se vraćaju nazad prema 1. Ovo je poistovjetio sa okretanjem točka. Pitagorejci zamjenjuju brojeve uređenim grupama točaka, i razvijaju disciplinu figurativnih brojeva. Budući da su smatrali kako su osnovni sastojci stvari po prirodi suprotstavljeni te da je potrebna

neka vrsta veze da ih ujedini i učini produktivnim, napravili su sistem od 10 suprotnosti:

Ograničeno – neograničeno

Parno - neparno

Jednina -množina

Desno - lijevo

Muško - žensko

Mirovanje - kretanje

Ravno - zakrivljeno

Svjetlo - tama

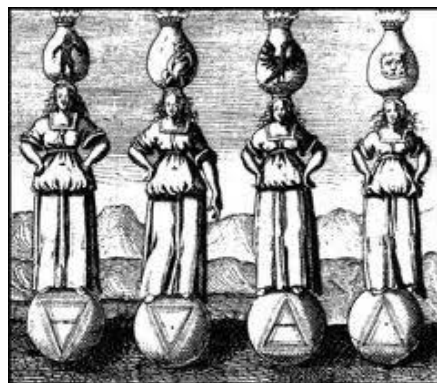
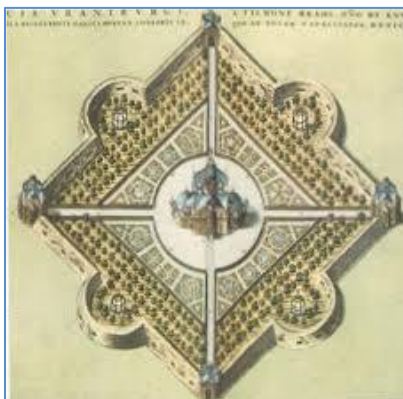
Dobro - zlo

Uglato - oblo.



Radi se naime o kvalitativno-kvantitativnim kulturnim osobinama koje okarakteriziraju zapadnu kulturnu civilizaciju gdje, kao što će tvrditi **Protagora** iz Abdere, „o svakoj stvari postoje dvije tvrdnje, jedna drugoj protivna“

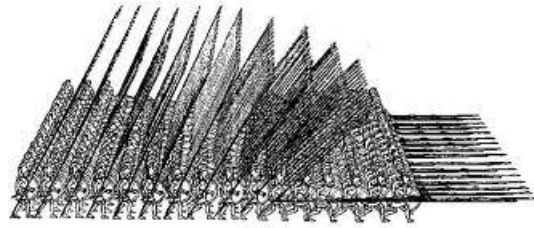
Ali gdje u stvari dominira muški element: kakvoća u vidu tvrdoće ili materijalne stabilnosti koja se očituje u prevladavanju razuma nad intuicijom; geometrijske forme oču jezika, pisma, govora, muzike i pjevanja; geometrijskih figura: matematičko-geometrisko vrednovanje; ali i sujevjerja i vjerovanja; (četverokutnog) svjetonazora ; četiri elemenata, evangelista,



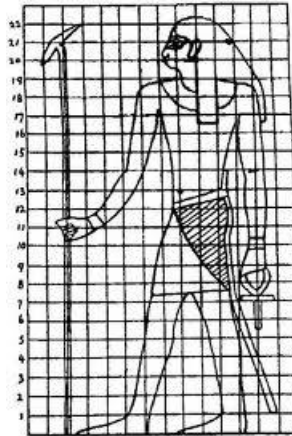


tjelesnu i zemaljsku dimenzionalnost stvarnosti; u ratu:



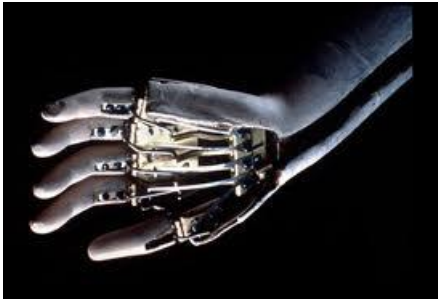


krutost i geometričnost oblika ljudskog tijela:

