

1.

Теорије кича

Ниједна појава из подручја „масовне културе”, из света „неозбиљних” духовних облика није за последњих педесет година изазвала толико озбиљних и истовремено контроверзних теоријских дискусија колико је то био случај са феноменом кича. И, такође – како потврђује емпиријска евиденција – нема готово ниједног озбиљнијег интелектуалног посленика, укључујући ту и оног који се заклиње да му је кич најомраженија ствар на свету, а да није на овај или онај начин „свесно” учествовао у конзумацији „његовог величанства”.

Свакако, озбиљна теоријска дискусија о тако „прозаичном” феномену покренута је не само стога што се феномени „уметности” и „кича” односе као спојени судови, већ из једног другог, социолошки релеватног разлога, што *de facto* опада реална моћ уметности као и њена друштвена делотворност, а истовремено незадрживо расте моћ кича, односно популарност творевина за тзв. „лаку забаву”.

Желим да на самом почетку упозорим да је однос феномена уметности и кича разматран са бројних становишта, од естетичке анализе структуре феномена кроз однос: *аутентично* – *неаутентично дело*, преко аксиолошко-хуманистичког аспекта дела: *добро* – *зло*, и у том оквиру *генетског* и *психолошког развоја* уметничког феномена, односно постављања у дело једног и другог

појма („добро” – „зло”), до анализе *структуре рецепције* и, најзад, социолошког промишљања односа *уметности* и *кича* у веку модерне – у друштву репродукције. Показује да ниједно од ових становишта није на задовољавајући начин решило основни теоријски проблем.

У овом огледу намеравам да изложим, најпре, постојећа гледишта о овим питањима и да их критички анализирам, како бих на крају предложио један, по мом мишљењу, унеколико нов приступ феномену и *кича* и *уметности*.

Естетичко-формално и социолошко одређење уметности и кича

Према мом мишљењу, свим значењима која приписујемо појму кича, у основи лежи централно одређење, наиме, уметничка неаутентичност. Независно од тога, да ли ми кич означавамо као рђаву, сентименталну, вулгарну, лошу уметност итд., он увек у себи садржи онај потекст неаутентичности. Према томе ми ћемо кич означити и као производ уметничке неаутентичности.

Павел Белин

Павел Белин (Pawel Beylin) је на Трећем колоквијуму који је одржан 1966. године у Линдауу, чија је тема била: „Гранични феномени естетског”, поднео уводно саопштење под насловом *Кич као естетска и ванестетска појава*, изазвавши, при томе, бројне реакције учесника колоквијума. Поред осталог, у дискусији су узели реч Изер, Јаус, Кракауер, Имдал, Блуменберг, Маурер и Хезелхаус.

Феномену кича Белин је приступио и са естетског и ванестетског становишта, при чему ово

последње подразумева социолошки приступ. Бави се, такође, и генетском и структурном анализом речених феномена. Белин је јасно рекао да у свом саопштењу не анализира феномен уметности са *вредносног* становишта, већ га посматра у *формалној* перспективи. Под уметничким делом он подразумева „сваки продукт свесне делатности, чији је циљ да код публике произведе естетске утиске, сасвим независно од његове уметничке вредности. Према овом схватању и кич се посматра као уметничко дело, али као уметничко дело веома специфичног карактера: реч је о делу коме приписујемо негативну естетску вредност” (Pawel Beylin, 1968, стр. 395, и даље).

Уметност је аутентична; кич је неаутентичан. – Као што је познато, велики је број аутора, почев од Гица, Мола, Дешнера, Рајмана, Броха, кичу приписују специфичне атрибуте, као што су: *сентиментално, вулгарно, неталентовано...* Полемику је изазвао Белинов став да „свим значењима која приписујемо појму кича, у основи лежи централно одређење, наиме, уметничка неаутентичност”. Дакле, у потексту сваког кича налази се његова „неаутентичност”. Кич је, дакле, „производ уметничке неаутентичности”. Одмах се отвара питање шта се овде мисли под појмом „аутентичног”, односно како ми уопште знамо шта је то „аутентична уметност”?

За нашу даљу анализу од значаја је то што аутор сматра да се истраживање „аутентичности/ неаутентичности” не треба усмерити на *генезу дела*, која претпоставља да се у анализи пође од тзв. „намере његовог творца”. Управо се мора ићи другим путем: „аутентичност једног уметничког дела има да се тражи у његовој структури”. Другим речима, аутор заступа став да се *аутентичност* никако не може истраживати улазећи у приватни лабораторијум самога ствараоца,

у анализу *естетског стваралачког акта*, будући да такав приступ Белин доводи у везу са истраживањем *генезе*. Друга могућност је да се ограничимо на анализу *естетског предмета, објекта дела*, односно на анализу његове структуре. Не прихватајући генетички приступ тумачења Белин усваја аргументацију да ниједан стваралац не сматра да би то што он „ради требало да буде неаутентично, дакле, да постане кич”. Анализом стваралачке мотивације сваки аутор, у вредносном смислу, жели највише естетско постигнуће, а то значи и остварење пуне аутентичности. Анализом стваралачке мотивације ми нећемо бити у стању да теоријски успешно диференцирамо слојеве: *аутентично–неаутентично*. Дакле, ови естетичко вредносни појмови морају се тражити на другом месту, у самом делу, у коме је једино *остварено* или *неостварено* главно постигнуће – жеља за аутентичним. Једном речи, како ни психологија стваралаца, ни социолошка генеза дела нису у стању да објасне феномен уметничке „аутентичности”, Белин је принуђен да прихвати формално становиште да је неаутентично свако оно дело које у основи обрађује „уметност као средство, не као циљ”.

У *уметности је детаљ битан; у кичу је детаљ сувишан*. – Тако смо дошли до Кантовог гледишта, да се као естетски аутентично има сматрати само она творевина која је *безинтересно обликована* – која нема других циљева осим естетског, осим лепотне и узвишене игре, која, према томе, не користи *естетско, пријатно* и *допадање* као подлогу, као средство за изражавање уметничком делу спољашњих циљева. У Белиновом случају термином „аутентично” означава се оно дело у коме сви елементи, свеједно да ли их означавамо као формалне или као садржинске, могу да се објасне *целином*, коме дакле *целина* даје интегрални смисао. Тачније речено, уметничко дело поседује један *центар*

око кога се организује мноштво елемената који су подвргнути овој „естетској логици”, *организацији дела*. За разумевање онога што аутор под овим подразумева најбољи је пример који је сам понудио. Ако је, по њему за диференцирање кича и уметности битна „функционализација детаља”, произлази да *детаљ* у уметничком делу никако није нешто случајно, док у кичу *детаљ* представља сушту *случајност*. Долазимо тако до организистичког става: уметничко дело је органско, тако да сви његови елементи имају Један смисао. „Чехов је једном рекао, ако у првом чину једног позоришног комада о зиду *виси пушка*, она у трећем чину мора опалити, иначе је сувишна. То је суштинска дефиниција ‘кича’. Појам целине односи се на деловање уметничког дела као једне целине”, поручује Белин.

Уметност је непоновљива – кич је поновљив. – На овоме месту Белин се још једном враћа Канту, примећујући како се, додуше, „нико не може наговорити да воли нешто ако он то не воли, али се свако може наговорити да разуме логику једнога дела, уколико она постоји”, разликујући тиме непоновљивост и нетранспарентност доживљаја „естетског” – који је приватан и лични, од *опште важности суда* који следи на основи просуђивања логике једне творевине. Дакле, „аутентично дело као целина је непоновљиво”. Обележје кича је, напротив, да је он по правилу нешто што се може *поновити*. У аутентичном уметничком делу никако не сме бити замењен ниједан појединачни елемент а да се не повреди идентитет дела. „У случају кича ми то можемо да чинимо без оне последице, пошто кич не поседује властити идентитет. Свој идентитет он извлачи из аутентичних дела, на којима се и темељи”.

Кич је опонашање конвенционалног карактера аутентичне уметности. – Какав је, дакле, однос који кич има према *аутентичној уметности*, будући да не

постоји угледање *уметности* на *кич*, осим уколико уметник – попут творца *кича* – не прижељкује завидан финансијски ефекат од свога дела. „На први поглед *кич* нам се појављује као *опонашање* аутентичне уметности” што се, по правилу, своди на то да *кич* не опонаша естетску фактичност, аутентичност уметности, већ њен привид. Поставља се питање да ли је *кич* пуки плагијат, копија аутентичне уметности, будући да „пада у очи његов карактер опонашања – у односу на аутентичну уметност”? Какво је то „кич опонашање” аутентичне уметности и шта је то што *кич* у уметности опонаша?

„Из аутентичне уметности *кич* црпи пре свега оне елементе који су у естетској свести једне епохе стекли конвенционални карактер. Истинска основа на којој *кич* израста, јесу конвенције које су од аутентичне уметности преузете и преобликоване. Извор *кича*, дакле, није сама уметност, већ *естетска свест*. Другачије казано, *кич* не опонаша аутентичну уметност директно, већ индиректно. Између њега и уметности леже конвенције, које је он присвојио и којима он процењује аутентичну уметност”. *Кича*, дакле, има свуда тамо где у једној епохи постоји конвенционализована естетска свест. *Конвенције, клишеи, модели* – који доприносе да уопште данас функционише, или „добро ради” *аутентична* уметност, бивају екстраполирани, ослобођене талоба „херметизма” узвишене уметности, и кроз *кич* су „популаризовани”.

Шунд је незграпна форма кича у којој је стереотип тривијализован. – Дакле, *кичу* се приписивала: естетска неаутентичност, димензија опонашања привида „естетске стварности”, поновљивост његове структуре, а елементи који творе „кич-целину” могу се, без штете по органско јединство *кича* и његовог идентитета, *измештати, замењивати* па чак и сасвим *елими-*

нисати, док би се други накнадно *додавали*. Коначно, у *кичу* доминира „стереотипно”, „конвенционално”. Реч је о „конвенционалности, која прелази у стадијум стереотипа”, из чега следи одређење *кича* „као практичне реализације шаблона уметничке свести”. *Живот* је категорија истинске уметности, док у *кичу* битише *смрт*. Однос *кича* и *шунда* најкраће можемо одредити тако да „шунд образује најконсеквентнију и незграпну форму *кича* у којој је стереотип тривијализован услед његовог уопштавања. Ако нам се, дакле, академски *кич* појављује као опонашање аутентичне уметности, онда је *шунд* њена карикатура”.

У погледу историјске егзистенције уметности, односно *кича*, Павел Белин сматра да се *кич* може наћи и у веома далеким епохама. Додуше, од средине 19. века почела је његова масовна производња, и од тада је *кич* почео стварати своју сопствену традицију која траје до наших дана. Од друге половине 19. века *кич* постаје један од најважнијих уметничко-интелектуалних и социјалних проблема. Па ипак, иако његова континуирана историја траје стотину последњих година, *кич* се појављивао у најразличитијим историјским епохама, наиме, у онима у којима се обликовао одређени уметнички стереотип у форми дела. *Кич* налазимо и у александријској уметности, али и у римској архитектури и скулптури из времена империје, затим у неким школама позне ренесансе, у европском псеудокласицизму. Сасвим се извесно може казати да „кич није никакав нови проналазак, већ стари и верни пратилац уметности”.

Кич је реализација стереотипа уметничког мишљења. – Па ипак, структура *кича* вазда остаје непромењена. Основно у сваком *кичу* јесте то да је он „увек реализација стереотипа уметничког мишљења”. Разуме се, не постоји заувек дати *вечни кич* који би у

свим друштвима и у свим временима имао исту негативну вредност, већ је његов „стереотип” временски условљен и варира од епохе до епохе. „Вечно” је само то да без „стереотипа” кича нема. Међутим, постоји мноштво временски условљених стереотипа. Овде је занимљиво поставити питање: ако је кич усисао у себе „конвенционално”, које је поглавито присутно у досадашњој „реалистичкој” уметности, какав је онда однос између *авангарде* и *кича*? Чини се да је Белин добро уочио једну закономерност којом се развијала европска авангарда у 20. веку. Установио је како су авангардни покрети на прелазу из 19. у 20. век као и у 20. веку, све до наших дана, у одређеном смислу настајали у директном противставу према кичу. Реч је о томе да док је *кич* из *уметности класичног стила* усисавао у себе „стереотипно”, „конвенционално” – као „рационално”, као *план садржаја*, дотле је *авангарда* парадирала са ауром „херметизма” и „ирационалности” на *формалном плану*, супротстављајући се истовремено и *кичу* и *традиционалној уметности*.

Друго је сада питање односа *кича* и *фолклора*. Нема никакве сумње, фолклор се не сме асоцирати са кичом, иако постоји прилично обимна производња псеудофолклорних, кичизираних дела, која користе извесне мотиве и узор из традиције фолклора. Међутим, истински фолклор, свеједно који степен наивности или примитивности представљао, никако није исто што и кич. „Фолклор”, сматра Белин, „јесте специфична уметност која каткада траје столећима у незнатно измењеној форми и, много лаганије него градска уметност, развија своје властите, једном створене конвенције које копира, а да од њих ипак не позајмљује карактер стереотипа. Фолклор је са гледишта културе хомоген, и ова чињеница ми изгледа као одлучујући разлог за то, да фолклор није створио никакав кич, већ да кич

има одређени однос према фолклору, што је суштинска разлика”.

