

Vrijednost umjetnosti i pitanje nemoralnih umjetničkih djela

Czerny Urban, Milica

Doctoral thesis / Disertacija

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:051880>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-20**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA FILOZOFIJU

Milica Czerny Urban

**VRIJEDNOST UMJETNOSTI I PITANJE
NEMORALNIH UMJETNIČKIH DJELA**

DOKTORSKI RAD

Mentor: prof. dr.sc. Elvio Baccharini

Rijeka, 2021.

UNIVERSITY OF RIJEKA
FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES DE-
PARTMENT OF PHILOSOPHY

Milica Czerny Urban

**THE VALUE OF ART AND THE ISSUE OF
IMMORAL WORKS OF ART**

DOCTORAL THESIS

Advisor: prof. dr.sc. Elvio Baccharini

Rijeka, 2021.

Mentor rada: prof. dr.sc. Elvio Baccarini

Doktorski rad obranjen je dana _____ u/na

_____, pred povjerenstvom u sastavu:

1. _____

2. _____

3. _____

*Mojoj baki Milici, za sve što je bilo, i
mojoj djeci Maliku, Istoku i Iskri, u zalog, za sve što će biti.*

Zahvale

Neizmjerno sam zahvalna mentoru, prof. dr.sc. Elviu Baccariniju, za dragocjene savjete, pomoć, strpljenje i ustrajnost kojom me pratio tijekom studija i pisanja ove disertacije. Onda kad su stvari izgledale nemoguće, njegova je mentorska, ali prije svega prijateljska podrška za mene bila izuzetno važna. Od srca mu se zahvaljujem što je svojim znanjem i trudom od mojih prvih studentskih dana njegovao moj interes i ljubav prema filozofiji i umjetnosti.

Zahvaljujem se kolegama i prijateljima s Filozofije i Glume, a i prijateljima izvan akademskog kruga - na pomoći, razumijevanju i ohrabrivanju.

Zahvalnost osjećam i prema generacijama studenata od kojih sam, učeći ih, puno i sama učila.

Hvala mojoj mami i Brajdolinama - ne mogu zamisliti bolje suputnike na ovom dugom putovanju! Hvala vam za svaki potez i za svaku riječ (i onu prešućenu) koja mi je pomogla da se primaknem bliže cilju.

Na kraju, ali najvažnije, hvala mojoj obitelji, mojoj djeci, ali posebno mom suprugu. Vaša ljubav i podrška su mi bili najveći vjetar u leđa. Dado, hvala, bez tebe sve ovo ne bi bilo moguće. A i ne bi imalo smisla.

Sažetak

Disertacija se bavi pitanjem vrijednosti umjetničkih djela. Polazišna točka istraživanja jest uočavanje da se iskustvo umjetnosti ne iscrpljuje u estetskom, odnosno da u umjetnosti pronalazimo različite vrste vrijednosti. Od osobitog značaja za ovaj rad jesu estetska, moralna i umjetnička vrijednost, njihov odnos te pokušaj odgovora na pitanje utječe li i kako moralna vrijednost na estetsku, odnosno umjetničku vrijednost umjetnosti. U tom smislu se uvodi striktno razlikovanje između estetske i umjetničke vrijednosti. Umjetnička je vrijednost shvaćena kao kompozitna vrsta vrijednosti. U disertaciji se prikazuje rasprava o odnosu estetske i moralne vrijednosti, izlažu se i analiziraju pozicije autonomizama i moralizama te se naglašava problem koji nemoralna umjetnička djela za izložene pozicije generiraju. Definiranje vrsta nemoralnih djela prvi je korak u rješavanju tih problema. Kao odgovor na izazov nemoralnih umjetničkih djela nudi se unaprijeđena pozicija kognitivnog nemoralizma, umjetnički kognitivni nemoralizam. To je pozicija koja će pokazati da neka umjetnička djela mogu biti vrijedna upravo zbog svoje nemoralnosti. Naime, pokazujem da umjetnička vrijednost takvih djela može biti uvećana kognitivnim doprinosom kojeg bavljenjem nemoralnim umjetničkim djelom možemo dobiti. Na kraju, pokazuje se da film *Trijumf volje*, unatoč dugoj praksi korištenja istog kao paradigmatskog primjera, nije idealan primjer nemoralne umjetnosti.

Uzimajući u obzir navedeno mogu se izdvojiti četiri ključna cilja koja se disertacijom postižu. Prvo, detektiranje i diferencijacija različitih vrsta vrijednosti umjetnosti s posebnim naglaskom na estetsku, moralnu i umjetničku vrijednost te njihov odnos prikazan kroz temeljne pozicije u raspravi. Drugo, definiranje nemoralnih umjetničkih djela i ukazivanje na neprikladnost odgovora pozicija autonomizama i moralizama na njih. Treće, utemeljenje umjetničkog kognitivnog nemoralizma koji će odgovoriti na ranije predstavljene izazove. Četvrti, ukazivanje na neprikladnost *Trijumfa volje* kao paradigmatskog primjera nemoralne umjetnosti. U tom smislu, disertacija nudi originalan doprinos raspravi o pitanjima vrijednosti umjetnosti i rješavanju izazova koji nemoralna umjetnička djela generiraju.

Ključne riječi: vrijednost umjetnosti, estetska vrijednost, umjetnička vrijednost, moralna vrijednost, kognitivna vrijednost, autonomizam, moralizam, nemoralna umjetnost, nemoralizam, umjetnički kognitivni nemoralizam, *Trijumf volje*

Summary

The thesis concerns with the question of the value of works of art. The starting point of the research is the observation that the experience of art is not exhausted in the aesthetic, that is, that we find different types of values in art. Of particular importance for this work is the aesthetic, moral and artistic value, their relationship and the attempt to answer the question of whether and how moral value affects the aesthetic and artistic value of art. In this sense, a strict distinction between aesthetic and artistic value is introduced. Artistic value is understood as a composite type of value. The thesis presents a discussion about the relationship between aesthetic and moral value, presents and analyses the positions of autonomisms and moralisms, and emphasises the issue of immoral works of art for the positions exhibited. Defining the types of immorality in works of art is the first step in solving these problems. In response to the challenge of immoral works of art, an advanced position of cognitive immoralism, artistic cognitive immoralism, is introduced. This position is aimed to show that some works of art can be valuable precisely because of their immorality. Namely, I claim that the artistic value of such works can be increased by the cognitive gain we can get by appreciating immoral works of art.

Taking into account the above, four key goals that are to be achieved by the thesis can be distinguished. First, the detection and differentiation of different types of values of with special emphasis on aesthetic, moral and artistic value and their relationship introduced through the fundamental positions in the discussion. Second, defining immoral works of art and emphasizing the inappropriateness of the response positions of autonomism and moralism assured. Third, the establishment of artistic cognitive immoralism that will respond to the challenges presented earlier. Fourth, a reference to the inappropriateness of the notion of the Triumph of the Will being a paradigmatic case in the discussion about immoral works of art. In this sense, the thesis offers a novel contribution to the discussion of the notion of value of art and challenges that immoral works of art generate.

Keywords: value of art, aesthetic value, artistic value, moral value, cognitive value, autonomism, moralism, immoral art, immoralism, artistic cognitive immoralism, *The Triumph of the Will*

1. POGLAVLJE	1
UVOD	1
1.1. Struktura poglavlja	4
2. POGLAVLJE	7
TEORIJE I ISKUSTVO UMJETNOSTI	7
2.1. Pojam estetskog	8
2.2. Estetika ili filozofija umjetnosti?	8
2.3. Teorija umjetnosti? Možemo li umjetnost definirati?	10
2.3.1. Reprezentacijska teorija	11
2.3.2. Formalizam	11
2.3.3. Ekspresivistička teorija	12
2.3.4. Institucijska teorija	13
2.3.5. Tradicionalne i moderne teorije	13
2.3.6. Estetska definicija umjetnosti	14
2.4. Estetsko iskustvo	15
2.4.1. Dva psihološka prijedloga - Schellekens	16
2.4.2. Carrollovi prijedlozi	18
2.4.2.1. Pristup orijentiran na afekte	18
2.4.2.2. Epistemički pristup	21
2.4.2.3. Aksiološki pristup	22
2.4.2.4. Pristup orijentiran na sadržaj	26
2.4.3. Novi, "informativan" pristup	27
2.4.4. Steckerov minimalni koncept	31
2.5. Zaključak	31
3. POGLAVLJE	33

VRIJEDNOST UMJETNOSTI	33
3.1. Problem ustanovljavanja teorije o vrijednosti umjetnosti	33
3.2. Povijesna vrijednost	35
3.3. Sociološka vrijednost	37
3.4. Religijska vrijednost	38
3.5. Sentimentalna vrijednost	40
3.6. Ekonomska vrijednost	41
3.7. Edukacijska i terapijska vrijednost	42
3.8. Politička, ideološka i propagandna vrijednost	46
3.9. Kognitivna vrijednost umjetnosti	47
3.9.1. Kognitivizam u umjetnosti	49
3.9.2. Osnovne teze kognitivizma	51
3.9.3. Prigovori kognitivizmu u umjetnosti	51
3.9.4. Forme znanja koje umjetnost može dati	58
3.10. Moralna vrijednost	59
3.11. Problemi u raspravi o vrstama vrijednosti umjetnosti	61
3.11.1. Metaestetski problemi	62
3.11.2. Ontološki problemi	63
3.11.3. Normativni problemi	63
3.11.3.1. Esencijalizam umjetničke vrijednosti	64
3.11.3.2. Neesencijalizam	66
3.12. Zagonetka estetskog i umjetničkog	68
3.13. Intrinzična i instrumentalna vrijednost	70
3.14. Estetska i umjetnička vrijednost	74
3.14.1. Estetska vrijednost	74

3.14.2. Umjetnička vrijednost	79
3.15. Zaključak	84
4. POGLAVLJE	86
ESTETIKA I ETIKA	86
4.1. Odnos estetske i etičke sfere - kratak povijesni prikaz	87
4.2. Argumenti protiv moralne evaluacije u umjetničkim djelima	90
4.3. Vrste teorija	92
4.4. Autonomizmi	93
4.4.1. Formalizam	94
4.4.2. Esteticizam	96
4.4.3. Autonomizam	99
4.4.4 Umjereni autonomizam	108
4.4.4.1. Lamarqueov umjereni autonomizam	111
4.4.4.2. Umjereni autonomizam Anderson i Deana	115
4.4.4.3. Konačna razmatranja o umjerenom autonomizmu	117
4.5. Moralizmi	121
4.5.1. Radikalni moralizam	122
4.5.2. Eticizam	123
4.5.3. Umjereni moralizam	141
4.5.4. Najumjereniji moralizam	156
4.5.5. Oportunistički moralizam	158
4.6. Zaključak	160
5. POGLAVLJE	162
NEMORALNA UMJETNOST	162
5.1. Nemoralnost umjetničkih djela	164

5.2. Vrste nemoralnosti	166
5.2.1. Umjetnička djela napravljena nemoralnim sredstvima i/ili postupcima	167
5.2.2. Umjetnička djela s nemoralnim posljedicama ili nemoralnom svrhom	171
5.2.3. Umjetnička djela nemoralnog sadržaja	174
5.2.3.1. Umjetnička djela nemoralnog sadržaja, koja prikazuju nemoralnu dimenziju odnosno nemoralnu perspektivu bez osude	175
5.2.3.2. Umjetnička djela nemoralnog sadržaja čiji je predmet nemoralan, ali ga djelo moralizira	176
5.2.3.3. Umjetnička djela nemoralnog sadržaja koja nemoralnu perspektivu pokušavaju prikazati kao lijepu, poželjnu, ispravnu, dobru	178
5.2.4. Umjetnička djela nemoralnih autora	180
5.3. Nemoralizmi	182
5.3.1. Jacobsonov nemoralizam	183
5.3.2. Grubi junaci i robusni nemoralizam	191
5.3.3. Kieranov kognitivni nemoralizam	198
5.3.4. Umjetnički kognitivni nemoralizam	219
5.4. Znanje i emocije	229
5.4.1. Klarifikacionalizam i propozicionalizam	231
5.4.2. Youngov prijedlog	235
5.4.3. Emocije	237
5.5. Pitanje cenzure	239
5.6. Zaključak	243
6. POGLAVLJE	245
TRIJUMF VOLJE	245
6.1. O Trijumfu volje	246

6.1.1. Struktura, vizija i naracija	248
6.2. Problem statusa filma	251
6.2.1. Propaganda ili dokument vremena?	251
6.2.2. Nemoralnost Trijumfa volje i povijesni kontekst	255
6.3. Umjetnička vizija i tumačenje autonomista, moralista i nemoralista	265
6.4. Umjetnički kognitivni nemoralizam i Trijumf volje	276
6.5. Zaključak	279
7. POGLAVLJE	281
ZAKLJUČAK	281
8. LITERATURA	285
9. PRILOZI	303

1. POGLAVLJE

UVOD

Promišljanje o vrijednosti umjetnosti čini jednu od najvažnijih tema u filozofiji umjetnosti. Riječ je o višeslojnoj filozofskoj temi. Pitanje odgovara filozofskoj radoznalosti koja se veže uz našu fascinaciju umjetnošću. Naime, teško se može naći civilizacija u kojoj se umjetnost ne vrednuje kao izraz procvata pojedinaca i zajednica. Pitanje je – zašto? Što opravdava takvu fascinaciju? Tema je vezana uz različite rasprave unutar filozofije umjetnosti: uz širi okvir pokušaja definiranja teorije o umjetnosti; uz pokušaj ukazivanja na neko zajedničko, vrijedno svojstvo koje (sva) umjetnička djela imaju ili trebaju imati da bi bila umjetnička djela; često se veže uz raspravu o ukusu, uz pitanja o subjektivnosti i objektivnosti, uz raspravu o autorstvu i interpretaciji, ali i mnogim drugim temama, ovisno o vrstama vrijednosti o kojima se u pojedinačnim primjerima govori. Zatim, pitanje se veže uz potrebe umjetničke kritike. Potrebno je ustanoviti što daje vrijednost umjetnosti, kako bi se mogla procijeniti vrijednost pojedinih umjetničkih djela. Pitanje se veže i uz praktične probleme. Treba li država podržavati svojim resursima (financijskim, odgojnim, itd.) umjetnosti? Koje oblike i izraze umjetnosti treba podržavati? Osim striktno uz filozofiju umjetnosti, tema je blisko vezana i za druga filozofska područja istraživanja fenomena umjetnosti: ontologije, epistemologije, etike.

Vrijednost umjetnosti je u fokusu interesa ove disertacije. U njoj se specifično bavim uočavanjem, definiranjem i razlikovanjem različitih vrsta vrijednosti umjetnosti s posebnim naglaskom na estetsku, moralnu i umjetničku vrijednosti. Raspravljam odnos moralne i estetske, odnosno umjetničke vrijednosti, s naglaskom na nemoralna umjetnička djela. Naime, takva djela predstavljaju poseban izazov, s obzirom na intuitivnu ideju da nemoralnost utječe na cjelokupnu, pa i umjetničku prosudbu umjetničkog djela. Takav stav su, u povijesti, zastupali i najistaknutiji filozofi, a među njima, posebice Platon i Hume. S druge strane, postoje umjetnička djela kojima je teško oduzeti najviše umjetničke zasluge, a kvalificiramo ih nemoralnima. U disertaciji istražujem ključne pozicije u raspravi i želim pokazati da je pozicija umjetničkog kognitivnog nemoralizma pozicija koja najbolje opisuje prirodu vrijednosti nemoralnih umjetničkih djela. U opisu umjetničkog kognitivnog nemoralizma tvrdim da um-

jetničko djelo može biti vrijedno upravo zbog svoje nemoralnosti. Kognitivna vrijednost koju bavljenjem s djelom publika može dobiti dio je umjetničke vrijednosti, ovdje shvaćene kao kompozitne vrste vrijednosti.

Četiri su ključna cilja koja se ovom disertacijom žele postići: utemeljiti i definirati osnovne pojmove i razlikovanja vrsta vrijednosti, definirati i usustaviti raspravu o pitanju nemoralnosti, ustanoviti poziciju umjetničkog kognitivnog nemoralizma, kao poziciju koja će najbolje odgovoriti na izazov nemoralnih umjetničkih djela te ukazati na neprikladnost filma *Trijumf volje* kao paradigmatškog primjera nemoralne umjetnosti. Ovim se ciljevima ne iscrpljuju višestruke namjere ovog rada, naprotiv, ova će disertacija: (a) pozicionirati raspravu o vrijednosti umjetnosti u okvir koji će osigurati pojmovno jasnu polazišnu točku, (b) detektirati, sistematizirati i analizirati vrste vrijednosti koje se javljaju u umjetničkim djelima te iste potkrijepiti primjerima (c) ukazati na problem nerazlikovanja ili nedosljednog korištenja pojmova estetskog i umjetničkog te naglasiti problem koji isto uzrokuje, (d) sistematizirati i analizirati postojeću raspravu o vezi estetske i moralne vrijednosti, uz kritički osvrt na ponuđene argumente, (e) definirati i sistematizirati pojam nemoralne umjetnosti, (f) osigurati prikaz aktualne rasprave o nemoralnoj umjetnosti, uz kritički osvrt i generiranje umjetničkog kognitivnog nemoralizma koji će biti obuhvatniji prijedlog te koji će se pokazati kao bolje rješenje poteškoća s kojima se suparničke teorije susreću, te konačno (g) ukazati na problematičnost primjera filma *Trijumf volje*, koji se smatra paradigmatškim primjerom nemoralne umjetnosti, odnosno ukazati na niz problema s kojima se pri njegovoj interpretaciji i evaluaciji rasprava susreće.

Motivacija koja stoji u pozadini bavljenja ovom raspravom leži primarno u činjenici da se vrlo često dolazi do razmimoilaženja pri vrednovanju umjetničkih djela, u kojima osim neslaganja u ukusima nailazimo i na terminološko neslaganje, ali i na suprotstavljene stavove o prirodi onoga što za umjetničko djelo uopće jest relevantno. Rasprava postaje dodatno otežana činjenicom da postoje umjetnička djela koja su zbog svog moralnog, odnosno nemoralnog karaktera, problematična za evaluaciju. Ključno pitanje koje se pritom javlja jest ono vrlo općenito: Treba li u vrednovanju umjetničkog djela uzeti u obzir moralnu perspektivu ponuđenu djelom i ako da, kakva je interakcija moralne i drugih vrijednosti pritom značajna? Međutim, govor o vrijednosti umjetničkog djela koje se može klasificirati kao

nemoralno na neki od načina kako će to biti prikazano u petom poglavlju, uključuje niz predradnji. Potrebno je znati unutar kojeg okvira se rasprava smješta, potrebno je raspravu terminološki dobro utemeljiti, treba imati jasan pregled aktualne rasprave, argumenata i prigovora na iste kako bi se moglo interpretirati, analizirati i vrednovati umjetnička djela, osobito posebno zahtjevna - nemoralna umjetnička djela.

Naime, u raspravi o odnosu moralne i estetske vrijednosti profiliralo se nekoliko teorija, Autonomizam pokušava autonomnom zadržati estetsku vrijednost i tvrdi da pri evaluaciji umjetničkih djela treba izuzeti moralne značajke djela. Umjereni autonomizam dopušta da sadržaj djela bude značajan za evaluaciju, ali ga, zapravo estetizira. Eticisti uočavaju da je moralni doprinos umjetničkih djela značajan i usmjeravaju se, u evaluaciji, primarno na moralnu vrijednost. Umjereni moralizam vidi odnos moralnog i estetskog fleksibilnije i realnije. Umjereni moralisti smatraju da moralne vrline mogu biti estetske vrline, te da moralne mane mogu biti estetske mane djela. Međutim, nijedna od navedenih pozicija ne uspijeva dobro odgovoriti na izazov nemoralnih umjetničkih djela. Stoga je kognitivni nemoralizam učinio značajan korak naprijed prema ispravnoj evaluaciji nemoralnih umjetničkih djela. Naime, on preuzima ideju eticizma i umjerenog moralizma, a koja se tiče uočavanja da vrijednost umjetničkog djela ovisi o moralnoj i estetskoj vrijednosti te uvodi tezu da se bavljenjem nemoralnim umjetničkim djelima generira kognitivni doprinos. Taj doprinos uvećava estetsku vrijednost djela. Ali, iako se kognitivni nemoralizam najviše približio dobrom opisu načina funkcioniranja nemoralnih umjetničkih djela, on ipak ima svoje nedostatke. Naime, način kako gleda na kognitivni doprinos i način njegova funkcioniranja jesu preuski. Moj je doprinos ovoj raspravi sadržan u prijedlogu pozicije umjetničkog nemoralnog kognitivizma. Umjetnički kognitivni nemoralizam će odgovoriti na probleme s kojima se suočava kognitivni nemoralizam, ali i dobro odgovara na izazove koje nemoralna umjetnička djela generiraju u raspravi. U radu pokazujem da nemoralno umjetničko djelo može biti moralno relevantno jer publici nudi mogućnost moralnog unapređenja, odnosno vrstu kognitivnog dobitka. Kognitivno napredovanje je ovdje nastalo kao rezultat bavljenja nemoralnom perspektivom ponuđenom djelom, ne svodi se na estetsku niti moralnu vrijednost već je dijelom umjetničke vrijednosti. Ovakav opis, tvrdim, odgovara prirodi iskustva mnogih nemoralnih umjetničkih djela i dobro opisuje evaluaciju istih.

1.1. Struktura poglavlja

Disertacija se u strukturalnom smislu sastoji od sedam poglavlja, uključujući uvod i zaključak.

Prvo poglavlje - Uvod - donosi pregled osnovnih tema i teza disertacije i pregled strukture poglavlja. Drugo poglavlje - Teorije i iskustvo umjetnosti - se primarno bavi okvirom unutar kojega raspravu o vrijednosti umjetnosti treba smjestiti. Stoga u drugom poglavlju tematiziram pojam estetskog, ukazujem na problem ustanovljavanja teorije umjetnosti, odnosno iznosim osnovne teze i nedostatke reprezentacijske, formalističke, ekspresivističke i institucijske teorija umjetnosti. Pozivanje na estetsko iskustvo, za koje također iznosim prikaz rasprave, osigurava temelje za funkcionalniji i uspješniji govor o vrijednosti umjetnosti, od pozivanja na teorije umjetnosti. Naime, prijedlozi koji se bave definiranjem estetskog iskustva, pokazat će se kao dobra polazišna točka od koje se može graditi teorija o vrijednosti umjetnosti. Pokazat ću, međutim, da estetsko iskustvo nije jedino iskustvo koje umjetnost nudi, odnosno da se iskustvo umjetnosti njime ne iscrpljuje.

Treće poglavlje - Vrijednost umjetnosti, je posvećeno temama vezanim striktno uz samu vrijednost umjetničkih djela. U njemu ću izložiti problem s kojim se susrećemo u pokušaju ustanovljavanja teorije o vrijednosti umjetnosti te ću, oslanjajući se na prijedlog Schellekens koja tvrdi da je umjetnost vrijedna zbog vrijednih iskustava koje nam nudi, ustanoviti da umjetnost može imati sljedeće vrste vrijednosti: povijesnu, sociološku, religijsku, sentimentalnu, ekonomsku, edukacijsku, terapijsku, kognitivnu, moralnu, estetsku i umjetničku vrijednost. Za svaku od navedenih navodim primjere. Poseban značaj ovog poglavlja očituje se u detaljnom ukazivanju na problem korištenja pojmova estetskog i umjetničkog te njihovo jasno definiranje. Jednako tako, ukazivanje na značajke intrinzične i instrumentalnih vrsta vrijednosti osigurat će smisleniju i jasniju raspravu o odnosu estetske i moralne vrijednosti u narednim poglavljima. Umjetničku vrijednost shvaćam kao vrstu kompozitne vrijednosti.

Četvrto poglavlje - Estetika i etika, donosi prikaz opsežne i često prilično nejasne rasprave o odnosu moralne i estetske vrijednosti umjetničkih djela. Grubo rečeno, ovdje su temeljne sukobljene pozicije autonomizam i razni oblici moralizma. Ovdje izraz koristim kao zajedničke nazive za skupove pozicija. Autonomizam tvrdi da je umjetnička vrijednost autonomna, čine ju njeni specifični kriteriji. Moralizmi, u različitim oblicima, tvrde da moralna vrijednost

utječe na umjetničku vrijednost. Te se pozicije sukobljavaju primarno oko dva pitanja. Prvo, treba li moralna vrijednost imati utjecaja na prosudbu vrijednosti umjetničkih djela? Drugo, relevantno primarno za moralizme, kako taj odnos, ako postoji, funkcionira? U izloženim argumentima i kritikama istih, predstavljam bitne sadržaje rasprave, ali donosim i svoja razjašnjavanja, ukazivanja na probleme i dopunu odgovora na kritike. Osnovni problem s kojim se pozicije suočavaju jest nemoralnost nekih umjetničkih djela.

Peto je poglavlje - Nemoralna umjetnost, u prvom dijelu usmjereno definiranju nemoralne umjetnosti i sistematizaciji vrsta nemoralnosti: unapređujem prijedlog koji je ponudila Eaton te navodim tri sadržajne vrste nemoralnosti, nemoralnost izrade umjetničkog djela, umjetnost s nemoralnim posljedicama, te nemoralnost autora i za svaku od navedenih dajem prikaz primjera. Drugi dio poglavlja donosi prikaz triju prijedloga nemoralističkih pozicija, njihove argumente i kritike. Konačno, najznačajnije, u ovom dijelu poglavlja izlažem prijedlog pozicije umjetničkog kognitivnog nemoralizma, za kojeg vjerujem da dobro odgovara na izazove i probleme s kojima se prethodno izložene pozicije suočavaju. Umjetnički kognitivni nemoralizam, smatram, dobro opisuje evaluaciju nekih nemoralnih umjetničkih djela, koja su kognitivno vrijedna upravo zbog nemoralnosti koju sadrže. Treći je dio petog poglavlja i kratak prikaz ideja o dosegu znanja koje iz umjetničkih djela možemo dobiti, kao i uloge emocija. Također, na kraju poglavlja se osvrćem na pitanje cenzure umjetnosti, kao jedne od važnih tema usko vezanih za raspravu kojom se ova doktorska disertacija bavi.

Šesto se poglavlje bavi problemom *Trijumfa volje*. S obzirom na učestalost korištenja tog filma kao paradigmatškog primjera nemoralnosti, smatram da je važno uočiti da je primjer, zbog u poglavlju detaljno objašnjenih razloga, zapravo neadekvatan. Kroz prikaz i analizu filma, uočavanje žanrovske i kontekstualne problematike, pokazat ću koje su poteškoće s kojima se susrećemo u analizi i evaluaciji istoga, te zašto je primjer neadekvatan. Konačno, pokazat ću kako pozicija umjetničkog kognitivnog nemoralizma može ponuditi odgovor na nemoralnost *Trijumfa volje*.

Sedmo poglavlje - Zaključak - donosi rezime ranije napisanog te na primjeru filma *Dogville* donosi još jednom prikaz pozicije umjetničkog kognitivnog nemoralizma.