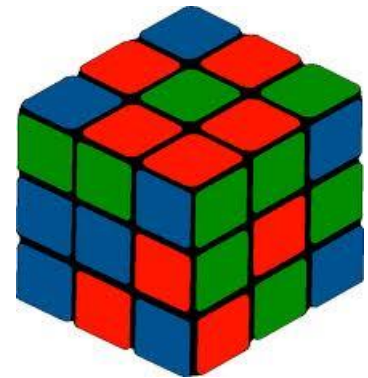
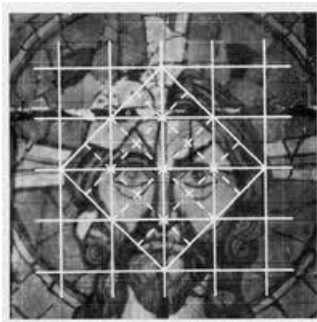


ili kao autom:





kao četiri ili kvadrat:



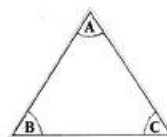
što će zapadnu kulturnu civilizaciju dovesti do čiste apstrakcije





što se tiče trojstva, treba istaknuti kako svoji izvor nalaze u kulturnoj civilizaciji Starog Egipta.

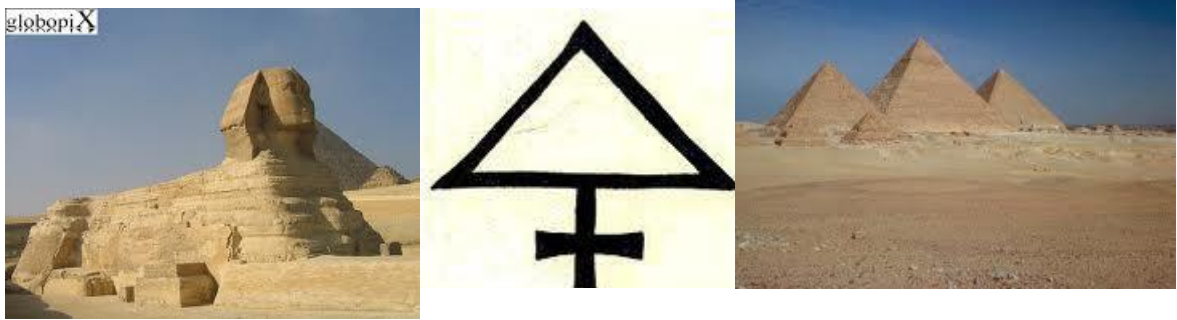
Treba kazati kako tri (i četiri) stoljećima dominirali su zapadnom kulturnom



civilizacijom do 'jučer' tj, do prevlasti znanstveno-tehnološkog aparata.

Tu je dosta misliti na tl. Brojeve; na zastave; na političke stranke; na banke; na, pojednostavljeno, životne dobi: (djetinjstvo), mladost, zrelost starost. A gdje i zašto se skriva četiri?

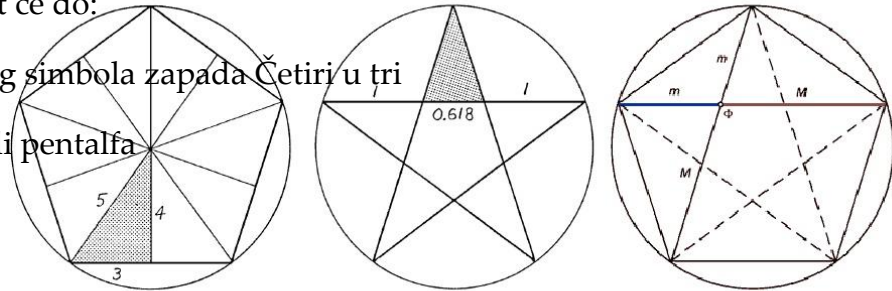
Zbog svoje ženske vrijednosti: zemlja. Zato kada se križamo : u ime ..., kao i djetinjstvo koji je vezan uz mamu. U "Briškoli i trešete"spajanje ovih tih brojeva -