Кич настаје у културно хетерогеним срединама. – Поред естетичких анализа кича и уметности, Белин је изнео две превасходно социолошке тезе које су у извесном смислу провокативне. Прва је да се кич најделотворније шири у *културно хетерогеним срединама*. Према томе, кич се тешко може наћи у античкој Грчкој или у Средњем веку, али зато много лакше у царском Риму и у европском псеудокласицизму. Двадесети век, као век општег мешања култура, развоја технологије и социјалних револуција, који је у културном погледу у највишем степену *хетероген*, истовремено је и век производње *кича за масе*. Свакако, Белин је веома обазрив. Он неће олако идентификовати масовну културу и кич, иако ће признати да „масовна култура нивелира уметност до нивоа кича, пошто она жели да кич уздигне на ниво уметности”. Па ипак, масовна култура није исто што и кич.

Друга његова провокативна теза која је, као и прва, изазвала живу полемику везује се за његову критику тезе о каузалној вези кича и тоталитарних социјалних система. Успех са којим се у тотализованим друштвима ужива у кичу, често је објашњен помоћу фаталног укуса диктатора. Такво објашњење Белина не може никако задовољити уколико се то не појави као правилност и у другим историјским случајевима. Још није доказано, сматра Белин, да су савремени диктатори имали искварен уметнички укус.

Иако ћемо се и сами позабавити основним претпоставкама Брохове теорије кича, потребно је да се на крају анализе Белинових ставова изнесе његов критички став према морализаторској критици кича, коју је, нема никакве сумње, највећементније изложио управо Херман Брох. За Хермана Броха је рекао како

је немачки есејист у своме огледу о кичу установио да кич постоји у уметности само зато што постоји у животу, приметивши како се од таквога становишта радикално ограђује. „Кич у животу није ништа друго до покушај да се живот редукује на уметност”.

И Волфганг Изер је инсистирао на томе да је за „кич” веома важна пре свега његова структурна особина. Наиме, у кичу се остварује „испуњено очекивање према норми производа”. Кич обећава стабилизацију и то би била најважнија његова социјална функција. Једном речи, кич је „естетско средство за успављивање” (Wolfgang Iser, 1968, стр. 654).

Када је реч о Белиновој тези о кореспонденцији историје настанка кича и хетерогеног културног стања, Зигфрид Кракауер не сматра овај однос као правило. Наиме, ако хетерогене културне ситуације захтевају кич, онда би се и сам кич морао нешто ближе одредити. Кракауер примећује: „Ја не могу да уважим тврдњу, да масовна култура просто иде на руку кичу, као и то, да га ситуација у тоталитарним државама захтева. Обоје, додуше, веома коинцидирају; предуслов за ширење кича дат је и у Америци и у Русији, будући да масовна култура, као и тоталитарни режим, могу постојати само под условом ширења конформизма. У једном случају ово иде одоздо, у другом одозго; овде као и тамо може се опазити конформизам. Данас је та ствар у Америци отишла толико далеко да је свака нова уметност у толикој мери апсорбована, да постоји сумња у њену аутентичност” (Siegfried Krasauer, 1968, стр. 662).

Критички коментар. – Основни је став Белинов: у уметничком делу постоји једно свесно језгро, које омогућава нашој рефлектирајућој свести да „интуира” постојање „органске целине”, „сраслости елемената”, „логику аутентичности” једног уметничког дела, одно-

сно „неаутентичне творевине” каква је кич. Друга његова претпоставка тиче се саме садржајне структуре уметности и кича. Кич се, наиме, одликује *поновљивошћу*; аутентично дело је *непоновљиво*; у кичу владају *стереотип* и *конвенционалност*, у аутентичној уметничкој творевини „стереотипност” је споредни елемент структуре; најзад, *авангардизам* у 20. веку храни се на слабостима кича, хотећи да буде његов антипод. Мањкавост Белинове концепције кича је, пре свега, у томе, што се тешко може проникнути у структуру саме „естетске вредности”. Појам „аутентичног” – као парадигматичан појам за све елементе „естетског”, објашњен „органском сраслошћу елемената” – које ми можемо нашим рационалним моћима да „сагледамо”, веома је проблематичан и, што је још горе, он робује гносеологистичкој традицији у естетици.

У основи ова концепција, која остаје у равни испитивања тзв. *естетског предмета* и припада области тзв. *објект анализе*, као анализе *структуре*, долази до истог закључка до кога је дошла психолошка естетика која се, на челу са Гајгером, и на његовом трагу са Лудвигом Гицом, прихватила задатка да у погледу кича истражи *естетски доживљај*, компаративно анализирајући слојеве *уживања* поводом „аутентичног дела” и „кича”. На исти начин како је тзв. *објект анализа* изнедрила категорије попут: *поновљивости*, *неаутентичности*, *стереотипа*, *конвенционалности*, тако ће и школа која се бавила рецептивном анализом доживљаја кича установити типологију особених атрибута доживљајности: *сентиментално*, *наслађивање*, *пријатно*, *уживање у уживању*.

Проблем је само у томе што се и први ред тзв. онтичких категорија, као и други ред психолошко-дживљајних категорија, налазе и у правом, аутентичном делу као и у истинском естетском доживљају, али и у самом

кичу и доживљају кича. Га ипак, обе поменуте школе у значајној мери су присвојиле неке од важних ставова модерне естетике, почев од Кантовог појма „безинтересног допадања” до става феноменологије доживљавања, према којој у сваком аутентичном уметничком делу мора бити очувана супстанција *дoживљајности*, *уживања*, свеједно што је Гиц, како ћемо показати, био веома склон да ово уживање и лепоту која се у „истинском уметничком делу” показује и открива, схвати управо у Платоновом значењу, као својеврсну *трансцендентну лепоту*, а право уживање у форми рационалног или дистанцираног типа доживљаја.

Психолошко-рецептивна анализа кича

Ако се...вратимо на „дoживљавање”. проблем тиме ниуколико неће бити олакшан. Јер ни сама уметност није заштићена од тога да се у њој ужива на кичерски начин, као што се, обратно, и кич (посебно онај племенити и „љути”) може примати као уметност. До овог последњег долази понајпре тамо где се кичерски узорци сублимирају у права уметничка дела.

Лудвиг Гиц

Нажљиви аналитичар Гицовог става биће изненађен консеквенцијама које такво гледиште производи. Пре свега, овим ставом доводи се у питање могућност смисленог разговора о уметности и кичу како са становишта рецептивне структуре доживљаја тако и са позиције онтолошко-структуралног тумачења.

Гицов став указује, најпре, на очигледност емпијске врсте коју аутор налази у пракси комуникације, у самој историји рецепције. Према овом ставу чак и

једно „аутентично уметничко” дело може бити *неадекватно доживљено* од стране афективно настројеног, пристрасног реципијента, који приступајући делу није спреман да се пода безинтересном естетском доживљају. Једном речи, аутентично дело уметности може се доживети и на *кич начин*. Исто тако, било је примера да реципијент естетски примерене менталне конфигурације, са изразитим стваралачком мотивацијом – сагласно интендираном естетском зрачењу дела, чак и у присуству „кича” („племенитог” или „љутог”), може бити у стању да и једну естетски неуспелу форму доживи на аутентичан начин, а затим да то проживљено стваралачки надгради до форме „естетског савршенства” (Лудвиг Гиц, 1979, стр. 30).

Када би се Лудвиг Гиц доследно држао овога становишта – о постојању *рецептивног дуалитета* између једне *формалне структуре* дела и његовог доживљаваоца, онда би речени став морао, такђе, имплицирати и постојање *онтолошког хијатуса* између стваралачког захвата једног *аутора* и његовог *постигнућа* – које, дакле, не мора да буде безусловно аутентично. Да ли се из овога може сада извести још једна консеквенција: да *аутор* – чак и са аутентичном мотивацијом и под свим релевантним, повољним условима за аутентично стварање, може произвети такву творевину коју ћемо оценити као *кич*, као *мање вредну форму*, или чак као сасвим *невредну*?

Гиц је и не слутећи, можда, овом узгредном опаском, отворио једно од најтежих питања у теоријској естетици, посебно у естетичкој онтологији, а затим и у естетици рецепције и естетичкој аксиологији, које је само привидно разрешио Бенедето Кроче. То дубље питање које лежи у основи постављенога скептицизма у погледу постојања онтолошког континуитета у структурама: *аутора – дела – реципијента*, имплицира:

а) онтолошки став – према коме свет није *per definitionem* естетски изграђен, а то значи да се ни сам човек не сме посматрати искључиво као *homo aestheticus*,

б) ако свет није превасходно естетски моделован, он се и не мора безусловно, у аутентично људском смислу, доживљавати као естетски, нити се на њега мора реаговати само на естетски начин, већ и на безброј других, а хуманистички адекватних начина, према томе и на етички, научни, забавни ...начин.

Дакле, став Лудвига Гица, осим што у себи садржи емпиријску евиденцију, указује и на апорију вредновања као и на проблем прецизног установљења онтолошког статуса уметности и кича. У том смислу, са хеуристичке тачке посматрања, драгоцен је још један став Лудвига Гица, према коме „одредити суштину кича није ништа лакше него просудити шта је ‘заправо’ уметност. Јер кич се *in concreto* јавља као псеудо-уметност. Спознати га као кич претпоставља извесно – експлицитно или не – знање о правој уметности”.

Није наодмет да се на овом месту помене мишљење Ота Беста, који је устао против хорске осуде „кича” са тзв. елитистичке позиције, која основни смисао егзистенције савременог човека и човека уопште види у томе да овај несрећник повоздан мора и треба да чита херметичку белетристику једнога Џојса и Фокнера, да слуша музику Шенберга и Албана Берга, да гледа слике Ликасоа, Клеа и Мوندријана. Једноставно казао: елитистичка осуда кича „негира чињеницу према којој човек није само *духовно биће*, већ је он и *осећајно биће* и *телесно биће*. Уживање у кичу, коме тобоже робује човек, има на крају сличну функцију као и конзумирање цигарета и алкохола. Као и ови и кич је чврст саставни део модерне потрошачке културе, као ‘допуна’ за уметност” (Otto F. Best, 1985, стр. 2).

Дакле, због различитих али, антрополошки узев, нужних, и са становишта аксиологије, једнаковредних, слојева структуре човека, једном речи, због бројних интереса и потреба човекових, теоријски је легитимно претпоставити да ће у присуству *аутентичне уметности* – естетски примерени приступ од стране некога појединца бити само један од низа других приступа, те да се лако може замислити, а у зависности од контекста и душевне расположивости личности, да се једном делу приступи и са другојачијим интересовањима, међу којима се сада, као једно од могућних, може појавити и кич-став или кич-интерес. Дакле, под разумљивом претпоставком да више нисмо спремни да пристанемо на духовни аскетизам, појединац има легитимну потребу да, каткада, у *већој* мери „задовољи” *Тело* и *Чула* него *Дух*, као што се, опет, у другој прилици, сав подаје *изазову духовности*.

Из реченог става Лудвига Гица слутимо могућност троструког онтичког прекида на линији поменутог континуитета: *стваралачки процес (аутор)*–*дело*–*доживљај дела (реципијент)*, али и на црти повратних спрега тих истих тачака линије. Другим речима, аутор може бити у стваралачком замаху а да се – у погледу *естетског предмета* – из тога не изроди „ваљано”, „аутентично” дело. Затим, једна форма, уметничко дело може бити „вредновано” као *естетски успело*, а да иза његовог постигнућа, дакле, у слоју ауторове мотивације није постојала ни потребна аутентична преданост, нити нарочита стваралачка воља да до тога изузетног постигнућа уопште дође. По истој логици једно „дело” може бити *невредно* са естетског становишта – како следи из Гицовог упозорења, а да ипак буде доживљено на аутентичан начин! Најзад, може се и једно изузетно вредно, естетски успело дело у рецепцији редуковати на осредњост, и у крајњој инстанцији на

кич. Замислимо приказ када сексуални незадовољник посматра Гојину „Мају“! Очито, Гојиној слици са естетске стране ништа не недостаје; такође, са гледишта реципијента, строго гледајући, остварен је „потпуни“ доживљај, комуникација. Невоља је само у томе што није реч о *естетском*, већ о *еротском* доживљају, који би овај гледалац у једнакој мери могао остварити посматрајући постер допадљивог женског акта!

Другим речима, претпоставка о јединствености *онтолошко-стваралачко-рецептивног* процеса, или *дела-аутора-реципијента*, заснива се на предрасуди о универзалној естетској јединствености и структурираности Бића, односно на кроцеанској негацији онтичке разлике између генија и талента. Међутим, чак и само поједини случајеви: 1. да се једна творевина именована као *кич* може на аутентичан начин доживети, односно 2. да се једно несумњиво аутентично дело, Гојина *Маја*, на пример, може у доживљају примити као *кич*, као што се, опет, 3. нека случајно произведена форма без намере да буде аутентична, може вредновати као изузетно успела, и најзад, 4. да из аутентичног стваралачког захвата и живота једног уметника не мора безусловно да се оствари оно „постављање-у-дело-истине естетског бића“, све то, кажемо, уноси сумњу у проблем заснивања *онтологије естетског предмета* која следи *естетском стваралачком процесу*, и која, затим, безусловно изазива *аутентично доживљавање*. Коначно, овим се пориче и сама могућност *естетичке аксиологије и уметничке критике*.