Važno je, međutim, uvesti neke restrikcije: iako su mnoge značajne teme blisko vezane i vrijedne pažnje i istraživanja, mnogima od njih se ova disertacija neće baviti. Neki će se poj-

movi koristi bez detaljnije analize, podrazumijevajući minimum razumijevanja i ispravnosti upotrebe, odnosno izbjegavajući ulaženje u raspravu o njima. Neke od njih su: pitanje autorstva, interpretacije, specifičnosti pojedinih žanrova u umjetnosti; disertacija neće ući u širu i opsežniju raspravu o emocijama, imaginaciji, namjerama autora, problemima spoznavanja i slično. Također, važno je naglasiti da rasprava o vrijednosti umjetničkih djela koja imaju neku vrstu moralne vrijednosti ne implicira ujedno da su ona vrijednija od umjetničkih djela koja ih ne posjeduju, kao niti da je moralna vrijednost nužna za definiranje i vrednovanje svih umjetničkih djela. Moja je teza da postoje umjetnička djela čija moralna vrijednost jest ključna za njihovu evaluaciju kao djela umjetnosti te da ista doprinosi umjetničkoj vrijednosti. Također, korak dalje, a ključno za disertaciju, tvrdim da nemoralna umjetnička djela mogu biti vrijedna zbog kognitivnog dobitka koji je proizašao iz bavljenja nemoralnom perspektivom tih djela. Stoga tvrdim da ona mogu biti vrijedna upravo zbog, a ne unatoč njihovoj nemoralnosti.

2. POGLAVLJE

TEORIJE I ISKUSTVO UMJETNOSTI

Umjetnost je jedan od onih pojmova kojemu, čini nam se, da barem na individualnoj i intuitivnoj razini, znamo značenje, a koji nam, kad uđemo u filozofsku, pa čak i samo terminološku, raspravu, zadaje mnoge probleme. Pojam je to kojeg koristimo u svakodnevnom životu, a vrsta je onih pojmova koje je teško definirati, poput pojmova sreće, ljubavi, slobode. Tema ove disertacije jest vrijednost umjetnosti i pitanje nemoralnih umjetničkih djela, ali da bismo u toj raspravi bili jasni i uspješni potrebno je prije svega razjasniti neke temeljne pojmove.

U fokusu interesa ovog poglavlja jest, dakle, pokušaj sistematizacije općih pojmova vezanih za estetsko, za definiranje umjetnost, odnosno teorije umjetnosti i za estetsko iskustvo. Činim to kako bismo u sljedećem poglavlju mogli jednostavnije raspravljati o vrijednosti umjetnosti te kako bismo time postavili temelje za napredovanje kroz argumente o vezi estetike i etike. Naime, da bismo mogli smisleno govoriti o vezi umjetnosti i morala, koja je prirodno proizašla iz uočavanja prakse i fenomena umjetnosti, potrebno je postaviti temeljne odrednice i ponekad zamršenu praksu filozofskih rasprava pojasniti ispravnim korištenjem osnovnih pojmova koji se u raspravi nalaze. Stoga ćemo krenuti iz istraživanja pojma estetskog, potom definicija umjetnosti te onda onoga što se u literaturi naziva estetskim iskustvom, kako bismo iz estetskog iskustva iznjedrili osnovne pojmove vezane za vrijednost, posebice umjetničku, estetsku i moralnu vrijednost, koje su nam nužne da ukažemo na poznatu i nikad završenu praksu vezanja umjetnosti i morala.¹

¹ Kada napominjemo da praksa vezivanja umjetnosti i morala nije završena, pritom mislimo da je praksa ne samo u filozofskom smislu nezavršena, već je zahtjev za raspravom, na dnevnoj bazi potaknut umjetničkom praksom. Iako se često može čuti argument da je u umjetnosti sve već viđeno, i dalje umjetnost propitkuje, potiče, nudi, traži filozofsku raspravu koja je vezana uz pitanja morala. Čini to i načinima izvedbe i temama, ali i snagom izazivanja posljedica.

2.1. Pojam estetskog

Pojam estetskog nije vezan samo uz područje filozofije ili umjetnosti. Naime, vrlo je uobičajeno koristiti pojmove iz sfere estetskog u svakodnevnom životu. Govorimo o estetici prostora, o estetici hrane, komentiramo da je nešto estetsko onda kada govorimo o modi, medicini, automobilskoj industriji i slično. Sve su to polja života koja nisu, barem ne nužno nisu, vezana uz našu raspravu. Uvijek kada se pojmom estetskog koristimo izvan filozofske rasprave referiramo na neku specifičnu vrstu sklada, ljepote, gracioznosti, uređenosti. Naši se ukusi razlikuju i iako nemamo postignut konsenzus oko toga što jest u estetskom smislu ispravno, jasno je da ipak vodimo smislene razgovore i da, iako možda ne znamo točnu “mjeru” estetskog u životu i svijetu oko nas, znamo na što se misli onda kada se kaže da nešto ispunjava estetske kriterije, da je jelo estetski aranžirano, da je netko uspješno obavio estetsku korekciju (u medicini) ili da automobil, osim što ispunjava svoju funkciju prevoženja od točke A do točke B, ima i neke estetske karakteristike.

Jednako tako, pojam estetskog je neraskidivo vezan uz prirodu. Bilo da pokušamo estetsko na neki način vezati samo uz pojam ljepote (koji je jednako tako problematičan) bilo da ga vežemo uz ideju sklada, gracioznosti, uzvišenog, estetsko u prirodi može biti dijelom filozofske rasprave. Međutim ovdje ćemo se nastojati usmjeriti ne nešto drugačiju, specifičniju ideju estetskog.

2.2. Estetika ili filozofija umjetnosti?

Kada govorimo o filozofskoj raspravi o umjetnosti, ili šire govoreći, o lijepome, o iskustvima vezanim za umjetnost, lijepo, bilo u umjetnosti ili prirodi, dolazimo do problema definiranja pojmova estetike i filozofije umjetnosti, odnosno do potrebe da razdvojimo te pojmove. Ponekad se čini da se pojmovi koriste kao istoznačnice, međutim postoji razlika u samom predmetu proučavanja ovih dviju filozofskih disciplina. Smatram da je značajno da pokušamo vidjeti doseg i opseg polja kojim se bave, kako bismo pozicionirali raspravu u estetskom iskustvu te kasnije lakše razumjeli pojam vrijednosti u raspravi o umjetničkim djelima. Uvidjet ćemo da ne postoji konačan odgovor na problem definiranja i statusa estetskog iskustva.

Govoriti o estetici, kako ju je Baumgarten (Wessell, Leonard P. 1972) prvi pokušao definirati, podrazumijeva govoriti o onome što je primarno vezano za osjetilnu percepciju (“*sense perception*”) ili senzoričku kogniciju (“*sensory cognition*”) (Carroll, N. 1999), odnosno za ono na što on ukazuje jest zapravo:

“senzitivno ili osjetilno znanje - odnosno, znanje koje proizlazi i naših vanjskih osjetila (poput vida i sluha) i/ili kroz našu unutarnju imaginaciju (koja odgovara na stvari kao što su deskriptivna poezija koja stvara mentalne slike).” (Carroll, N. 2010)

Carroll tvrdi da su Baumgartenovi primjeri onoga što se može označiti kao estetsko zapravo bliski sa samom umjetnošću, odnosno s onime kako umjetnost djeluje na naša osjetila. (Carroll, N. 2010) Međutim, estetika sama se ne usmjerava primarno na pitanje umjetnosti, već pokušava odgovoriti na pitanja o prirodi lijepog, o prirodi...

Filozofska rasprava o umjetnosti, vezana ju uz pojmove: estetskog iskustva, percepcije, estetskih svojstava, estetskog “stava” i slično, a kada o njima govorimo uvijek ćemo to činiti imajući na umu da umjetničko djelo posjeduje svojstva koja na specifičan način podražuju naš osjetilni sustav, temeljem kojeg se ono što je u objektu nama prikazuje na određen način, čime tvori posebnu vrstu iskustva. Iskustvo estetskog, kao što je ranije napisano nije limitirano samo i isključivo na iskustvo umjetnosti, ali smatramo da je iskustvo estetskog u umjetnosti posebna vrsta iskustva, koja je vezana za estetska svojstva i kvalitete umjetničkog djela, koji su na neki način specifični, drugačiji, koje možemo izdvojiti od iskustva lijepoga u, primjerice, prirodi.

Estetiku bismo dakle mogli definirati kao pojam koji je širi od pojma filozofije umjetnosti, odnosno kao pojam koji se sastoji “od dva dijela - filozofije umjetnosti i filozofije estetskog iskustva i karaktera objekata koji nisu umjetnost” (Budd, M. 2000). Kao što Carroll dobro napominje, moguće je imati iskustvo estetskog, odnosno čak i razvijenu teoriju estetike, baziranu samo na prirodi, a bez da se ikad pozovemo na umjetnost. (Carroll, N. 1999) Međutim, u raspravi o tome što je to filozofija umjetnosti, a što estetika i koliko se ta dva istraživačka polja filozofije preklapaju, dolazi do razilaženja stavova, odnosno do rasprave što

je nužno za definiciju estetike (umjetnost i priroda), a što za filozofiju umjetnosti i da li nam za dobru teoriju iz filozofije umjetnosti potrebno pozvati se na estetsko iskustvo. No prije toga, iznijet ću kratak prikaz rasprave o teoriji umjetnosti, odnosno pokušajima definiranja same umjetnosti, odnosno umjetničkih djela.

2.3. Teorija umjetnosti? Možemo li umjetnost definirati?

Naime, povijest pokušaja definiranja pojma umjetnosti je velika i bogata, ali istovremeno nije lišena mnogih problema. Ta je misao uvijek puna pitanja, poput: što umjetnost jest, a što umjetnost nije, kada i kako predmet može biti umjetničko djelo, je li ono produkt ljudske ruke, “običan” predmet, kakve je forme, ima li sadržaj i zašto da ili ne, što je sve potrebno da nešto “postane” umjetničko djelo i zašto ne postaju sva umjetnička djela umjetnost onda kada nastaju, kako ispoštovati specifičnosti pojedine umjetničke vrste ili grane umjetnosti ako želimo imati jednu konkretnu, uvijek valjanu i na sve primjenjivu definiciju umjetnosti?

S obzirom na to da je intencija ovog rada imati smislen govor o fenomenima vezanim za umjetnost, važno je unaprijed pokušati doskočiti problemima koji bi nam se mogli naći na putu, odnosno, barem donekle otkloniti potencijalne nedoumice, točnije označiti granice.

Dakle, postoje različite teorije umjetnosti i pokušaji da se umjetnička djela definiraju temeljem nekih ključnih, zajedničkih svojstava. Osnovna ideja svake teorije je da nastoji dati definiciju svog predmeta tako što će njome obuhvatiti nužne i dovoljne uvjete, odnosno da će se moći odnositi na sve pojedine primjere svoje vrste. S umjetnošću to naravno nije lako jer ne samo da nam povijest umjetnosti nudi nevjerojatno bogatstvo umjetničkih pravaca, nego ovdje govorimo i o pokušaju da definiramo zajednička svojstva slikarstvu, glazbi, arhitekturi, književnosti. Ono što je nužno, jest, čini se, to da svako umjetničko djelo treba biti proizvod ljudske, namjerne aktivnosti. Međutim, to nije ujedno i dovoljan uvjet. Misao o definiranju umjetnosti, odnosno izdvajanje tih osobitih svojstava su se mijenjali zajedno s izmjenom trendova u umjetnosti i misli o tome što umjetnička djela jesu ili trebaju biti, ovisno i o dostupnim tehnikama stvaranja umjetničkih djela.

2.3.1. Reprezentacijska teorija²

Jedna od glavnih tradicionalnih teorija je svakako reprezentacijska, koja u svojoj primarnoj formi shvaća umjetnost kao vještinu imitiranja. Različite inačice ove teorije ostaju značajne i odgovaraju dobro na umjetnički svijet sve do pojave fotografskog aparata, kada se primarno slikarstvo počinje okretati u drugačijem svijetu pa se i teorija počinje mijenjati. (Carroll, N. 1999) Za razliku od dotadašnjeg razumijevanja kod kojeg je umjetnost kao imitacija doslovna kopija stvarnosti, umjetnost kao reprezentacija se udaljava od doslovnog zrcaljenja stvarnosti i dopušta da se stvarnost prikazuje bez doslovne sličnosti. Suočeni s problemom da ovakva teorija umjetnosti, ni u ranijem, ni u kasnijem obliku, ne uspijeva biti prikladna za neke forme umjetnosti (glazba, ples, apstraktna umjetnost) kod kojih nema reprezentacije na klasičan način, reprezentacionalisti dodatno modificiraju teoriju. (Carroll, N. 1999) Stoga novije verzije reprezentacijske teorije kojima je cilj pokazati da postoji zajedničko svojstvo svim umjetničkim djelima, smatraju da je to svojstvo sažeto u činjenici da je djelo “o nečemu” ili da reprezentacija koju djelo ima posjeduje neki simbol. Ono što određuje značenje simbola i njegovog referenta određeno je pravilima ili konvencijom. (Carroll, N. 1999)

Iako reprezentacijske teorije ne uspijevaju biti sveobuhvatne, čini se da je samu ideju reprezentacije, neovisno u kojem smislu i obliku od prethodno navedenih, nemoguće izbjeći kada govorimo o pokušaju definiranja umjetnosti. (Carroll, N. 1999)

2.3.2. Formalizam

Formalizam se primarno javlja kao reakcija na reprezentacijsku teoriju, jednako kao i ekspresivistička teorija. Clive Bell (Carroll, N. 1999), kao najznačajniji predstavnik formalizma (a naravno nije jedini, svakako na ovom mjestu treba spomenuti i Kanta) tvrdi da ono što određuje umjetnost jest imanentne značajne forme. Značajna forma je ona forma koja izaziva estetsko iskustvo. (Carroll, N. 1999) Formalizam će u daljnjoj raspravi, u narednim poglavljima, imati nešto drugačiji oblik, ali će ideja u suštini ostati ista - djelo može imati i druga svojstva i značajke, može imati i druge vrste vrijednosti, ali ono po čemu je umjetničko djelo umjetničko djelo i po čemu i zbog čega kao takvo ima vrijednost jest posjedovanje

² U prikazu teorija umjetnosti koristim se primarno Carrollovim (N. Carroll, 1999) opisom i objašnjenjem teorija.

značajne forme. Upravo specifične formalne strukture omogućavaju da djelo prezentira teme i potiče imaginativnu interakciju s njima.

Problem s formalizmom se javlja kad teorija pokušava dati konkretan odgovor na pitanje što je to značajna forma u primjerice književnosti, odnosno kad pokuša svesti umjetnost čija je vrijednost, barem naizgled, primarno temeljena na sadržaju na formu. (Carroll, N. 1999)

2.3.3. Ekspresivistička teorija

Čini se da je prekretnicu u razvoju umjetnosti činio izum fotografskog aparata. Nakon izuma fotografije umjetnici su se, jer postoji tehnologija koja će ono što su oni inače činili - kopirali stvarnost, učinila lakše i vjerodostojnije, okretati proučavanju drugih fenomena. (Carroll, N. 1999) Paralelno s formalizmom, dolazi do ideje da umjetnost treba izražavati nešto, odnosno da je ekspresija ono čemu umjetnici teže. Ekspresivizam nastaje kao teza u kojoj se u drugi plan stavljaju objektivna svojstva iz svijeta oko nas, a primarno značajno postaje predstaviti svijeta iz unutarnje perspektive umjetnika. (Carroll, N. 1999) Takvo stvaranje je definirano emocijama i subjektivnim doživljajem svijeta. Unutar same teorije postoje različite formulacije (transmisijska, čista ekspresivistička), ali bit same teorije ostaje u tome da se umjetničko djelo smatra namjernim prenošenjem neke emocije (naravno sredstvima izražavanja poput crtama, oblicima, bojama, zvukovima, radnjama i/ili riječima) koje umjetnik osjeća, do publike (različite verzije ekspresivističke teorije imaju različite zahtjeve - kod nekih ista emocija treba biti prenesena od autora do publike, kod nekih emocija ne treba biti identična). (Carroll, N. 1999) Ekspresivistička se teorija suočava s mnogim problemima. Među njima su činjenica da nije svako umjetničko djelo prenošenje emocije i, u nekim verzijama ekspresivizma, preširoko shvaćanje umjetnosti). (Carroll, N. 1999) Ipak, riječ je o važnoj teoriji, upravo zbog naglašavanja emocija kao važnog elementa umjetnosti.

2.3.4. Institucijska teorija

Pojavom ready-madea dolazi do potrebe preformuliranja dotad bar donekle aktualnih teorija. S obzirom na to da, kako Danto (Arthur Coleman Danto 1997) tvrdi u, primjerice slučaju Brillo kutija, dotadašnje teorije ne mogu objasniti zašto uporabni predmet smješten u svijet umjetnosti postaje umjetničko djelo, treba istražiti i ponuditi nove odgovore na pitanja koja takva umjetnička djela generiraju. Na te se izazove odgovaralo okretanjem institucijskom okviru koji će objasniti, pozivajući se na *artworld* i na eksperte, što jest umjetnost, a što umjetnost nije. *Artworld* je društveni kontekst, odnosno društvena praksa kojeg čine publika i autor u kojemu treba tražiti osnovu za definiranje umjetnosti. (Carroll, N. 1999) Umjetničko je djelo, prema institucijskoj teoriji, rezultat određenih društvenih relacija između članova umjetničkog svijeta. Institucionalisti smatraju da se ideja definiranja putem postojanja esencijalnog svojstva u umjetnosti treba zamijeniti društvenim kontekstom te se nekom vrstom procedure (zato se teorija naziva i proceduralnom) djelo proglašava umjetničkim djelom. Tom se procedurom, predmetu koji je artefakt, dodjeljuje status umjetničkog djela. (Carroll, D. 1995) Institucijska teorija nije bez problema. Na primjer, protivnici prigovaraju samoj ideji institucije, pouzdanosti procedure, napominju da je definiranje umjetničkog djela pozivanjem na umjetnički svijet cirkularno i slično. (Carroll, N. 1999) Ipak, ta teorija dobro odgovara na stvarnu situaciju u umjetničkom svijetu, odnosno na činjenicu da, zbog razvoja i novih fenomena u umjetnosti, ostale teorije ne uspijevaju dati adekvatne modifikacije i ponuditi dobru definiciju.

Naravno, slika svih navedenih teorija je zapravo mnogo kompleksnija nego što je ovdje prikazano. Međutim, čini se da do sada nijedna nije iznjedrila općevažeću, na sva umjetnička djela primjenjivu, definiciju.

2.3.5. Tradicionalne i moderne teorije

Smatram da je korisno u ovom kratkom pregledu uvesti razlikovanje koje je predložio Matravers. (Matravers, D. 2014) Naime, on na teorije gleda na općenitiji način i opisuje ih kao kao tradicionalne i moderne, odnosno kao na tradicionalne i radikalne. Razlikovanje uvodi

raspravljajući je li Kleinov performans umjetničko djelo ili ne, odnosno pokušavajući odgovoriti na to pitanje iz perspektive tradicionalnih i modernih teorija umjetnosti. Tradicionalne teorije su one prema kojima umjetničko djelo definiramo tako što pronalazimo jedno specifično svojstvo. Moderni pristup se tiče ne primarno samih umjetničkih predmeta, već našeg iskustva i interesa za te predmete pa ovdje govorimo o estetskim iskustvima i estetskim sudovima. (Matravers, D. 1996) Iako su pozicije suprotstavljene, obje se strane slažu oko toga da postoji jedna ispravna teorija umjetnosti. Tradicionalisti smatraju da je umjetnost nešto što zahtijeva vještinu da bi bilo napravljeno, da to mora biti vrijedno iskustvo, da mora biti lijepo i po mogućnosti da mora nečemu sličiti, što se podudara s prethodno navedenim teorijama. (Matravers, D. 1996) Modernisti / radikalisti će se složiti s tradicionalistima i prihvatiti što kažu, ali će proširiti definiciju i reći da nešto može biti umjetničko djelo ako nas na neki način izaziva, ako proširuje naše granice ili limite, da je to ono što umjetnik “proglašuje” umjetničkim djelom. (Matravers, D. 1996) Ovaj pristup je nešto općenitiji od prethodno prikazanog jer ne naglašava specifične značajke djela (reprezentaciju, formu, ekspresiju) već ukazuje na ono u čemu je bit neslaganja teorija oko umjetničkih djela koja se javljaju početkom 20.stoljeća.

2.3.6. Estetska definicija umjetnosti

Na kraju, spominjem prijedlog koji Carroll opisuje “estetsku definiciju umjetnosti” te govori da je “x umjetničko djelo ako i samo ako je proizvedeno s namjerom da posjeduje svojevrsnu sposobnost, (točnije) sposobnost da proizvede estetsko iskustvo.” (Carroll, N. 1999) Ovakva je definicija funkcionalna definicija umjetnosti jer ukazuje, kako napominje Carroll, na namjeravanu funkciju izazivanja specifičnog odgovora te je suparnička teorija reprezentacijskoj, ekspresivističkoj i formalističkoj teoriji jer je sveobuhvatna. To zapravo znači da ona objedinjuje dva nužna uvjeta: da je djelo napravljeno s namjerom da posjeduje određenu sposobnost, te da je ta sposobnost sposobnost uzrokovanja estetskog iskustva. (Carroll, N. 1999) Teza susreće određene prigovore, koje sam Carroll navodi, poput onoga o pitanju namjera autora (Carroll smatra da je estetska namjera izazivanja estetskog iskustva nužna za to da bi djelo bilo umjetničko djelo) - možemo li znati da li je ona postojala? Također i pitanje je li namjera da se izazove estetsko iskustvo dovoljna za njegovo izazivanje? (Carroll, N. 1999) Međutim, ova je teorija značajna jer ukazuje na specifičnu vrstu estetskog iskustva koje nam

umjetnička djela nude te nam daje priliku da analiziramo umjetnička djela i kao dobra označimo ona koja su uspjela u namjeravanom izazivanju estetskog iskustva. (Carroll, N. 1999)

Kao što sam pokazala, sve teorije o definiranju umjetnosti susreću neke teškoće, isto kao što imaju i jake strane. Ne možemo smatrati da postoji konačan odgovor u smislu točnog detektiranja stanja u struci. Ipak, to ne predstavlja problem za moj daljnji rad u ovom istraživanju. Neovisno o tome pobornici koje teorije umjetnosti jesmo, smatram da možemo imati smislenu raspravu o vrijednosti umjetnosti bez općeg usuglašavanja oko same definicije. Dakle, u raspravi ćemo smatrati da umjetnička djela postoje, koristit ćemo se, barem u većini slučajeva, kanonskim primjerima oko kojih nema prijepora, odnosno, u slučajevima kada je to potrebno, misaonim eksperimentima, kako bismo izbjegli prigovore koji mogu biti upućeni eventualnoj upitnosti umjetničkog statusa. Oslonit ću se na vezu između umjetničkih djela i estetskog iskustva, a koristit ću prijedloge koje su iznijeli Schellekens, Carroll i Stecker. To, iz razloga što vjerujem da nas veza između definiranja umjetnosti i estetskog iskustva, može uvesti i u razboritiji govor o vrijednosti umjetnosti.

U nastavku ću dati prikaz ideje estetskog iskustva koje će nas približiti samom uočavanju specifičnosti pojma vrijednosti u umjetnosti.

2.4. Estetsko iskustvo

Postoji mnogo različitih prijedloga o tome što je to estetsko iskustvo. Prije svega važno je ponuditi objašnjenje što je uzrokom tolikog broja različitih koncepata, kako bismo mogli razumjeti složenost same ideje. Naime, već sam ranije navela, a i podrazumijeva se, da je za teoriju, da bi bila pouzdana i dobra, potrebno da bude primjenjiva na sve primjere na koje se odnosi. Naravno, to znači da bi jedinstvena teorija estetskog iskustva trebala moći obuhvatiti ogromno mnoštvo vrsta stvari (pa i živih bića) koje mogu biti predmetom estetskog poštovanja, a istovremeno i mnoštvo načina na koji se može participirati u nečemu što je predmetom estetskog. Schellekens ispravno napominje, kako prostoru za skepticizam u pogledu pronalaska jedne, unificirane teorije estetskog iskustva, u prilog ide i mnoštvo umjetničkih vrsta i umjetničkih djela, kao i načina na koje se bavimo istim tim djelima. (Schellekens, E. 2007) Legitimno je pitati se da li govorimo o istoj vrsti estetskog iskustva kada gledamo Rothkovu sliku i kada slušamo Beethovenovu *9. simfoniju*? Kako jednom teorijom opisati toliku raznolikost?

Osim što postoji mnoštvo samih prijedloga definiranja estetskog iskustva, postoji i nekoliko različitih prijedloga kako sumirati tu količinu prijedloga. Schellekens govori o psihološkim prijedlozima, Iseminger o fenomenološkom i epistemičkom prijedlogu, a Carroll sortira prijedloge u četiri grupe, pa tako govori o pristupu orijentiranom na afekte, epistemičkom pristupu, aksiološkom pristupu, pristupu orijentiranom na sadržaj. Ovi će se prijedlozi u dijelu sadržaja preklapati, ali općenito govoreći, ovaj će pokušaj sistematiziranog prikaza ukazati na složenost samog pitanja estetskog iskustva, ali i bogatstvo ideja kako pristupiti fenomenu onoga što se naizgled čini vrlo jednostavnim i prozaičnim. Naime, čini se da svatko od nas razumije da se pri susretu s lijepim predmetima, posebno pri iskustvu umjetnosti, događa nešto specifično i drugačije od iskustva drugih predmeta. Međutim, kada to iskustvo pokušamo opisati i prikazati, odnosno definirati, suočavamo se s mnogim problemima.

Dakle, na ovom mjestu ću pokušati dati kratak prikaz misli o estetskom iskustvu.