četiri u tri - dovest će do:

Univerzalnog simbola zapada Četiri u tri

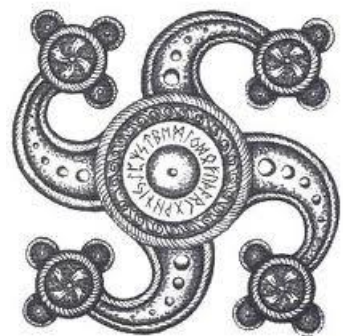
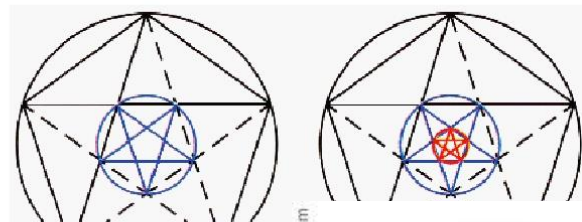
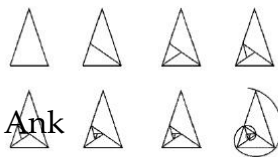
Pentagram ili pentalfa



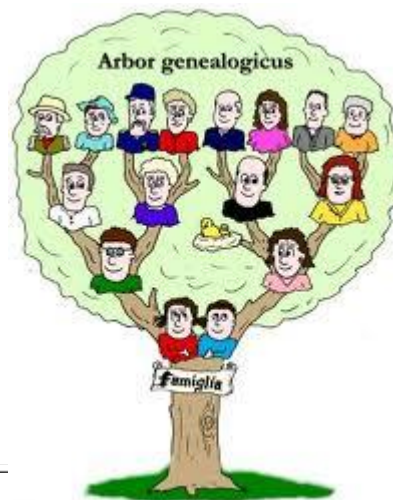
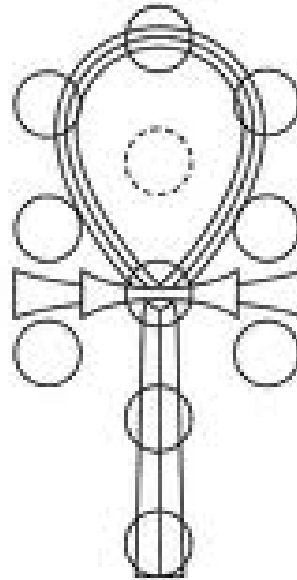
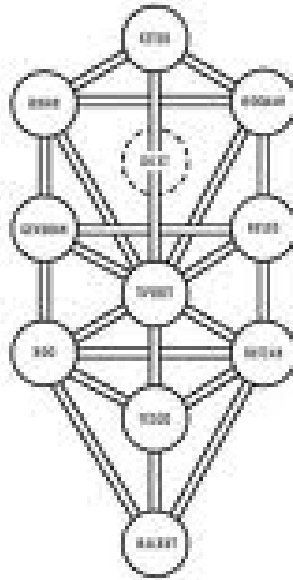
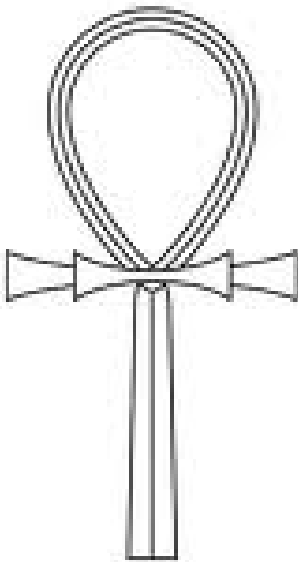
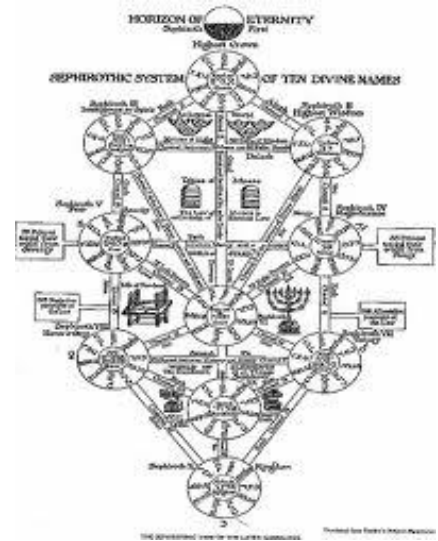
egipatski križ: Ank