Уосталом, овде треба подсетити на чињеницу да су бројни *естетичари и социолози уметности*, међу којима пре свих Абрахам Мол и Едгар Морен, теоријски извиђајући управо *кич-производе* са инвентивном *научном имажинацијом*, препуштајући се при том узлети-ма властите теорије, били у прилици да сачине узорна

теоријска дела – чија се речена „изврсност“ мери сада из угла *научне аксиологије*. Они су се, дакле, „подавали“ *кичу али на научни начин!* Према томе, све зависи од интереса, угла гледања који Човек заузима, односно испољава у присуству кичу. Ако се пода магми његове *ласцивности*, тада ћемо казати да се овај научник, у крајњем смислу, *одмара, релаксира*, скупља снаге за неки други, озбиљнији рад. Ако, пак, све време док приступа „кич-производима“ – као грађи за теоријски узлет маште, кроз сам „кич“ просијава његов трансцендентни и дистанцирани став, а то значи и његово настојање да схвати смисао ове „неодољивости“ кичерског приказа – који се у тој „форми“ открива и ширим масама, научник му приступа на аутентичан начин, али са „научном“ релеванцијом. Уосталом, и естетичар који се не подаје „естетској“ магми, „аутентичности и иманенцији уметничког дела“, већ га истражује као предложак за развој своје теорије, такође приступа уметности на естетички тј. *теоријски* „аутентичан“ начин. Боље речено, он му не приступа „естетски“ аутентично, већ из интереса „естетичке“ теорије. „Естетички“ аутентично одређује се нормама *естетичке науке*, а не из угла уживљавајуће, *естетске* рецепције.

Исто тако, могу замислити ситуацију у којој естетски расположива личност прима одређени облик кича на доиста *истински* начин, односно да је приказом који „кич“ имплицира понесена, да се према самој ствари односи на креативно аутентичан начин. Наиме, у овој „кич“-творевини, иако у њој не налазимо ни „естетску успелост“, ни „аутентичност“ – мерену са естетског становишта, реципијент може имати естетски *ваљан, аутентичан доживљај*, који својом богатом *имагинацијом* успева да „конкретизује“ и „надомести“ постојеће „естетске“ празнине у реченој „творевини“. Тиме се жели казати да збивање у „структури реци-

лијента”, са вредносног становишта, не мора да интерферира самој „структури” дела.

Лудвиг Гиц је, ослонцем на феноменолошко становиште, у конкретним анализама разликовао појам [естетског] *уживања* од појма *допадања*. „Такозвано *допадање* подразумева управо то накнадно заузимање става према примарно прихваћеном уживању”, или „за разлику од [пуког] уживања, *естетско уживање* подразумева ... чин заузимања става, којим се трансцендира пасивно уживање. Јер при пуком уживању ја урањам у ово стање без остатка, док се заузимање става одвија ‘поврх тога’. У томе и јесте суштинска разлика између уживања и естетског уживања”. Поставља се само питање није ли овде реч о присуству елементата из савремених поетика авангардизма, у којима доминирају атрибути рефлексивно-концептуалне врсте, посебно у његовом ставу да право уметничко дело „карактерише извесна хладноћа расположења, опорост, чак неприступачност”. Ми доиста имамо разлога да тврдимо како Гиц овде полази од елитистичког естетичког становишта, према коме је циљ естетске комуникације управо у *трансцендентном* исклизнућу које се на најбољи начин остварује у рецепцији дела савремене, авангардне уметности. Као да се овде, са одбацивањем кича у чијем се присуству остварује *нерефлексивно уживање*, прећутно одбацује и целокупна традиционална уметност, будући да, према овоме начину мишљења, тој уметности недостаје наводно „трансцендентни хоризонт” (О томе више у књизи: Сретен Петровић, *Деконструкција естетике*. Бања Лука, Београд, 2006).

Вратимо се разлици између *естетског* и *кичерског* уживања. „Уживање је везано за предмет уживања, а у предмету уживања ужива се изоловано; естетско уживање укида на извештајан начин ову изолацију, будући да

се овде заузима став, то јест констатује се допадање. Овде, дакле, долази до оног хијата у доживљају уживања који се означава као *естетска дистанца* или као момент контемплације. Под овим се подразумева ‘подвајање Ја од предмета’, својеврсно конфронтирање, иза којег се, додуше, пре може слутити ‘мистичко’ уживање”.

Још једном видимо да се као атрибути естетског уживања *сматрају: дистанца, контемплација, мистичност, трансценденција, дуализам Ја и предмета уживања*. Сви ови атрибути припадају репертоару авангардне поетике, односно „поетици отвореног дела”. Због тога је и тешко разумети како је уопште могло доћи до очигледне противречности у основном ставу Лудвига Гица. Наиме, да на једној страни у *естетском уживању* имамо елементе гносеологистичко-метафизичке и мистичке оријентације – па се *естетско уживање* интерпретира као трансцендентно и дистанцирано заузимање става, а са друге стране, свођење *естетског уживања* на игру. Разлог за ову амбиваленцију лежи у опседнутости и Лудвига Гица и Карла Гроса Шилеровом естетиком или бар њеним кључним ставом да се „естетско уживање има да посматра као игра”. „Предмети за игру и естетски предмети [...] лако узимају на себе симболичка одступања од стварности [...]. Али, игра и естетско уживање показују још и друга заједничка својства. Овде пре свега ваља поменути *моменат добровољности*, конститутиван како за предавање естетском уживању тако и за ступање у сферу игре”. Свакако, под „игром” се не мисли овде на прозаичну зрсту забаве – у смислу разбиграге, већ на „мистичку игру”.

Било како било, у чудан спој се овде доводе *естетско уживање* и *уживање у игри*, који се, опет, одлучно диференцирају од феномена *пријатности*. Како одредити *осећај пријатности*? То је „самоуживање,

при којем субјект чистог уживања [...] налази објект уживања управс у своме уживању. Као што рекосмо, он ужива у томе што ужива. Посебно је важно да се овај тип уживања не брка са естетским уживањем. Овде се, наиме, ради о рефлектованом уживању сасвим специфичне структуре. Ова два уживања можемо дефинисати као разлику између *естетског уживања* и *пријатности*". А затим се „пријатност, још увек с ову страну вредносних категорија, може разоткрити као *нечист тип уживања* – квази естетске врсте”.

Овим је довршена читава типологија „уживања”, почев од: *кичерског уживања*, преко *естетског уживања*, до *насладе* и *сентименталности*. „Постоји кичерско око као што постоји и ‘озарено’ око”. Постоји примарно или пуко „уживање које још увек стоји изван сваке естетске квалификације. То је уживање без примесе рефлексије или трансцендирања, тј. без уживања у уживању и без фиктивног или ма каквог другог искључивања објекта уживања”. Ово „*кичерско уживање* заправо би представљало специфичну *неопредељеност између пуког уживања и естетског уживања*, при чему се ужива баш у том *колебљивом међустању*”. Према Гицу најчешћа карактеристика *кич-производа* јесте та да је кич *сентименталан*, а синоним за сентименталност била би стара добра реч *дирљивост*. Једном речи, човек кога нешто дира и човек који у нечему ужива структурно показују једну битну сродност: „он је дирнут својом дирнутошћу”.

Запажамо да се полазећи са феноменолошког гледишта у самој перцепцији предмета уочавају три врсте уживања: 1) *чисто* или *елементарно уживање*, затим, 2) *наслађивачко уживање* – карактеристично за *кич*, и 3) *право* или *естетско уживање*. Једном речи у кичу се не ради више о *чистом уживању* већ о *наслађивачком уживању уживања*. Гиц је дао занимљив пример

прве две врсте уживања. Када деца сладострасно смажу све божјиће фигурице од чоколаде, не хајући што оне представљају драгог Христа, свету породицу и пастире, ми имамо пример како се *кичерско уживање* негира и своди на *чисто, елементарно уживање*. Тачније, *слат, уживање* које дечи пружа чоколада примарније је од уживања у *фигурицама* Христа – о коме деца немају никакву озбиљнију представу, већ разазнају само то како се иза тога лика Христа крије предмет њиховог задовољења и наслађивања. Једном речи, док деца – јер су тако дрлиована да се за време Божићног церемонијала уздржавају од похлепе – посматрају фигурице од чоколаде на којима је приказан Христ, у машти, интимно, трансцендирају *кичерско уживање*, редукујући га на *елементарно задовољство*.

Дакле, сама слаткоћа чоколаде и доживљај који се има приликом искушавања те изворне сласти чоколаде, јесте чисто, непосредовано уживање, док је *уживање* у наивној фигури Христа која је направљена од исте чоколаде *кич уживање*. Најзад, *скулптура* Христа – Микеланђелова *Пијета*, јесте *уметност* у правом смислу. Гиц је диференцирао и нека друга својства *кича*, као што су: *пенетрантност, лепљивост, наслада. Међутим, кич делује и на оне који у нормалним приликама свесно потискују нагоне*. Веома је карактеристично да кич тако често постаје област душевног разгаљивања управо оних људи који су у нормалним приликама трезвени потискивачи нагона: „Сву недељу ради, празником се слади”!

Како видимо, основни је допринос Лудвига Гица теорији кича у томе, што је са гледишта феноменолошке естетике рецепције, покушао да диференцира неколико типова уживања: *чисто уживање, кич уживање и естетско уживање*. Најједноставније би се могло казати, да је *чисто* или *елементарно, непосредовано*

уживање оно које се исказује у првом суочењу наших чула са предметом, без икакве идеје која би посредovala тај доживљај. Затим, долази кич уживање које већ показује јединство тзв. „привидног циља”, „привидне идеје” и уживања, када је субјект који ужива дирнут, такнут у сентимент неком болећивом идејом, било да је она морално-религијског карактера, било привидно естетског типа. На крају, *чисто естетско уживање* се показује као дистанцирано уживање, као трансцендентно уживање, чији је најбољи пример „лепо по себи” у Платоновом значењу. То је лепота која је готово савим ослобођена чулности. У том смислу Гиц напомиње како је доживљавање уметности свесно своје интенционалне усмерености ка чечем другом, што је од конститутивног значаја за естетско искуство у целини. Тога „интенционалног усмерења ка другом” нема у доживљавању које пружа кич. Дакле, док је и сама *лепота* која је положена у правом уметничком делу – *трансцендентна лепота*, дотле кич-уживање имплицира емпиријску, чулну *лепоту*, која се присно удружује са обичним, овоземаљским осећањима. Како видимо, *кичерско уживање* не захтева активан став реципијента, његову покренутост ка трансценденцији предмета уживања. Кичерска лепљивост потиче управо од тога што му нисмо толико *конфронтирани* колико смо њиме „уљуљкани, испуњени, обузети”. Као да Гиц – у духу отворене егзистенцијалне онтологије, жели да каже како нам кич посредује *испуњеност* коју уметност вазда контаминира настојећи да нас покрене ка трансцендентном, приводећи нас бездну, и тако вазда држи *отворени фронт ка Бићу*. У доживљавању кича, међутим, *знатно је потиснута она специфична дистанца*, која је видљива у правом естетском доживљају. Тачније, у кичу смо испуњени *релаксирајућом баналношћу уживања*.

Проблем Гицове концепције је у томе што нису на најбољи начин диференцирани *доживљаји* које изазивају *традиционална* и *авангардна* уметност. Има се утисак да је Гицова теорија призвала *естетичност*, односно *аутентичност* само оним уметничко-стилским формама које трансцендирају „хоризонт уживања” и „допадања”, и тиме се приближавају „осећању незадовољства” као типичној форми *трансцендентне, мистичне лепоте*, коју не одликују више *хармонија, склад, јединство супротности, безинтересно задовољство*, већ *дисонанција, дисхармонија, ружноћа, апстракција, апсурд, ужас и шок*.

„За разлику од кича, око кога се шири аура осећања, уметничко дело карактерише извесна хладноћа расположења, *опорост, чак неприступачност*”, каже Гиц и додаје како *уметност од кича* превасходно „разликује *трансценденцију*, односно *превазилажење кичерског као латентне могућности људског*”. Иако је Гиц озбиљан аналитичар, он се у крајњем случају залаже за одлучно повлачење разлике између „лепоте” у кичу”, или лепоте иманентне стварности, и једне друге а супериорније лепоте, тачније, „трансцендентне лепоте у уметничком делу”. У овом погледу Гиц је остао платоничар, боље речено, присталица Брохове теорије, тврдећи да „истински уметнички” облик може бити само онај који *естетско и лепо* трансцендира ка Добру, оностраној лепоти. Гицу је блиско и резонување да је идеал право стварања који се реализује у савременој уметности, у својој основи постављен далеко од произвођења предмета за задовољење потреба масовног конзумента. „Док широке масе желе, пре свега, да на најлагоднији и најбржи начин [...] буду орасположене, савремени писац готово методично избегава подручје засићених расположења”, трагајући за *нерасположењима*, или негативним расположењима, метафизичким нелагодностима. Стога он прихвата став да

се „нихилизам” савремене књижевности боље може докучити на естетичко-психолошком плану „посредством новог *не-расположења* односно *анти-расположења*”.