2.4.1. Dva psihološka prijedloga - Schellekens

Schellekens navodi dva psihološka prijedloga:

1.) Onaj Beardsleyev, koji kaže da je estetsko iskustvo ona vrsta iskustva koju se može opisati kao mentalno stanje karakterizirano trima svojstvima: jedinstvom, kompleksnošću i intenzitetom.³ Kako Schellekens prenosi, Beardsley zapravo govori da osoba ima estetsko iskustvo na način da je njezina mentalna aktivnost ujedinjena i ugodna jer je povezana s formom i kvalitetama onoga što nam je prezentirano ili imaginirano, odnosno objektom čija je primarna namjera da zadrži našu pažnju. Možemo zamisliti takvu situaciju, u kojoj određeni dio vremena provedemo fokusirani na umjetničko djelo, a pri čemu naše mentalno stanje jest upravo ovakvo kakvim ga opisuje Beardsley. (Schellekens, E. 2007) Međutim, je li uvijek tako? Da li pomanjkanjem samo jednog od tih svojstava mi zaista više ne možemo pričati o estetskom iskustvu? (Schellekens, E. 2007)

³ Ovaj je prijedlog podudaran s Carrollovim prijedlogom estetskog iskustva usmjerenog na sadržaj, a koji estetska iskustva, koja su raznolika i uključuju i neka ekspresivistička svojstva zbog jednostavnosti svrstava pod jedinstvo, raznovrsnost i intenzitet. (N. Carroll, 1999, pp. 168-169)

2.) Drugi prijedlog koji Schellekens navodi tiče se ideje da svaki puta kada smo izloženi estetskom iskustvu, tada zapravo imamo posebno mentalno stanje koje je umjereno estetskim svojstvima, odnosno gledamo te predmete uočavajući u njima njihov estetski karakter, a ne praktičnu svrhu. Na tragu toga jest i Stolnitzov stav da je estetsko iskustvo usmjerenost na osjetilnu, odnosno formalnu stvarnost predmeta, a ne na eventualnu praktičnu svrhu. (Schellekens, E. 2007) Naravno, prijedlog takvog način izdvajanja predmeta estetskog divljenja nije izuzetak, činili su to mnogi autori, na različite načine i u različite svrhe (Kant, Bell..) i ta je ideja da umjetnička djela nemaju primanu uporabnu ili praktičnu svrhu u biti vrlo značajna u proučavanju same vrijednosti umjetnosti. Međutim, upitno je pomaže li nam naglašavanje istog i koliko u pokušaju definiranja samog estetskog iskustva. Možemo li (i trebamo li) imati estetsko iskustvo npr. Bazilike sv. Petra ignorirajući činjenicu da je to građevina koja ima i svoju praktičnu svrhu? S druge strane, ideja bezinteresnosti, koju Stolnitz i mnogi drugi autori naglašavaju, jest važna za estetsko iskustvo, odnosno nastavno na to, za vrijednost umjetnosti. Čini se da uključenost vlastitih interesa u egzistenciju predmeta estetskog divljenja nužno mijenja način kako predmet doživljavamo i kakvo nam je iskustvo bavljenja tim predmetom, ali i na način kako, u vrijednosnom smislu, isti procjenjujemo. (Schellekens, E. 2007)

Schellekens će, zaključivši da prijedlozi koji su ponuđeni nisu adekvatni, reći da možda najviše što o estetskom iskustvu možemo reći jest to da je ono iskustvo koje uključuje neke ili sve vrste sljedećih mentalnih stanja:

“užitak u uvažavanju forme i dizajna, izdvojenost od praktičnih zahtjeva, razboritost estetski istaknutih značajki, percepciju estetskih kvaliteta kao što su elegancija i uravnoteženost, pažnju za način na koji su formalno estetske i ekspresivne kvalitete izrađene u slučaju umjetničkih djela, svjesnost o svim takvim svojstvima u slučaju prirode, razmatranje neodređenosti, svjesnost objekta emocionalnog ili reprezentacijskog sadržaja” (Schellekens, E. 2007)

2.4.2. Carrollovi prijedlozi

Carroll pitanje estetskog iskustva želi prvenstveno vezati uz ideju estetskog iskustva umjetnosti, što je i moja namjera u ovom radu. Ne želeći opovrgnuti da estetsko iskustvo umjetnosti može imati ili doista i ima neke ključne zajedničke značajke s estetskim iskustvom primjerice prirode, smatram kako nam je ulazak u pokušaj poopćene rasprave estetskog iskustva prevelik teret i pretežak zadatak, koji, istovremenom, nije niti potreban. Već sam ranije napomenula da ideju pronalaska jedne zajedničke, unificirane, opće prihvatljive teorije estetskog iskustva čini problematičnim ta mnogobrojnost predmeta, pojava, osoba, živih bića, koje mogu biti predmetom estetskog iskustva, da se čini da bi već i pronalazak teorije koja će biti primjenjiva na umjetnost bio velik doprinos raspravi.

Četiri su pristupa koje Carroll navodi u pokušaju karakterizacije estetskog iskustva: pristup orijentiran na afekte, epistemički pristup, aksiološki pristup i pristup orijentiran na sadržaj⁴. (Na drugom mjestu Carroll navodi da postoje tri vrste teorija, pri čemu zanemaruje epistemički pristup (Carroll, N. 2002) Međutim, radi informativnosti, u pregledu ću se osloniti na opširniji prikaz rasprave) Također, važno je napomenuti, kako to i Carroll čini, da su nekad te teorije, odnosno pristupi, međusobno kombinirani te se čine kao sastavni dijelovi nešto kompleksnijih teorija. (Carroll, N. 2002)

2.4.2.1. Pristup orijentiran na afekte

Zagovornici ovog pristupa osnovu estetskog iskustva smatraju osjećajem zadovoljstva koje je prisutno onda kada promatramo ili se bavimo umjetničkim djelom. Kakvo god to iskustvo treba, odnosno može biti, ono je estetsko kada uključuje neku vrstu zadovoljstva, a s obzirom na to da mnoge druge stvari također jesu izvor zadovoljstva, to bi iskustvo trebalo sadržavati još nešto. (Carroll, N. 2002) Međutim, ma što to dodatno bilo, ono što jest nužno jest zadovoljstvo. Taj stav nije neproblematičan - očiti prigovor može biti da smatramo da imamo estetsko iskustvo i onda kada ne osjećamo primarno osjećaj zadovoljstva. (Carroll, N. 2002)

⁴ Ovaj je prijedlog podudaran s Carrollovim prijedlogom estetskog iskustva usmjerenog na sadržaj, a koji estetska iskustva, koja su raznolila i uključuju i neka ekspresivistička svojstva zbog jednodostavnosti svrstava pod jedinstvo, raznovrsnost i intenzitet. (N. Carroll, 1999, pp. 168-169)

Iskustvo promatranja Kleinova performansa, osobito uz zvuk njegove simfonije, vrlo vjerojatno nećemo označiti kao osjećaj koji je nalik osjećaju zadovoljstva. Istovremeno će nam biti jasno da je iskustvo koje imamo estetsko iskustvo, iako se ne može opisati na način kako zagovornici ova pristupa žele tvrditi. Ili, drastičnije, možemo spomenuti npr. scenu silovanja u filmu *Nepovratno*, koju, sigurna sam, možemo opisati nizom različitih pridjeva, ali nijedan od njih neće biti “onaj koji izaziva zadovoljstvo” ili nekim sinonimom za zadovoljstvo.⁵ Kao dodatak ovakvom prigovoru, Carroll navodi i slučaj nezadovoljstva, odnosno primjer kada slušamo izvedbu sonate, koja je toliko loša, da izaziva dosadu, pa čak i bol. Tada sasvim sigurno moramo reći da nam je iskustvo praćenja takve izvedbe izazvalo nezadovoljstvo, ali da to jest estetsko iskustvo. Time se naglašava neadekvatnost tvrdnje da je zadovoljstvo nužno za estetsko iskustvo.

Naravno, važno je napomenuti kako Carroll “ne poriče da estetska iskustva mogu biti zadovoljavajuća (ugodna) već da zadovoljstvo ili užitak nije nužan uvjet za estetsko iskustvo” (Carroll, N. 2002)

Dodatni prigovor sadržan je u primjeru djela koja ne izazivaju afekte uopće. Carroll smatra da je to puno ozbiljniji prigovor jer seže dalje od toga da neka djela ne izazivaju zadovoljstvo, već zapravo pogađa puno ozbiljnije, odnosno temeljno pitanje ovog prijedloga. Naime, kako je moguće temeljiti prijedlog na ideji toga da je estetsko iskustvo stanje označeno izazivanjem nekog afekta, kada možemo zamisliti da postoje djela koja uopće ne izazivaju afekte⁶? Kakva vrsta iskustva je tu u pitanju, ako nije estetsko iskustvo? (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

Pojam bezinteresnog zadovoljstva je također vezan za prijedlog koji je orijentiran na afekte. Različite su definicije bezinteresnog zadovoljstva, pri čemu, Carroll, čini se, kritizira sve verzije istoga, ukoliko se ono koristi kao temelj za definiranje estetskog iskustva. Naime, tvrdi da nema razlike u osjetu između koristoljubivog zadovoljstva i onog koje je bezinteres-

⁵ Riječ “pleasure”, koju zagovornici ovog pristupa koriste, na hrvatski jezik možemo prevesti i kao zadovoljstvo i kao uživanje. Smatram kako je na ovom mjestu korisnije prevoditi ga s riječju zadovoljstvo, nego uživanje, jer riječ uživanje za sobom povlači još drastičniji stav u ovoj raspravi. Vjerujem da su sve kritike jednako primjenjive na ovaj prijedlog i onda kada ga ne pooštravamo govoreći o zadovoljstvu, umjesto o uživanju.

⁶ Carroll navodi primjer mogućnosti da nam izvedba Katherine Hepburn ne izaziva nikakvu vrstu estetskog iskustva. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005) Smatram da za primjer možemo uzeti djelo *An Oak Tree* Michaela Craiga-Martina, koji predstavlja staklenu policu na kojoj je čaša vode visoko postavljena na zidu, a ispod koje je postavljen tekst koji u formi razgovora kritičara i autora objašnjava da je to u čaši zapravo hrast. Vidi prilog 1.

no. Dodaje: "Posljedično, reći da je estetsko iskustvo označeno bezinteresnim zadovoljstvom ne osigurava potrebna svojstva za razlikovanje ovu vrstu iskustva od ostalih" (Carroll, N. 2002) 74)

Iako nisam u potpunosti suglasna sa stavom da nema razlike u osjetu koristoljubivog i bezinteresnog zadovoljstva (jer smatram da je iskustvo zadovoljstva s kojim ostvarujemo neku vrstu koristi ono za što smo mnogo zainteresiraniji, u čemu aktivnije sudjelujemo, što može rezultirati "većim" zadovoljstvom - ne nužno i u kvalitativnom smislu vrijednijim iskustvom), slažem se s time da osjećaj bezinteresnog zadovoljstva ne ispunjava ulogu bivanja osnove estetskog iskustva.

Jedan od načina kako možemo misliti o bezinteresnom zadovoljstvu je i kao o zadovoljstvu koje proizlazi iz činjenice da nam estetsko iskustvo pruža neku vrstu izdvojenosti iz svakodnevice, iz "ovozemaljskog", iz praktičnog, socijalnog, moralnog i slično. Upitno je koliko je takvo stanje, u kojem i kolikom broju slučajeva uopće, a ako i jest moguće upravo ta izdvojenost jest pečat ili ključna oznaka estetskog iskustva. Posebice jer je vrlo lako zamisliti slučajeve u kojima osjećamo da imamo estetsko iskustvo, ali ne osjećamo da smo se izmijestili izvan svakodnevnog. Dodala bih da možemo zamisliti i situaciju u kojoj smo izdvojeni iz okova svakodnevice, odnosno iz uključenosti u stvarni svijet, a kada nemamo nužno estetsko iskustvo. Mnogiiskusni trkači, osobito oni na duge staze, ultramaratonci posebice, opisuju stanje tijekom ekstremnog fizičkog napora, kao potpunu odvojenost od svijeta, pri čemu nemaju nužno estetsko iskustvo.

Unutar ove kategorije pristupa, smatram da bi lako potpali primjeri Berdsleyeve i Stolnitzove teorije, koju Schellekens opisuje, ranije sam navela, kao psihološke pristupe. Carroll napominje da je zaista mnoštvo prijedloga ove vrste. Međutim nijedan još nije opravdao pozivanje na neku posebnu "jedinstvenu iskustvenu kvaliju" (Carroll, N. 2002) koja bi estetsko iskustvo izdvojila od ostalih vrsta iskustava, a koja bi istovremeno obuhvatila mnoštvo predmeta koji pružaju estetski doživljaj, odnosno, kao ni mnoštvo različitih odgovora koje možemo opisati kao estetsko iskustvo. Stoga ćemo, za potrebe ove rasprave, smatrati da zagovornici ovog pristupa zapravo nisu dali dovoljno dobro objašnjenje zašto neki od navedenih prijedloga nisu ispunili uvjete za definiranje estetskog iskustva.

2.4.2.2. Epistemički pristup

Epistemički pristup Carroll (Carroll, N.; Kieran, M. 2005) izvodi iz Isemingerovog (Iseminger, G.; Levinson, J. 2009) prijedloga epistemičkog iskustva, kao suprotnog fenomenološkog pristupu. Iseminger predlaže ovu razlikovnost jer uviđa da se s jedne strane govori o fenomenologiji estetskog iskustva, odnosno da se opisuje kako je to imati estetsko iskustvo, a s druge strane da govorimo o tome da imamo estetsko iskustvo na temelju nekih značajki samog tog iskustva. Opisuje to dobro na primjeru, kada kaže da je jedna stvar opisati iskustvo šišmiša, a druga stvar reći da je sluh bolji pokazatelj da je šišmiš u blizini, od vida, jer ćemo ga uzdajući se u sluh lakše locirati. (Iseminger, G.; Levinson, J. 2009) Kako su recentni pristupi usmjereni puno više na ideju epistemičkog objašnjenja estetskog iskustva, tako se i on orijentira primarno na pokušaj sumiranja rasprave i ideje estetskog iskustva u epistemičkom smislu. Osnovna ideja svih prijedloga koje možemo opisati kao epistemičke prijedloge je karakterizirana tvrdnjom da je područje estetskog ono koje je vezano uz osjetilno znanje (*“sensitive knowledge”*) ili razumijevanje koje se oslanja na osjetila ili percepciju.

Carroll će tako istaknuti kako je primarni, odnosno nužni uvjet za estetsko iskustvo, prema epistemičkom pristupu, direktni uvid u neki objekt. Dakle, radi se o tome da ne možemo imati estetsko iskustvo tako da nam netko prepriča sadržaj filma ili opiše sliku. Mi ćemo u tom slučaju moći imati iskustvo neke druge vrste, ali sasvim sigurno nećemo imati estetsko iskustvo. Radi se o tome da objekt estetskog poštovanja, ili objekt koji nam pruža iskustvo estetskog, direktnim uplivom na naša osjetila prouzrokuje estetsko iskustvo, odnosno daje nam priliku da saznamo relevantne značajke tog iskustva. Dakle, ono što jest nužan uvjet jest činjenica da je iskustvo uvjetovano samim objektom (ponekad se naglašava da se to događa uvidom u intrinzična svojstva), te da takvo iskustvo mora biti direktno, odnosno ne može biti posredno. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

Značajka zahtjeva da takvo iskustvo mora biti uvjetovano samim objektom, odnosno ideja *“object-directedness”*, uključuje dva aspekta: to da je iskustvo uvjetovano samim objektom, ali i da je naš odgovor na objekt zapravo pod utjecajem, odnosno uvjetovan samim objektom. Naravno, to podrazumijeva i ranije naveden zahtjev da iskustvo mora biti direktno, odnosno da nema posrednika u podražavanju. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

Carroll smatra upitnom upravo tu tvrdnju na kojoj pobornici ovakvog pristupa inzistiraju. Naime, pozivajući se na primjer Duchampove *Fontane*⁷, odbacuje uvjet direktnog uvida u samo djelo i čini to tako što napominje kako je moguće imati smislenu raspravu, čak i vrlo zanimljive prijedloge i zaključke o raznim otvorenim temama vezanim za fenomen konceptualne umjetnosti, posebice upravo tog primjera, a bez da su sudionici rasprave sami vidjeli djelo uživo, ili barem na fotografiji. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

Zagovornici epistemičkog pristupa mogu, zajedno s nekim autorima konceptualne umjetnosti, koji svoja djela upravo smatraju neestetiskim, ovakav Carrollov argument smatrati pogrešnim, pozivajući se na to da ono o čemu on govori zapravo uopće nije estetsko iskustvo. Iako je moguće, smatra Carroll, da identificiranje Duchampove *Fontane* kao umjetničkog djela, a onda i njezino poštovanje, neće biti u potpunosti jednako iz pouzdanog opisa tog djela kao i u slučaju da Fontanu vidimo uživo, on tvrdi da će imati neku vrstu estetskog iskustva, iako to neće biti ono što zagovornici epistemičkog iskustva nazivaju potpunim iskustvom. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

Čini se da Carroll želi napraviti razlikovanje između formalnih karakteristika nekih umjetničkih djela i svih (ostalih) estetskih karakteristika i reći da je moguće, indirektnim putem, odnosno pouzdanim opisom, zahvatiti formalnu strukturu, odnosno karakteristike koje ne ovise o perceptivnim uvjetima, te da će to biti bar dio onoga što formira estetsko iskustvo. Činjenica da uvodi razlikovanje svakako ide u smjeru toga da ono ide protiv epistemičkog koncepta, odnosno da ako postoje neka umjetnička djela koja nam mogu pružiti estetsko iskustvo bez direktnog uvida, tada je izgledno da epistemički pristup nije u potpunosti ispunio naša očekivanja da ćemo pronaći teoriju koja će nam dati nužne i dovoljne uvjete za definiranje estetskog iskustva.

2.4.2.3. Aksiološki pristup

Temeljna ideja, koja je uvelike prisutna općenito u raspravama o estetskom iskustvu počiva na ideji postojanja neke temeljne vrijednosti, koju bismo mogli okarakterizirati kao intrinzičnu vrijednost, a koju cijenimo zbog nje same. O ideji intrinzične vrijednosti, neovis-

⁷ Prilog 2

no o njezinim “posljedicama” govorit ćemo i u nastavku teksta, kada ćemo pokušati striktnije diferencirati među različitim vrstama vrijednosti i njihovom odnosu. Carroll naglašava da je takav način gledanja na estetsko iskustvo vjerojatno nastavak stava da je estetsko iskustvo esencijalno ugodno. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005) Cijela ideja se nastavlja na Kantovu ideju bezinteresnog svidanja, koja naglašava da je u estetskom iskustvu primarno svidanje koje je lišeno instrumentalne koristi, odnosno, udaljeno je od interesa u egzistenciji samog predmeta.

(“No kada se pita, da li je što lijepo, onda se ne želi znati, da li je nama ili bilo kome što stalo do egzistencije stvari, ili da li samo i može kome biti do nje; nego kako je mi prosuđujemo u samome razmatranju (refleksiji)” (Kant, I. 1957)

Međutim, upravo zbog orijentiranosti na iskustvo estetskog zbog samoga sebe, prema Carrollovom mišljenju, ovaj prijedlog previše nalikuje na prethodno opisan pristup koji je usmjeren na afekte, što se već pokazalo manjkavim stavom. Ukoliko se pokaže da aksiološki pristup može prikazati estetsko iskustvo kao ono koje nije esencijalno vezano za užitak, tada će biti otporno na neke prigovore koje smo ranije uputili takvom stavu, a i bit će u mogućnosti dati vjerodostojniji pogled na fenomen estetskog iskustva. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

Carroll navodi usporedbu estetskog iskustva i igranja šaha te tvrdi da i igranje šaha možemo okarakterizirati kao intrinzično vrijedno. Stoga estetskom iskustvu intrinzična vrijednost ne može biti dovoljan uvjet za karakterizaciju estetskog iskustva. Aksiološkom je pristupu, smatra Carroll stoga najoptimalnije zalagati se za tvrdnju da je intrinzična vrijednost nužan uvjet estetskom iskustvu. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

Kao jedan od osnovnih problema s kojima se ovaj pristup susreće Carroll naglašava činjenicu da on miješa pojmove imanja estetskog iskustva i osiguravanja estetskog suda, jer “pripisati intrinzičnu vrijednost iskustvu znači pozitivno ga evaluirati” (Carroll, N.; Kieran, M. 2005) Tvrditi da je neko umjetničko djelo dobro znači donositi vrijednosni sud, temeljen na iskustvu koje nosi, ali bi iskustvo trebalo prethoditi (logički) i biti razlikovano od estetske prosudbe. (Carroll, N. 2002)

Naravno, to dovodi u pitanje odnos prema iskustvu loše umjetnosti ili iskustava koja nas ostavljaju indiferentnima. Smatram kako je prigovor koji Carroll upućuje možda značajniji u dijelu koji se tiče indiferentnosti jer je tada vrlo izgledan izostanak estetskog iskustva

uopće, za razliku od iskustva loše umjetnosti, za koji neka vrsta iskustva ipak postoji, iako ono može biti nepovoljno. U vrijednosnom smislu, u ovom primjeru, smatram da je i negativno iskustvo koje rezultira izostankom neke decidirane vrijednosne prosudbe, bolje od onog nepostojećeg. Naravno, ostaje pitanje je li takvo iskustvo nešto što može smatrati intrinzičnim, a ne instrumentalno vrijednim za nas kao konzumente takve umjetnosti, a o čemu će biti govora u sljedećem poglavlju.

Drugi prigovor kojeg Carroll navodi jest da je aksiološki pristup izuzetno neinformativan, odnosno da nam ne nudi nikakve upute o tome kako imati odnosno kako tretirati estetsko iskustvo. Osnovni razlog zašto se to događa, smatra Carroll, leži u činjenici da je aksiološki pristup gotovo u potpunosti definiran u negativnim terminima, odnosno kao iskustvo koje ne bi trebalo imati instrumentalnu vrijednost. Ono što ovakvom pristupu nedostaje jest uputa kako doći u priliku za iskusiti takvo iskustvo, što tijekom promatranja predmeta potencijalnog estetskog iskustva činiti, na što usmjeriti pažnju i slično. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

Još jedan od problema s kojima će se ovaj pristup susresti jest. i nejasnoća pojma “za svoju vlastitu svrhu” (*for its own sake*), odnosno kako Carroll naglašava, problemom koji se tiče pitanja treba li estetsko iskustvo biti vrijedno “za vlastitu svrhu” s objektivnog ili subjektivnog gledišta. On smatra da je objektivnost u tom slučaju u potpunosti neprikladna za prakse koje su očite u umjetnosti, odnosno da je u suprotnosti s onime kako sekularisti gledaju na ljudsku prirodu općenito. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005) Nejasno je, smatra on, zašto bi prirodna selekcija uopće tolerirala nešto u što je utrošeno mnogo truda, rada, znanja, ukoliko ne rezultira baš nikakvom koristi, u instrumentalnom smislu, za one koji su ovdje kao promatrači, odnosno ti koji bi trebali uvidjeti tu intrinzičnu vrijednost. Postoji čitav niz dobrobiti koje vežemo uz prakse bliske umjetničkom svijetu, od razvijanja socijalnih vještina kroz iskustva koja stječemo iz zajedničkog sudjelovanja u umjetnosti, preko učenja prepoznavanja i tumačenja tuđih emocionalnih stanja do prepoznavanja raznolikosti kulturalnih raznolikosti i specifičnosti. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

Sve to može dovesti do toga da, prema Carrollovom mišljenju, zagovornici aksiološkog pristupa pokušaju modificirati svoju osnovnu tezu i dopustiti da estetsko iskustvo bude vrijedno i zbog instrumentalnih dobrobiti, jednako kao i za “vlastitu svrhu”. Međutim, on smatra da će to rezultirati brojnim pitanjima, poput onih kako onda razlikovati estetska

iskustva od svih ostalih, odnosno u konačnici, pitanjem o relevantnosti aksiološkog pristupa samog. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

Jedno od također mogućih rješenja, Carroll vidi u tome da zastupnici aksiološkog pristupa prihvate tezu da je intrinzična vrijednost dobivena iz ili prepoznata u estetskom iskustvu subjektivno vrijedna za "vlastitu svrhu". Ono što bi se time tvrdilo "nije da estetsko iskustvo jest intrinzično vrijedno, već da oni koji imaju takva iskustva ista vrednuju "zbog njih samih" (Carroll, N.; Kieran, M. 2005) Međutim, to bi rezultiralo time da bi morali prihvatiti da estetsko iskustvo imaju i osoba koja vjeruje u intrinzičnu vrijednost estetskog iskustva i evolucijski psiholog, ukoliko svoje iskustvo umjetničkog djela baziraju na isti i ispravan način. Razlika među njima, a koja bi zastupnicima aksiološkog pristupa bila značajna, jest u tome što onaj koji vjeruje u intrinzičnu vrijednost estetskog iskustva, prema njima zaista ima estetsko iskustvo. Evolucijski psiholog, s druge strane, vjeruje da je estetsko iskustvo dobiveno iz takvog umjetničkog djela instrumentalno vrijedno. S obzirom na to da su oboje ispravni u načinu dolaska do iskustva, a i da su pristupili djelu na ispravan način, čini se da je osnovna razlika među njima, u njihovom vjerovanju. Međutim, to je kao temelj za ocijeniti ispravnost i vjerodostojnost estetskog iskustva za Carrola, naprosto arbitrarno. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

Upravo naglasivši da postoje situacije u kojima će čitatelj, poštujući formalne karakteristike književnog djela i uočivši formalne relacije, dobiti neko instrumentalno vrijedno znanje iz djela, recimo o načinu kako funkcionira neko društvo, Carroll dodatno objašnjava zašto aksiološki stav nije ispravan. Naime, ne postoji razlog zašto bismo čitatelju koji će dobiti neku formu instrumentalno vrijednog znanja osporili imanje estetskog iskustva u odnosu na osobu koja je djelu pristupila iz drugačijeg uvjerenja, sve dok su zapravo činili istu stvar, posvećujući pažnju, na isti način, istim karakteristikama djela. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

Zajedničko svojstvo do sada izloženih pristupa jest činjenica da je u fokusu estetskih iskustava objekt prosudbe, iako nijedan od njih ne puža niti dovoljno specifičan niti dovoljno primjenjiv pogled na takve objekte općenito, odnosno univerzalno. Stoga Carroll izlaže pristup orijentiran na sadržaj te se zalaže za jednu njegovu verziju. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

2.4.2.4. Pristup orijentiran na sadržaj

Činjenica jest da, prilikom susreta s umjetničkim djelima često različito reagiramo, na različite značajke obraćamo pažnju, ono što netko smatra relevantnim (primjerice specifičnosti ritam sekcije u nekom glazbenom djelu) drugi zamjećuju tek kao dio cjeline, bez zahvaćanja važnosti pojedinog dijela. Moguće je čak i da, ukoliko taj određeni dio zamijete, da ga ne smatraju ključnim za estetsko iskustvo ili procjenu vrijednosti, intrinzične ili instrumentalne. Ne samo da se ti elementi, formalnog tipa, ne uočavaju uvijek i kod svih na isti način, nego je i kod svakog pojedinca moguće da dođe do razlika, odnosno do različitog doživljavanja i evaluacije istog djela u različitim situacijama i okolnostima. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

Naime, uobičajen način mišljenja o estetskom iskustvu jest da se ono sastoji od forme djela i njezinih estetskih svojstava⁸, od kojih je veliki dio onaj koji se odnosi na ekspresivna svojstva. (Carroll, N. 2002) Ta se ekspresivna svojstva moduliraju, modificiraju, nadopunjavaju, međusobno su u interakciji na mnogo različitih načina. Jedan od nekontroverznih načina gledanja na estetsko iskustvo kojeg Carroll, u nastojanju da izloži tradicijski uobičajene i neproblematične ili manje problematične načine gledanja na estetsko iskustvo, također spominje, jest i onaj koji estetsko iskustvo vidi i kao izazvanu i usmjerenu pažnju, odnosno naš odgovor na njega. Taj je odgovor nastao konjunkcijom forme, ekspresivnih svojstava, estetskih svojstava i njihovom međusobnom interakcijom. Stoga zagovornici pristupa orijentiranog na sadržaj pretpostavljaju da:

“ako je pažnja usmjerena s razumijevanjem za formu umjetničkog djela, i/ili za njezina ekspresivna ili estetska svojstva, i/ili interakciji koja među njima postoji, i/ili načinu na koji spomenuti faktori moduliraju naš odgovor na umjetničko djelo, tada je iskustvo estetsko.” (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

⁸ Pojam estetskih termina je obradio Frank Sibley (Broiles, R. David 1964) iz čijeg se teksta kasnije razvila opsežna rasprava o odnosu estetskih i neestetskih termina, njihove vezanosti za neestetska i estetska svojstva, koja i na koji način superveniraju nad kojima i kakve su “posljedice” istog. Za pregled rasprave korisno je konzultirati Matraversov članak o estetskim konceptima i iskustvima (Matravers, Derek 1996), Međutim, smatram kako za napredovanje u ovoj raspravi nije nužno detaljnije ući u raspravu o prirodi estetskih svojstava samih, već je dovoljno zadržati ovdje ponuđeno Carrollovo razlikovanje i opis estetskih svojstava kakav nam on nudi.