crno sunce



križ koji potječe/označava stablo života

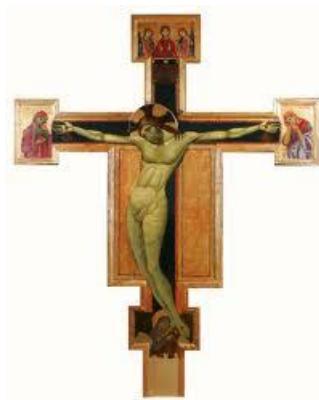
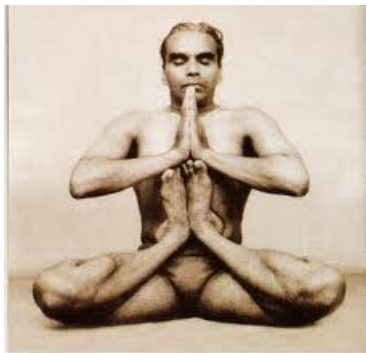


Čovjek kao pet ili zašto je ženska vrug

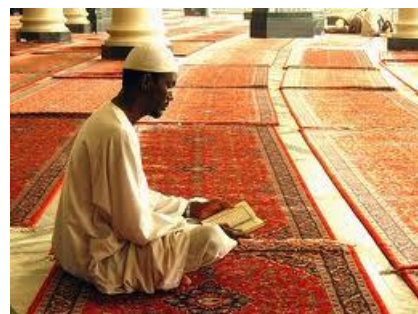


4. Treća kulturna civilizacija: istočna

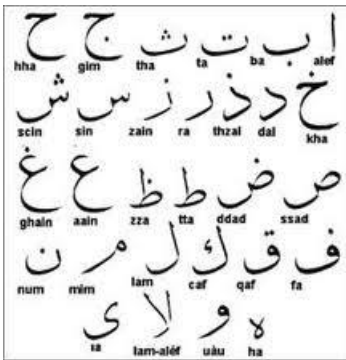
Dok u kulturnoj civilizaciji Srednjeg istoka i Istoka drugoj kulturnoj civilizaciji dominira:



fluidnost tijela:



fluidnost i toplina riječi, govora, pisma, muzike i pjevanja:



intuicija umjesto razuma; sferičnost oblika:





savijene mačeve i noževe nasuprot



5. Četvrti kulturna civilizacija: dalekog istoka (ukratko)

Što se kulturne civilizacije dalekog istoka tiče on u sebi sadržava i elemente zapadne kulturne civilizacije (u obliku Konfucijove etike i japanski oblik kineskog čen budizma, poznat i kao zen, koji će veliki utjecaj imati na Japan) ali i elemente istočne kulturne civilizacije (u obliku fluidnog indijskog budizma i kineskog taoizma, pa i samog domorodnog šintoizma).