Гиц је био обазрив у погледу заузимања онтолошко-естетичког става, сматрајући да се Биће праве или „естетске” творевине, на једној страни, и Биће „кичерског”, на другој, тешко могу аналитички извести из самог дела, из његове структуре, рекавши како, посматрано „историјски, нема ниједног јасно одређеног термина *а quo* кича, а сам феномен кича, опет, показује се до те мере протејски да је немогуће повући граничну линију између њега и уметности, уз помоћ (уосталом непостојећег) уметничког канона, тим пре што би и сам тај канон морао остати историјски променљив”. Али, и упркос томе, Гиц је допустио могућност да се у сфери *рецепције* може изнаћи полазиште за ону диференцију, што је, како смо показали, веома проблематично, судећи и по закључцима самога Гица. Упоредимо два Гицова става: „Одговор на питање да ли је једно дело уметничко ваља тражити, не у самом делу већ у његовом доживљавању, уз чију помоћ тек дело добија достојанство уметничког”. Други његов став гласи: „Ако се [...] вратимо на ‘доживљавање’, проблем тиме ниуколико неће бити олакшан. Јер ни сама уметност није заштићена од тога да се у њој ужива на кичерски начин, као што се, обратно, и кич (посебно онај племенити и ‘љути’) може примати као уметност”. Да ли се, доиста, *онтологија дела* може, онда, поставити на основи *рецепције*?

Управо због чињенице коју је Гиц обелоданио, да се, наиме, може имати кич доживљај и у присуству несумњиво (онтолошки утемељеног) уметничког дела, али и у присуству неког „кич-предмета”, ми немамо чврст ослонац, поуздани критериј за лучење вредносних категорија у сфери *рецепције*: *естетског* – у правом смислу, и *кичерског* – као лажног.

Кич – извор зла. Домаћаји елитистичко-моралистичке критике кича

Онај ко ствара кич није неко који ствара уметност мање вредности, нити неко који у овоме смислу може мање или не може ништа. Већ се на њега уопште не могу примењивати естетичка мерила: он је етички отпадник, злочинац који жели радикално зло. [...] зло које се овде манифестује је радикално зло, зло по себи.

Херман Брох

Док су Белин и Гиц, колико-толико, остали у хоризонту неокантовске и, делом, шилеровске естетике, афирмишући *антиутилитарни* став спрам естетског феномена, Херман Брох није никада показивао интерес за аутономију естетске чињенице сматрајући чак и сам појам „аутономије уметности” нововековном, цивилизацијском творевином, према томе и непримерним правом бићу уметности. По њему борба за аутономију уметности равна је захтеву за порицањем дубље културно-духовне и религијске мисије уметности. У томе су, да поновим, Брох и, делом Гиц остали платоничари.

Херман Брох је у анализи феномена пошао пре свега од става с моралној одговорности уметника, од свести о његовој мисији. „Уметник је одувек био уверен да ради *добро* а не *лепо*; ко је стварао имајући у виду лепоту, западао је у свим временима већ од самога почетка у кич”.

Шта је то *кичерско* у уметности и из којих мотива уметник производи *кичерско*? Према Броху лежи у темељу „грађанског гледања на свет [...] да се на уметничко дело гледа као на средство за уживање, као на чисто естетску творевину, чији је крајњи идеал управо изведен из *кича*. Можда једно овакво изопачење умет-

ности већ и само собом представља симптом распадања културе” (Herman Broh, 1979, стр. 165 и даље). Дакле, Брох је извео погубан закључак да категорија *забавног, уживајућег, игре* – као *чисто естетско* у уметности, доприноси да се уметност преобрази у кич.

Када се присетимо гледишта Волфганга Кајзера, који је 1958. године изнео став од далекосежног значаја, да свако литерарно дело, било да је реч о елитној или о масовној књижевности, у бити мора да испуни три основне функције, односно потребе савременог човека, и то потребу за 1) *забавом*, 2) *уздицањем* и 3) *сазнањем* савремене проблематике (Wolfgang Kayser, 1959, стр. 8), из тога је постало сасвим очевидно да сваки ригористички поглед који одбацује „забавни” карактер као непримерен *озбиљној књижевности*, и на другој страни, који негира да у *кичу* постоји, каква-таква сазнавалачка и компензаторска функција, теоријски озбиљно промашује, будући да свако дело *елитне* или *тривијалне* врсте, без обзира на меру присуства, мора садржавати у себи све три функције. Сасвим супротно, Брох је радикалан у ставу: *онај ко ствара кич јесте отпадник и злочинац!*

Због тога је потребно најпре да наведемо оне најважније одредбе Броховог схватања кича које су најчешће биле предмет уважавања од стране естетичара моралистичко-религиозних опредељења, а уједно предмет оспоравања и критике од стране оних који су бранили аутономни статус уметности. Ко је, дакле, стваралац кича? То је „напросто *рђав човек, етички отпадник, зликовац* који служи *радикалном злу* [...] он је *свиња*. Јер кич је у границама уметности зло по себи”, каже Брох. И наставља: „кич није ‘лоша уметност’, он образује свој властити, и то затворени систем, који као страно тело лежи у целокупном систему уметности, или, ако тако хоћете, живи напоредо с њим: то

би се – а ово није само метафора – могло упоредити са системом Антихриста у односу на Христов систем”.

Брох је био смрешан да *кичу* припише знатно опаснију, патолошку димензију, доводећи га у везу са *неурозом*. Тврдио је да је веза између неурозе и кича заснована на злу које происходи из кича, приметивши како није случајно што је Хитлер био безусловни поборник кича. Он је живео крвави кич, а волео је сахарински кич. Нерон је био такође велики поборник лепоте, што је за Броха исто што и бити поборник кича. Ватромет запаљенога Рима, који је Нерон режирао, уз живе бакље хришћанских тела размештених по његовом царскоме врту, сигурно је имао својих уметничких валера. „Уметнички израз времена ваља видети у оном огромном напону између добра и зла какав постоји унутар уметности. – А зло у уметности јесте кич”. Најзад, рећи ће Брох, онај ко „ствара кич није неко који ствара уметност мање вредности, нити неко који у овоме смислу може мање или не може ништа, већ се на њега уопште не могу примењивати естетичка мерила: он је етички отпадник, злочинац који жели радикално зло. И будући да је зло које се овде манифестује радикално зло, зло по себи, оно зло које је као апсолутно негативан пол повезано са сваким системом вредности, кич ће бити зао не само са становишта уметности него и са становишта сваког другог вредносног система који није имитациони систем; јер онај који ствара само ради лепог ефекта, онај радикални естет, дакле, који не трага ни за чим другим до само за оним задовољењем афеката које ће му тренутно приуштити ‘лепо’ одахнуће, сматраће да су за постизање овога циља допуштена сва средства и користиће без устезања свако средство да би остварио такву лепоту”.

Из ових претпоставки произлази да је *кич* структурни елемент уметности, можда, чак и саме уметнич-

ке мотивације и њеног градивног основа, што би се, полазећи од плотиновске дихотомије могло да одреди као присуство „хаоса” у Бићу, који би ваљало да буде савладан. *Кич* то је зло, он симболизује ружноћу, представља уметничку лаж. Дабоме, у вишем реду категорија налази се чврст Поредак, у коме су идеја Добра, Истине и Лепоте вазда у јединству. Да не буде недоумице у погледу Броховог става који гласи: „Нерон је био такође велики поборник лепоте”. Брох, као и Платон у *Гозби*, имају на уму две врсте „лепоте”: *чулну, овосветовну или иманентну лепоту, с једне, и лепоту по себи, као „мистичну” и „трансцендентну”, с друге стране. Дакле, Нерон је волео „чулну”, „аутономну” и „осамоштањену” лепоту, лепоту без моралне одговорности и без било каквог односа према Добру и Истини. Ни Платон ни Брох нису за „аутономни статус лепоте”.*

Као што се са онтолошког гледишта „хаос” посматра као суштински елемент *структуре „кича”*, тако је историјски узев услов за његову *егзистенцију* пронађен у *епохама распадања јединственог система вредности*. „Свако доба растакања вредности истовремено је било и доба процвата кича. Распадање антике у време римскога царства дало је кич, па је неминовно да и савремена епоха, којом је управо окончан процес распадања средњовековне слике света, буде изнова репрезентована преко естетичкога зла. Јер епохе потпуног ишчезавања вредности покрећу зло и стрепњу пред злом, а уметност која треба да буде чулни израз тих епоха, мора и сама бити израз зла које делује у њима”. Однос Реда и Хаоса тумачи се као однос Разума и Чулности, Метафизике и Физике, што се у филозофско-религијском смислу изражава у онтологијама *монаштва и епикурејства; монизма и хедонизма*. Епикурејство, односно Хедонизам симболизује *идеал земаљског царства*; Платонизам и Монашко израз су *идеала небеског царства*. „Епику-

рејско у земаљском животу, монашко у смислу небеске реалности. А може ли се нешто аналогно рећи и о кичерскоме животу? Његова првобитна и основна конвенција јесте конвенција претеране осећајности, или, како бисмо то сада смели рећи, конвенција извештачене осећајности, јер та конвенција покушава да небо и земљу доведе у једну наскроз неистиниту везу”. Једном речи, тамо где је цивилизација, где цвета производња за тржиште и потрошњу, где се стварају средства за уживање, ту је и кич. Кич је „чедо грађанске епохе”. *Позитивистички, антиплатонистички свет* је присиљен да аксиом *Лепота је оно што се допада* не само одабере и прихвати него и да тај аксиом спроведе у живот, па је стога „кич био предодређен да – иако је он само део целокупног уметничког стварања – преузме на себе старе задатке уметности и да са своје стране допринесе стварању чулног израза времена”. У Броховом ставу да је кич „отпадништво од божанског стварања света вредности”, запажамо, као у Платиновој еманационој филозофији, да је реч о нечем што је у вредносном систему последње, што је отпало од Једног, а то су *зло, ружно и лаж*.

Консеквенција такве оријентације је јасна: свако залагање за аутономију значи инсистирање на кантовском „безинтересном допадању”, што је равно злу коме нас приводи кич. Према томе свако атомизирање „естетских категорија”, то ће рећи одвајање „лепоте” од „добра” и „истине” води у катастрофу, у зло. Зато је Брох радикално оповргао било какву вредност *естетицизму*, за који каже да унутар система вредности представља *грех* а грешно у „вредносном систему уметности [...] јесте кич”.

Нема никакве сумње, овде се *естетицизам* схвата у смислу *естезијског*, као доминација огољене чулности, пуког уживања, *задовољства* и површне *пријатности* у уметности. Брох сматра да је лично *задовољење*

афаката најснажнији извор кича. Јер, у време јачања ирационализма или у време избијања револуција, *кич* се користи као бекство пред ирационалним, као бекство у историјску идилику, у коју треба да још увек важе чврсте конвенције. „Та субјективна чежња за једним бољим и сигурнијим светом додуше објашњава зашто данас историчност и историјски роман доживљавају нови процват, али она исто тако показује – јер тај жуђе-ни историјски свет је ‘леп’ – да се с овим већ закорачује у подручје које лежи у домену владавине кича”. Дакле, док се истинско дело, покренуто монашким и мистичним, метафизичким вачелом вазда окреће од пуке савремености, дотле је основна одлика кича „заокрет ка историјском”, а од форми романа *кичу* би био најближи *историјски роман*. „Кич се налази у *бекству*, он је у сталном бекству ка рационалном. Техника кича, заснована на имитацији и упућена на рад према рецепту, рационална је”. Међутим, ваља се озбиљно замислити над примедбом Лудвига Гица, да је због опсесивне фиксације „естетског” за „етичко” Брех необазриво превидео да је и утилитаристичко-моралистичко подјармљивање „лепоте” такође велика опасност, јер се уметност, према истом механизму, претвара у кич. „Стога се Бреху [...] и може догодити да призна нека дела која су по нашој оцени кичерска, али их он сматра уметношћу због њихове легитимне етичке тенденције”, закључује Гич.

Почев од Брехове теорије кича усталила се теза да као год што су зло, ружно и хаос присутни у сваком човеку, тако је исто *кич* иманентно својство не само сваког човека већ и сваког уметничког дела. Тај *кич* у уметности показује се као *ефекат* који је у њој присутан, као што је то *ритам* у музици. Јер *потпуно без ефекта, што значи без и капи кича, не може се ни у једној уметности*. Полазна је његова претпоставка да свако уметничко дело мора да садржи по коју кап кича.

Најзад, „ако се и ми запитамо до које смо мере и сами захваћени или незахваћени свим тим, наћи ћемо – у сваком случају ја то видим по себи – да смо не баш тако ретко дословно наклонени кичу”. Чини се „да структура људске проблематике остаје константна под свим различитим историјским костимима и чини се да се она на крају крајева своди на теолошке и митске основе”.