2.4.3. Novi, “informativan” pristup

Time Carroll kreira prijedlog pristupa orijentiranog na sadržaj osiguravajući disjunktivni set dovoljnih uvjeta za estetsko iskustvo. (Carroll, N. 2002) Prema njegovom prijedlogu estetsko iskustvo može biti definirano ovako: to je ono iskustvo koje će se kod subjekta (Carroll ga naziva informiranim subjektom) javiti kao oblik razumijevanja ili shvaćanja umjetničkog djela, a koje će biti potaknuto značajkama samog djela, odnosno uočavanjem formalne strukture, estetskih i/ili ekspresivnih svojstava koji međusobno djeluju na takav način da su zapravo upućeni na kognitivne, perceptivne i/ili imaginativne snage kod subjekta. Carroll je, sam naglašava, voljan ovom popisu elemenata priključiti i neke druge, ukoliko se pokažu kao značajni i važni, međutim ovdje se primarno koncentrira na tradicijske pojmove i one za koje smo do sada ustanovili da su relativno neproblematični. (Carroll, N. 2002)

Iako je naglašavanje forme kao ključnog elementa estetske prosudbe ranije opisano kao problematično (naziva to demarkacijskim problemom definiranja umjetnosti u terminima posjedovanja značajne forme), ovdje ga Carroll želi uvesti kao neutralan pojam te o formi govori kao o samo jednom od elemenata disjunktivnog seta dovoljnih uvjeta za estetsko iskustvo. Na formu ovdje misli kao na element koji može izazvati našu pažnju, odnosno biti dijelom onoga što je na nas utjecalo (ukupno) stvarajući ono što nazivamo estetskim iskustvom, a ne kao na ključan element za definiranje samog umjetničkog djela.

“...razmatrati umjetničko djelo formalno znači razmatrati značajke djela značajne za njegovo formalno djelovanje - razmatrati značajke djela koje realiziraju bit ili svrhu djela. Pažnja formi djela je pažnja dizajnu djela - načinu na koji djelo treba djelovati”
(Carroll, N. 2002)

Estetska svojstva smatra najvećim uzrokom estetskog iskustva, naglašavajući kako postoji mnogo različitih vrsta estetskih iskustva, jednako kao što estetska iskustva za svoje ishodište mogu imati mnoštvo različitih objekata. S druge strane, ekspresivnim svojstvima ili antropomorfnim svojstvima smatra primjerice osjetilna svojstva te kao primjere takvih svojstava

navodi masivnost i simetriju (Carroll, N. 2002), detektiranje tuge u glazbi, lakoće plesnog koraka i slično (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)⁹

Važna značajka ovih svojstava jest da su ona ovisna o odgovoru (*“response dependent”*), a čije postojanje zapravo ovisi o postojanju bića, koja ih prepoznaju. Pri tome, da bi ih prepoznala, moraju ispunjavati neke uvjete, odnosno moraju moći, svojim osjetilnim i imaginativnim snagama takve značajke zahvatiti. Carroll smatra da takva svojstva superveniraju nad primarnim i sekundarnim svojstvima objekta pažnje, ali i relacijskim svojstvima poput onih koji se tiču povijesnih ili žanrovskih obilježja. (Carroll, N. 1999)

Velik dio pažnje posvećene umjetničkim djelima se tiče pokušaja uočavanja i detektiranja, a onda i u kasnijim koracima interpretiranja i evaluacije, posvećen je estetskim svojstvima. O njima mislimo kao o svojstvima objekata, o kojima onda izričemo estetske posjedovne pojmove (*“property-terms”*). Mi naprosto smatramo da su tuga, sreća, veselje ili svojstva te vrste, svojstva samih umjetničkih djela, ali ne možemo se ne zapitati jesu li ona naša subjektivna svojstva, a ne svojstva objekta, osobito jer su estetska svojstva, kako smo već naveli, svojstva koja ovise o odgovoru. (Carroll, N. 1999)

Ovakvim prijedlogom, govoreći o estetskom iskustvu kao o posvećivanju pažnje i razumijevanju formalnih i estetskih svojstava i njihovom interakcijom, odnosno pozivanjem na naše sposobnosti razumijevanja, zahvaćanja, imaginacije, odnosno usmjeravanjem pažnje na svojstva djela kojima se ono realizira od strane subjekta, smatra Carroll, omogućava se da estetsko iskustvo može biti vezano za sadržaj, a bez da se poziva na afektivna stanja kao što su užitek, bezinteresnost ili vrednovanje za vlastitu svrhu koja su, kako smo ranije vidjeli problematični. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

Carroll napominje kako je ovakav pristup, za razliku od ranije navedenih, informativan za subjekta, jer mu zapravo nudi uputu što činiti i kako pristupiti umjetničkom djelu, na što obratiti pažnju i slično. (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

S druge strane, Carroll, smatra da eventualna optužba da je ovakav pristup estetskom iskustvu neopravdano restriktivan, a koji će reći da postoje i drugi legitimni odgovori na umjetničko

⁹ U knjizi *Philosophy of Art*, Carroll radi razlikovanje između ekspresivnih svojstava koje uključuju i emotivna svojstva i karakternost svojstva (od kojih su neka neantropomorfnost), te estetskih svojstava koje možemo označiti kao reakcijskim svojstvima jer proizlaze iz načina na koji umjetnička djela pobuđuju naša mentalna stanja. (Carroll, N. 1999)

djelo, primjerice da je iz njih moguće izvući moralni uvid, pogrešan. Naime, on se želi zadržati na tradicionalnom korištenju i mišljenju o estetskom iskustvu te ima namjeru zadržati jednu "obitelj" mogućih odgovora, onu značajnu, koja na prikladan način pokreće naše poštovanje prema umjetničkom djelu.

U tom smislu vrlo jasno napominje:

"Nazovimo drugu kategoriju kategorijom legitimnih odgovora na umjetnička djela "odgovorima umjetnosti"¹⁰ Estetsko iskustvo je jedna vrsta odgovora umjetnosti; moralno učenje druga. Ovaj način tretiranja stvari, mislim, jest bolje prilagođen tome kako je koncept uobičajeno primijenjen. Sasvim sigurno bolje pristaje unutar tradicije nego verzija aksiološkog pristupa koji će svaki slučaj kada kada čitatelj, gledatelj ili slušatelj subjektivno vrednuje, za svoju vlastitu svrhu, svoje iskustvo zahvaćanja moralnog uvida iz umjetničkog djela, smatrati estetskim iskustvom" (Carroll, N.; Kieran, M. 2005)

Iako Carroll, kao najistaknutiji predstavnik zagovornika pristupa orijentiranog na sadržaj, u raspravi o tome što jest i kako funkcionira estetsko iskustvo, sam želi izbjeći uplitanje rasprave o vrijednosti, odnosno primjerice moralnog upliva u estetsko iskustvo, smatram da je pitanje povezanosti te dvije kategorije, odnosno kako ih on naziva "obitelji" ponekad vrlo izgledno, čak i neizbježno. Kako ćemo u daljnjoj raspravi vidjeti, kada budemo govorili o moralizmu kao o jednoj od opcija u raspravi o poštovanju moralne vrijednosti umjetničkog djela kao dijela umjetničke vrijednosti, Carroll će se tu voditi idejom da je moralna vrijednost značajna ukoliko je iskazana estetskim sredstvima. Iako toj raspravi prethodi objašnjenje pojma različitih vrsta vrijednosti umjetničkih djela, smatram da je važno isto ovdje napomenuti da bi se uvidjelo da se Carroll ne distancira u potpunosti od ideje moralnih značajki umjetničkog djela, već se, čini se, samo u definiranju estetskog iskustva distancira od ideje povezanosti vrijednosne komponente i estetskog iskustva. Pretpostavljam da to čini kako bi održao vjerodostojnost, tradicijsku utemeljenost i kako bi izbjegao ranije navedene prigovore

¹⁰ Carroll ovdje koristi izraz "*art responses*". Iako je prijevod "odgovorima umjetnosti" ponešto nespretan ili možda nedovoljno adekvatan, čini mi se valjanijim od eventualnog prijevoda "umjetnički odgovori" posebice zbog rasprave koja će kasnije uslijediti, a tical će se, između ostalog, razlikovanja u terminologiji.

aksiološkom pristupu. Osobno smatram da su aksiološki i pristup orijentiran na sadržaj bliži no što se to na prvi pogled čini, odnosno da pristupom orijentiranim na sadržaj na način kako ga opisuje Carroll dolazimo i do vrijednosnog iskustva umjetničkog djela, time i do razmatranja moralnih vrijednosti. Naravno da je moguće napraviti svjesno razlikovanje i na neki način zaustaviti ulazak u vrijednosnu sferu, ali čak i sam Carroll kaže da je set svojstava koje rabimo pri bavljenju djelom, kada govorimo o estetskom iskustvu, zapravo promjenjiv te da ga on u svom prijedlogu namjerno drži u okvirima neproblematičnog i tradicionalnog. Smatram da postoje slučajevi i primjeri umjetničkih dijela koji će izaći iz okvira te nas navesti da ponovno propitamo adekvatnost ovakvog relativno striktnog pristupa estetskom iskustvu. Osobito ako ga nemamo namjeru, kako smo već ranije napomenuli, učiniti prikladnim i na sferu, recimo, iskustva prirode.

U tom smislu je korisno, zapravo, osvijestiti da estetsko iskustvo nije jedino iskustvo koje nam umjetničko djelo može i redovito pruža. Usmjerenost na formalne karakteristike, estetska svojstva, način na koji su oni međusobno povezani, zamjećivanje dizajna i načina na koji se njime realizira određeni sadržaj su načini kako uobičajeno pristupamo umjetničkom djelu, osobito ako pokušavamo na objektivan, vjerodostojan i ispravan način pristupiti objektivnim svojstvima umjetničkog djela. Međutim, time se nikako ne iscrpljuje doseg utjecaja umjetničkih djela na nas, kao subjekte, recepijente ili konzumente umjetničkih djela. Carroll će ispravo zaključiti da iz umjetničkih djela dobivamo mnogo više od samog estetskog iskustva, odnosno da nam umjetnička djela mogu biti izvor znanja, moralnog uvida, vježbanja emocionalnih snaga i slično. (Carroll, N. 1999)

Ako se pak prisjetimo načina na koji Schellekens, zastupnica aksiološkog pristupa estetskog iskustva, gleda na ovu raspravu, uvidjet ćemo da je estetsko iskustvo bazirano na detektiranju estetske vrijednosti u umjetničkom djelu. Takav pristup, vidjeli smo, ima određene poteškoće, međutim, on istovremeno ispravno naglašava vrijednosni element koji se javlja kod umjetničkih djela. Čak ako se i ne slažemo s ovim načinom definiranja estetske vrijednosti i dalje ćemo se složiti s činjenicom da je govor o umjetnosti gotovo uvijek obojan vrijednosnim elementom, makar takav govor bio onaj koji je lišen filozofskog aspekta. Uobičajeno ćemo, u svakodnevnom razgovoru, reći da nam je film dobar, da je koncert bio loš,

da predstavu vrijedi pogledati, da u određenom književnom djelu uočavamo vrijednost, ali da nas djelo nije “dotaknulo”, odnosno da nam se ne sviđa, ili ćemo za popularnu seriju reći da nam se sviđa, ali da smo svjesni da je potpuno bezvrijedna.

2.4.4. Steckerov minimalni koncept

Sličan način gledanja na estetsko iskustvo ima i Stecker, koji koncept estetskog iskustva kojeg zagovara naziva minimalnim, te ga opisuje kao “iskustvo participiranja u, na diskriminirajući način, formi, kvaliteti ili značajnim značajkama stvari, zbog njih samih ili zbog iskustva samog” (Stecker, Robert 2006) Pritom vrlo jasno naglašava da minimalni koncept estetskog koji se poziva na pristupanje nečemu zbog njegove vlastite svrhe ili zbog iskustva samoga, referira na vrijednost umjetnosti i to na dva načina: referira se na očekivanje pronalaska vrijednosti i iskustvo će se uvijek smatrati vrijednim samim po sebi, čak i ako ga nekada nećemo pozitivno vrednovati. Ovdje Stecker naglašava i da estetska vrijednost dolazi u dvije verzije, intrinzičnoj i instrumentalnoj, gdje je intrinzična vrijednost estetskog iskustva vrijedna sama po sebi, a instrumentalna vrijednost je vrijednost objekta koji je sposoban izazvati estetsko iskustvo. Iskustva koja su ugodna, koja pružaju zadovoljstvo, su među onima koje smatramo vrijednima zbog njih samih, što on smatra intrinzično vrijednim. Estetski sudovi su, prema Steckeru, tipično sudovi o instrumentalnoj¹¹ vrijednosti. Tako je, kako navodi, ostavljena po strani kontroverzna rasprava o tome posjeduju li predmeti estetska svojstva i da li je estetsko iskustvo uvjetovano prepoznavanjem istih. (Stecker, Robert 2006)

2.5. Zaključak

Ono što nam je prikaz ove, ovdje sažeto prikazane, rasprave dao jest uvid u složenost načina i praksi koje se javljaju u interakciji s umjetničkim djelima. Ponovno smo bili u prilici uvidjeti da nas bogatstvo tema i sredstava dovodi do situacije u kojoj je gotovo pa nemoguće pronaći jednoznačan odgovor na pokušaj definiranja umjetnosti, estetskog iskustva ili drugih važnih pojmova koje koristimo onda kada raspravljamo o umjetnosti. Ukratko ovdje sam prikazala

¹¹ O ovoj će raspravi biti govora u sljedećem poglavlju.

(a) kako je o estetskom iskustvu moguće misliti, (b) na što je važno obratiti pažnju, (c) što mogu biti eventualne poteškoće, (d) dotaknula sam se činjenice da estetska svojstva postoje kao svojstva koja su uvjetovana postojanjem primatelja koji će ih prepoznati, (e) razložila sam i uočila razliku između estetskog iskustva i iskustva umjetničkog djela, te (f) naglasila da se iskustvo umjetnosti ne iscrpljuje u estetskom iskustvu. To će nam uvelike olakšati raspravu o vrijednosti umjetnosti, koja će se na sličan način oblikovati. Naime, najvažniji je aspekt ovog poglavlja, a u vezi teme rada kojeg ću razvijati, upravo taj da se iskustvo umjetnosti ne iscrpljuje u estetskom, kao što su to pokazali pristupi koje sam izložila. Carroll nam je u tom smislu pokazao pregled pristupa koji su vezani za afekte, epistemički pristup, aksiološki pristup i pristup orijentiran na sadržaj. Njegov je informativni pristup konačno pokazao da iskustvo umjetnosti nije samo iskustvo “obitelji” estetskog, odnosno da umjetnička djela nude i druge vrste iskustva, za nas značajno - moralnu “obitelj”. Prijedlozi Schellekens i Steckera upotpunili su sliku prirode estetskog iskustva ukazujući na načine kako također, osim na Carrollov način, možemo vidjeti i opisati iskustvo estetskog.

3. POGLAVLJE

VRIJEDNOST UMJETNOSTI

Kakav god naš stav prema prirodi estetskog iskustva bio, posve je sigurno da vjerujemo da postoji neka vrsta vrijednosti koju umjetnička djela posjeduju, odnosno čije značajke smatramo dragocjenim i značajnim, bilo zbog vlastite “koristi”, bilo zbog njih samih. Kako ćemo u ovome što slijedi vidjeti, ne postoji jednoznačan odgovor na pitanje zašto ili po čemu je umjetnost vrijedna. Međutim, ono oko čega konsenzus postoji, jest to da umjetnost, u općim, terminima, smatramo vrijednom te da iskustvo participiranja u umjetničkoj praksi (najčešće u ovom smislu mislimo na praksu konzumiranja, a ne stvaranja umjetnosti) smatramo vrijednom, obogaćujućom, značajnom i poželjnom praksom.

3.1. Problem ustanovljavanja teorije o vrijednosti umjetnosti

Da bismo uvidjeli zbog čega smatramo umjetnost vrijednom, možda bi dobro bilo zamisliti što bi nam sve nedostajalo kada bi se jednoga dana probudili u svijetu u kojem više nema umjetnosti. Osim što bismo bili zakinuti za temeljni izvor ljepote i užitka, sasvim sigurno bismo bili zakinuti za mnoge socijalne, emotivne, kognitivne, moralne, političke, terapijske izvore i spoznaje. Upravo to nam daje do znanja koliko su važna i vrijedna iskustva koja s pomoću umjetnosti dobijemo, odnosno koliko je različitih načina na koje umjetnost vrednujemo.

Raznolikost¹² koju pritom uviđamo odnosi se i na različite načine kako pristupamo umjetničkim djelima, odnosno na fenomen toga da smo, s obzirom na specifičnosti vrste umjetničkih djela, unaprijed upućeni na to da u određenoj vrsti tražimo određene značajke. Primjerice u glazbi pažnju obraćamo na ritam, dok isto (barem isprva) ne tražimo u slikarstvu. Jednako tako, unutar samih vrsta umjetnosti različito pristupamo djelima, primjerice sasvim je jasno da figurativno i apstraktno slikarstvo ne procjenjujemo temeljem istih kriterija, odnosno, da ono što cijenimo u jednom, nije isto što vrijednim čini drugo. Pokušaj katego-

¹² O ovoj raznolikosti govori i Schellekens (Schellekens, 2007, p. 30)

rizacije i ustanovljavanja neke opće teorije o vrijednosti umjetnosti otežavajućim čini i činjenica da smo, već i na individualnoj razini, u nekim periodima života skloni pozitivnom vrednovanju određenih djela, dok smo u drugom možda čak i začuđeni svojim prethodnim stavovima. Isto je i fenomen koji zamjećujemo da se javlja među različitim ljudima. Nismo jednom čuli ili izgovorili da se o ukusima ne raspravlja, odnosno da je raznolikost ukusa, a onda i vrednovanja među ljudima nešto što je svakodnevna pojava i posve uobičajena stvar.

Ono što možemo zaključiti jest da nema neke točno ustanovljene formule vrednovanja umjetničkih djela, ne samo na polju vrste, nego i žanra, pa niti na razini forme, namjere, iskustva, na osobnoj razini, pa čak niti kad je u pitanju ista osoba u različitim životnim periodima. Nije neuobičajeno da nam je za obuhvaćanje i shvaćanje vrijednosti nekog djela potrebno opetovano gledanje, na neki način treniranje naših osjetila i kognitivnih moći, ponekad vođeno upućivanje na važne značajke, uspoređivanje i sve ono što zapravo nalikuje onome što Hume navodi da je potrebno savršenom kritičaru. (Babich, B. 2019) ¹³

Unatoč uočavanju ove raznolikosti, postoji neka opća tendencija ustanovljavanja jednog temeljnog razloga zbog kojeg cijenimo umjetnost ili barem tendencija pronalaska nekih općih termina s pomoću kojih će naše istraživanje ove sfere biti jednostavnije. Međutim, kako je Schellekens naglasila, postoje dva osnovna prigovora koja možemo uputiti takvom pokušaju. Nastavljajući se na raspravu koju Budd (Budd, M. 1995) iznosi, ona zaključuje da je preambiciozno postulirati jedinstvenu teoriju vrijednosti umjetnosti jer postoje različite vrste umjetnosti koje zahtijevaju različite pristupe, a isto vrijedi i za različite vrste umjetnosti, jer i unutar njih sustav evaluiranja nije jednak. S obzirom na to, ona smatra da se moramo osloniti na vlastito iskustvo te tvrdi da nam je umjetnost vrijedna zbog onoga što mi iz njega dobivamo. Stoga tvrdi da će biti onoliko različitih vrsta vrijednosti koliko je različitih razloga zbog kojih vrijednim smatramo iskustvo umjetnosti. (Schellekens, E. 2007)

¹³ Hume nije pisao ovu raspravu kako bi odgovorio na problem vrijednosti umjetnosti, već kako bi usustavio govor o umjetnosti, odnosno kako bi pokušao dati odgovor na pitanje kako se odnositi prema raznolikosti ukusa. Međutim, karakteristike osobe koja bi mogla biti kritičar (u čije sudove bismo trebali imati povjerenja) jesu dobre smjernice, odnosno metode unapređivanja načina kako što bolje pristupiti umjetničkom djelu. Istovremeno, ovo je dobar opis realne situacije s kojom se susrećemo kada ozbiljno pristupamo umjetničkim djelima.

Upravo temeljem toga, možemo navesti da postoje barem sljedeće vrste vrijednosti¹⁴ umjetnosti: socijalna, edukacijska, povijesna, sentimentalna, religijska, ekonomska, terapijska, kognitivna, moralna, politička i čisto estetska vrijednost¹⁵. Smatram da se popisu mogu dodati i ideološka te propagandna vrijednost, koja će u posljednjem poglavlju biti iscrpnije objašnjena. Naravno, kod mnogih će se umjetničkih djela događati da u njima možemo uočiti više od navedenih vrsta vrijednosti, odnosno mnoga će djela istovremeno imati recimo i povijesnu i socijalnu vrijednost, ali važno je naglasiti svaku pojedinačno, kako bismo ustanovili bogatstvo razloga zbog kojih nam je umjetnost važna i vrijedna.

3.2. Povijesna vrijednost

Dvojica slikara, Zoran Mušič¹⁶ i David Olere¹⁷, svojim nam slikama, možda točnije svjedočanstvima, horora zatočeništva u Dachau i Auschwitzu donose, osim neosporne vrijednosti samih djela i inače nedostupan uvid u jedno povijesno razdoblje.

Zoran Mušič je u dobi od 35 godina, uhićen navodno tek zbog skitnje te je završio u koncentracionom logoru u Dachau, u kojemu ostaje do oslobođenja 1945 godine. Tijekom boravka u logoru potajno slika prizore iz logora, mrtve ljude, leševe, masovne grobnice.. Vrijednost i važnost njegovog svjedočanstva dobro opisuje Jergović:

“Ali u to vrijeme, dok ih je Zoran Mušič crtao, i dok je stvarao svoju funeralnu anatomiju, živi logorski skeleti i brda mrtvih još uvijek su postojali samo kao šokantni prizori u oku svjedoka. Mušičevi su crteži uvjerljiviji od fotografija koje su tog proljeća snimali američki vojni propagandisti. Fotografija ne prepoznaje dramatiku trenutka. Snimka iz logora prerasta u grafičku apstrakciju, mrtve ljudske oči prikazu se kao greška na fotoosjetljivoj traci, a na Mušičevim je crtežima sve konkretno, stvarno, i tako hladno. A

¹⁴ Na ovom mjestu još uvijek ne uvodim ključno razlikovanje, već navodim uobičajene razloge za vrednovanje umjetničkih djela. U daljnjem tekstu ću naglasiti koje su vrste vrijednosti nužne za našu raspravu.

¹⁵ Schellekens (Schellekens, E. 2007) također navodi većinu ovih vrsta vrijednosti umjetnosti.

¹⁶ Prilog 3

¹⁷ Prilog 4

za razliku od prikaza slavni partizanskih slikara, Ismeta Mujezinovića, Petra Lubarde, Vanje Radauša, ili njihova prethodnika iz Velikog rata, Otta Dixea, Zoran Mušič ne teži sentimentalnim efektima, ne prikazuje ljudsku patnju, niti ekspresiju smrtne nakaznosti. On crta s ledenim mirom: mrtvi kao da nikada nisu bili živi, i kao da ništa nikada nije bilo živo, nego postoji i uvijek je postojala samo smrt.” (Jergović, Miljenko 2015)

Naime, upravo navedeno nam daje povijesni uvid koji ne bismo, bez umjetničkog djela, uopće imali.

Isto se događa i s umjetničkim djelima Davida Olerea, jedinog preživjelog člana Sonderkommande (posebne jedinice židovskih zatvorenika, čiji je zadatak bio da prazne plinske komore i spaljuju tijela u krematorijima), čija su djela prikazana na izložbi pod naslovom “David Olere: Onaj koji je preživio Krematorij III”, krajem 2018 godine u Auschwitzu. Njegovih više od 80 djela, koja su nastala po oslobođenju iz logora, u kojem je boravio od 1943 do 1945 godine, živo prikazuju život i smrt u logoru, do najistinitijih detalja. Njegova se umjetnost smatra izrazito važnim dokumentom vremena, izvorom povijesnih informacija, povjesničari koriste njegove skice kako bi pokušali pronaći odgovore na pitanja koja se tiču masovnog pogubljanja tolikog broja ljudi. (Auschwitz Exposition 2018) Također, bez njegovih slika ne bismo uopće posjedovali uvid u događanja unutar krematorija. Povjesničarka umjetnosti, Agnieszka Sieradzka, na otvaranju izložbe, je napomenula da je kolekcija Olereovih radova jedini ikonografski izvor o događajima, nastao iz perspektive prvog lica. (Damien Simonart 2018)

U literaturi ćemo, kao ključna djela povijesne vrijednosti, pronaći i djela koja svjedoče o prvom slikarstvu, poput recimo špiljskog slikarstva. Kojim se god, u povijesno vrijednosnom smislu, djelima okrenuli, vidjet ćemo da ona, osim umjetničke vrijednosti, nose i neke vrlo specifične povijesne elemente, svjedočanstva, posebne uvide, koji su nam u smislu otkrivanja nekih povijesnih činjenica izuzetno značajni, ako ne i nezamjenjivi. Upravo zato je posve ispravno tvrditi da postoje umjetnička djela koja osobito cijenimo zbog njihove povijesne vrijednosti.

3.3. Sociološka vrijednost

Ranije spomenuto špiljsko slikarstvo, kao osobit izvor povijesnog tumačenja, nudi nam i izravan uvid u način života, odnose među ljudima, njihove navike i misli. Slike nam daju jasniji uvid u način razmišljanja tadašnjih ljudi, što je neobično važan sociološki element. Neki od najvažnijih primjera špiljskog slikarstva su crteži iz Lascauxa, Altamire, Chauvet koji svjedoče, osim o povijesti i posjeduju i povijesnu vrijednost, na način kako smo to već opisali, već i o socijalnim fenomenima o kojima ne bismo posjedovali uvid da tog slikarstva nema.