Popis literature

- AGNEW, J.-C., 1986., *Worlds Apart: The Market and the Theatre in Anglo-American Thought 1550-1750*. Cambridge University Press, New York
- BALÁZS, B., 1949., *Glazba u filmu*. (Preuzeto iz: Béla Balázs, *Film - Suština i evolucija nove umjetnosti*, Einaudi izdanje)
- BATAILLE, G., 1949., *La Part maudite précédé de La Notion de "dépense"*. Les éditions de Minuit, Paris
- BEKAVAC, L., 2007. „Znak, smrt i svjedok: Blanchotova pasija“. *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti*, 51, 1/2, str. 147-172.
- BEKAVAC, L., 2007., „Smrt u Svijetloj komori: Barthes i Derrida“. *Književna smotra*, 39, 4, str. 61-73.
- BENVENISTE, É., 1969/2005., *Riječi europskih institucija*. (Preveo Vojmir Vinja), *Disput*, Zagreb
- BRUSS, E., W. 1982., *Beautiful Theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*. The John Hopkins University Press, Baltimore
- BUTLER, J., GUILLORY, J., KENDALL, T., (ur.) 2000., *What's Left of Theory? New Work on the Politics of Literary Theory*. Routledge, London
- CASALEGNO, F., 2007., *Le cybersocialià. Nuovi media e una nuove estetiche comunitarie*, il Saggiatore, Milano
- CULLER, J., 1988., *Framing the Sign: Criticism and Its Institution*. University of Oklahoma Press, Norman.
- CULLER, J., 1997/2001., *Književna teorija: Vrlo kratak uvod*. AGM, Zagreb
- COMPAGNON, A., 2001., *Le démon de la théorie*. Seuil, Paris
- COMPAGNON, A., 2007., *Demon teorije*. AGM, Zagreb
- DELEUZE, G., 1988., *Zvučni continuum*. (Preuzeto iz: Gilles Deleuze, *Film. II. svezak: Slika-Vrijeme*, izdanje UBU-Libri)
- DE MAN, P., 1986., *The Resistance to Theory*. University of Minnesota Press, Minneapolis
- DERRIDA, J., 1968/1972., „La différence“, u: Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*. Minuit, Paris
- DESPOT, B., 1995., „Filozofiranje?“, *Demetra*, Zagreb
- DIELS, K., 1983., „I presocratici. Testimonianze e frammenti“, Laterza, Bari
- DUDA, D., SLABINAC, G., ZLATAR, A., (ur.) 2006., *Poetika pitanja: zbornik radova u povodu 70. Rođendana Milivoja Solara*. Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost, Zagreb

- DURAND, G., 1994., *L'immaginaire. Essai sur la science et la philosophie de l'image*. Hatier, Paris
- DURKHEIM, È., 1971., *La divisione del lavoro sociale*, Edizioni di Comunità, Milano
- DURKHEIM, È., 1999., *Il suicidio*, (izvorno 1897), Rizzoli, Milano
- EAGLETON, T., 1990., *The Ideology of the Aesthetic*. Blackwell, Oxford
- EAGLETON, T., 1983/1987., *Književna teorija*. (prevela Mia Pervan-Plavec). SNL, Zagreb
- EAGLETON, T., 2003., *After theory*. Basic Books, New York
- EAGLETON, T., 2005., *Teorija i nakon nje*. Algoritam, Zagreb
- EJCHENBAUM, M. B., 1927., *Filmski ritam i glazbeni ritam*. Ppreuzeto iz *Pročitati film*, op. cit. str. 156.-165.)
- ESIODO, 1977., „*Teogonia, Opere e giorni*“, u: *Opere, Utet*, Milano
- HEIDEGGER, M., 1977., *The Question Concerning Technology and Other Essey*, Harper and Row, New York
- HEIDEGGER, M., 1987., „*Dell'essenza della verità*“, Adelphi, Milano
- HORVAT, S., 2008., *Budućnost je ovdje - svijet distopijskog filma*, Hrvatski filmski savez, Zagreb
- FALIŠEVAC, D., 2008., *Prostor grada u dubrovačkoj ranonovovjekovnoj književnosti*, Forum. Mjesečnik Razreda za književnost HAZU, 79, 4-6, str. 631-648.
- FRISBY, D., 1992., *Simmel and Since. Essays on Georg Simmell's Social Theory*, Theory Culture Society, London
- GADAMER, H. G., 1960/1978., *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike*. (preveo Slobodan Novakov). Veselin Masleša, Sarajevo
- GASCHÉ, R., 2007., *The Honor of Thinking: Critique, Theory, Philosophy*. Stanford University Press, Stanford
- GIROUX, H. A., 2005., „*Higher Education and Democracy's Promise: Jacques Derrida's Pedagogy of Uncertainty*“, u: Peter Pericles Trifonas i Michael A. Peters, (ur.) *Deconstructing Derrida. Tasks for the New Humanities*. Palgrave Macmillan, New York, 53-82.
- GRAFF, G., 1987., *Proffesing literature: An Institutional History*. The University of Chicago Press. Chicago
- GREENE, R., Mohamad, K. S., (gl. ur.), 2010., *Quentin Tarantino i filozofija*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb
- GRONOW, J., 2000., *Sociologija ukusa*, Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb
- JAKOBSON, R. J., 2008., *O jeziku*. (preveo Damjan Lalović). Disput, Zagreb
- JAMBREŠIĆ K. R., 1995., „*Razumijevanje književnosti u Milivoja Solara i Vladimira Bitija*“, u: *Trag i razlika: čitanja suvremene hrvatske književne teorije*, Biti, Vladimir, Ivić, Nenad, Užarević, Josip (ur.), Naklada MD; Hrvatsko udruženje za društvene i humanističke znanosti, Zagreb, 219-245.
- KALIN, B., 1994., *Povijest filozofije*, Školska knjiga, Zagreb