Овде је од нарочите важности Брехово признање да он и сам увиђа како „смо не баш тако ретко дословно наклонени кичу”! Дакле, као врхунски писац са изузетном теоријском едукацијом, Херман Брех је понајмање био склон да се пода изазовима масовне културе и њеним манипулацијама. Међутим, и то је одсудно питање: Како је таква личност могла, интроспективно, да у себи прозре *ово радикално „зло”*? На крају, са које то позиције Херман Брех суди о кичу? Ако је „кич” у толикој мери, чак антрополошки, присутан у сваком од нас, а са „кичом” и сам појам „забавног”, онда, чини се, права истина не може бити на страни захтева за *кастрацијом либидиналног порива*, за одсецањем онога што је у нама „антрополошки” усађено, за уклањањем ове „наклонености кичу”. Поменули смо како и сам Брех признаје да у себи, не ретко, осећа трагове „кичерског”. У духу Кајзерове опаске – да у Човеку равноправно постоје све три основне потребе: за „уздицањем”, „сазнањем” и „забавом” – истина би била у неговању толерантнијег прихватања и ове треће наше основе Бића и из ње легитимно изведене потребе за „опуштањем” коју, на крају крајеза, и тако високоумни и елитни слојеви друштва – којима припада и сам Брех, неретко носе у себи. *Као да је у човеку усађена исконска потреба за једном врстом „лакших” средстава за забаву!*

Због тога се чини апсурдним да се две следеће вредносне категорије и даље сагледавају у односу радикалне дихотомије: *етичко* – присутно у правој умет-

ности, и естетско које би било у темељу кича. А Брох управо то жели да подвуче, да суштина кича лежи у „замени етичких категорија естетичким, јер кич не жели да ради ‘добро’ већ хоће да ради ‘лепо’, њему је стало до лепог ефекта”. Будући да кич „живи искључиво од ефекта, онда морамо увидети како се без кати ефекта, дакле без капи кича, не може ни у једној уметности”.

Када Брох каже да *кич постоји*: будући да *постоји кич-човек*. тачније, „кич нити би се појавио нити би се одржао да не постоји кичер, човек који воли кич и који је спреман да буде његов продуцент, стварајући га, и његов консумент, купујући га и плаћајући чак за њега високу цену” и, затим, када признаје емпиријску чињеницу која има значење антрополошког става: „да смо не баш тако ретко дословно наклоњени кичу”, онда, бар на основи извођења које је предложио сам Брох следи да је *кич наша судбина!* Ако је то већ тако, покушајмо онда трезвено и реалистички да схватимо његове консеквенце. Чак и ако не води безусловно добру и едукацији наших естетских осећања, ваљало би запитати се у коликој мери он доиста доприноси злу?

Навикли на дихотомно, метафизичко постављање категорија, можемо приметити да су одвајкада у игри били следећи поларитети: на једној страни *кич*, *академизам* и *имитација*, и на другој *уметност*, *оригиналност* и *моралност*. Будимо праведни. Брох је кантовао када одбацује вануметничку тенденциозност, али је и антикантовац, када се залаже за очување у уметности моралне и религиозне тенденције, Идеје. Иако „сам кич није идентичан с академизмом”, Брох примећује да је „академизам једно од најплоднијих подручја његове активности”. На крају „уметничко дело без [...] етичког циља губи надаље сваки значај”.

У посебне карактеристике кича које се тичу његове структуре спадају *имитација* и *подражавање*. „Кич

је, будући имитациони систем, ипак реакционаран”. Уметничко дело као такво не може се методски подражавати: оно што се може подражавати, то су само најједноставније форме. Карактеристично је да се кич, управо због свог помањкања маштовитости мора враћати на најпримитивније методе, на порнографију, детективски кич, петпарачки роман.

Изложили смо једно од веома утицајних становишта уметности, као и жестоку осуду кича која је изведена у духу метафизичког морализма и идеје која *естетско* и *чулно* тумачи као основ Зла. Такво радикално критичко становиште има само један али битан недостатак. У основи оно ништа не објашњава, док је практична делотворност такве осуде кича равна нули, једном речи она је беспоследица. Можда се разлог томе налази у оној антрополошкој истини коју је лично искусио већ и сам Брох, признавши како смо сви ми *не баш тако ретко дословно наклоњени кичу*!?

Социолошко-структурна анализа кича

Кич на првом месту доноси појединцу функцију задовољства, или боље речено спонтаности у задовољству која је страна идеји трансцендентне лепоте или ружноће, он му доноси ограничено и индиректно учешће у екстраваганцији.

Абрахам Мол

Абрахам Мол је свој приступ кичу одредио као *социјално-психолошко испитивање*. Дакле, није реч ни о аксиолошком, ни о естетичко-психолошком тумачењу. Настојећи да одговори на питање који је носећи, онтички темељ кича, Мол је, и не хотећи то дотакао проблем *естетског предмета*. Према томе, он је склонији да говори о супстанцијалној основи творевине

коју именујемо као кич, него да се, попут Гица, усмери ка анализи *типова доживљаја*, и у том оквиру ка специфичностима *кич-доживљаја* и *уживања*. „Да ли кич, више него туристичка отуђеност, доводи заједно са вулгаризацијом уметничких вредности до уништавања трансцендентности а самим тим уноси црва који изазива трулеж у сјај чисте лепоте? Када бисмо на то одговарали, прешли бисмо са социјалне психологије на психо-естетику а затим на теорију вредности. А то није наш циљ”, сматра Мол (Абрахам Мол, 1973, стр. 233).

Парадоксално је што и сам Абрахам Мол, попут Гица и Броха, верује да је „кичерско стање” урођено човеку, да оно представља неку врсту антрополошког, архетипског талогa, који се сасвим природно, преко аутора излива и у саму структуру *уметности*. Једном речи, и овде се брани став да у сваком човеку и *уметности* има *трунке кича*. „Постоји, дакле, извесна *кич-уметност* или боље речено *исвестан кич у уметности* који се везује било за уметничке предмете у класичном смислу речи, било за скупине тих предмета у одређеном окружењу и за њихове међусобне односе, те ћемо према томе говорити о кич-делу [...] као што ћемо говорити о кич-окружењу”.

Одмах ваља поставити питање: да ли је учињена довољно прецизна дистинкција између „кича” и „уметничког дела” када се тврди да је атрибут *оригиналног* узет као специфична црта уметности, док је атрибут *баналног* својство кича? Ево тог става: „Кич се јавља као *перманентно кретање* унутар уметности, унутар односа између оригиналног и баналног. Кич је друштвено *прихватање задовољства* путем потајног учествовања у ‘лошем укусу’, одмарајућем и умереном”. Као год и Белин, који је основу разликовања *уметност-кич* сагледао у дихотомiji *аутентично-неаутентично*, односно Гиц, који је ову диференцију одредио пошавши од пла-

на рецепције: *естетско, дистанцирано уживање-пријатност*, најзад, Брох који је то учинио са становишта естетичко-етичког ригоризма: *дорбо-зло*, тако је и Мол речене категорије развио из *аксиолошке перспективе*, из супротности: *оригинално-банално*. Разуме се, *банално* је овде „*тривијално*”, које се налази на линији кича.

Иако се обазриво клонио замке морализма, има се утисак да је био веома близак Броховом теоријском, дакле, и антиестетичком и хетерономном становишту, које је нагињало теолошкој критици кича. И Мол је, наиме, прихватио став како „у сваком од нас има трунка кича. Кич је стално присутан као и грех: постоји читава једна теологија кича”. У овоме гледишту наћи ћемо и трагове теорије о *трансцендентном* и *метафизичком* својству уметности, коју смо регистровали и код Лудвига Гица.

Још једном ћу поновити да се теоријско-естетичка, исходишна позиција поменутих аутора поклапа са поетиком савремене авангарде, која се супротставља вредностима традиционалне уметности. Сви аутори, који су се често служили категоријалним системом естетике информације, ако већ нису били и сами заговорници ове теорије као Абрахам Мол, сматрали су веома блиским структуре *традиционалне / реалистичке уметности* и *кича*, одређујући обе форме као творевине „затвореног дела”. Уосталом, подсетићу читаоца на парадигматичан Гицов став који гласи: „Скоро ниједно такозвано уметничко дело [...] није било поштеђено да буде доживљено као кич”. *Социолошки* посматрано, однос: *авангардно-кичерско* показује се као однос: *елите* и *маса*; у *естетичком* кључу, пак, тај се однос исказује као супротност: *узвишено-лепо*; у *психолошком* тумачењу, као однос: *рефлексивно уживање-пријатност*; и најзад, у *логичком* погледу, то је дихотомија: *ума (идеје)-чулности (опажања)*. Све то лепо се може уочити из бројних Молових ставова.

„Кич је превасходно демократски: он је прихватљива уметност, оно што не вређа наш дух узвишеношћу која је ван свакодневног живота, напором који нас превазилази [...]. Човек је мерило према којем је кич створен, док уметност прелази његове границе, кич разблажује оригиналност до довољног степена да би је сви могли прихватити”. Кич и нео-кич представљају, према Мољу, „један психо-патолошки аспект свакодневног живота. Гомилање, грозница, неадекватност, осредњост, бескорисност или лажна функционалност су у очима моралисте појмови препуни негативних конотација, они представљају оно што је *рђаво*, а ако је с друге стране кич стално присутан као и грех по речима Еггента, он филозофу са етичким преокупацијама изгледа као предмет извесне борбе, нека врста неопходне еволуције друштвеног света”.

И Абрахам Мол каткада говори о рецептивном аспекту кича па, попут Гица, узима *пријатно* као основну естетичко-рецептивну одредницу и елементарно осећање које он производи. *Лепота* се претвара у задовољство; *доживљај кича у хедонизам*. Поврх тога, у кичу је на делу принцип синестезије.

Пријатност = Gemütlichkeit јесте „доминантно осећање кича које супротставља вредности среће вредностима трансцендентне лепоте која је управо због тога непогодна”. „У ствари сама идеја *лепоте* је замењена идејом *задовољства*, што је приближава хедонистичком систему уживања везаног за сензуални, али нарочито за *consensus omnium*-друштвене већине (пристојност)”. У кичу превасходно делује „принцип синестезијске перцепције” који се везује за *принцип кумулације*. Основни је циљ кича да се *нападне* што је могуће више сензорних канала истовремено или непосредно једне за другим.

Нема никакве сумње да је и Абрахам Мол подржавалац поетике авангардизма, а то значи и поборник

платонистичке идеје о *трансцендентној лепоти*. То се може уочити већ из његовог оштрог поларизовања: *истински естетског задовољства* у уметности, и *задовољства у кичу*. „Кич на првом месту доноси појединцу функцију *задовољства*, или *боље речено спонтаности у задовољству* која је страна идеји трансцендентне лепоте или ружноће, он му доноси ограничено и индиректно учешће у екстраваганцији”. Кич је враћање вредности занатском таленту, он је уопште узевши „враћање вредности субверзивној уметности у *Gemütlichkeit*-у, у комфору свакодневног живота, он је *велика победа талента над генијем* (Морен)”. Овим је поново оживела стара разлика између *романтичног појма генија* – веома блиска авангардној поетици, и *талента* – човека који располаже техничким умећем и ничим више. Дакле, за праву уметност се везује *геније*, за кич *таленат*. На тој црти је и друга дихотомија проистекла из романтизма, о односу *поетског* и *уметничког*, тачније, поезије и ликовне уметности, при чему су савремени теоретичари кич пре свега везивали за ликовну уметност. Из тога је происходила и Кантова дихотомија *узвишеног* и *лепог*, као два типа естетичког идеала, првог – *узвишеног*, који се остварује у свету ствари по себи, у сфери *трансцендентног естетског идеала* и на црти је моралног добра чији су примерци дела музике и поезије, и другог – *лепоте*, која се везује за трансценденталну, чулну лепоту коју превасходно видимо у облицима ликовних уметности, што имплицира и Ничеову поделу уметности насталих из *диониског* – *аполонског* надахнућа.

Занимљиво је, међутим, да је Мол, упркос критичи кича која местимиче подсећа на Ђорџа и Гица, видео и неке његове врлине. „Кич-однос, и уметност која из њега произлази, је дубоко и природно *педагошки*. Дobar укус се ствара у оквиру друштва *против, кроз и*

помоћу лошег укуса". У наставку даје социолошку одредницу кича, рекавши како је кич „производ једног од најшире оспораваних успеха буржоаске цивилизације: стварање *вештине живљења* истовремено тако рафиниране, тако савитљиве, тако разрађене до ситница да је освојила планету чак и пре него што је била подржана одређеним прописима. Кич је универзални и постојани концепт који се може наћи у свим посесивним културама на разним нивоима, али је *везан* за тријумф средње класе. Било би занимљиво и корисно предузети једну етнолошку студију кича у свим цивилизацијама које су имале владајућу и посесивну средњу класу (Рим пред пад царства, на пример)".