Najstarije nalazište takvog slikarstva otkriveno je 1878 godine u špilji nazvanoj Altamira, dok je najbogatije nalazište ono u špilji Chauvet.¹⁸ (Davies, P.J.E.; Denny, W.B.; Hofrichter, F.F.; Janson, F.T.; Simon, D.L. 2015) Slike pronađene u špiljama, obično duboko uvučene u unutrašnjost i tim izmicanjem s ulaza zapravo zaštićene, prikazuju uglavnom scene životinja - bizona, konja, jelena i mnogih drugih, odnosno lova, tek u rijetkima se nalaze dijelovi ljudskih tijela, uglavnom, vrlo bazično nacrtani. U nekim slučajevima pronađeni su i prizori geometrijskih oblika, zbog čega postoji vjerovanje da su crteži nastali i kao dio religijskih vjerovanja. Iako postoji ono najjednostavnije uvjerenje da su ovi crteži nastali zbog umjetnosti same - ono se smatra malo vjerojatnim te je prevladavajuće mišljenje znanstvenika danas da su one nastale kao izraz vjerovanja da će, ukoliko realistično prikažu ono čemu teže, a to je primarno bilo usmjereno na uspjeh u lovu, isto biti i ostvareno. Naime, smatra se da su vjerovali da će lakše i brže uloviti životinju ukoliko to prethodno naslikaju, odnosno učine stvarnim na slici. To nam govori mnogo ne samo o načinu kako su živjeli (dakle, primarno su se bavili lovom), već i u što su vjerovali, odnosno kakav je bio odnos prema realizaciji želja u stvarnosti. Također, ovi nam crteži govore, ako svoje istraživanje usmjerimo na korištenje boja, i o tome kojim su se sredstvima koristili, ako i koje su metode izrade upotrebljavali. (Davies, P.J.E.; Denny, W.B.; Hofrichter, F.F.; Janson, F.T.; Simon, D.L. 2015)

Važno je napomenuti i to da raznolikost nalazišta upućuje i na raznolikost mogućih objašnjenja navika i ponašanja, odnosno da jedan zaključak ne mora biti moguće primijeniti na sve primjere špiljskog slikarstva. Primjerice, detektiranu sklonost magičnom, koju dugujemo prizorima lova u špilji iz Lascauxa¹⁹ ne trebamo primjenjivati na slikarstvo nađeno u

¹⁸ Prilog 5

¹⁹ Prilog 6

Chauvetu jer ono bazično prikazuje mnoštvo raznolikih životinja, čiji lik ne dovodimo nužno u vezu s lovom. Dodatnu pažnju treba uputiti i na samo doživljavanje slikarstva u špilji, koja je rezultat fizičke uvjetovanosti. Ona također upućuje na to da je postojalo jasno razmišljanje o doživljajnom elementu.

“Isto tako, fizički kontekst upućuje na to da su slika u prostranoj Dvorani bikova u Lascauxu i čovjek-motka iz istog nalazišta, ali smješten na dnu pet metara dubokog okna, funkcionirali posve različito. To također znači da je razmišljanje o doživljajnom obliku špilja, to jest priznanje da se pretpovijesni gledatelj trebao pomiriti s nesigurnom stranom kretanja, nestvarnom treperavom svjetlošću, bližim i dalekim jekama te mirisima, podzemnih prostora, ipak obogatilo doživljaj tih slika” (Davies, P.J.E.; Denny, W.B.; Hofrichter, F.F.; Janson, F.T.; Simon, D.L. 2015)

Sve navedeno nam jasno podcrtava napomenutu sociološku, možda čak točnije i specifičnije antropološku ili etnografsku važnost ovih crteža. Vrijednost ovog slikarstva nije sadržana tek u umjetničkim značajkama, već je velik dio razloga zašto se divimo ovim umjetničkim djelima, upravo činjenica da nam ona, nudeći nam povijesni i sociološki uvid u nešto što bi nam bez njih bilo posve nedostupno, daju više od tek estetske vrijednosti.

3.4. Religijska vrijednost

Mnoga su umjetnička djela koja danas iznimno cijenimo upravo kao prvenstveno umjetnička djela, čak i ako nismo vjernici, primarno nastala kao produkt nastojanja veličanja neke religijske priče, motiva, ili u želji da se određeni fenomen ili pouka prenesu, vjernicima. Ista su umjetnička djela bila namijenjena i širenju ideje određene religije, odnosno motiviranju ljudi da se pronadu u vjeri. Primjeri takve umjetnosti su mnogobrojni - od liturgijskih pjesama koje su nastale kao jedan oblik obožavanja, preko vitraža, skulptura, arhitekture u crkvama čija su rješenja s razlogom oblikovana vertikalnim linijama, vođenim ka oltaru, kako bi, prvo oko, a onda i samog pojedinca u tom figurativnom, a onda i duhovnom i u umnom smislu, vodili prema Bogu, odnosno zagrobnom životu. (Schellekens, E. 2007) Međutim, jedan od najvećih i najpoznatijih primjera je svakako Sikstinska kapela arhitekta Giovannija dei Dolcija, a koja

je dobila ime po papi Sikstu XIV koji je naručio preuređenje tadašnje Velike kapele, između 1477 i 1480 godine. (Musei Vaticani) Cijela je Sikstina oslikana radovima renesansnih slikara Perugina, Pinturicchia, Bottivellija, Ghirlandaioa, Signorellija, Bartolomea, Rafaela, čiji radovi prikazuju prizore iz Starog i Novog zavjeta, prizore iz života Mojsija i Isusa, prikazuju neke od Papa, djela apostola i mnoge druge događaje. (The Editors od Encyclopaedia Britannica)

Međutim, zasigurno najveći i najznačajniji dio Sikstinske kapele, u umjetničkom smislu, odnosi se na oslikani svod, koji je Michelangelo pomalo nerado, jer se smatrao prvenstveno kiparom, a ne slikarom, prema traženju Pape Julija II., 1508 godine, počeo oslikavati. (The Editors od Encyclopaedia Britannica) Michelangelo je, osim veličanstvenog umjetničkog doprinosa, koji se ogleda posebice u prizorima *Stvaranja Adama*²⁰ i *Posljednjeg suda*²¹, pokazao i izuzetnu inovatorsku sposobnost, jer je poteškoće oslikavanja gotovo 800 m² svoda, prevladao dotad neviđenim rješenjima (nasuprot uvriježenom mišljenju da je svod oslikavao ležeći, on je zapravo konstruirao posebne skele koje su mu omogućile da svod oslikava stojeći).

Tako su, možda najveća djela renesanse, nastala kao primarno religijski motiviran čin, smješten u religijsko okruženje, da promiče religijske vrijednosti i služi religijskoj svrsi. Smatra se da je, jedna od najprikazivaniji, najprepoznatljivijih i svakako slika koja ima možda najviše reprodukcija u svijetu, *Stvaranje Adama*, koja prikazuje Boga i Adama čije ruke su ispružene i sežu jedna prema drugoj, Michelangelov način dočaravanja Božjeg dara inteligencije prvom čovjeku²².

Neosporno je dakle, da postoje umjetnička djela, kao što smo prikazali na primjeru Sikstinske kapele, koja su umjetnički vrijedna, a koja ujedno posjeduju i religijsku vrijednost. Ta religijska vrijednost nije rezervirana samo za vjernike, već je ona dostupna i ljudima koji nisu vjernici, odnosno nisu vjernici iste religije. Razlog prepoznavanja ne leži samo u čin-

²⁰ Prilog 7

²¹ Prilog 8

²² Jedno od aktualnih tumačenja ove slike oslanja se na ideju da je prizor zapravo izuzetno vjeran obris ljudskog mozga, što bi, potkrijepljeno činjenicom da se Michelangelo bavio proučavanjem anatomije, moglo biti vjerodostojno. (Meshberger, F. L. 1990) Ono što međutim ostaje nejasno jest što bi takav potez značio, s obzirom na to da gotovo sigurno nije slučajan.

jenici da su nam motivi poznati, već i u činjenici da je način izvedbe istih takav da mu pripisujemo religiozni duh, osjećaj uzvišenosti i posvećenosti.

3.5. Sentimentalna vrijednost

Kada govorimo o emotivnoj ili kako to Schellekens (Schellekens, E. 2007) naziva, sentimentalnoj vrijednosti, smatram da govorimo i o osobnom i o grupnom nivou. Svatko od nas ima osobne preferencije u stilu, žanru, vrsti umjetničkog djela, ali ti se opći afiniteti nekad sužavaju na neko specifično, posebno nam značajno i vrijedno umjetničko djelo. Iako razlozi za odabir posebno značajnog, posebno važnog, tog izdvojenog umjetničkog djela, mogu biti pohranjeni u činjenici da to djelo posjeduje neku estetsku umjetničku vrijednost, to ne mora nužno biti tako. Primat će kod takvog sentimentalno emotivno vrijednog umjetničkog djela ležati u značaju koje ono ima za nas. Ključ tog značaja može se kriti u temi djela, u činjenici da nas je djelo zateklo u nekom specifičnom trenutku, da smo ga promatrali u nekog posebnoj situaciji ili s nekom posebnom osobom, može biti okidač sjećanja ili lijepa uspomena. Iako takva osobna vrsta vrijednosti koju pridajemo umjetničkom djelu ne mora biti objektivno značajna, ipak je nemoguće iz opisa razloga zbog kojih vrednujemo umjetnička djela izuzeti činjenicu da postoji taj fenomen.

Drugu formu sentimentalne vrijednosti možemo ponešto poopćiti i reći da postoje umjetnička djela koja su na neki način simbolom generacije, da će mnogim pripadnicima određene populacije izazvati slične osjećaje, vrlo često pobuditi nostalgiju ili slično. Takvih primjera se možemo sjetiti više - sasvim je sigurno da mjuzikl *Kosa* stoji kao simbol jedne generacije i da će hipicima imati sentimentalnu vrijednost, glazba Elvisa Presleya, Beatlesa ili Rolling Stonesa obilježila je živote mnogih ljudi i ponovno slušanje te glazbe kod njih ima, osim univerzalno priznate vrijednosti i onu koja je specifična za njihovo odrastanje, i mladenaštvo. Fenomen ponovnih okupljanja nekih bendova i masovna posjećenost istih, poput primjerice Led Zeppelina, djelomično, sasvim sigurno, počiva i u činjenici da je prepoznato da njihova umjetnost posjeduje upravo tu sentimentalno emocionalnu vrijednost. Uostalom, upravo to jest objašnjeno činjenicom da njihove koncerte pohode upravo generacije koje su uz njih stasale, a mnogo manje mlađe populacije. Vrlo često ćemo stoga i naići na

kritike koje će biti donekle vezane uz sjećanje na nekadašnje slušanje, odnosno mnogi će se osvrnuti i usporediti nastup s onime kako ih pamte, što od njih očekuju, kakvi su nekad bili, jesu li opravdali svoj povratak i slično. U književnom smislu, cijelu je generaciju obilježio primjerice Salingerov *Lovac u žitu* ili Wildeova *Slika Doriana Graya*. U filmskom smislu kod nas postoji recimo skoro pa generacijski fenomen filma *Kekec*, čija će već uvodna pjesma, kao simbol filma, kod mnogih ljudi generacije koja je odrasla uz taj film, pobuditi posebnu vrstu osjećaja, dok će kod time nedotaknutih pojedinaca *Kekec* biti tek stari film, za kojeg će moći navesti čitav niz vrijednih elemenata, ali im sentimentalno emocionalni element neće biti značajan.

Sve navedeno govori u prilog tome da umjetnost posjeduje taj emocionalni, odnosno sentimentalni element, koji nam možda ne može biti od objektivnog ili univerzalnog značaja, kada o umjetnosti govorimo u filozofskom smislu, ali sasvim sigurno jest nešto vrlo važno za fenomen umjetnosti uopće te je stoga itekako važno da ga na ovom mjestu spomenemo.

3.6. Ekonomska vrijednost

Danas je ovaj element vrijednosti umjetnosti ponekad gotovo u potpunosti preuzeo primat kada govorimo o vrijednosti. Mnogim će ljudima, posebice izvan umjetničkog ili filozofskog svijeta, osnovi ključ za procjenu vrijednosti biti onaj o ekonomskoj vrijednosti umjetničkog djela. Odnosno ekonomska vrijednost bit će pokazatelj da umjetničko djelo jest vrijedno. Iako to naravno, pogotovo iz konteksta suvremene umjetnosti ne mora biti točno, što je dobro vidljivo iz primjera koji je prikazan u dokumentarcu *Brillo Box (3¢ off)* (Skyler, Lisanne 2016) koji prikazuje priču o jednoj od *Brillo kutija*²³. Naime, 1969. godine jednu od *Brillo kutija* kupuje otac autorice dokumentarnog filma, Lisanne Skyler, za iznos od tadašnjih 1000 dolara, što je ekvivalent današnjoj vrijednosti od otprilike 7000 dolara. Nekoliko godina kasnije, isto umjetničko djelo Skyler prodaje, odnosno mijenja za djelo jednog drugog umjetnika, a godine 2010, dakle 41 godinu kasnije, na aukciji u Christiesu, upravo ta *Brillo kutija* postiže vrijednost i biva prodanom za preko 3 milijuna dolara. Primjer je to koji nam neće reći puno u umjetničkoj vrijednosti *Brillo kutije*, naime ista je ostala nepromijenjena sve te godine, u nju samu se naravno nije interveniralo. Međutim, ovaj nam fenomen može ponešto

²³ Prilog 9

reći o tržištu umjetnosti, ali i o trendovima u umjetničkom svijetu, odnosno o tome kako se oni mijenjaju, sa sviješću o tome što jest i što može biti smatrano umjetničkim djelom. Nešto što je nekad bilo predmetom rasprave, čije je postojanje bilo propitivano kao fenomen kojim se provocira dotadašnje promišljanje umjetnosti, što i dalje izaziva dvojbe i polemike o tome što umjetnost jest, odnosno što je potrebno za to da neko umjetničko djelo bude umjetničko djelo, čija je vrijednost bila u ekonomskom smislu gotovo pa prosječna, danas postiže enormne iznose.

Drugi primjer je onaj općepoznati primjer Van Goghovog slikarstva, odnosno crtica iz njegova životopisa, koja kaže da je za života prodao tek jednu sliku, *Crveni vinograd*²⁴, danas izloženu u moskovskom Državnom muzeju lijepih umjetnosti Aleksandra Puškina. Njegova umjetnost postaje priznata i prepoznata tek po njegovoj smrti, a njegova se umjetnička djela prodaju po 80 i više milijuna dolara. Procjenjuje se da bi jedno od njegovih najpoznatijih djela, *Zvezdana noć*²⁵, koja je u posjedu njujorškog Muzeja suvremene umjetnosti, dostiglo vrijednost veću do 100 milijuna dolara. (Toloe Dali 2016)

Iako je odnos ekonomske vrijednosti i same umjetničke vrijednosti pojedinog djela sasvim sigurno donekle uvjetovana samom vrijednošću umjetničkog djela, ekonomska je vrijednost uvjetovana i mnogim faktorima koji su donekle izvan dosega same umjetničke sfere. Uspješnost prodaje umjetničkih djela uvelike je uvjetovana dobrim marketingom, trendovima, dostupnošću djela, ekskluzivnošću i mnogim drugim faktorima koji nisu elementi same vrijednosti pojedinog djela, odnosno onoga što se u filozofskom i umjetničkom smislu smatra relevantnim za samo djelo. Međutim, govoriti o vrijednosti umjetnosti nužno uključuje i spominjanje ekonomske vrijednosti kao jedne od vrsta vrijednosti koje su uz umjetnost neraskidivo vezane.

3.7. Edukacijska i terapijska vrijednost

S obzirom na to da su edukacijska i terapijska vrijednost slične po mehanizmu uočavanja i funkcioniranja, a i da su u mnogim slučajevima primjeri isprepleteni, ovdje ću ih zajednički izložiti.

²⁴ Prilog 10

²⁵ Prilog 11

Kada govorimo o edukacijskoj vrijednosti umjetnosti, smatram da možemo govoriti o dva načina na koja umjetnost funkcionira kao edukativni element - s jedne strane, o snazi umjetnosti u cjelini, načinima na koji doprinosi edukativnom sustavu i koji se način dobrobiti umjetnosti mogu aplicirati na sam proces odgoja i obrazovanja. S druge strane možemo govoriti o edukativnoj vrijednosti pojedinih djela na "problemskom" tipu, koja nam na direktan način oprimjeruju funkcioniranje edukativnih elemenata i njihovo realiziranje. Ovaj problemski tip će biti vrlo nalik onome što se događa u primjerima u kojima možemo govoriti i o terapijskoj vrijednosti umjetnosti.

Ideja da je umjetnost važna u procesu učenja, odnosno odgoja i obrazovanja, nije novost, ona je zapravo i centralna misao već samih početaka misli o umjetnosti uopće. Aristotel je smatrao da je osnovni mehanizam učenja - učenje oponašanjem, što umjetnost direktno oprimjeruje. (Aristotel 2005) Platon je s druge strane istovremeno vjerovao da je snaga umjetnosti opasna jer nas može pogrešno naučiti, odnosno zavesti na krivi put, te da je potrebno paziti čemu ćemo izložiti djecu i mlade, ali i odrasle osobe. (Platon 2009) Schiller je smatrao da se puni razvoj osobe može postići jedino uključivanjem i estetskog obrazovanja u cijeli proces. (Schellekens, E. 2007) Dakle, ideja bliske povezanosti umjetnosti i edukacije postoji otkad postoji ideja obrazovanja uopće.

S obzirom na velike promjene unutar obrazovnih sustava mnogih zemalja napravljeno je više istraživanja o prednostima obrazovanja koje uključuje i umjetnost. Istraživanja se generalno slažu da uključivanje umjetnosti u odgojno obrazovni sustav rezultira razvojem osjetila, cjelokupne osobnosti, kognitivne, emocionalne, socijalne, psihomotorne. Također, obrazovanje u pojedinom umjetničkom polju rezultira razvojem određenih sposobnosti usko vezanih za tu umjetničku praksu. Umjetnost doprinosi razvoju pojedinca u humano biće te doprinosi osobnom napretku. (Koopman, Constantijn 2005) Denac napominje nekoliko zadataka takvog obrazovanja: razvoj sposobnosti uočavanja estetskih kvaliteta, koji primarno uključuje razvoj sposobnosti zamjećivanja ljepote, što objedinjuje ne samo emocionalno prepoznavanje, već i racionalne sposobnosti. Sljedeći zadatak jest iskustvo estetskih kvaliteta, što uključuje osjećaje uzbuđenja, užitka, optimizma, čime se obogaćuje emocionalan život djece i mladih te dolazi do razvoja sposobnosti za poštovanje estetskih vrijednosti. Treći zadatak jest razvoj kreativnih sposobnosti, koja nije nužno direktno vezana za samu umjetnost, već je važna za opću kreativnost. Posljednji veliki zadatak tiče se učenja procjenjivanja, odnosno

stvaranja estetskih sudova, pojmova vezanih za evaluativni proces, što uključuje stvaranje određenih znanja, sposobnosti, evaluativnih kriterija, sposobnosti diferencijacije i slično. (Olga Denac 2014) Sve su to zadaci koji će rezultirati stvaranjem brojnih osobina korisnih i poželjnih, ne samo za funkcioniranje u području umjetnosti, već života uopće.

Drugi način, kojeg ovdje poopćeno nazivam problemskim, tiče se edukacijske snage koju umjetnost ima, a usko je vezan za način kako funkcionira primjerice barem dio školske lektire. Naime, određene razvojne faze u čovjekovom odrastanju, nose određene razvojne prepreke ili probleme, koje možemo na neki način prevladati uključivanjem umjetničkih djela u proces odgoja i/ili obrazovanja. Isto se odnosi i na direktniji način učenja o određenim temama. Kada je 1978. godine izdana, knjiga *Mi djeca s kolodvora Zoo*, izazvala je mnoge kontroverze. Priča o stvarnoj djevojčici, tada jedva četrnaestogodišnjoj Christine F., koja u Berlinu ulazi u svijet droge i prostitucije, a onda i smrti svojih vršnjaka, uzburkala je javnost svojim realističnim, vjerodostojnim, direktnim pisanjem o onome o čemu se malo znalo, odnosno o onome o čemu se malo se i željelo znati. Nastala je na temelju magnetofonskih zapisa Kaia Hermanna i Horsta Riecka, koji su za istraživanje koje su radili s Christine vodili razgovore, naravno uz njezino dopuštenje i suglasnost. Iako mjestimično bolno realistična i teška, knjiga na pitak i nepatronizirajući način progovara o problemu i posljedicama ovisnosti, činjenici da su takvi slučajevi oko nas, da su ponekad posve nevidljivi, istovremeno zapanjujuće bliski. Upravo zbog govora iz prvog lica kod čitatelja se stvara prisnost i bliska povezanost s glavnom aktericom, što rezultira i empatijom, suosjećanjem, potresenošću, učenjem o tome kako bi moglo biti naći se u toj situaciji, odnosno rezultira odbojnošću prema ideji konzumiranja droge i svjesnošću o mogućim posljedicama istog. Iako iste pouke i lekcije svakodnevno upućuju i roditelji, odgajatelji, učitelji, činjenica jest da samo knjiženo djelo to čini na izravniji, pristupačniji, vjerodostojniji način. Upravo zato, prema trenutnim podacima iz Ministarstva znanosti i obrazovanja, ova knjiga i jest stavljena na popis preporučene lektire, a 2017. godine je Hrvatski zavod za javno zdravstvo Dr. Andrija Štampar, u Mjesecu borbe protiv ovisnosti knjigu stavio na popis književnih djela koja progovaraju o problemu ovisnosti, prethodno napomenuvši:

“Liječnici koji se bave očuvanjem mentalnog zdravlja u svom psihoterapijskom radu često se koriste biblioterapijom, čije bi doslovno značenje bilo liječenje knjigama

odnosno terapija čitanjem. Svrha biblioterapije je da potiče promjene u ponašanju osobe na bolje, posebice kada se osoba nalazi u kakvoj prijelomnoj ili teškoj životnoj situaciji. Knjige svojim sadržajem, koji su prepoznati kao dobri i korisni za osobu koja čita, potiču razvoj osobnosti, rad na sebi i svojoj emocionalnoj zrelosti. Čitanje knjiga; poezije, priča, romana, bajki ima terapeutsko djelovanje i zbog toga se knjiga i čitanje preporučuje u lakšim oblicima psihičkih poteškoća koje ne moraju isključivo biti patološkoga karaktera.”(Kušan Jukić, Marija; Alegić Karin, Anita; Borovečki, Anita; Bekić, Anita 2017)

Dakle, sasvim je evidentno da dolazimo do preklapanja edukacijske i u ovom slučaju terapeutske vrijednost umjetnosti. Mehanizam funkcioniranja je vrlo podudaran, a uključuje činjenicu da je izloženost umjetničkom djelu značajna za stvaranje određenih spoznaja, učenje neke nove prakse, ispravljanje nekog emocionalnog stanja ili problema.

Kao što Baccarini i Miškulin (Baccarini, Elvio; Miškulin, Inka; Arsenijević, M. 2013) napominju, ovoj raspravi prethodi rasprava o kognitivnoj vrijednosti umjetnosti, kao i njezinoj ulozi u ukupnom evaluiranju umjetničkih djela, ali ću tu raspravu, opširnije izložiti nešto kasnije u ovom poglavlju. U svom članku navode, za terapeutsku vrijednost značajne, slučajeve iz psihoterapeutske prakse koji pokazuju kako priče i ilustracije pomažu mijenjanju stavova i ponašanja, te napominju da slučajevi nisu u potpunosti analogni moralnom učenju, ali su dovoljno slični da je moguće ta dva mehanizma učenja povezati. Svojim radom pokazuju koliki je “značaj formativnog iskustva kroz priče i ilustracije i nesvjesne psihološke mehanizme koji osiguravaju dodatni način učenja, uz ono eksplicitno propozicijsko znanje.” (Baccarini, Elvio; Miškulin, Inka; Arsenijević, M. 2013) Za razliku od racionalne argumentacije, pozivanje na narativna djela, dakle, umjetnička djela, u ovom slučaju priče, pacijentu se pomaže u spoznavanju vlastite situacije (i u krajnjem slučaju rješavanje problema) indirektnim pristupom. Takav način pristupa u nekim slučajevima polučuju uspjeh, bolji od uobičajenog davanja uputa ili racionalizacije situacije, upravo jer se pacijenta poziva na suočavanje s pričom ili situacijom koja je u bazičnom smislu slična iskustvu koje pacijent sam ima. Pričanjem paralelne priče, ili više njih, kao u primjeru 10-godišnjeg djeteta koje je mokriilo noću u krevet kojemu je psihoterapeut, govoreći o funkcioniranju različitih skupina

mišića, posebno se usmjerivši na način kako funkcioniraju mišići probave, neizravno pristupio i temeljem tog primjera zapravo progovorio o načinu na koji funkcionira njegov mokraćni sustav, odnosno reguliranje mokrenja. Snaga pričanja priča jest upravo u tome da se ono poziva na manje svjesne razine učenja, tako da djeluju na način da zaobilaze racionalne inhibicije i kritičku svjesnost, što ih čini uspješnijima u učenju novih sposobnosti i ponašanja, odnosno znanja, od klasičnog uobičajenog direktnog učenja putem savjetovanja. Važan element takvog učenja jest da je ono proces zajedničkog rada pacijenta i terapeuta, te stoga pacijent svojim aktivnim sudjelovanjem odabire i modificira elemente priče, prilagođavajući ju, zajedničkim snagama, problemu s kojim se pacijent suočava. Umjetnička djela koja se na nepaternalistički i nedidaktički način bave određenim problemom, nudeći priču, umjesto upute i pouke, kao potencijalno rješenje neke situacije, su ona koje smatramo i ocjenjujemo kao vrijedna, između ostalog, upravo i zbog načina na koji tretiraju problem, pomažući nam, pritom, ponekad i u terapijskom smislu. (Baccarini, Elvio; Miškulin, Inka; Arsenijević, M. 2013)

3.8. Politička, ideološka i propagandna vrijednost

Smatram da su ove vrste vrijednosti uvelike podudarne pa ih ovdje navodim zajednički, jer su u mnogočemu slične. Kada umjetnost nastoji promovirati neku političku ili ideološku ideju, a čini to na umjetnički vrijedan način, tada možemo reći da umjetničko djelo ima i gore navedene vrijednosti. Kao najznačajniji primjer ovakve umjetnosti u literaturi se najčešće navodi primjer *Trijumfa volje*, kojem će biti posvećeno šesto poglavlje. Ovdje ću samo sažeto iznijeti način funkcioniranja ove vrste vrijednosti. Dakle, film predstavlja ideju jedne političke opcije, odnosno ideologije, predstavlja ju kao poželjnu, prihvatljivu, blisku, dragocjenu i značajnu, koristeći se pritom umjetničkim sredstvima za postizanje istoga. Umjetničko djelo se smatra vrijednim, ne samo zbog svojih estetskih i umjetničkih značajki, već i zbog toga što te značajke koristi za promoviranje određenih ideja na način koji nije takav da nam daje upute, direktive, koji nije šturo programski uređen, već uključuje i iskustvo koje je umjetnički značajno i vrijedno. Proučavati djela poput *Trijumfa volje*, a ne osvrnuti se i na njegov ideološko/politički značaj značilo bi zanemariti jedan važan aspekt samog djela. Takav način promišljanja umjetnosti rezultira brojnim raspravama o tome što jest, a što nije ili što (ne) bi

trebalo biti dijelom procjene vrijednosti umjetnosti, međutim, kako ćemo u nastavku teksta vidjeti, ovaj se problem odnosi uvelike i na kognitivnu, odnosno moralnu vrijednost. Činjenica da smo suočeni s problemom znači samo da je naš govor i naše promišljanje vrijednosti umjetnosti bogato i višeslojno, ali nikako ne bi trebalo upućivati na distanciranje od nekih vrsta vrijednosti koje umjetnost nosi. Dakle, smatram da će i politička, ideološka i propagandna vrijednost biti, kod nekih umjetničkih djela, dijelom razloga zašto takva umjetnička djela smatramo vrijednima.