- KAMUF, P., 1997., *The Division of literature: Or the University in Deconstruction*. The University of Chicago Press. Chicago
- KANT, I., 2004., *Kritika moći suđenja*, Dereta, Beograd
- KANT, I., 1968., *Kritik der Urtheilskraft*, Walter de Gruyter & Co., Berlin
- KANT, I., 1790/1976., *Kritika moći suđenja*. (preveo Viktor D. Sonnenfeld, predgovor napisao Danko Grlić). Naprijed, Zagreb
- KOLANOVIĆ, M., 2008., „Što je urbano u ›urbanoj prozi«. Grad koji proizvodi i grad iz kojeg proizlazi suvremena hrvatska proza“, *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti*, 52, 1-2, str. 69-93.
- KOKORUŠ, H. R., 2007., „Marinkovićev otočki kozmos“, *Forum. Mjesečnik Razreda za književnost HAZU*, 79, 10-12, str. 1321-1333.
- KUHN T., 1999., *Struktura znanstvenih revolucija*. Zagreb. Naklada Jesenski i Turk
- LYOTARD, J.-F., 1986., *L'enthousiasme: la critique kantienne de l'histoire*. Galilée, Paris
- LYOTARD, J.-F., 1988/1991., *The Inhuman: Reflections on Time*. (preveli Geoffrey Bennington i Rachel Bowlby). Polity Press, Cambridge
- MANICARDI, E., 2010., *Liberi dalla civiltà. Spunti per una critica radicale ai fondamenti della civilizzazione: dominio, cultura, paura, economia, tecnologia, con una prefazione di John Zerzan*, Edizione Mimesis
- MANICARDI, E., 2012., *L'ultima era. Comparsa, decorso, effetti di quella patologia sociale ed ecologica chiamata civiltà*, Edizione Mimesis
- MARINKOVIĆ, J., 1990., *Metodika nastave filozofije, Školska knjiga*, Zagreb
- MARX, K./ENGELS, F., 1976., *Rani radovi* (str. 337-343). Naprijed, Zagreb
- MARX, K., 1976., „Teze o Feuerbachu“, u: K. Marx/F. Engels, *Rani radovi*, Naprijed, Zagreb, str. 337-343.
- MARX, K., 1867/1979., „Kapital“. (preveli Moša Pijade i Rodoljub Čolaković), u: Adolf Dragičević, Vjekoslav Mikecin, Miomir Nikić (prir.), *Glavni radovi Marxa i Engelsa*. Stvarnost, Zagreb, 845-945.
- MIKIĆ, K., 2001., *Film u nastavi medijske kulture*, Educa, Zagreb
- MORIN, E., 1962., *Glazba (Preludij)*. (Preuzeto iz: Edgar Morin, *Film ili imaginarni/izmišljeni čovjek*, Silva Izdavač, 1962.)
- MORIN, E., 1977., *Le méthode. La nature de la nature*, Ed. Du Seuil, Paris
- MORIN, E., 1994., *La complexité humaine*, Flammarion, Paris
- NANCY, J.-L. 1996/2004., „O singularno pluralnom bitku“, u: Jean-Luc Nancy, *Dva ogleđa: Razdjelovljena zajednica, O singularno pluralnom bitku*. (preveo Tomislav Medak). Arkzin, Zagreb, 53-135.
- NANCY, J.-L., 2001/2004., „O stvaranju“, u: Jean-Luc Nancy, *Stvaranje svijeta ili mondijalizacija*. (preveo Živan Filippi). Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 61-97.
- NATOLI, S., 1991., „Teatro filosofico“, Feltrinelli, Milano