Овим ставом Мол приступа кичу као инвентивни аналитичар који критички анализира структуру потрошачких, тј. *посесивних* друштава, дакле, и структуру савремене цивилизације, показујући како се за „кич" везују, углавном, *средњи* друштвени слојеви који, и то је битно, чине доминантну друштвену групу. Овај средњи друштвени слој произвела је, дакле, сама та савремена цивилизација која, природно, рачуна и са овим слојевима али и са кичом. Према томе, кич је, сасвим извесно, легитимни облик за задовољавање потреба управо реченог друштвеног слоја, коначно, и интереса саме ове цивилизације. Ако је *кич* *нужно* *зло* као и сама савремена цивилизација, онда се може казати да су и Мол и Брох, са религиозно-моралистичке и антрополошке позиције, признали кичу онтички статус, интерпретирајући га као феномен који се не може ни елиминисати ни порећи, нити превладати неком врстом културне политике и педагогије. Немогућно је укинути кич, а да се претходно – ако је доиста непожељна, не укине и сама цивилизација која се одређује као *посесивна*.

На крају, „ако кич није уметност, он је барем *естетски* [= *естезијски*] начин свакодневице, он одбија

трансцендентност и чалази своје место усред већине, *усред* *просечности*, у оквиру највероватније расподеле. Кич је, као што смо то већ рекли, као и Срећа, нешто што се користи сваког дана". Али, ако је већ тако, може ли се онда пристати на став да је *кич* радикално зло? Може ли се прогласити за *радикално* *зло* нешто што се свакодневно упражњава као „срећни опијум за масе"? У којој се мери може толерисати она надмена охолост коју естетичар елитистичке понесености гаји према укусу широких маса, када тврди, као Карл Хофер, да се треба ослободити илузије да „уметност превасходно мора да буде уметност за народ", додајући да „што је уметност већа и значајнија то у мањој мери може да буде уметност за масе [...]. Оно што маса тражи у уметности је кич"? Тако је, уосталом, говорио и Ежен Јонеско лансирајући идеју о авангардном театру без публике! Хофер, дакле, чини антрополошки рез. Он је најпре социолошки диференцирао два друштвена слоја: *елиту* и *масу* а онда је ту разлику прогласио вечном и урођеном. Док код једних постоји урођена склоност за кич, код других је на делу смисао за рецепцију елитне уметности.

Критика постојећих приступа кичу

Свести категорије уметности на феномен кича је погрешно. Кич је резултат демократског процеса који се активирао у 18. веку и у индустријском начину производње који је перфекциониран у 19. веку. Као демократска уметност у епохи репродукције кич је „масовна уметност", која служи за задовољење потреба.

Ото Бест

У уводној белешци издавача књиге о кичу Эта Беста може се прочитати како овај аутор на толерантан

KIČ UMESTO STVARNOSTI

Kič – ideološki, kulturni i politički normativ

Đokica Jovanović

Iznad zakonâ, koji su važeći samo u jednom vremenskom periodu, i samo u određenim društvenim uslovima, postavljeni su likovi, priče i ideje koji treba da budu neprolazni, vanvremeni, i zato važeći u svim vremenima. Kultura i politika, sa jedne, i ideologija i demagogija, sa druge strane, su skoro izjednačeni. Tako instrumentalizovane političke i kulturne teme su obrađene prema obrascima važećim za postupak ideološke obrade stvarnosti, svedene su do gole fabularnosti, do jednostavne i lako prepoznatljive poruke. Odbacivanjem racionalnog stava, neprihvatanjem kritičke pozicije, a upotrebom jezika saobraženog prema najjednostavnijim principima masovne kulture, izvršena je emotivna (afektivna) kolektivna mobilizacija. Na toj osnovi je stvoren snažan propagandni aparat. Tako je stvoren moćan, širok i sugestibilan kič-ambijent u kome će se proizvoditi kulturni i politički kič – koji je, na taj način, postao osnovom kulturne i političke ideologije u Srbiji.

Zašto kič, a ne politika i kultura? Zato što su modeli komunikacije, medij, između tvorca poruke i primaoca, dovedeni (svedeni) u ravan kiča. Politički mit ne podrazumeva bilo kakvu slobodu političkog stava. Naročito ne podrazumeva slobodu medijâ, za “političke tehničare” mediji su okosnica demagoške obrade kolektivne volje prema ekskluzivnom oligarhijskom interesu. O velikoj neslobodi jugoslovenskih medija, naročito srpskih, Branimir Stojković piše: “Zahvaljujući pre svega Radio-televiziji Srbije i *Politici* AD, ali i državnoj novinskoj

agenciji Tanjug, ukupna medijska situacija u Jugoslaviji može da se sagleda i u drugom ključu – onom neslobodnih medija i ograničavanja slobode informisanja njenih građana, kao temeljnog ljudskog prava. Međunarodna organizacija koja prati slobodu medija, *Freedom House*, u svom izveštaju za 1997. jugoslovenske medije svrstava u neslobodne – u grupu bivših socijalističkih zemalja u kojoj se nalaze još i Albanija, Belorusija, Bosna i Hercegovina i Hrvatska.”¹²⁵⁾ Radi se, prema tome, o kič-jeziku, kič-politici, kič-porukama, kič-kulturi. “Treba li o kiču kao lošem ukusu poglavito raspravljati estetički, ili ga valja shvatiti sociološki kao vrstu *ideološke diverzije* (kurziv – Đ.J.)? A shvaćen kao lažnost i diverzija, ne zahtijeva li kič također i etičko razmatranje?”¹²⁶⁾ Javno

¹²⁵⁾ B. Stojković navodi kriterijume ove međunarodne asocijacije, prema kojima je, u vreme Miloševićeve vladavine, Jugoslavija ocenjena na sledeći način: “Svoje ocene slobode medija *Freedom House* zasniva na četiri grupe indikatora: 1. Zakoni, propisi i druga pravna regulativa koja utiče na slobodu medija 2. Politički pritisci i kontrola sadržaja medija 3. Ekonomski pritisci koji utiču na sadržaj medija 4. Represivne akcije protiv novinara. U svakoj grupi se posebno ocenjuju štampani i elektronski mediji na skali od 0-15 i to tako da nula označava potpunu slobodu medija a 15 potpunu represiju nad njima. Skor od 0-30 ukazuje na zemlje sa slobodnim medijima, od 31-60 na one sa delimično slobodnim dok 61-100 poena znači neslobodne medije. Sa 75 pripisanih poena jugoslovenski mediji su podjednako neslobodni kao i oni albanski (takođe 75 poena). Stanje medijskih sloboda jedino je nepovoljnije u Belorusiji (85 poena). Na drugom kraju lestvice nalazi se Slovenija sa 28 poena što znači da pripada zemljama u kojima su mediji slobodni.” Branimir Stojković, *Uloga medija i javnog mnjenja u demokratskoj transformaciji SR Jugoslavije*, u: *Lavirinti krize – Preduslovi demokratske transformacije SR Jugoslavije*, zbornik, Institut za evropske studije, Beograd, 1998, str. 422.

¹²⁶⁾ Matei Calinescu, *Lica moderniteta*, Stvarnost, Zagreb, 1977, str. 216.

izrečena poruka je čitljivija kao kič-poruka, jer je saobražena merilima osrednjosti, jer su ta merila, nolens volens, dominantna veličina u ukupnoj sumi moći razumevanja društva, tačnije, moći prosuđivanja o javnim stvarima. Ovde su, u velikoj oblasti ukusa, dominantne kategorije suđenja, dopadanja, nasuprot kategorijama rasuđivanja, kritike, racionaliteta, estetskog. “Nenameravana kičerska svojstva pojedinih proizvoda, tj. njihova tehnička nevičnost, koja može (ali ne mora!) delovati kičerski, za nas su samo od sekundarnog značaja; doživljavanje i uživanje, naprotiv, predstavljaju onu pravu polaznu osnovu.”¹²⁷⁾ Kič jeste “marginalni fenomen estetskog”¹²⁸⁾, ali nikako nije marginalni fenomen u sferi političke ideologije, preciznije, u sferi demagogije, tom krvotoku populizma, koja povezuje mitske snage (večno, sjevremeno) sa kolektivom (ovde i sada), ka kome je i usmerena demagoška akcija.

Kič, po svojoj prirodi, teži da sebi da oblik savršenstva. I to ovako. Teži “pravilnosti” – pravilnim oblicima. Idealu. Hladan, pravilan, umiven, kao kompjuterski prikaz, ali, umiren, beživotan i bez onih skladnih nesavršenosti kojima nas umetnost i izvorni mit uzbuđuju, uznemiruju, pokreću, podstiču na misao i pitanja, podsećaju na obavezu da se traga za slobodom. Umetnost i mit uznemiruju jer postavljaju pitanja, ukazuju prstom na tajnu, pri tom, niti odgovaraju, niti odgonetaju. Konačno, nisu li i naši pojedinačni životi upravo takvi – tajnoviti, breminiti pitanjima, nedovršeni? I baš zato neodoljivi. Ni život ne bi bio život ako sâm ne bi predstavljao sklad nesavršenosti. Na sreću. Na sreću, ostvarenog ideala nema, jer bi to bila konačnost. Mir. Apolutni poredak. Smrt. Kič. Otuda kičersko dozivanje idealizovane, romantizovane prošlosti i guranje sadašnjosti u

¹²⁷⁾ Ludvig Gic, *Fenomenologija kiča*, XX vek, Beograd, 1979, str. 90.

¹²⁸⁾ Isto, str. 33.

takvu (nepostojeću, izmišljenu) prošlost. Otuda pojednostavljivanje u kič-poruci, tj. izricanje generalnih, velikih, konačnih "istina". Na pitanja koja postavlja sadašnjost, nude se pretpostavljeni odgovori iz davno minulih vremena. U prošlosti ("korenima", "identitetu") su već iskazane sve velike "istine". Zato se kulturpolitički kičlija često poziva na maksimu: "Ko ne zna svoju prošlost neće imati ni budućnost", ne poznajući njeno pravo značenje. Prošlost nije bezuslovni normativ za sadašnjost, još manje za budućnost – ona bi trebalo da bude dragoceno nasleđe, deo u slobodnom izboru alternativâ u kreaciji sadašnjosti, i poruka sutrašnjim generacijama da neguju sopstvenu slobodu izbora u kreaciji njihove buduće sadašnjice. Naši kič-ideolozi pokušavaju da uspostavljanjem te bezuslovne i jedine "vertikale" ostvare (konačno i zauvek!) – beskonačnost, kontinuitet, potpunu smirenost i pomirenost sa sudbinom i vremenom. Sila koja sačini takav mir zaslužuje svoje mesto u večnosti – sama bi se ovekovečila.

Priroda kolektivismâ (od patrijarhalnog, klasnog, religijskog, etničkog..., pa do grupe sportskih navijača, klubova fanova estradnih zvezda, industrijskih i naučnih timova, poljoprivrednih zadruga, porodičnih zadruga...) postavlja individuu u drugi plan, iza kolektiva, iza kolektivnog cilja. A priroda ideologizovanog, doktrinarnog kolektivismâ je da je zasvagda suprotstavljen ljudskoj individui i njenim pravima. Upravo zato je kolektivismâ plodno tle za formiranje kič obrazaca u politici i kulturi. Jer, borba protiv individue, tj. protiv temeljnog antropološkog svojstva svih ljudi i svakog ljudskog bića po-naosob – originalnosti, neponovljivosti i nesvodivosti celine ljudskog bića na samo jednu ili nekoliko socijalnih uslovljenosti – dakle, protiv različitosti (i bogatstva u različitosti), zarad uspostavljanja bilo kakvog uniformno uređenog vrednosnog sistema (obezličnog, ljudskoj prirodi suprotstavljenog), može se voditi samo *antiantro-*

pološkim sredstvima. Lažnim, neistinitim sredstvima odenutim u privid istinitosti, stvarnosti. *Kičem!*

Uzmemo li u razmatranje dominantni (najagresivniji) način izricanja političkih i kulturnih poruka u poslednjih skoro dvadeset godina u Srbiji, videćemo da se radi o smišljenoj inverziji istorijskog mita kojom je izvršena njegova *banalizacija*. Sveden je na "narodu razumljiv jezik", tj. "očišćen" od svih, njemu imanentnih, značenjskih slojeva. Izgovoren "jezikom narodu razumljivim", prerađen je kao nadvremena, naddruštvena "zapoved" koja stiže iz prošlosti-večnosti. To je "otkrivena" istina istovremeno zaodnuta u mistično ruho, pa je razumu (racionalnom) nedokučiva, uzvisujući se nad njim. Srbi poseduju naročitu, samosvojnu, sposobnost da "osete, dožive i prožive" tu mističnu supstancu koja se okrija samo njima i pripada samo njima, ne samo kao kultura, već kao duhovnost. Duhovnost je i viša, i dublja, i šira no što je kultura čije je rodno mesto profani svet. Duhovnost, kao takva, nije podložna ni upitnosti, ni sumnji. "Onaj ko sumnja je izdajnik". Prerada je učinjena u "ministarstvu istine", prema uzusima uspostavljenog pakta između kolektivističke svesti značajnog dela stanovništva i političko-kulturne pseudoelite. Tim postupkom banalne reinterpetacije stvarnosti, mit i duhovnost su podignuti na nadstvarnosni nivo, sa koga je jedino moguće razmevati političke, kulturne i društvene "istine i činjenice", stvarnost uopšte. Dakle, sa našeg stanovišta, kolektivismâ predstavlja najširu (prvu) osnovu na kojoj demagozi grade kičerski ideološki prikaz stvarnosti.