3.9. Kognitivna vrijednost umjetnosti

Kognitivna vrijednost umjetnosti jest, uz moralnu, ona vrijednost oko koje se razvilo možda najviše rasprava, a koje su, bazično okupljene oko dvije vrste problema - jedan koji se tiče promišljanja o tome može li nam umjetnost ponuditi znanje, ako da, kakvo je ono, te drugi koji se tiče promišljanja o tome da li je ispravno, kada govorimo o vrijednosti umjetnosti, kognitivnu vrijednost uopće uzimati kao relevantnu za opću prosudbu. Gaut ovu diferencijaciju opisuje kao dvije grupe pitanja: (a) epistemološka, koja raspravljaju o tome može li umjetnost gledatelju, čitatelju, slušatelju dati neku formu znanja, te (b) estetska koja raspravljaju to tome kako znanje u umjetnosti utječe na evaluaciju samog djela. (Gaut, B.; Levinson, Jerrold 2009) Ovdje ću sažeto izložiti oba problema, poštujući stavove vodećih filozofa u ovom području, ali i orijentirajući se, u konačnici, u daljnjem tekstu, na jedan od elemenata koji proizlazi iz ove velike rasprave, a to je moralna vrijednost.

Vrlo često će se u literaturi kognitivna vrijednost poistovjećivati ili ispreplitati s moralnom vrijednošću, neki će autori gotovo u potpunosti biti usmjereni na značajke moralne vrijednosti, podrazumijevajući raspravu o kognitivnoj vrijednosti. Međutim, smatram značajnim i vrijednim napraviti razlikovanje na ovom mjestu iz nekoliko razloga. Prije svega, moralno je znanje, učenje, moralne su spoznaje tek jedna forma ili oblik kognitivne vrijednosti, odnosno moralnim znanjem sfera kognitivnih vrijednosti nije iscrpljena. Potom, moralna je vrijednost vrlo specifična vrsta vrijednosti uz koju se veže i vrlo specifična rasprava, kojom ćemo se baviti u narednim poglavljima, a koja neće uvijek u potpunosti biti na tragu onoga što smo izložili vezano za raspravu o kognitivnoj vrijednosti. I na kraju, smatram da nam poznavanje rasprave iz striktno kognitivne sfere olakšava daljnje promišljanje upravo

specifičnih problema u području moralne vrijednosti te ju stoga ovdje razmatram prije negoli se počnemo baviti moralnom vrijednošću.

Schellekens (Schellekens, E. 2007) navodi da je kognitivna vrijednost ona vrsta vrijednosti koju umjetničko djelo može imati često upravo zbog posjedovanja drugih vrsta vrijednosti, kao u primjeru Picassove *Guernice*²⁶, koji navodi. Naime, vidjeli smo ranije, da umjetnost može, svjedočeći vremenu, odnosno progovarajući o suvremenim temama vremena u kojem nastaje, koristeći se određenim metodama i sredstvima, osim umjetničko vrijednog doživljaja, ponuditi i uvid, koji bi nam, da umjetničkih djela nema, bio nedostupan. Ta vrsta uvida jest istovremeno, naravno, i vrsta kognitivne vrijednosti.

Ideja da postoji nešto poput kognitivne relevantnosti, odnosno u konačnici i vrijednosti, u umjetnosti postoji otkad zapravo postoji i govor o umjetnosti. Već je Aristotel uočio da je umjetnost relevantna jer ima snagu podučavanja, odnosno da je njezina snaga, između ostalog, u tome da nam prikazuje ono univerzalno, opće, na primjeru pojedinačnog, naglašavajući da je upravo u tome njezina prednost u odnosu na povijest. (Aristotel 2005) Također, njezin je mimetički efekt zapravo simulacija onoga što djeca tijekom odrastanja čine, odnosno metoda kojom najlakše uče. Nussbaum smatra da postoje neke istine koje je moguće naučiti samo iz književnosti, odnosno da će nas neka književna djela naučiti neke istine mnogo bolje od primjerice filozofije²⁷. Istovremeno, u povijesnom smislu, bojazan oko forme i dosega znanja koje se s umjetnošću javlja, postoji također odavno. Također, Platon je izrazio problem efekta umjetnosti, odnosno načina funkcioniranja onoga što saznajemo iz umjetničkih djela, mehanizma funkcioniranja tih spoznaja, njihove relevantnosti i vjerodostojnosti. (Platon 2009) (Platon 1985)

Ova vrsta rasprave je općenito fokusirana oko pitanja: kakva je priroda informacija koje saznajemo iz umjetničkih djela? Kakva je vrsta znanja koju iz umjetnosti možemo dobiti, odnosno je li ona nalik propozicijskom znanju kakvo dobivamo iz, primjerice, enciklopedija? Je li svrha (barem nekih) umjetničkih djela da nas nečemu nauče? Kakva je vjerodostojnost informacija iz umjetničkih djela? Nisu li stvari koje u umjetnosti otkrivamo zapravo trivijalne? Možemo li biti pouzdani u zaključivanju temeljem primjera iz umjetnosti? Smijemo li znanja iz umjetnosti aplicirati, bez eventualne dodatne provjere, u stvarnom životu?

²⁶ Prilog 12

²⁷ O ovoj raznolikosti govori i Schellekens (Schellekens, 2007, p. 30)

Mogli bismo reći da ovakvu vrstu pitanja možemo općenito staviti u grupu pitanja koje se bave, vrlo načelno, pitanjem: kognitivizam u umjetnosti - za ili protiv?

3.9.1. Kognitivizam u umjetnosti

Dvije suprotstavljene struje unutar ove rasprave nude, naravno, posve oprečne odgovore na ranije postavljena pitanja, pa ćemo, radi jednostavnijeg grupiranja njihovih stavova, reći da govorimo o kognitivistima i nekognitivistima.²⁸ Ukratko, kognitivisti će tvrditi da umjetnost nudi znanje koje je vrijedno i relevantno, razlikovat će se u stavu kakav je doseg tog znanja, ali će najčešće tvrditi i da je ono značajno za procjenu vrijednosti samog umjetničkog djela. Nekognitivisti će pokušati osporiti teze kognitivizma, pozivajući se primarno na argumente vezane za nepouzdanost tako dobivenog znanja, odnosno na njegovu trivijalnost. (Gaut, B.; Levinson, Jerrold 2009)

Kognitivisti tvrde da umjetnost može ponuditi znanje koje nije banalno niti trivijalno, a doseg tako dobivenog znanja može biti različit, od toga da nam nudi posve novo, propozicijsko znanje ili da nam na neki način tumači, rasvjetljava, objašnjava i eventualno modificira ranije postojeće znanje. (Gaut, B.; Levinson, Jerrold 2009)

Stoga možemo reći da unutar kognitivizma²⁹ samog možemo razlikovati propozicionaliste, poput Nussbaum (Nussbaum, M.C. 1990) koji tvrde da postoje neke spoznaje koje je moguće dobiti samo iz književnih djela, odnosno da znanje dobiveno iz umjetnosti ima propozicijsku snagu. Navodeći primjer književnosti Henryja Jamesa želi reći da, iako nas moralna filozofija može podučiti, dajući nam smjernice i upute za život, potpuniji uvid možemo dobiti baveći se književnošću, odnosno čitajući književna djela koja utjelovljuju takve situacije i istine, kojima će se postići bolji efekt učenja nego samom filozofijom. Ona tvrdi "stanovite istine o ljudskom životu mogu jedino biti prikladno i precizno objašnjene u

²⁸ U literaturi se javlja i izraz antikognitivisti. Međutim, smatram da je to previše drastičan naziv, s obzirom na to da će malo tko željeti u potpunosti opovrgnuti kognitivističku tezu o postojanju neke forme znanja u umjetnosti, kao nepostojeću, te stoga namjerno koristim izraz nekognitivisti jer će gotovo svi sudionici rasprave priznati postojanje kognitivnog elementa. Međutim, nastojat će kognitivnim značajkama opovrgnuti relevantnost za procjenu ukupne vrijednosti ili će nastojati tvrditi da znanje iz umjetnosti nije pouzdano, odnosno da nema specifičnu vrijednost.

²⁹ Ovo se razlikovanje uočava kod Schellekens (Schellekens, 2007) (56-61) koja o propozicionalizmu i klarifikacionalizmu govori prvenstveno kao o formama dosega moralnog znanja. Međutim, smatram da je promišljanje o ovom razlikovanju korisno kao uvod u daljnju raspravu o kognitivizmu i argumentima za i protiv istoga.

jeziku i formi karakterističnoj za narativne umjetnike” (Nussbaum, M.C. 1990) 5) Nussbaum smatra da će nam iskustvo čitanja književnih djela ponuditi uvid u različite vrste iskustva i situacija u kojima se u životu možemo naći i da će nas na taj način, uključivanjem u konkretne situacije u literaturi, naučiti boljem promišljanju i senzibilitetu za situacije u stvarnom životu, osobito kad je riječ o području morala, odnosno moralnih misli i promišljanja.³⁰

Nešto umjerenija i šire prihvaćena teza jest da nam umjetnost može pomoći da razjasnimo i unaprijedimo postojeće znanje, osobito ono iz područja morala. Iako će Carroll (Carroll, N.; Levinson, J. 2001) (Carroll, N. 2002) izložiti nekognitivističke prigovore na kognitivističke teze, zastupati će verziju kognitivizma, koju Schellekens karakterizira kao formu klarifikacionalizma³¹. (Schellekens, E. 2007) Teza počiva na ideji da se naše (moralno) znanje razvija i nadopunjava, odnosno da ga je moguće, kroz umjetnička djela unaprijediti, produbiti i učiniti senzibilnijim za neke specifične situacije.

Dakle, dvije se navedene pozicije razlikuju u tome koliki opseg i doseg djelovanja pridaju umjetničkom djelu, kad je u pitanje (moralni) kognitivni okvir. Smatram da je stvarni efekt umjetnosti, u pogledu znanja, sasvim sigurno opisan Carrollovim modelom unapređivanja postojećeg znanja, međutim da sasvim sigurno postoje slučajevi koji su nalik onome što opisuje Nussbaum. Međutim, to će uvelike ovisiti i o pozadinskom znanju, okolnostima i individualnim razlikama. Na općoj razini sam sklona prikloniti se ideji klarifikacionalizma, odnosno da se u većini slučajeva umjetničkim djelima može unaprijediti već postojeće znanje. Međutim ponekad bavljenje umjetničkim djelima može uroditi i posve novim znanjem, ovisno o mnogim faktorima, onim umjetničkog djela, ali i faktorima vezanim za specifične okolnosti, individualne razlike i sličnome.

Važno je naglasiti da sam doseg i opseg znanja koje možemo dobiti iz umjetničkih djela ovdje nije presudan, odnosno zastupati jednu od ove dvije teze znači već prihvatiti ideju kognitivizma, čemu zapravo prethodi rasprava s nekognitivistima o nekim važnim temeljnim neslaganjima.

³⁰ Više o prijedlogu Nussbaum u petom poglavlju.

³¹ I o klarifikacionalizmu će više govora biti u petom poglavlju.

3.9.2. Osnovne teze kognitivizma

Zastupnici kognitivizma u umjetnosti žele tvrditi da je umjetnost sposobna iznjedriti značajno i relevantno znanje. Isti filozofi često žele tvrditi i da je ta kognitivna vrijednost umjetničkih djela ključna i za procjenu umjetničkog djela na općoj razini.³² Stoga, čini se, imamo dvije potencijalne verzije kognitivizma, kako Gaut (Gaut, B.; Levinson, Jerrold 2009) ispravno tvrdi da postoji: estetski kognitivizam (umjetnost može pružiti znanje i znanje koje je umjetnost sposobna iznjedriti ima relevantan značaja za prosudbu estetske vrijednosti³³) i estetski formalizam (umjetnost može pružiti znanje koje međutim nema značaja za prosudbu ukupne vrijednosti). U raspravi se javlja i ono što on naziva estetskim antikognitivizmom, koji opovrgava jednako i jednu i drugu premisu, odnosno opovrgava mogućnost da umjetnost da znanje, a onda samim time i relevantnost za procjenu ukupne vrijednosti umjetničkog djela. Ono što je važno naglasiti, jest da nijedan autor neće tvrditi da su umjetnička djela bez izražene kognitivne vrijednosti manje vrijedna od onih koja ih ne posjeduju³⁴, odnosno da postojanje kognitivnih elemenata nije i ne može biti značajka temeljem koje ćemo procijeniti je li umjetničko djelo vrijedno kao umjetničko djelo ili ne. Neki će zastupnici ideje kognitivizma, u nekoj formi, tvrditi jest da postoje umjetnička djela čija je kognitivna vrijednost takva da utječe na ukupnu procjenu umjetničkog djela.

3.9.3. Prigovori kognitivizmu u umjetnosti

Nekognitivisti pokušavaju opovrgnuti kognitivističke tvrdnje o netrivialnosti znanja dobivenog iz umjetnosti, kao i o relevantnoj vezi između kognitivne vrijednosti i vrijednosti umjetničkog djela samog. To čine grupirajući svoje argumente oko dvije ključne točke:

³² Ovo ne mora nužno biti točno. U nastavku teksta ćemo vidjeti da se, primjerice Lamarque ne slaže s time. Naime, moguće je smatrati da umjetničko djelo može imati kognitivnu vrijednost, na način kako ju neki kognitivisti opisuju, ali da ona ne igra značajnu ulogu u prosudbi vrijednosti samog umjetničkog djela. Raspravu o vezi moralne, odnosno kognitivne vrijednosti, i primarno estetske vrijednosti, kao značajke temeljem koje se donosi i sud o vrijednosti ćemo iscrpno obraditi u sljedećem poglavlju. Isti stav, da kognitivna vrijednost nema ništa s estetskom vrijednošću, ima i Beardsley.

³³ Na ovom mjestu namjerno ostavljam Gautovu formulaciju iako ću u nastavku teksta iskazati neslaganje s njim po pitanju korištenja termina estetsko.

³⁴ Jedini koji ima radikalniji stav o kognitivnoj vrijednosti umjetnosti, odnosno koji ju smatra ključnom, jest Young. (Young, 2001) Njegov ću prijedlog izložiti u petom poglavlju.

opovrgavanje mogućnosti da umjetnost pruži značajno i suvislo znanje, te opovrgavanje mogućnosti da umjetnost pruži znanje uopće. Samim time, smatraju da diskreditiraju mogućnost da takav kognitivni dobitak (po njima ili nepostojeći ili nerelevantan) bude značajan kao element prosudbe ukupne vrijednosti umjetničkog djela samog. (Schellekens, E. 2007)

Neki filozofi su skloni tvrditi, kao što je ranije prikazano, da umjetnost može pružiti ne samo vrstu znanja, već i istinu, što drugi ne prihvaćaju, odnosno žele se usmjeriti na ne previše snažan zahtjev kognitivnog dobitka koji neće ući u tako zahtjevu kategoriju kao što je kategorija istine. Ono što će većina autora, primjerice Carroll, Booth, Murdoch, Young, Lamarque³⁵ tvrditi jest da će kultiviranje znanja kroz umjetnost biti takvo da će nam moći dati neku formu nepropozicijskog znanja, koje će onda, ovisno o raznolikim stavovima ovih autora biti eventualno značajne za samu evaluaciju djela.

Samim time je dio Stolnitzovih (Stolnitz, Jerome 1992) prigovora o vrstama istina koje se mogu pronaći u umjetničkim djelima diskreditiran, jer dio autora niti ne želi tvrditi da istine u umjetničkim djelima kao takvim postoje, odnosno da imaju status koji Stolnitz od njih traži, a koji se tiče postojanja nekih specifičnih umjetničkih istina. Uostalom, kako Gaut (Gaut, B.; Levinson, Jerrold 2009) ispravno naglašava, kognitivistima nije niti potrebno da dokazuju ovu vrstu specifičnosti, jer takva specifičnost nije poznata niti za primjerice za znanje dobiveno iz novina, ili nekog drugog medija. Također, čak i ako se pokaže da je istina da neke stvari možemo jednako uspješno (što Nussbaum ne prihvaća) saznati odnosno naučiti iz nekih drugih, eventualno i relevantnijih izvora, to i dalje ne znači da kognitivna vrijednost umjetničkih djela ne postoji i da nije značajna, te da će neki ljudi i dalje preferirati učiti iz umjetničkih djela, nego iz enciklopedija. (Gaut, B.; Levinson, Jerrold 2009)

Nedavno je snimljena i emitirana vrlo uspješna serija *Chernobyl* (Mazin, Craig; Renck, Johan 2019), koja prikazuje događaje vezane za eksploziju nuklearne elektrane u mjestu Černobil, u tadašnjem SSSR-u, u travnju 1986. godine. Serija prikazuje niz događaja, od same eksplozije, atmosfere neznanja, drastičnosti posljedica, propituje odgovornost, kroz likove nekoliko ljudi na ključnim pozicijama, ali i priče ljudi koje bismo mogli pripisati bilo kojem (anonimnom) pojedincu. Serija je vrlo potresna, snimljena gotovo dokumentaristički,

³⁵ Gaut smatra da je Lamarque u "restriktivnoj formi" zapravo nekognitivist. Međutim, on ne niječe mogućnost kognitivnog značaja umjetničkih djela, ali smatra da taj kognitivni dobitak nema istinitosnu snagu, niti da značaj za ukupnu prosudbu vrijednosti umjetničkog djela.

ali je dojam koji na gledatelja ostavlja onakav kakav obično ostavljaju djela iz žanra trilera. Tijekom i nakon emitiranja serije aktualizirana su mnoga pitanja vezana uz sigurnost takvih postrojenja, način njihova funkcioniranja, pitanja o tome znamo li uopće kakve su moguće posljedice eventualnih kvarova, postoje li rješenja za njih i slično. Pokrenute su i, zapravo nikad u potpunosti zanemarene, teme o tome koliko javnost zna i treba znati o stvarima o kojima nije stručna, ali i zna li dovoljno o stvarima koje se tiču sigurnosti, da li nam vlasti i koliko lažu da bi eventualno prikrile svoje greške ili težinu situacije u kojoj se nalazimo. Serija također progovara i o temama moralnosti, ljubavi, posvećenosti, požrtvornosti, istini... Istovremeno s prikazivanjem serije, javile su se i stručne strane, opisujući i objašnjavajući da je serija previše radikalno i iskrivljeno prikazala situaciju, ukazujući na nemogućnost da se neke stvari, kako su prikazane u seriji doista i dogode. Na pitanje o tome kako serija prikazuje radioaktivno zračenje, dr. Pavle Močilac, hrvatski znanstvenik sa Sveučilišta Manchester odgovara:

“A istina je da smo mi, da citiram Stevena Pinkera, uronjeni u juhu prirodne radijacije koja je svuda oko nas. Dr. Robert Gale sa Sveučilišta California u Los Angelesu, koji je liječio žrtve Černobila, nedavno je napisao da serija prikazuje i havariju i utjecaj radijacije na ljude ne samo pogrešno nego i opasno. Naime, po seriji ispada da je radijacija zarazna i da će nas ozračena osoba, dođemo li s njom u kontakt, ozračiti, odnosno da ćemo se preko osobe koja je kontaminirana iznutra i sami kontaminirati.” (Tanja Rudež 2019)

Dakle, imamo djelo koje prikazuje stvarne događaje, ali se ipak ne može karakterizirati kao dokumentarno djelo jer uključuje više fikcijskih elemenata, koje, smatram, iako mnoge stvari prikazuje iskrivljeno, pa čak i pogrešno, itekako može imati, za svoje gledatelje, kognitivni dobitak. Naime, umjetničko djelo nam može, osim istine (a neka djela nam naravno upravo i to prikazuju) ponuditi i neke druge uvide: u to kako je to bilo biti u određenoj situaciji, kako bismo se u sličnoj situaciji trebali ponašati (primjerice scena u kojoj liječnica daje službenici tablete joda da ju donekle zaštiti od zračenja) ili što bismo eventualno mogli učiniti, uči nas o međuljudskim odnosima i o važnosti istine i pravovremenog postupanja, ali i o svireposti koju pozicija moći može sa sobom nositi, kao i o nužnosti imanja povjerenja u znanost i

znanstvena dostignuća.³⁶ Stoga, nije nužno, kao što to Stolnitz tvrdi, da djelo posjeduje neku specifičnu umjetničku istinu, ili istinu uopće, da bismo mogli govoriti o kognitivnom dobitku koji je značajan i važan. Vrijednost koju Chernobyl, osim naravno estetskih elemenata nudi, jest upravo uvid u spomenute teme, čije bi negiranje uvelike obezvrijedilo seriju samu.

Ovime smo dijelom odgovorili i na prigovor koji se upućuje na ideju da umjetnost može ponuditi znanje koje je značajno i suvislo. Naime, Stolnitz i nekognitivisti tvrde da je znanje koje iz umjetnosti dobivamo banalno i beznačajno. Međutim, iako jest istina da smo neke od znanja i tema gore spomenutih možda i mogli dobiti iz nekog drugog izvora, odnosno, da ono što se u umjetničkom djelu tvrdi jest nešto što se već zna, potpuno je pogrešno tvrditi da je ono banalno i beznačajno, odnosno da je tako jer nije dobiveno u formi novih propozicija. Schellekens ispravno naglašava, pozivajući se na Novitzu, da je možda najrelevantnija forma znanja koju kroz umjetnička djela možemo dobiti, praktično znanje. (Schellekens, E. 2007) Odnosno, da činjenica da umjetnost možda i nudi neka znanja koja u propozicijskom smislu jesu banalna (u našem slučaju primjerice “Nuklearne elektrane mogu biti opasne”), to svakako ne znači da su znanja banalna, ali niti da nužno moraju biti propozicijska.

Smatram da je međutim sasvim moguće i da nam umjetnost donese potpuno nova znanja, do kojih bismo inače teško došli. 2019. godine, je, nakon deset godina priprema i snimanja u hrvatskim kinima, prikazan film *Dnevnik Dijane Budisavljević* (Budisavljević, Dana; Čogelja, Miljenka; Vištica, Olinka 2019), redateljice Dane Budisavljević, koji na dokumentarističko igrani način prikazuje život i rad, za većinu gledatelja, gotovo posve nepoznate žene, Dijane Budisavljević. Ona je tijekom Drugog svjetskog rata, djelujući primarno iz Zagreba u kojemu je živjela, iz logora koje je osnovala Nezavisna država Hrvatska spasila živote više od 10 000 srpske pravoslavne djece. Tijekom nekoliko godina koliko je trajala akcija spašavanja pomno je vodila kartoteku dječjih sudbina, koju joj komunistička vlast 1945. godine oduzima i koja nikad nije pronađena. Istovremeno je pisala i dnevnik koji je njezina unuka pronašla i koji je objavljen, a koji je redateljica, prilikom posjete jednom od logora, prije desetak godina, zbog očite poveznice prezimena, dobila u ruke. Međutim, da bi film ugledao svjetlo dana, bilo je potrebno punih deset godina istraživanja, traganja za sve-

³⁶ Neke od ovih kognitivnih vrijednosti navode (Schellekens, 2007, pp. 52-56) (B. Gaut, 2009)

docima, prikupljanja podataka i slično. Povjesničar Silvestar Mileta, koji je prikupljao materijale za snimanje filma i bio voditelj istraživačkog tima, je rekao:

“Kako s popisa tisuća djece, od kojih su neka imala samo ime, a druga samo prezime, pronaći žive ljude? Ali pronašli smo ih, i to u Sloveniji, BiH, Srbiji, Hrvatskoj... Interjuijali smo više od stotinu ljudi. Oni nisu mogli pomoći u sjećanjima na Dianu Budisavljević, ali su se sjećali odlaska u logor, boravka u prihvatilištima, da je tamo postojala akcija spašavanja koje su oni bili tek marginalno svjesni. Pronašli smo i djecu suradnika Diane Budisavljević, a pročešljali smo i 25 arhivskih i muzejskih institucija u Hrvatskoj i inozemstvu.(Milena Zajović 2019)

U filmu se prikazuju i neke dokumentarne snimke iz logora koje je filmska ekipa pronašla u Jugoslavenskoj kinoteci, među kojima je i zaboravljena snimka dolaska same Dijane Budisavljević u logor u Jasenovcu. Film je do sada osvojio važne nagrade na festivalima, među kojima i Velika Zlatnu arenu za najbolji film, Nagradu publike Zlatna vrata Pule, Nagradu ocjenjivačkog suda Federacije filmskih kritičara Europe i Mediterana - FEDEORA za najbolji hrvatski dugometražni film. Primjer ovog filma dobro prikazuje da umjetnost zaista može biti izvor potpuno novih informacija, odnosno da nam može ponuditi znanje o nekim činjenicama, do kojih bismo izuzetno teško došli na neki drugi način. Ostavljajući po strani njegov neosporan umjetnički značaj, film je izuzetno važan kao svjedočanstvo o životu jedne žene koja je spasila mnoge živote, kao dokaz o događanjima jednog povijesnog perioda, kao podsjećanje da je moguće učiniti mnogo čak i u ekstremnim uvjetima, pritom riskirajući vlastiti život. Upravo ovaj primjer je dobar odgovor na prigovor nekognivistima da iz umjetnosti možemo učiti tek banalno i trivijalno znanje.³⁷

Drugu skupinu prigovora upućenih kognivistima čine prigovori koji se tiču logičke mogućnosti da umjetnost donese neku vrstu znanja. Dva su temeljna prigovora: jedan je da je umjetnost previše odvojena i udaljena od stvarnosti da bi mogla donijeti znanje o njoj, a drugi da umjetnost nema pouzdanu metodu kojom dolazi do znanja. (Schellekens, E. 2007)

³⁷ Film je u međuvremenu, 2020. godine dobio suglasnost Ministarstva znanosti i obrazovanja za uvrštavanje filma u kurikulum viših razreda osnovnih i srednje škole. (Budisavljević), 2020)

Diffey (Diffey, T. J. 1995) smatra da je umjetnost nepouzdana kao izvor znanja jer je fikcionalna, odnosno jer su događaji, likovi, teme u umjetničkim djelima udaljeni od stvarnog svijeta, te su samim time nevaljani. Odnosno, umjetnost funkcionira u imaginarnom svijetu u kojeg mi, primjerice čitajući, ulazimo, te je sve što u tom svijetu saznajemo i “učimo” udaljeno i nevažno za stvarni svijet, od kojeg je nepremostivo udaljen. Odgovor koji se nameće na ovaj prigovor je jednostavan: prije svega postoje mnoga umjetnička djela koja nisu fikcijska već vrlo vjerodostojno prikazuju stvarno stanje stvarnog svijeta, osobito portreti, pejzaži i slično. Drugi dio odgovora se tiče činjenice da, iako umjetnost u velikom djelu jest fikcijska, nije nužno takva da je udaljena, nepremostivo, od stvarnog svijeta. U seriji *Chernobyl* postoji lik znanstvenice, za koju se tvrdi da zapravo uopće nije postojala, koja čini vrlo razumne, značajne, zamislive i realno moguće stvari. Mi zaista možemo zamisliti da je ona postojala, da se ponašala na takav način, da je činila određena djela i živjela životom kakav je u seriji prikazan. Neovisno o njezinom postojanju, mi od nje možemo učiti nešto o požrtvovnosti, ustrajanju na istini, pa čak i to da je jod koristan pri izlaganju zračenju. Čini se da je Diffeyeva pretpostavka na kojoj temelji prigovor, a koja kaže da samo ono što referira na stvarni svijet može biti kognitivno značajno nije valjana.