- NEMEC, K., 2008., „Urbana nelagoda“. *Forum. Mjesečnik Razreda za književnost HAZU*, 79, 1-3, str. 207-219.
- NIETZSCHE, F., 1988., „Volja za moć“, *Mladost*, Zagreb
- NIGHTINGALE, A. W., 2001., „On Wandering and Wondering: Theoria in Greek Philosophy and Culture“, *Arion*, 9, 2, str. 23-58.
- OMERO, 1981., „Odisea“, *Einaudi*, Torino
- OMON, Ž., BERGALA, A., MARI, M., VERNE, M., 2006., *Estetika filma*, *Clio*, Beograd
- OUSPENSKY, P.D., 1971., *The Fourth Way*, New York: *Vintage Books*, *Random - House Edition*
- PAVIĆ, Ž., 1989., „Zbiljnost i stvarnost“, u: *Biblioteka filozofska istraživanja*, 21, Zagreb
- PINDARO, 1964., „Ode Nemea“, u: *I poeti greci*, *Zanichelli*, Bologna
- PLATON, *Država*, 1975., VII knjiga, (str. 514-516). *Naprijed*, Zagreb, *Političar*, 304 a.
- PLATONE, 1991., „Teeteto“; „Lachete“; „Protagora“, u: *Tutti gli scritti*, *Rusconi*, Milano
- POURRIOL, O., 2010., *Filmozofija*, *Meandarmedia*, Zagreb
- QUÉAU, Le P., 1999., „Le groupe intermédiaire comme lieu d'expérimentation“, članak objavljen u *Informations sociales*, br. 83, Paris
- RABATÉ, J. M., 2002. *The Future of Theory*. *Blacwell Publishing*, London
- RANCIÈRE J., 1987., *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. *Fayard*, Paris
- RANCIÈRE, J., 2008., *Le spectateur émancipé*. *La fabrique éditions*, Paris
- RORTY, R., 1982., *Consequences of Pragmatism: Essays, 1972-1980*. *University of Minnesota Press*, Minneapolis
- SEVERINO, E., 2001., *Il declino del capitalismo*, *Rizzoli* Milano
- SEVERINO, E., 1993., *Il destino della tecnica*, *Rizzoli*, Milano
- SEVERINO, E., 1998., *La filosofia futura*, *Rizzoli*, Milano
- SEVERINO, E., 2007., „Bit nihilizma“, *Demetra*, Zagreb
- SIMMEL, G., 2001., *Kontrapunkti kulture*, *Jesenski i Turk*, Zagreb
- SIMPSON, D., 1995., *The Academic Postmodern and the Rule of Literature: A Report on Half-Knowledge*. *University Of Chicago Press*, Chicago
- SOLAR, M., 1985., *Filozofija književnosti*. *Liber*, Zagreb
- SOLAR, M., 1997., „Draga mi je istina, ali mi je skepsa još draža“. (interju s prof. Dr. Milivojem Solarom o časnosti i šteti teorije književnosti za život), *Republika: mjesečnik za književnost, umjetnost i društvo*, 53 (1997), 1/2, str. 43-57.
- SOLAR, M., 2004., „Predavanja o lošem ukusu: obrana estetičkoga uma“. *Politička kultura*, Zagreb
- ŠPORER, D., 2007., „Pitanje autora: od Barthesa i Foucaulta prema povijesno-sociološkoj perspektivi“, *Književna smotra*, 39, 4, str. 49-59.
- ŠPORER, D., (ur.) 2007., *Poetika renesansne kulture: novi historizam*. *Disput*, Zagreb