Kič počiva na nekompetenciji njegovih uživalaca (neznanju, nedovoljnom ili pogrešnom znanju, antiintelektualizmu), na tradicionalizmu (antimodernizmu, neprijateljstvu prema novom kao nepoznatom), egalitarizmu (strahu od kompetencije, kompeticije, različitosti koja počiva na hijerarhiji sposobnosti), na autoritarnosti (neautentičnom autoritetu, na strahu od moćnijeg i na

aroganciji prema slabijem). Politički i kulturni kič, na takvoj osnovi, "afirmiš" upravo ovakva stanja duha.

Uz to, nacionalizam, egalitarizam, autoritarnost i tradicionalizam (i iz njih proizašao kolektivism) u javnom polju se ispoljavaju kao populizam, kao plebiscitarna "demokratija" i podrška autokratskom demagogu. Na političkom planu se uspostavlja cezaristički tip vlasti (koji uživa podršku velikih društvenih slojeva). Sa druge strane, ovako formiran kičerski "pogled na svet" je, prividno, jak odbrambeni bedem prema spoljašnjem svetu, ili prema drugojačijim, "tuđim", ili novim vrednostima i idejama, koje su, u mnogo čemu, nepoznate (znači: opasne, preteće). Komunikacija, uzajamno prožimanje, međuodnos, kooperacija sa spoljašnjim okruženjem i sa novim idejama nosi sobom dve "pretnje" po ovakav sistem vrednosti:

1. Slom postojećih društvenih vrednosti, počesto neotpornih u dodiru sa drugim vrednostima, jer su dugo obitavale konzervirane u izolovanom društvenom krugu, ne stekavši vitalnost koja se gradi samo u kulturnom dodiru sa drugim, u obostranoj razmeni. Zato se međukulturna kompeticija iz koje izrasta kompetencija mora izbeći, jer će, nadalje, neminovno doći do smene političke i kulturne mitologije racionalnim vrednosnim sistemima. Još dalje, biće detronizovani društveni slojevi – nosioci kolektivism, biće uklonjeni sa pijedestala na kome sede kao "najznačajniji" društveni slojevi. Iako, uistinu, njihov suštinski značaj ne mora biti veliki (osim kao rezervoara socijalne podrške političkoj i kulturnoj pseudoeliti), demagoškom, kičerskom propagandom su permanentno uveravani u njihov nesumnjiv i presudan značaj. Suočenje sa takvim poretkom stvari

predstavlja realnu opasnost da budu marginalizovani u korist nosilaca modernizma.

2. Napuštanje kolektivism istovremeno znači i zamenu pseudoelitâ drugim elitama (koje, takođe, mogu biti pseudoelite). Ili, kako bi rekao Ralf Darendorf (Ralf Dahrendorf), dolazi do smene vladavinskih udruženja. Ulogu posredujućeg faktora između društva i novih dominantnih političkih i kulturnih sistema vrednosti preuzima nova elita.¹²⁹⁾ Silazak pseudoelite sa scene za slojeve koji je podržavaju znači gubitak, prividno, povlašćenog socijalnog statusa. Gubitak prividnog se doživljava kao gubitak realnog životnog i društvenog uporišta. Lakše se živi sa prividom da "uzvišeni nebeski" narod, poput mitskog junaka, bira "carstvo nebesko" plaćajući uvek i iznova visoku gubitničku istorijsku cenu, no sa realnošću u kojoj vladaju siromaštvo, bolest, neznanje i osećaj inferiornosti u odnosu na razvijena evropska društva.

Može se slobodno ustvrditi da kič u politici i kulturi u Srbiji počivaju na jakom osećanju kolektivnog resantimana i osujećenosti. Pogledajmo samo jedan primer, duboko utkan u našu svakodnevicu. Surova je realnost da se u Srbiji, u miloševićevskom režimu, jedva prosečno mesečno zarađivalo stotinak nemačkih maraka – najmanje u odnosu na bilo koju evropsku zemlju. Teško pada istina da neke bivše jugoslovenske republike imaju znatno viši standard no što je to u Srbiji. Takođe, teško pada činjenica da su neke zemlje iz bivšeg socijalističkog lagersa sada višestruko premašile Srbiju po svim

¹²⁹⁾ O pojmu vladavinskih udruženja i sistemu društvenih uloga vidi šire u: Ralf Dahrendorf, *Homo sociologicus*, Gradina, Niš, 1989.

uporedivim parametrima društvenog života (Poljska, Češka, Mađarska, baltičke zemlje...), a da su do samo pre desetak godina značajno zaostajale za tadašnjom Jugoslavijom i Srbijom u njoj. Dok je sa razvijenim evropskim zemljama poređenje, praktično, nemoguće. Međutim, sve ove zemlje su, prema kičerskoj zamisli, u duhovnom (kulturnom) smislu, u velikom, epohalnom, zaostatku u odnosu na viševjekovne "duhovne vrhunce" srpske kulture. Ukoliko se desi demistifikacija (dekompozicija) ovakve ideološke i kulturološke predstave, biće to biti prvi znak predstojeće tegobne modernizacije srpskog društva.

Radomir Konstantinović u *Filosofiji palanke* piše o pojavi koju naziva *srpskim nacizmom*. "Misticizam srpskog nacizma je 'krstaški', ratnički, u stilu 'odbrane' Hrista od marksističkog Anti-hrista, misticizam Dimitrija Ljotića koji je svoje kvislinške falange hteo da vidi i prikaže kao falange srednjevekovnih svećenika Hrista. Međutim, taj misticizam (savršeno tuđ duhu palanke) nije bitan ni iz daleka kao misticizam večno-plemenskog, 'rasnog', koji je u samom korenu srpskog nacizma kao krajnjeg izraza srpskog nacionalizma pa i duha palanke koji, u pokušaju povratka duha plemena, neizbežno jeste i ovaj duh nacionalizma." Srpski nacizam je, piše dalje Konstantinović, svojim "misticizmom večno-plemenskog, 'rasnog', sasvim na putanji duha palanke okrenutog tautologiji večno-svoga, samoposedujućeg duha koji se, samim posedovanjem, zatvara u krug prema svemu što je *izvan* njega i što je, zato, opako-tuđinsko (i neprijateljsko, jer je tuđe). (...) Zlo do koga je srpski nacizam neizbežno dolazio na makrokosmičkoj ravni jeste zlo ovog sukoba sa istorijom, zlo od pokušaja istorijske regresije, linijom nasilnog povratka u van-vremenost prošlosti, a na mikrokosmičkoj ravni (na ravni duha koji dolazi do izražaja kroz nužno *individualno* iskustvo) ovo zlo je, kada je autentični izraz, stihijno-podsvesni pokušaj njegov da se u sebi preobrazi:

bitno iracionalno, zlo je ovde tehnika kojom se pokušava da prevaziđe nepobeđivi i nerazrešivi sukob između večno-plemenskog ('rasnog') kao iracionalnog i korenskog racionalizma empiričkog duha palanke."¹³⁰⁾ Molim čitaoca da ne sudi strogo zato što se koristim ovako dugim izvodom iz Konstantinovićevo delo. Smatram, međutim, da se ovim izvodom ponajbolje odgovora na pitanje: koji su, kakvi su i otkuda potiču koreni dominantnih političkih stavova i orijentacija u Srbiji u poslednjih dvadesetak godina?

Kao što je već rečeno, izvorište dominantnih političkih stavova je u dubokim, tradicionalističkim kulturnim slojevima koji počivaju na nacionalističkom i kolektivističkom nasleđu. Pa, i sada, kada je došlo do uklanjanja Miloševićevog režima, to se nije desilo zato što se društvo radikalno politički emancipovalo i zato što stremlji ka modernizaciji, već zbog dvojake vrste kolektivnog nezadovoljstva:

1. Zbog kolektivnog resantimana zarad izgubljenih ratova i zgaslog (a neumrlog) sna o "konačnom rešenju srpskog nacionalnog pitanja" uspostavljanjem granica srpskoj državi tamo gde se "nalazi ma i jedan srpski grob", i
2. Zbog sveopšteg sunovrata društva u krizu nesamerljivih razmera. Kriza ima tako velike i duboke razmere da se društvo nalazi u stanju anomalije (Emil Dirken [Émile Durkheim]). Razoreno je društvo i razoreni su svi njegovi pod sistemi (ekonomski, kulturni, politički...).

Svrgavanjem starog režima, nije promenjen i sam sistem na kome je počivao režim, što je u suprotnosti sa,

¹³⁰⁾ Radomir Konstantinović, *Filosofija palanke*, Nolit, Beograd, 1981, str. 367.

deklarativnim, temeljnim političkim odrednicama koje "zastupaju" sadašnji politički akteri.

U institucijama su, mestimično, izvršene kadrovske promene, smenjivanjem onih pojedinaca koji su, belodano, delovali nezakonito. Međutim, sama priroda i struktura institucija je i dalje skoro nedirnuta.

I posle pada Miloševićevog režima, neki dominantni politički akteri (kako vladajući, tako i opozicioni) praktikuju jedinstven nacionalistički ideološki model. I dalje su u upotrebi mitovi (Kosovo, svetska zavera, globalizacija...). Oni su sada prerađeni utoliko da se ne koriste kao ratni poklič. Ali su, i dalje, jak propagandno-ideološki instrument ("Kosovo¹³¹) – sveta srpska zemlja", "Kosovo mora biti pod srpskim suverenitetom", "Zapad nas ne voli", "globalizacija – potčinjavanje interesima

¹³¹) U čemu se može ogledati diskontinuitet sa doskorašnjim sistemom kada je reč o Kosovu? U napuštanju demagoškog i birokratskog govora o tome da je "Kosovo sastavni deo Srbije". Sa zvanične adrese (država) još nije obelodanjeno kakva je prava istina o sadašnjem i budućem statusu Kosova. Naime, zadugo, a možda i definitivno, na Kosovu neće biti uspostavljen puni suverenitet Srbije. Odluka o suverenitetu je u nadležnosti upravljača na Kosovu, a prema Rezoluciji 1244 Ujedinjenih nacija čiju pravnu valjanost potpisima garantuju i Jugoslavija i Srbija. Albanci, većinsko stanovništvo na ovom području, odlučno (po cenu oružanog sukoba) ne prihvataju jurisdikciju Srbije. Ni jednu, ma kako primamljivu, ponudu iz Beograda Albanci neće prihvatiti. Sa druge strane, što se Srba i pripadnika drugih nealbanskih etničkih grupa tiče, mnogi su odranije otišli sa Kosova sa željom da se nikada ne vrate. Oni su, izgleda, poslednji tužni ešelon u dugoj povorci koja od XVII veka pa do danas putuje "put Srbije". Oni samo deklarativno brane stav "Kosovo je Srbija", jer može biti vrlo neugodno svako javno priznavanje želje da se živi u novom zavičaju, podalje od Kosova. Javna je tajna da su "najveći rodoljubi" i mnogi politički funkcioneri "na vreme" dobro unovčili svoje kuće i imanja ("vekovna ognjišta") prodajom Albancima.

svetskih moćnika"...). Napokon, demagogija se svodi na politički kič, koji, u ovom slučaju, nije samo kulturna činjenica, već dobija političko-normativni karakter. Time je dešovinizacija (neki koriste neopravdano jak termin: denacifikacija) dovedena u pitanje, skoro onemogućena. Tišinom su pokrivena zločinstva, društvo se i nadalje vodi ka stanju kolektivne amnezije. Dok se u javnom govoru stari režim osuđuje zbog zločina prema "sopstvenom narodu" (čak: "najveća zla je naneo sopstvenom narodu"), Ne pominje se ni "san" nacionalista (Cvetan Todorov [Tzvetan Todorov]) o uspostavljanju "pravednih", "istorijskih" granica srpske države, naspram "nepravednih", "neprirodnih", "avnojevskih", koji je bio odlučujući motiv da otpočnu ratna dejstva i kojim je uspostavljena krvava nit od romantičarskog sna do ratnog zločina. zla prema drugima se pominju tek sporadično, kao manje važna. "Ukratko, san (koji se nekima može učiniti košmarom) o savršenom poklapanju teritorije, stanovništva i države nije ostvariv. Taj san je, osim toga, tuđ demokratskom duhu. On, naime, zahteva da pojedinac bude zatočen u identitetu koji su mu podarili njegovi roditelji i slučajnost rođenja, umesto da mu bude ostavljena mogućnost da ispolji samostalnost svog mišljenja. Etnička država se predstavlja kao *prirodna država*, dok demokratska država, naprotiv, mora biti pojmljena kao *ugovorna država*, čiji su stanovnici zapravo podanici koji raspolažu, a ne puki predstavnici jedne zajednice, potčinjeni svom fizičkom ili kulturnom identitetu. Demokratska država nije, naime, zajednica krvi niti samo porekla, već svakome ostavlja mogućnost da upražnjava svoju slobodu i umiče determinantama koje trpi".¹³²)

Nacionalistička ideologija je tako, naizgled, suprotstavljena komunističkoj, (prividno) kao emancipatorska.

¹³²) Cvetan Todorov, *Sećanje na zlo, iskušenje dobra*, Republika, Beograd, 256-257/2001, str. 17.