Stolnitzov konačan prigovor usmjeren je na zahtjev za posjedovanjem pouzdane metode dolaska do znanja, odnosno na činjenicu da se smatra da je znanje opravdano istinito vjerovanje, pri čemu on smatra da je znanje iz umjetnosti dobiveno nepouzdanom metodom, odnosno pukim slučajem. Naime, čak i ako iz umjetnosti možemo dobiti istinita vjerovanja, nismo istovremeno i opravdani u vjerovanju u ista, zbog toga što nije ispravno spoznaje dobivene u fikcijskom svijetu naprosto izmjestiti u stvarni svijet. Gaut (Gaut, B.; Levinson, Jerrold 2009) naglašava da je argument možda i primjenjiv na neke vrste znanja koje možemo dobiti iz umjetnosti, ali nikako nije na sve, odnosno nije na znanje o mogućnostima, hipotezama o svijetu i slično. Naime, zahtjevi Stolnitza prihvaćaju i neki kognitivisti, poput Putnama, koji tvrde da nam umjetnost može tvrditi što je moguće, ali ne i što zasigurno jest, jer nam je za to potrebno empirijsko znanje. Gaut međutim napominje da neke stvari u umjetnosti funkcioniraju drugačije - nešto poput znanja preko poznanstva (“*knowledge by acquaintance*”) jest zapravo dovoljno. Naravno da ovakav pristup ima ograničen doseg. (Gaut, B.; Levinson, Jerrold 2009)

Važno je naglasiti da prigovor ima težinu za fikcijsku umjetnost, međutim, kao što smo i ranije naveli, nije sva umjetnost takva. Također, ukoliko je značajka fikcijske umjetnosti da ne posjeduje argument, odnosno da se u djelima fikcijske umjetnosti ne nude propozicije koje su provjerljive eventualno u iskustvu, isto se može reći i za priručnike. Novitz naglašava (Gaut, B.; Levinson, Jerrold 2009) da takve knjige daju znanje o stvarnom svijetu ukoliko im pridajemo povjerenje. Razloge za pripisivanje pouzdanosti ne pronalazimo u djelu samome, pa niti u reference u knjizi, već iz posve drugih izvora, te je stoga jednako opravdano vjerovati u umjetnost čiju smo pouzdanost, jednako kao i pouzdanost za priručnik, prepoznali izvanjskim uvidom. Gaut smatra da Novitzovom argumentu, odnosno kognitivistima koji tvrde da umjetnost nudi vrstu znanja kakvu imaju priručnici nedostaje ono što se u znanstvenim krugovima obilježava nazivom institucijske garancije, odnosno da umjetnosti nedostaje provjera tvrdnji od strane institucije, stručnjaka ili sl. (Gaut, B.; Levinson, Jerrold 2009)

Smatram da bi ovakav prigovor imao težinu kada bi institucijska garancija u znanosti bila općenito dovoljno funkcionalna, u protivnom se čini kao da se postavlja prejak zahtjev za umjetnost. Razlog zašto vjerujem da ovaj argument nema prvotno zamišljenu snagu počiva na činjenici da se posljednjih godina javilo mnoštvo namjerno krivotvorenih, odnosno izmišljenih tvrdnji koje su objavljivane u znanstvenim časopisima, koji posjeduju barem neki oblik institucijske garancije, što nam ukazuje da niti uz takve, uobičajeno dobro funkcionirajuće zaštite, nismo posve i uvijek pouzdani u stjecanju znanja.³⁸ Dobar primjer za navedeno je studija Andrewa Wakefielda, objavljena 1998. godine kojom se nastoji dati poveznica između pojave autizma i primitka MMR cjepiva. Studija je objavljena u Lancetu, tjednom, vrlo cijenjenom medicinskom časopisu, koji je 2010. godine povukao Wakefieldovu publikaciju, proglasivši ju falsificiranom (nijedna studija provedena nakon objave njegovih "rezultata" nije potvrdila nalaze) i pogrešnom. Wakefieldu je oduzeta licenca, te je proglašen i krivim za neetičnost. (Rao, T. S. Sathyanarayana; Andrade, Chittaranjan 2011)

To naravno nije jedini primjer. Tijekom 2018. godine je skupina autora koju čine James Lindsay, Helen Pluckrose i Peter Boghossian napisala i za objavljivanje pripremila 20

³⁸ Rasprava od pouzdanosti stjecanja i posjedovanja znanja je naravno puno opsežnija epistemološka rasprava. Ovdje ne zagovaram tezu da je znanje kao takvo nemoguće doseći, naprotiv, smatram da su metode stjecanja znanja iz umjetnosti i znanstvenih časopisa, ukoliko vjerujemo izvoru informacija, vrlo nalik, odnosno da se njihova provjerljivost postiže sličnim metodama.

lažnih članaka, od kojih je sedam prihvaćeno za objavljivanje u relevantnim znanstvenim časopisima, četiri su objavljena online, a tri su bila u procesu kad su autori bili prisiljeni razotkriti svoj projekt. (Kafka, Alexander C. 2018)

Ove primjere navodim ne kako bih osporila pouzdanost znanosti općenito ili izrazila sumnju u mogućnost dostizanja znanja baziranog na znanstvenim podacima, već ukazujem na to da nema potpune pouzdanosti niti u znanosti, svakako ne onakve kakvu nekognitivisti traže od umjetnosti. Naime, svako novo veliko otkriće, odnosno nova znanstvena teza, čak i ona prezentirana u respektabilnom i recenziranom časopisu ipak, čini se, biva dodatno provjeravana ili barem treba, s obzirom na gore spomenuta iskustva, biti. Smatram da nas dodatna provjera čini odgovornim znanstvenicima, a u slučaju umjetnosti naprosto odgovornim građanima. To što ćemo nešto što smo iz umjetnosti naučili u stvarnom životu provjerili nije umanjeno tom istom činjenicom. Možemo reći da smo opravdaniji u vjerovanju u ono što smo saznali, odnosno da nam umjetnost ne može pružiti sigurnost i pouzdanost unutar djela samog, ali čini se da isto ne može osigurati niti znanost.

Međutim, čak ako prigovor i funkcionira kao prigovor za neke vrste umjetničkih djela i kao nešto na što bi propozicionalisti trebali iznaći dobar odgovor, smatram da on nikako ne može narušiti kognitivnu vrijednost sve umjetnosti. Naime, iako ne mora biti tako da umjetnost uvijek nudi istinito opravdano vjerovanje u formi kakvu obično imaju znanstvene tvrdnje, nikako ne možemo opovrgnuti činjenicu da propozicijskim znanjem iscrpljujemo sve forme i oblike znanja.

Kognitivnoj vrijednosti umjetnosti će se u ovom radu višekratno i na različite načine vraćati. Ideja da umjetnost može biti izvor neke vrste znanja, odnosno kognitivne vrijednosti, bit će posebno značajna u poglavlju o nemoralnoj umjetnosti gdje ću dodatno izložiti i raspravu o doseg znanja.

3.9.4. Forme znanja koje umjetnost može dati

Prema onome što Schellekens navodi kognitivisti tvrde da umjetnost može biti izvorom sljedećih vrsta znanja: konceptualnog znanja o mogućim scenarijima prošlog, sadašnjeg i budućeg vremena, fenomenalnog znanja, formama praktičnog znanja i konceptualnog znanja

koje je prvenstveno moralno. (Schellekens, E. 2007) Gaut kaže da kognitivisti smatraju da umjetnost može ponuditi barem neke od sljedećih vrsta znanja: vrstu filozofskog znanja, koje je primarno vezano uz prirodu naših koncepata, posebice moralnih, potom znanje o mogućnostima, primjerice kako neku situaciju interpretirati, odnosno znanje zamišljanja kako bi se netko mogao osjećati u nekoj situaciji, znanje o stvarnom svijetu, odnosno uvid u ljudsku prirodu, praktično znanje o tome kako činiti određene stvari, umjetnost nas može podučiti značaju određenih događaja, može nam dati iskustveno, odnosno fenomenalno znanje, te znanje o vrijednostima, primarno moralnim vrijednostima. (Gaut, B.; Levinson, Jerrold 2009)

Jasno je da i Schellekens i Gaut referiraju na, otprilike, podudarne forme znanja koje umjetnost može ponuditi, pozivajući se na radove i mišljenja zastupnika kognitivizma u umjetnosti. U prethodnom sam dijelu teksta prikazala osnovne argumente i prigovore koji se javljaju u raspravi, te smatram da smo opravdali ideju da umjetnost može biti izvorom barem nekih vrsta i formi znanja. U nastavku teksta naš će fokus i dalje biti usmjeren na vrstu kognitivne vrijednosti koju umjetnost može ponuditi, ali ću se detaljnije usmjeriti na formu moralnog znanja i odnosa koju to znanje ima naspram ostalih značajki umjetničkih djela.

Dakle, osim navedenih formi znanja, koje kognitivisti smatraju relevantnim za samo umjetničko djelo, ili za koje barem žele tvrditi da se u umjetničkim djelima javljaju, a onda eventualno povezuju njihovo prisustvo s pitanjem vrijednosti djela, ono što nama ostaje iznimno značajno jest navesti neke ključne značajke moralnog znanja, a samim time i moralne vrijednosti koje umjetničko djelo može posjedovati.

3.10. Moralna vrijednost

Jedno od svakako najvažnijih, najčitanijih, a i najizvođenijih umjetničkih djela iz područja književnosti jest Sofoklov *Kralj Edip*, prvi puta izveden 429. g. pr.Kr. *Kralj Edip* je istovremeno i jedna od najznačajnijih i najpoznatijih (grčkih) tragedija. Radnja tragedije prati priču kralja Edipa, koji otkriva da je ubio vlastita oca i oženio vlastitu majku, unatoč činjenici da su njegovi moralni stavovi bili ispravni i unatoč njegovu trudu da živi ispravno i dobro. Način kako Sofoklo pristupa istraživanju ljudske sudbine, posebice one moralne, je izuzetno izazovan i rasvjetljujući. Ono s čime nas ostavlja, neovisno kolika je naša sposobnost prihvaćanja te pozicije, jest da su sudbina i moralna sreća nešto što može utjecati na naše vrline, odnosno

da postoje stvari izvan nas, koje nemamo pod kontrolom i koje mogu bespovratno uništiti naša nastojanja da budemo ispravni ljudi i živimo dobrim životima.³⁹ Tragedija završava napomenom da nikoga ne bi trebalo smatrati sretnim sve do njegove smrti, podcrtavajući tako sve što se ranije dogodilo. Klasičnim tragičnim emocijama, strahom i sažaljenjem, dovedeni smo u situaciju da propitujemo i istražujemo odnose moralne sudbine, vrline, da se zapitamo postoji li nešto što nazivamo “slučajem”, imamo li mogućnost biti gospodari vlastitih života, imamo li načina i koliko su oni djelotvorni, da ustrajemo u vrlini i budemo moralno dobri.

Kralj Edip nam svakako nudi mogućnost estetskog užitka, odnosno posjeduje estetsku vrijednost, ali, ako smo propustili da, u evaluaciju djela kao umjetnosti, uključimo razmatranje moralne vrijednosti, nismo uspjeli sagledati djelo u cijelosti, odnosno zanemarili smo značajke koje su ključne za njega.

Moralnu vrijednost umjetnička djela imaju zbog svojih moralnih značajki, odnosno moralnog sadržaja. Snaga moralne vrijednosti se očituje u mogućnosti stjecanja novih uvida, iznošenju moralnih stavova ili prikazivanju moralnih situacija. Najčešće se o moralnoj vrijednosti umjetnosti govori pozivajući se na moralni karakter umjetničkog djela i na način da se moralnu vrijednost vidi kao formu kognitivne vrijednosti. Vrijednost djela koje ima moralni karakter je u tome što nam pruža neku vrstu kognitivnog dobitka: uvida, razjašnjavanja, imaginativnog iskustva ili slično. Također, moralna vrijednost je shvaćena kao moralno relevantan stav koji se prikazuje, manifestira umjetničkim djelom. Schellekens razlikuje tri načina na koja možemo tumačiti kako se taj stav umjetničkim djelom manifestira: moralno značajan stav proizlazi iz moralne vrijednosti teme koju umjetničko djelo predstavlja, fikcionalnim likovima odnosno njihovim stavovima ili perspektivom koju donosi umjetnik ili autor. (Schellekens Dammann, Elisabeth 2020)⁴⁰

Važnost moralne vrijednosti očituje se u raspravi o tome koji je njezin status u umjetničkim djelima, odnosno je li moralna vrijednost dijelom razloga zašto cijenimo umjetnička djela kao djela umjetnosti. Rasprava je pozicionirana oko pitanja kakav je status koji trebamo pridati moralnoj vrijednosti, a ne oko tvrdnje da se moralni stavovi i vjerovanja u umjet-

³⁹ Ovu ideju detaljno razlaže Nussbaum, posebno istražujući pitanje krhkosti dobrote u grčkim tragedijama, temeljem Platonove i Aristotelove filozofije. (M.C. Nussbaum, 2001)

⁴⁰ O načinu na koji se ovo razlikovanje manifestira na relevantne doktrine u raspravi bit će riječi u sljedećem poglavlju.

ničkim djelima pojavljuju. Nitko ne osporava da umjetnička djela mogu imati moralni karakter i da on može imati svoj značaj i svoju vrijednost. Međutim, hoćemo li moralni karakter umjetničkog djela uzeti u obzir pri procjenjivanju umjetničke vrijednosti tog djela, na koji će način estetska i moralna vrijednost funkcionirati, hoćemo li govoriti o njihovoj interakciji ili o vrijednosti umjetnosti kao umjetničkoj vrijednosti koja slaže ili kombinira⁴¹ te vrijednosti, ostaje da raspravimo u sljedećim poglavljima.

3.11. Problemi u raspravi o vrstama vrijednosti umjetnosti

Različiti autori na različite načine pristupaju ovoj raspravi, pritom koriste iste termine za različite pojmove i na različite načine, što generira ozbiljne probleme za nastavak naše rasprave. Upravo stoga ću ovdje sumirati opširnu raspravu, naglasiti potrebna razlikovanja i pokušati definirati pojmove. Naime, rasprava o vrijednosti umjetnosti, a kasnije i rasprava o nemoralnoj umjetnosti će uvelike ovisiti o načinu na koji ćemo tretirati vrste vrijednosti koje umjetničko djelo može posjedovati. U narednim će poglavljima biti od ključne važnosti da znamo na što apliciramo pojmove i da kada koristimo pojam estetsko ono ne mora nužno značiti isto što i umjetničko, jer se u estetskom ne iscrpljuje bogatstvo umjetničkog, osobito kad je u pitanju opseg i doseg onoga što vrednujemo u umjetničkim djelima.

Stecker (Stecker, R.; Levinson, J. 2009) primarnu diferencijaciju među vrstama vrijednosti, naglašavajući neuređenost cijele rasprave, grupira u tri osnovne vrste problema: metaestetske probleme (tiču se prirode sudova o estetskoj vrijednosti), ontološke probleme (tiču se prirode vrijednosti same) i normativne probleme (tiču se pitanja što je umjetnički vrijedno u umjetnosti te kako različite značajke umjetničkog djela utječu na evaluaciju djela). Za našu je raspravu najznačajniji dio normativnih problema, ali ću ovdje kratko izložiti njegovo objašnjenje svakog od navedenih problema, kao uvod u daljnje razlikovanje.

⁴¹ Pojam "*composite value*" iznose primjerice Stecker i Sauchelli (Lippert-Rasmussen, Brownlee, & Coady, 2016), da bi ih razlikovali od interakcijskih vrijednosti. U nastavku ćemo ih nazivati kompozitnim vrijednostima da bi naglasili da one mogu postojati bez nužnosti da postoji neka vrsta utjecaja između estetske i moralne vrijednost, već da je moguće da one simultano postoje i istovremeno utječu na umjetničku vrijednost.

3.11.1. Metaestetski problemi

Metaestetski problemi tiču se primarno pitanja jesu li vrijednosne tvrdnje koje ljudi imaju o umjetničkim djelima subjektivne ili objektivne prirode, jesu li takvi da su općenito primjenjivi ili su ovisni o nekim osobnim, povijesnim ili značajkama zajednice, jesu li ispravni ili pogrešni i treba li im nekakvo dodatno objašnjenje ili opravdanje, kako osoba može znati da je u pravu kada donosi sud o umjetničkom djelu i kako svoje vrijednosne tvrdnje može i treba opravdati? (Stecker, R.; Levinson, J. 2009)

Upravo navedena pitanja, osobito ona vezana za objektivnost i opravdanje vrijednosnih sudova o umjetničkim djela u fokusu su Steckerova istraživanja metaestetskih problema.

Stecker se poziva na dugu raspravu, dobro poznatu u estetici, ali i u etici, vezanu za stavove o tome imaju li sudovi koje donosimo kada nešto evaluiramo snagu objektivnosti, odnosno možemo li za njih tvrditi, kao što to inače činimo kada tvrdimo da je nešto objektivno, da su točni, odnosno pogrešni. Povijest estetske misli nam govori u prilog pokušaju ustanovljavanja čvrstih argumenata kako za stavove da su estetski sudovi objektivni (ova pozicija koju nazivamo objektivizam tvrdi dakle da su sudovi koje donosimo istiniti ili pogrešni, odnosno da su lišeni subjektivnih elemenata) tako i za stavove da estetski sudovi po svojoj prirodi nisu objektivni. Za njih se smatra da su ili ovisni o tome kako subjekt na određeni objekt reagira (oni objedinjuju ideju toga da su sudovi istiniti ili pogrešni s idejom subjektivnosti, odnosno ukratko tvrde da su istiniti ili pogrešni, ali ovisni o tome kako onaj tko donosi sud odgovara na određeno, u ovom slučaju, umjetničko djelo) ili da su takvi da izražavaju osobne osjećaje ili stavove, bez ambicije postizanja objektivnosti (ovu poziciju nazivamo ekspresivizmom ili subjektivizmom), odnosno bez stremljenja da tvrde da je nešto u njima samima istinito ili lažno. (Stecker, R.; Levinson, J. 2009)

Iako je ova rasprava izuzetno značajna za širu raspravu o vrijednosti i iako ćemo se u nekim narednim primjerima sasvim sigurno susretati i s ovom važnom temom, na ovom

mjestu nećemo u nju dublje ući jer smatram da je za našu daljnju raspravu važno poznavati pozicije u raspravi, ali nije nužno iznositi detaljne argumente u istoj.⁴²

3.11.2. Ontološki problemi

Kad govori o ontološkim problemima, Stecker naglašava stav da odgovor na pitanje o vrsti vrijednosti koju umjetničko djelo može imati ne bismo nužno trebali promatrati u domeni jednog (točnog i uvijek značajnog) odgovora, već da, kao što je to ranije ovdje već opisano, umjetnička djela mogu imati mnogo različitih vrsta vrijednosti, ovisno o tome koje vrijedne značajke posjeduju. Umjesto da pokušavamo pronaći konkretan i jednoznačan odgovor na pitanje koju vrstu vrijednosti umjetnost posjeduje, trebamo zapravo pitati je li ta vrsta vrijednosti intrinzična ili instrumentalna. Iako na ovom mjestu neću prikazati ovu raspravu, jer će naredni dio ovog poglavlja biti usmjeren upravo na to razlikovanje, smatram da je važno naglasiti da Stecker prezentira to razlikovanje kao odgovor na legitimno i uobičajeno pitanje o vrsti vrijednosti u umjetnosti. (Stecker, R.; Levinson, J. 2009)

3.11.3. Normativni problemi

Stecker započinje raspravu o temi normativnosti u estetici pozivajući se, ali i ukazujući na razlikovanje, na normativnost u etici.⁴³ Normativna teorija u umjetnosti se ne bavi, kao što to čini normativna teorija u etici, onime što je umjetnički ispravno, već se bavi pokušajem iden-

⁴² Rasprava bi, ukoliko bismo s njom nastavili, morala biti proširena prvo na povijesni pregled misli, od Humeovih argumenata o standardu ukusa, odnosno o idealnom kritičaru, preko Kantove analitike, estetskom užitku, pozicioniranja rasprave u domenu relacije između objekta prosudbe i pojedinca, odnosno o primarnim i sekundarnim svojstvima, dispozicijama, relaciji i sl., potom do istraživanja recentnijih stavova, osobito onih Goldmana i Blackburna, potom Daviesa, Levinsona, Dickiea o artefaktima, dedukciji evaluacije kroz estetska svojstva, funkcijama artefakata i sl. za što smatram da nam nije potrebno da bismo mogli nastaviti našu raspravu usmjerenu više normativnim problemima. (Stecker, R.; Levinson, J. 2009)

⁴³ Upravo ovo često pozivanje na sfere etike u govoru o estetici kod Steckera potkrepljuje značaj rasprave koju ovaj tekst pokušava iznijeti, odnosno stavove da su estetika i etika izuzetno snažno vezana polja, kako filozofski tako i metodološki, a onda i izdvojeno od teorijskog, odnosno u svakodnevnom životu, mimo znanstvenih rasprava.

tificiranja vrijednosti umjetnosti “kao umjetnosti” i identificiranjem onoga što čini srž evaluacije pojedinačnih umjetničkih djela. (Stecker, R.; Levinson, J. 2009)

Kao što smo ranije u tekstu već naveli, poznati su pokušaji ustanovljavanja značajki koje bi trebala obuhvatiti dobra definicija umjetničkog djela, odnosno pokušaji da se identificiranje umjetnosti svede na ustanovljavanje toga što je to esencijalno za to da djelo bude smatrano umjetničkim djelom. Slično se događa i s pokušajima ustanovljavanja onoga što je ključno za procjenu ili pridavanje vrijednosti umjetničkim djelima.

3.11.3.1. Esencijalizam umjetničke vrijednosti

Stecker će na ovome mjestu naglasiti da postoje dva temeljna pristupa ovoj raspravi: esencijalistički i neesencijalistički pristup. Naravno, esencijalisti smatraju da je potrebno i moguće pronaći da vrijednost umjetnosti leži u nekoj esencijalnoj ili temeljnoj značajki koju umjetnička djela posjeduju. To nešto esencijalno bi po prirodi stvari trebalo biti tako da je specifično samo za umjetnost i da vrijedi za sva umjetnička djela. To je, kako je ranije navedeno, prilično teško pri pokušaju definiranja umjetnosti, zbog mnoštva i formi i vrsta umjetničkih djela, a i zbog toga što je teško ustanoviti što bi to nešto bilo, a da ga je nemoguće naći primjerice u prirodi, koju se vrlo često uspoređuje, u estetskom smislu, s umjetnošću. Također, esencijalisti kreću s pretpostavkom da je to nešto esencijalno svedivo na jednu značajku ili jednu vrstu svojstava i da vrijedi za sva djela. Nasuprot njima, neesencijalisti smatraju da nije tako da je potrebno utvrditi neko esencijalno svojstvo, ali da je potrebno naći drugi način kako ustanoviti i locirati vrijednost u umjetničkim djelima. (Stecker, R.; Levinson, J. 2009)

Esencijalistički je pristup, prema Steckeru, vrlo privlačan jer rješava pitanje toga zašto smo skloni naglasiti neku značajku djela kao umjetnički vrijednog, dok istovremeno ne činimo isto za neke druge značajke djela koje ga također čine vrijednim. Uzima za primjer činjenicu da su neka djela ekonomski vrijedna, ali to, kada evaluiramo djelo s umjetničke strane, ne uzimamo u obzir. (Stecker, R.; Levinson, J. 2009) Činjenica da postoje neki elementi, značajke, svojstva djela koja smatramo umjetnički značajnim će uvelike biti od pomoći u nastavku teksta, kada budemo govorili o tome koliko neke vrste vrijednosti djela, koje prepoznajemo kao esencijalne, doprinose umjetničkoj vrijednosti, iako nisu uvijek striktno es-

tetske značajke. Esencijalisti naglašavaju da je mehanizam razlikovanja između, u Steckerovom primjeru, ekonomske i estetske vrijednosti, u činjenici da su estetske vrijednosti esencijalne za umjetničko djelo, odnosno u tome da ekonomske nisu. Međutim, ranije navedeni prigovori⁴⁴, kao i činjenica da esencijalisti nisu uspjeli jasno objasniti zašto bismo trebali isključiti ostale vrste vrijednosti iz umjetničke vrijednosti, čak i ako postoji neka umjetnička vrijednost koju dijele sva umjetnička djela. (Stecker, R.; Levinson, J. 2009)

Smatram da ćemo odgovor na ovaj problem moći pronaći u pokušaju razlikovanja intrinzične i instrumentalne vrijednosti umjetničkog djela, iako to neće biti u potpuno esencijalističkom duhu. Kada budemo, u svrhu što obuhvatnije interpretacije, ustanovljavali koje su to značajke koje su intrinzično važne za djelo samo, moći ćemo biti fleksibilniji u procjenjivanju toga koja vrsta vrijednosti može biti dijelom umjetničke vrijednosti i kada.

Stecker ulazi u analizu esencijalističkih teorija prikazujući da u raspravi postoje zapravo dva široka pristupa, jedan koji se veže za ideju estetske vrijednosti kao umjetničke vrijednosti te drugi koji razmatra kognitivnu teoriju umjetničke vrijednosti. Dakle, kao mogući odgovor na pitanja vezana za esencijalistički pristup prikazat će formalističku⁴⁵ i teoriju umjetničke vrijednosti vezanu za posjedovanje određenih estetskih svojstava⁴⁶, odnosno teoriju koja se naslanja na ideju ugodnog estetskog iskustva⁴⁷ koje umjetničko djelo izaziva. Ispravno naglašava kako dvije potonje ne treba nužno razdvajati (jer jedna bez druge zapravo nisu u mogućnosti funkcionirati) te se priklanja ideji da “znamo *a priori* da su estetska iskust-

⁴⁴ Jedan od prigovora je uputio Budd, koji je ukazao na problem definiranja umjetnosti preko ideje da umjetničko djelo ima vrijedna svojstva. Kao što je prethodno navedeno, problem definiranja umjetničkog djela je važna tema, međutim, smatram da možemo imati smislenu raspravu bez da se pozivamo na definiciju umjetnosti, odnosno da pitanje vrijednosti umjetnosti ne mora (za potrebe ovog teksta) biti vezano direktno za problem definiranja umjetnosti.

⁴⁵ Formalistička teorija je kritizirana iz mnogo različitih pozicija, međutim ovdje je, čini se, možda najvažnije naglasiti kako ona nastoji isuviše estetizirati ideju definiranja umjetničkog djela, što uvelike sužava, odnosno čak i onemogućava ideju umjetničke vrijednosti djela. Smatram da je u kontekstu rasprave o vrijednosti umjetnosti važno naglasiti da je forma značajan dio onoga što čini prosudbu vrijednosti umjetničkog djela, ali da se umjetnička vrijednost njome ne iscrpljuje. Sibley naglašava da je formalizam neprikladan za razmatrati ga kao teoriju umjetničke vrijednosti, ali i da ne uspijeva niti u dobrom opisivanju toga što bi točno estetska vrijednost umjetnosti trebala biti.