- ŠURAN, F., 2/1997., „Znanstveni mehanicizam između filozofije i kršćanstva“, u: *Filozofska istraživanja (tematski blok: Filozofija René Descartesa)*, 65, Zagreb., str. 457-466.
- ŠURAN, F., 4/1998., „Bioetika između morala i znanosti“, u: *Filozofska istraživanja (tematski blok: Izazovi bioetike)*, 71, Zagreb, str. 809-816.
- ŠURAN, F., 2009., „Brunovo poimanje čovjeka kao čovjeka kvalitete“, u: *Filozofija Mediterana : zbornik*, Zagreb, str. 231-242.
- ŠURAN, F., 2010., „La filosofia futura e il destino dell'uomo“, u: *La battana XLVI*, 176, str. 29-44.
- VICO, G. B. 1971., „De antiquissima Italorum sapientia“, u: *Opere*, Sansoni, Firenze
- VIGNODELLI, M., 2002., *Signori della Terra?, Anima Mundi*, Cesena
- TOZZI, M., 2005., *Catastrofi*, Rizzoli, Milano
- TURKOVIĆ, H., 1988., *Razumijevanje filma (ogledi iz teorije filma)*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
- ŽIŽEK, S., 2008., *Pervertitov vodič kroz film*, Izdanja Antibarbarus: Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb 2008.
- WATTS, A. W., 2004., *Mudrost nesigurnosti: poruka za doba tjeskobe*, Biovega, Zagreb
- WILDE, S., *Affirmations*, 1999., HAY HOUSE, INC. Carlsbad, California

WEB-STRANICE

- <http://eu.blizzard.com/en-gb/company/press/pressreleases.html?101007>
- http://www.msnbc.msn.com/id/40929239/ns/technology_and_science-tech_and_gadgets/
- Youtube Preuzeto 27. 01 2013 iz Wikipedia :
- <http://en.wikipedia.org/wiki/YouTube>
- Oxford Dictionaries. (2011.) definition of virtual from Oxford Dictionaries Online. Preuzeto 27.01.2013. Dictionaries: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/virtual?view=uk>
- http://www.msnbc.msn.com/id/40929239/ns/technology_and_science-tech_and_gadgets/
- Rheingold, H. (bez datuma). The electronic version of The Virtual Community book. Preuzeto 27.01 2013. iz: <http://www.rheingold.com/vc/book/intro.html>
- Carlson, N. (05. 01 2011). Goldman to clients: Facebook has 600 million users. Preuzeto 27. 01.2013. iz The Msnbc Digital Network: http://www.msnbc.msn.com/id/40929239/ns/technology_and_science-tech_and_gadgets/
- Paul, R. (2010). EPIC fail: Google faces FTC complaint over Buzz privacy. Preuzeto 27. 01. 2013. iz Arstechnica.com:

<http://arstechnica.com/security/news/2013/02/epic-fail-google-faces-complaint-over-buzz-privacy-issues.ars>

- Preuzeto 09. 06. 2013.: <http://thelivingmemoriesproject.com/>
- <http://plato.stanford.edu/entries/film/>
- <http://www.philosophypress.co.uk/7p-1366>
- http://www.filmandphilosophy.com/filniosophy/philosophy_of_Film/
- <http://www.hrfd.hr/u/dokumenti/06%20Skerbic.pdf>
- <http://www.art-kino.org/film~arhiva/kradljivci-bicikla>
- <http://www.thematrix101.com/matrix/symbolism.php>

Logos of Apple

11 icons:

*.ico for Windows

*.icns for Mac OsX

*.png 256*256



by kant ©