Radi se, međutim, o tome da je reč o dvema kolektivističkim ideologijama, koje imaju mnoge strukturalne sličnosti. I jedna i druga su izolacionističke. I jedna i druga ne priznaju prevashodni suverenitet građaninu. I jedna i druga proizvode neprijatelje. Obe ideologije su totalizujuće – ne priznaju legitimitet drugim ideologijama, naročito liberalnim. Za sada (još uvek), uglavnom, personalna politička promena ne znači i napuštanje nacionalističke ideologije. Ideologija je promenjena utoliko što se sada radi o “mekom”, “umerenom” nacionalizmu, eufemističkim izrazima, koji su “Evropi podnošljiviji”. Taj “meki”, “umereni”, “demokratski” nacionalizam budi asocijacije na “meki” socijalizam, “socijalizam sa ljudskim likom”. Izgleda da kolektivističke ideologije, onda kada “potroše” sopstvenu supstancu, prelaze u stanje “tolerantnih” ideologija. To je model ideološkog opstanka. Figurativno rečeno, prelaze u stanje političke poluhibernacije do nove istorijske prilike. Ako se kriza ne počne rešavati na valjan način, realnu šansu će dobiti novi populisti (oživljavanjem nacionalizma i egalitarizma), a koji već ambiciozno pripremaju politički nastup. Socijalni očaj i radikalne ideologije idu ruku pod ruku. Pitamo se, konačno, da li su, po analogiji, mogući “demokratski boljševizam”, “umereni fašizam”, “meki nacional-socijalizam”...?¹³³⁾

¹³³⁾ Na pitanje o tome da upišu naziv partije čiji program i praksa su najbliži njihovim uverenjima, ispitanici su u 40,6% slučajeva odgovorili da je to DOS (Demokratska opozicija Srbije). A među njima se najviše (15,8%) izjašnjava za DSS (Demokratska stranka Srbije), čiji lider (Vojislav Koštunica) je aktuelni predsednik Savezne Republike Jugoslavije. A za DS (Demokratska stranka), partiju aktuelnog predsednika vlade Republike Srbije (Zoran Đinđić) izjašnjava se 9% ispitanika. Dodajemo ovde jednu značajnu opasku. Demokratska stranka Srbije je po ideološkom profilu nacionalistička partija. Njen lider Vojislav Koštunica je zagovornik tzv. “demokratskog”, “mekog” nacionalizma. Zastupanje nacionalističke političke

Ovde je potrebno detaljnije objašnjenje. Tačnije rečeno, ovakva ideološka preimenovanja istog u nešto drugo ukazuju na sada skrivenu, ali neprekinutu političku praksu. Da je Srbija i danas u stanju skrivenog, tinjajućeg, građanskog rata pokazuje nemodernistička, “umereno” nacionalistička politika aktuelnog predsednika SR Jugoslavije i partije (DSS) na čijem je on čelu. Međutim, ni drugo krilo, koje predstavlja aktuelni premijer Republike Srbije, a koje je u navodnom sukobu sa grupacijom oko predsednika SR Jugoslavije, nije, bogzna kako, modernistički orijentisano – sirovi neoliberalizam, koji promovišu, ne može biti u saglasju s modernim humanizmom. Upravo, maločas rečene sintagme koje se sada na političkom planu plasiraju kao “demokratski nacionalizam”, “meki nacionalizam”, “umereni nacionalizam” liče na nekadašnji pokušaj traganja za “socijalizmom sa ljudskim likom”. Bilo je to, ustvari, traganje za “boljševizmom sa ljudskim likom”. U prevodu sa ideološko-propagandnog jezika – radi se o traganju za “totalitarizmom i diktaturom sa ljudskim likom”. Naravno, bio je to ideološki konstrukt, realno neprimenjiv. U ovom smislu se može postaviti pitanje: ako je nacionalizam poželjan, kao racionalna i humana politička orijentacija, zašto bismo tragali za umerenim nacionalizmom? Zašto se, onda, želi afirmacija i legitimisanje umerenim nacionalizmom? Međutim, pošto nacionalizam uvek, u krajnjoj instanci, znači “isključenje drugog”, onda je i “umereni nacionalizam” predvorje građanskog rata. On je u permanentnom stanju latentnog, skrivenog građanskog rata. Upravo ta sintagma (“umereni nacionalizam”) koju izgovaraju vladalačke strukture ukazuje na to da građanski rat još nije završen.

Izgleda da kolektivističke ideologije, onda kada “potroše” sopstvenu supstancu, daju sebi izgled “toler-

konceptije je udarna doktrinarna (a često i propagandna) tačka i bivše vladajuće grupacije, a i ove partije.

antnih" ideologija. Figurativno rečeno, prelaze u stanje političke poluhibernacije do nove istorijske prilike. Ako se kriza ne počne rešavati na valjan način realnu šansu će dobiti novi populist, koji već ambiciozno pripremaju politički nastup. To se vidi i po stepenu popularnosti predsednika Savezne Republike Jugoslavije (uskoro će se ta država zvati Srbija i Crna Gora), Vojislava Koštunice. Prema sondažama javnog mnjenja, njegova popularnost je neposredno posle poslednjih izbora bila izrazito visoka (skoro 90%), mada je do sada stepen njegove popularnosti drastično opao – na oko dvadesetak procenata, ali je, i dalje, najpopularniji političar u Srbiji). Popularnost predsednika SRJ obasjava popularnošću i njegovu političku partiju – Demokratsku stranku Srbije. Paradoks je u tome što su njegov rejting i rejting njegove partije, neposredno pre promene režima Slobodana Miloševića, među građanima bili vrlo niski. Njegova partija i on sam su u merenjima javnog mnjenja redovno bili u grupi partija i političara sa najnižim nivoom popularnosti i prepoznatljivosti. Uz to, Demokratska stranka Srbije sada ima odbore u 90% većih mesta u Srbiji. Dakle, ne radi se o enormno povećanom rejtingu dojučerašnjih političkih partija, već i o masovnoj pojavi političkog konvertitstva. Veliki broj pripadnika i simpatizera dojučerašnjih vladajućih partija, sada su, takođe, pripadnici i simpatizeri aktuelnih vladajućih partija.

*

Pre no što ponudim odgovor na pitanje šta je kič?, potrebno je učiniti nekoliko napomena o tome kako je ovaj termin do sada definisan.

Od brojnih termina koji označavaju loš ukus u raznim jezicima, termin – *kič* je jedini dobio univerzalno značenje. U nemačkom jeziku, iz koga potiče, on

označava delo dostojno prezira, označava stil koji se odnosi na "umetničko smeće".¹³⁴⁾ "Reč kič javlja se u sadašnjem značenju u Minhenu oko 1860: to je dobro poznata južnonemačka reč: kitschen, sklepati, a posebno praviti nov nameštaj od starog, je izraz iz svakodnevnog jezika: verkitschen, znači krišom podmetnuti, prodati nešto umesto onog što se zapravo htelo kupiti: postoji u svemu tome izvesna etička misao nižeg reda, izvesno negiranje izvornog."¹³⁵⁾ Kič ima brojne sinonime kao *schund*, tj. *trivial*, pa otuda leksičke složenice *Schundliteratur*, odnosno *Trivialliteratur*, označavaju književni kič. Ali, ovaj prilično neodređeni izraz, koji je ušao u široku upotrebu, izaziva ne malu glavobolju kod onih koji žele da ga precizno definišu. Njegova neodređenost često ukazuje na dvostruko značenje. Neki autori veruju da ova nemačka reč potiče od engleske reči *sketch* (skica, nacrt, kratki prikaz), koju su minhenski umetnici pogrešno izgovarali i primenjivali na jeftine slike koje su prodavali turistima. Drugi autori izvor značenja traže u nemačkom glagolu *etwas verkitschen*, što na meklenburškom dijalektu znači pojeftiniti, prodati nešto jeftino.¹³⁶⁾ Ludvig Gic (Ludwig Giesz) takođe iznosi hipotezu da je kič vezan i uz nemački glagol *kitschen*, što znači "sakupljati ulično smeće", "gomilati blato s ulice" (*den Strassenschlamm sammelscharen*). "Konačno, estetički rečeno, kič se može razmatrati kao otpad, odnosno, bezvrijedna roba."¹³⁷⁾ Ovome valja dodati i jednu prateću osobinu kiča – preteranost, nagomilavanje, prenatrpanost. Radi se o neskladu dimenzijâ, neopravda-

¹³⁴⁾ Gillo Dorfless, *Kitsch: Antologia del cattivo gusto*, Gabriele Mazzotta, Milano, 1968, str. 10.

¹³⁵⁾ Abraham Mol, *Kič, umetnost sreće*, Gradina, Niš, 1973, str. 37.

¹³⁶⁾ Vidi šire u: Ludvig Gic, *Navedeno delo*, str. 23. i dalje.

¹³⁷⁾ Matei Calinescu, *Navedeno delo*, str. 218. U istoj knjizi vidi šire: str. 216-218.

nom naglašavanju nekih svojstava na račun drugih. To izaziva neprirodnost, *neistinitost*.¹³⁸⁾ “Kič je laž koja želi da se dopadne”, kaže Zoran Glušćević.¹³⁹⁾ Ideološki manipulišani ukus je onaj loš ukus koji ne postavlja pitanja o ideološkoj svrhovitosti. Ideološki kič je svodiv na spoljašnje uzroke i motive. Leo Leventhal (Leo Lowenthal) kaže: “Ukoliko pojam redukcionizma ima ikakav legitimitet, on se tiče masovne kulture. (...) Budući da potpuno odbacujem sociološki pristup *književnosti* koji umetnička dela smatra pukim odrazom društva, teorija odraza¹⁴⁰⁾ upravo je legitiman pojam kad se primeni na masovnu kulturu.”¹⁴¹⁾ Ukoliko zamenimo pojam masovne kulture pojmom kič, ova distinkcija postaje vrlo ubedljiva. Kič je, onda, uistinu *izopačena estetička svest*. Parafrizirajući Adornovu (Theodor W. Adorno) definiciju kiča kao “parodije katarze”, može se slobodno ustvrditi da je kič parodija estetičke svesti. Bît kiča, po Adornovom mišljenju, je u njegovoj potpunoj neodređenosti i neodredivosti, u nejasnoj “halucinatornoj” moći. Kič je lažno sanjarenje, obećanje lagodne i ugodne “katarze”.¹⁴²⁾ Kada lepota izgubi vrhunski zahtev za jed-

¹³⁸⁾ Vidi šire u: Zoran Glušćević, *Život u ružičastom: Antologija svakidašnjeg kiča*, Prosveta, Beograd, 1990, s. 12-24.

¹³⁹⁾ *Isto*, str. 20.

¹⁴⁰⁾ Rodonačelnik *teorije odraza* bugarski “marksistički filozof” Todor Pavlov zastupao je estetiku koja ima izvoriste u dijalektičkom materijalizmu, tačnije, u Staljinovoj ideološkoj, dogmatskoj redakciji marksizma. Umetnost nije ništa drugo do “subjektivni odraz objektivne stvarnosti”. (Primedba – Đ.J.).

¹⁴¹⁾ Leo Lowenthal, saopštenje na simpozijumu: *The Comparative Method: sociology and the Study of Literature*, objavljeno u: *Yearbook of Comparative and General Literature* 23 (1974) 18. u: Matei Calinescu, *Navedeno delo*, str. 223-224.

¹⁴²⁾ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1970, str. 355.

instvenošću i kad njome počnu da upravljaju politička merila u totalitarnim i autokratskim (oligarhijskim) sistemima, “lepotu” je lako fabrikovati. Takođe je “lepotu” lako fabrikovati i tamo gde novčana merila upravljaju – u neoliberalnom poretku.

Rezimirajući sve što je do sada rečeno, preporučujem sledeće određenje kiča – *Interpretacija stvarnosti, kojom se simplifikuje, redukuje, “ukrašava” sadržaj interpretacije, kojom se nekritički, radi nekog grupnog interesa, ističu samo neki, instrumentalizovani, aspekti stvarnosti, i, pritom se teži homogenizaciji publike, pobuđivanjem njenih elementarnih motiva (često svedenih do nivoa instikata), potreba i afekata, jeste kič. U estetskom, smislu kič nikada ne napušta, ne prevazilazi, ravan svidanja, dopadanja. U ovom određenju dominantna kategorija je interpretacija stvarnosti. A bliska ideja je, dakle, da svaka autoritarna ideologija koketira sa kičem, ili ga, pak, sama (iz utilitarnih razloga) proizvodi. Tako i sama nužno postaje kič tvorevinom. Drugim rečima: “Kao što je Luj Altiser (Louis Althusser) istakao (...) ideologija (u svakodnevnom životu – Đ.J.) ima malo veze sa ‘svešću’, (...) Ona je duboko nesvesna. Ideologija je, u stvari, sistem predstavljanja, ali u većini slučajeva te predstave nemaju nikakve veće sa ‘svešću’ (...) One su opaženi-prihvaćeni-doživljeni kulturni objekti i deluju funkcionalno na ljude preko proseka koji im izmiče.”¹⁴³⁾*

¹⁴³⁾ Dik Hebdiđž, *Potkultura: značenje stila*, Rad, Beograd, 1980, str. 22-23.