⁴⁶ Estetska su svojstva za čije posjedovanje, smatraju neki autori, možemo reći da generiraju, odnosno da jesu isto što i estetska vrijednost. (Stecker, 2009)

⁴⁷ Estetsko iskustvo je ono koje se oslanja na neka estetska svojstva te na taj način, za neke autore, postaje temeljem estetske vrijednosti.

va vrijedna sama zbog sebe i da su, barem tipično, ugodna⁴⁸” (Stecker, R.; Levinson, J. 2009) Kao primjere estetskih svojstava Walton naglašava da su to ona svojstva koja sam Stecker naglašava, ali i više od toga: tenzija, mističnost, energija, koherentnost, sentimentalnost, ujednačenost, nejedinstvo, blijedost, grotesknost, smirenost, boje i oblike, ali i reprezentacijsku i kategoriju sličnosti. Odnosno, estetsko svojstvo treba biti dovoljno širok pojam da ne izostavi ništa bitno. (Walton, Kendall L. 1970) Estetska su svojstva raznovrsna, mnogobrojna te je samim time što se na njih oslanja ideja estetskog iskustva, razboritije o estetskom iskustvu govoriti kao o temelju za estetsku vrijednost. Ono što je također značajno za prijedlog estetskog iskustva je da svi prijedlozi teorija estetskog iskustva imaju zajedničko da su na neki način vezani za neki kognitivni proces: promišljanje, posvećenost pažnje objektu, imaginaciju, stvaranje meta odgovora odnosno uživanje u divljenju nečemu, uživanje u intrinzičnoj vrijednosti objekta ili slično. (Stecker, R.; Levinson, J. 2009)

3.11.3.2. Neesencijalizam

Kognitivna teorija vrijednosti umjetnosti, poštujući svo mnoštvo raznolikosti koje različiti autori nude, pojednostavljeno zapravo govori da postoje “intelektualni dobitci kada imaginaciji dajemo žive i detaljne koncepcije koje su vezane ili su iznad iskustva djela.” (Stecker, R.; Levinson, J. 2009) Ranije smo u tekstu razjasnili samu ideju kognitivne vrijednosti umjetnosti, prigovore koji su ideji kognitivne vrijednosti upućeni i odgovori koje na njih možemo dati. Ovdje je važno naglasiti da Stecker jasno izražava stav (nakon što pažljivo izlaže prigovore) da je posve plauzibilno tvrditi da mnoga djela imaju kognitivnu vrijednost. Postignuće koje takva vrijednost ima je “esencijalni dio” (Stecker, R.; Levinson, J. 2009) umjetničkog djela, odnosno tvorca djela te da je to ujedno i važan dio razloga zbog kojeg ga publika smatra vrijednim. Međutim, način na koji ga vide nije isti načinu kako ga inače esencijalisti žele prikazati.

⁴⁸ U nastavku teksta koristit ću izraz estetsko iskustvo bez pozivanja na ideju da ono mora biti ujedno ugodno estetsko iskustvo. Smatram da postoje estetska iskustva koja nisu nužno ugodna, ali jesu estetski vrijedna. Velik dio onoga što ćemo u nastavku teksta raspravljati, a tiče se nemoralne umjetnosti, neće uvijek ulaziti u sferu ugone, već će ponekad, upravo suprotno, neugoda stvarati estetsko iskustvo, odnosno estetsku vrijednost.

Naravno, smatram da ovakva tvrdnja ne povlači za sobom ideju da se kognitivnom vrijednošću iscrpljuje umjetnička vrijednost, da su sva djela koja su u umjetničkom svijetu vrijedna vrijedna upravo zbog svog kognitivnog doprinosa ili da je kognitivna vrijednost u nekom smislu uvjet ili prevaga u evaluiranju. Naprotiv, važno je imati na umu da je umjetnička vrijednost, očito, puno kompleksniji pojam i da je izgledno da ćemo prihvatiti neesencijalističku sliku vrijednosti. (Stecker, R.; Levinson, J. 2009)

Takva neesencijalistička koncepcija koju Stecker predlaže tvrdi da su esencijalisti u krivu kad tvrde da je umjetnička vrijednost unitarna vrsta vrijednosti, da postoji specifična vrsta vrijednosti koju pronalazimo samo u umjetnosti te da istu ništa drugo ne može imati ili osigurati. Također, smatra da su u krivu i kada kažu da je takva vrsta vrijednosti intrinzično vrijedna i da čini umjetnost intrinzično vrijednom. Neesencijalisti tvrde da se autori služe vrijednim značajkama kojima stvaraju djela i za koje očekuju da ih publika u djelima traži, ali da ta svojstva, iako ponekad jesu zajednička različitim umjetničkim djelima, ne moraju biti prisutna u svima i samim time ne moraju biti specifična samo za umjetnička djela. Iako pozicija ne negira mogućnost da umjetničko djelo posjeduje jedno vrijedno svojstvo koje djelo posjeduje kao umjetničko djelo (koje je dakle specifično po tome da je upravo ono to po čemu je umjetnost umjetnost), ona ne smatra da je tomu zaista tako. Steckerov neesencijalizam naglašava i da je umjetnost uvijek instrumentalno ili ekstrinzično vrijedna. (Stecker, R. 2010)

Smatram da se čini da je prihvatiti neesencijalističku sliku, u ovom trenutku prilično razborito, s obzirom na to da nam rasprava ukazuje da esencijalisti nisu pokazali koja je to specifična vrsta vrijednosti prisutna u svim djelima, nužna za detektiranje djela kao djela umjetnosti, intrinzično vrijedna. Međutim, smatram da se može učiniti sljedeće: popustiti u zahtjevu definiranja teorije vrijednosti na način kako to žele esencijalisti, odnosno da je moguće vrijednost ne uzimati tako kruto i specifično. Također, možda trebamo i pojam estetskog i umjetničkog jasnije definirati, odnosno vrijednost umjetničkog djela promatrati kao obuhvatniji pojam koji se odnosi na pojedinačno prepoznavanje vrijednosti unutar pojedinačnih umjetničkih djela (naravno, uzimajući u obzir i prepoznajući zakonitosti vrste i žanra), kojima je u temelju neka vrsta vrijednog estetskog iskustva, obuhvatnijeg od onog koji u svom uskom okviru usmjerava pažnju na ljepotu. Upravo poštujući specifičnost pojedinog umjetničkog djela u to će prepoznavanje vrijednosti ući i neke druge vrste, ranije spomenutih, vrijednosti.

3.12. Zagonetka estetskog i umjetničkog

Do sada smo u mnogo navrata koristili riječ estetsko i umjetničko, odnosno pojmove estetska i umjetnička vrijednost, na neki način podrazumijevajući da barem donekle znamo što iza tih pojmova stoji, na što referiraju, kada ih ispravno koristimo, pretpostavljali smo da estetsko i umjetničko nisu (uvijek i u potpunosti) isto. Ali, ove je pojmove potrebno dodatno razjasniti, a u cijelo razlikovanje uvesti i pojmove intrinzične i instrumentalne vrijednosti kako bismo dobili jasniju sliku odnosa tih vrijednosti u procesu evaluiranja umjetničkih djela i govora o evaluaciji. Posljedično ovo razlikovanje bit će od temeljnog značaja i za ovaj rad, on će uvelike odrediti način kako ćemo raspravljati o vezi moralne i estetske (onda i umjetničke) vrijednosti umjetničkih djela.

Praksa korištenja termina estetskog i umjetničkog je pokazala da pojmovi nisu jednostavni i jednoznačni. Vrlo često autori, koristeći termin estetsko, referiraju na umjetničko, neki to i naglašavaju, neki naizmjenično koriste pojmove, ali za različite svrhe, neki uočavaju razlikovanje, ali se često međusobno ne slažu oko dosega pojmova.

Gaut uvodi razlikovanje između uskog i širokog smisla estetske vrijednosti pri čemu podrazumijeva da je široki estetski pojam isto što i pojam umjetničke vrijednosti. Kod njega će umjetnička vrijednost biti više od estetske vrijednosti, odnosno obuhvatit će ne samo formalna svojstva (odnosno svojstva koja se odnose na ljepotu) već će pokazati da dodatna svojstva i vrijednosti imaju neku vrstu interakcije, odnosno da su nekad te kvalitete zapravo estetska svojstva.⁴⁹(Gaut, B. 2007)

Lamarque razlikovanje u području umjetničke vrijednosti bazira na razlikovanju intrinzične i instrumentalne vrijednosti (mnogi autori slično čine). Umjetničku vrijednost opisuje kao intrinzičnu vrijednost, a estetsku vrijednost smatra analognom percepciji, dok je umjetnička slična interpretaciji.⁵⁰ (Lamarque, Peter; Shand, John 2009)

Schellekens smatra da je umjetnička vrijednost dobivena ukupnim umjetničkim karakterom djela. Ako estetska, moralna ili neka druga vrijednost doprinosi vrijednosti umjetničkog djela kao umjetnosti, tada je dio onoga što imamo na umu kada govorimo o umjet-

⁴⁹ O načinu na koji se ta interakcija odvija, odnosno što ona znači za procjenu ukupne vrijednosti umjetničkog djela govorit ćemo u sljedećem poglavlju. Ovdje je važno naglasiti samo način na koji se tretiraju pojmovi estetskog i umjetničkog.

⁵⁰ Detaljnije razlikovanje uskog i širokog smisla estetske vrijednosti ćemo navesti u nastavku rasprave, kad budemo davali opis i objašnjenje estetske i intrinzične i instrumentalne vrijednosti.

ničkoj vrijednosti. S obzirom na to da se estetsko i umjetničko često ne podudaraju, odnosno da postoje umjetnička djela koja osim estetske imaju i neke druge vrste vrijednosti koje su ključne za prosudbu, Schellekens vjeruje da je umjetnička vrijednost ukupnost ključnih vrijednosti koje tvore intrinzičnu vrijednost umjetničkog djela. (Schellekens, E. 2007)

Devereaux, nalik Gautu, prepoznaje uzak i širok pojam estetskog, što prezentira u raspravi o filmu *Trijumf volje* kada napominje da izuzeti (moralni) sadržaj filma znači procijeniti ga formalno, znači i propustiti da ga ocijenimo u širem konceptu estetskog. Stoga se čini ispravnim zaključiti sa je taj bogatiji koncept estetskog zapravo ono što je umjetnička koncepcija umjetnosti. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Davies koristi pojam estetskog i umjetničkog na nešto drugačiji način. Za razliku od nekih ranije spomenutih, u kojima se umjetničko tiče šireg/bogatijeg smisla estetskog ili kao vrijednost koja je dobivena estetskom i još nekom, za djelo, krucijalnom vrijednošću koje zajedno pripadaju domeni intrinzične vrijednosti, on pojam umjetničkog koristi primjerice ovako: “Kakva je, drugim riječima, veza između umjetničke vrijednosti umjetničkog djela i njegove etičke ili kognitivne vrijednosti?” (Davies, D. 2007) Iz ovog citata, a bez namjere da na ovom mjestu raspravljamo o odnosu ovih vrijednosti (rasprava o ovom odnosu će uslijediti u sljedećem poglavlju) možemo zaključiti da Daviesov stav prema umjetničkoj vrijednosti trebamo gledati ili kao izjednačavanje estetskog i umjetničkog ili treba istražiti odnos u kojem umjetnička vrijednost stoji naspram estetske vrijednosti i drugih vrsta vrijednosti koje u djelu mogu postojati.

Carroll različito koristi izraze estetsko i umjetničko, ponekad kao istoznačne pojmove, a ponekad se čini da među njima ipak uviđa razliku. Problem razlikovanja (izvučen iz njegovog teksta o etičkom kriticizmu i iz rasprave o vrijednosti filma *Trijumf volje*) možemo uvidjeti na ovim primjerima:

“Formalna je vrijednost tek jedan aspekt estetske, ili bolje umjetničke vrijednosti, ali to nije jedina vrsta umjetničke vrijednosti koju umjereni moralisti uviđaju”(Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012) te “Ako se doista radi o umjetničkoj vrijednosti, potrebna bolja argumentacija kojom bi se taj film doveo u smislenu vezu s djelima koja neupitno posjeduju umjetničku ili estetsku vrijednost”.(Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012)

Na drugim mjestima najčešće govori o estetskoj vrijednosti i njezinoj vezi s moralnom vrijednosti.

Iako ne uvodi specifično razlikovanje ovih pojmova, čini se da ih Kieran razlikuje i da smatra da je umjetnička vrijednost širi i bogatiji pojam od pojma estetske vrijednosti. Vidljivo je to iz načina kako, kad iznosi prigovore Kantovoj estetici, navodeći primjere ružnih i grotesknih djela zaključuje:

“U nekim slučajevima umjetnički interes zaista leži izvan estetskog područja. (...) Nije kao da brutalnosti postaju estetski vrijedne, jer su one svjesno anti-estetske, ali se koriste za šire umjetničke svrhe.”(Kieran, M. 2005)

Navedeni primjeri jasno pokazuju da nema jednoobraznog korištenja pojmova estetsko i umjetničko te će nam u području rasprave o vrijednostima uvelike biti od koristi i pozivanje na intrinzičnu i instrumentalnu vrijednost.

3.13. Intrinzična i instrumentalna vrijednost

Jedna od najdugovječnijih teza o intrinzičnoj vrijednosti⁵¹ umjetnosti jest da vrednovati umjetnost znači vrednovati je zbog sebe same (*“for its own sake”*). Postoje različite verzije ove ideje, odnosno različita viđenja sadržaja i snage koju intrinzična vrijednost ima. U različitim verzijama intrinzična je vrijednost različito opisivana i razmatrana. Kao što ćemo vidjeti u narednim poglavljima, primjerice, esteticizam će pokušati ponuditi argumente u prilog tezi da je estetska vrijednost intrinzična vrijednost te će u evaluaciji u potpunosti izostaviti sve druge vrste vrijednosti (instrumentalne) koje djelo može imati. Lamarque tvrdi da je vrijednost umjetnosti vezana za intrinzičnu vrijednost iskustva koje umjetničko djelo nudi. Takva ideja je u

⁵¹ Pojam intrinzične vrijednosti tradicionalno vežemo uz područje etike, gdje najčešće govorimo o intrinzično dobrom, odnosno o nečemu što je dobro po sebi. Najlakše je shvaćeno u usporedbi s instrumentalno dobrim, koje je dobro jer služi nečemu drugom, odnosno dobro je zbog nečeg drugog. Postoji niz primjera koje bismo mogli ovdje navesti, po čemu su stvari, djelovanja, pojave dobri u instrumentalnom smislu, ali teško bismo došli do konsenzusa o tome što je intrinzično dobro, odnosno dobro po sebi. (Berčić, 2010)

skladu s onime što Lamarque inače govori o vrijednosti - da ona mora biti ovisna o odgovoru (*“response dependent”*), odnosno da je umjetnička vrijednost specifično ljudska vrijednost na isti način na koji su i umjetnička djela zapravo produkt ljudske djelatnosti, na koji mi kao publika dajemo neku vrstu (evaluativnog) odgovora. (Lamarque, Peter; Shand, John 2009)

Kad govori o intrinzičnoj vrijednosti, Budd tvrdi da je umjetničko djelo vrijedno kao umjetničko djelo samo onda kada nudi intrinzično vrijedno estetsko iskustvo.

“Tvrdim da je vrijednost umjetničkog djela kao umjetničkog djela prema umjetnosti intrinzična na način da je (determinirana) intrinzičnom vrijednošću iskustva koje djelo nudi (tako da, ako nudi više od jednog iskustva, ima više od jedne umjetničke vrijednosti ili je umjetnička vrijednost sastavljena od više umjetničkih vrijednosti). Treba zapamtiti da iskustvo umjetničkog djela nudi iskustvo djela samoga i da su vrijedne značajke djela prema djelu, ne iskustva koje nude.. Umjetničko je djelo vrijedno kao umjetnost ako je takvo da je iskustvo koje nudi intrinzično vrijednost i vrijedno je do stupnja do kojeg je to iskustvo vrijedno.” (Budd, M. 1995)

Kieran vjeruje da je intrinzično vrednovati umjetničko djelo isto što i poštovati imaginativno iskustvo koje nam umjetničko djelo daje. Ono što nam omogućava takvo iskustvo je priroda djela koja propisuje način kako će se odvijati to imaginativno iskustvo. Upravo to što je djelo napravljeno na određen način, što postoji u njemu nešto što izaziva kod nas takav odgovor i što ni na koji način ne može biti zamijenjeno nečim drugim jest ono što nam se otkriva kao intrinzično važno. Dakle, značajke djela su nositelji intrinzične vrijednosti, za čije je otkrivanje potrebna imaginacija, odnosno iskustvo umjetničkog djela (Kieran, razvidno je i iz mnogih drugih tekstova neće te značajke djela svesti na formalne značajke).(Kieran, M.; Gaut, B. N.; Lopes, D. 2005)

Ranije sam navela Steckerovu ideju da je vrijednost umjetnosti (u neesencijslističkom svjetlu) vrijednost koja se svodi na instrumentalnu ili ekstrinzičnu vrijednost. To se događa zato što Stecker vjeruje da je prijedlog intrinzične vrijednosti umjetnosti otvoren za kritiku koja bi glasila ovako: tvrditi da je umjetnost vrijedna zbog iskustva koje nam pruža se zapravo svodi na ostvarivanje cilja, a to je da se u nama izazove određena reakcija. Međutim, postizanje nekog cilja ili svrhe je zapravo instrumentalizacija vrijednosti, smatra on. (Stecker, R. 2010)

Instrumentalnost djela se očituje u njegovoj korisnosti za postizanje nekog drugog cilja, odnosno neki stvari efekt koje djelo polučuje, bio on dobar ili loš. Dobar primjer kako umjetnost može imati instrumentalnu vrijednost možemo pronaći u primjerima terapijske ili primjerice didaktičke vrijednosti. Ovdje govorimo o umjetničkim djelima koja posjeduju svoju umjetničku vrijednost, ali koje, zbog svojih sposobnosti da uzrokuju nešto izvan polja umjetničkog, koristimo za drugu svrhu. Instrumentalna vrijednost može biti jedna od vrsta vrijednosti koju umjetničko djelo posjeduje. Koristiti umjetničko djelo u psihoterapiji znači dobro razumjeti dosege djelovanja umjetničkog djela, znači koristiti ga kao adekvatan alat za postizanje nekog cilja koji je izvan onoga što samo umjetničko djelo jest.

Vjerujem da je razborito reći da postoji razlika između situacije u kojoj djelo kod svoje publike izaziva određeno iskustvo i one u kojoj djelo koristimo za neku ekstrinzičnu svrhu. Pokušajmo zamisliti da posjedujemo Rothkovu *Untitled* sliku iz 1953. godine⁵². Na slici veličine 195 x 172.1 cm vidimo 2 velike plohe, gornju u snažnoj boji magente, donju, veću crnu plohu koje odvaja tanak "prerez" prljavo narančaste boje, kojom je prije nanošenja magente i crne, izgleda obojano cijelo platno (vidljivo iz rubova platna). Pažljivijim promatranjem uočavamo i druge boje, očito prethodno nanese i tako možemo dobiti i uvid u njegov stvaralački proces. Za svoj rad je rekao:

"Nisam apstrakcionista... Nisam zainteresiran za vezu boja i forme ili ičega drugog. Jedino za što sam zainteresiran jest iskazivanje bazičnih ljudskih emocija - tragedije, ekstaze, destrukcije i tako dalje - i činjenica da se mnogi ljudi raspadnu i plaču kad su suočeni s mojim slikama pokazuje da komuniciram te emocije. Ljudi koji plaču ispred mojih slika imaju jednako religijsko iskustvo koje sam ja imao dok sam ih slikao. I ako ste vi pokrenuti jedino odnosom njihovih boja.. tada ste promašili bit!" (Polcari, Stephen 1988)

Dakle, ono što nam Rothkova slika osigurava je iskustvo koje je značajno i vrijedno, što bismo mogli nazvati intrinzičnom vrijednošću umjetničkog djela. Njome se o djelu otkriva po čemu je djelo umjetničko djelo, njome zahvaćamo sve ono po čemu je ono značajno u umjet-

⁵² Prilog 13

ničkom smislu. Istovremeno posjedovanje iste te slike nas čini i potencijalno veoma bogatima, u financijskom smislu. Jedna od Rothkovih slika je 2012. godine prodana za gotovo 87 milijuna dolara. Kada bismo prodali, dakle, našu sliku *Untitled* iz 1953. godine, zasigurno bismo mogli zaraditi mnogo novaca. Ta vrsta instrumentalne vrijednosti je, smatram posve drugačije prirode od one koju Stecker ima na umu kad govori o tome da je, u neesencijalističkom duhu, umjetnička vrijednost instrumentalna ili eksternalna vrijednost.

Postoji nešto što umjetničko djelo po sebi "radi", nešto što uzrokuje naprosto po tome što jest to što jest, što ne bi bilo moguće učiniti na drugi način. Možda je mehanizam izazivanja našeg iskustva takav da djeluje nalik na ono kako djeluje instrumentalna vrijednost, ali je taj način inherentan za umjetničko djelo, ono pripada djelu, dio je njegova postojanja, to izazivanje iskustva je direktnije nego što je, u našem primjeru, prodaja slike.

U prilog navedenom ide i primjer kojeg Matravers daje analizirajući je li vrijednost umjetnosti instrumentalna. Govori o slici Luciana Freuda, *Hotelska soba*⁵³, za koju vrdi da posjeduje vrijednost, ali i da nam osigurava informacije o Freudovom braku i pita se znači li vrednovati informacije koje iz slike dobivamo vrednovati sliku kao sliku? Svjestan je toga da će mnogi tvrditi da je ta informacija zapravo vrsta instrumentalne vrijednosti, odnosno da vrednovati sliku iz razloga što nam osigura određene informacije znači instrumentalizirati umjetničko djelo. Stoga se pita da li je ova instrumentalna vrijednost dijelom razloga zašto cijenimo sliku i pokušava dati do znanja da u slučaju ove slike, a onda primjenjivo i na ostala umjetnička djela, ono što neki smatraju instrumentalnošću zapravo to nije. Da bismo nešto označili kao instrumentalno vrijedno ono mora osiguravati neki cilj (što je ovdje slučaj), treba prestati biti značajno onog trenutka kad se cilj ostvari (umjetnost obično ne razmatramo na takav način, naprotiv, djelima se opetovano vraćamo, čak i kad znamo njihov sadržaj i kad smo postigli cilj jer se on u jednom bavljenju umjetničkim djelom ne iscrpljuje) te mora biti zamjenjivo, na način da, ako imamo bolji način postizanja cilja, tada je razborito da ga i zamijenimo (što također nije slučaj kod umjetničkih djela). (Matravers, D. 2014) Smatram da je ovaj primjer ide u prilog i u pokušaju odgovora na Steckerov stav, jer nam ukazuje na to da, čak i ako govorimo o nekoj vrsti instrumentalne vrijednosti, ona postaje suštinski važna za to djelo, kao djelo umjetnosti.

⁵³ Prilog 14

Kao što smo u prethodnim opisima vidjeli, jasno je da će mnogi autori intrinzičnu vrijednost vidjeti kao umjetničku vrijednost, odnosno mnogi će autori reći da je umjetnička vrijednost intrinzična vrijednost. Također, neki će autori intrinzičnu vrijednost vidjeti kao estetsku vrijednost pa nam pitanje što su to estetska, a što umjetnička vrijednost. Jesu li pojmovi istoznačni? Ako nisu, u kakvom su međusobnom odnosu?

3.14. Estetska i umjetnička vrijednost

3.14.1. Estetska vrijednost

Kada bismo željeli dati općenit odgovor na pitanje što je to estetska vrijednost u umjetnosti rekli bismo: estetska je vrijednost koju umjetnička djela imaju prvenstveno zbog svojih estetskih svojstava i značajki, odnosno zbog estetskog iskustva koje nam osiguravaju. Pri tome ovdje ne mislim samo i isključivo na one značajke koje smatramo estetskim samo u pozitivnom smislu, već i one koje smo nekada smatrali ili ih i sada vidimo kao negativne. Jedan kanonski primjer umjetničkog djela koji za svoje temeljne estetske karakteristike koristi ružne, mračne, teške značajke je svakako zbirka pjesama *Cvjetovi zla* Charlesa Baudelairea. *Cvjetovi zla* Baudelairova je prva zbirka pjesama, izdana 1857. godine i, iako prvotno zabranjivana (neke su pjesme do 1949. godine bile izbačene iz zbirke pjesama), tužena, javno optuživana za “vrijeđanje javnog morala”, danas predstavlja djelo koje je simbolom prekretnice iz romantizma u modernizam u književnosti. (Pericles Lewis) Baudelaire piše o ružnoći, bolu, alkoholu, smrti, depresiji, istospolnoj ljubavi, smradu.

“...Njegovo je pjesništvo odraz trajnoga sučeljavanja suprotstavljenih polova: Boga i demona, ljepote i rugobe, uzvišenoga i trivijalnoga. (...) Baudelaire je pjesnik ontoloških dihotomija, ali i proročki vjesnik njihovih metamorfoza i tajne komplementarnosti. On je otvorio novo razdoblje povijesti pjesništva, u poeziju unio više novih motiva nego ijedan pjesnik u XIX. stoljeću, otvorio vidike i bitno proširio mogućnosti pjesničkog izraza.” (Baudelaire, Charles)

Važno je, dakle, imati na umu da ono od čega je sazdana estetska vrijednost, odnosno ono na temelju čega vršimo prosudbu i evaluaciju djela, jesu estetske značajke, koje nisu nužno pozitivne i afirmativne one u kojima tipično uživamo zbog ugone koju iz njih možemo dobiti. One su ponekad mučne, teške, "problematične", one koje izazivaju odbojnost, ali i neku vrstu kognitivnog odgovora i specifične analize.

Termin estetika je prvi koristio Baumgarten (Eaton, M. M.; Kivy, P. 2009), referirajući na ono što bi trebalo postati znanost o percepciji, odnosno ono što bi trebalo objasniti što jest, a što nije lijepo. Kako je percepcija potrebna da bi iskusili upravo ljepotu, smatrao jer da će estetika trebati i moći odgovoriti na pitanja vezana za percepciju lijepoga. Iz ovoga možemo zaključiti da je Baumgarten, a poslije i mnogi autori, smatrao da u umjetničkim predmetima postoje neke formalne značajke, koje percepcijom otkrivamo i opisujemo ih kao lijepe. Tradiciju je nastavio Kant, koji je smatrao da su paradigmatički primjeri ljepote (estetskog) oni iz prirode te da kod nas izazivaju osjećaj zadovoljstva upravo formalnim svojstvima koje zamjećujemo. (Ginsborg, Hannah; Edward N. Zalta 2019) Kantova su promišljanja (bila) vrlo utjecajna, osobito, naravno u formalističkim krugovima. Vrlo pojednostavljeno, iskustvo lijepoga (a onda i vrijednost) u prirodi uvjetovano je formalnim karakteristikama, ali se od iskustva umjetnosti razlikuju po tome što u umjetnosti imamo svjesnost o tome da se ne radi o prirodi. Eaton naglašava da se u tome krije Kantovo razlikovanje između estetskog i umjetničkog. (Eaton, M. M.; Kivy, P. 2009)

Sasvim je sigurno da je način na koji pristupamo predmetima ili pojavama iz prirode drugačiji od onoga kako pristupamo umjetničkim djelima. Ono što se čini ključnim u ovom razlikovanju jest činjenica da su umjetnička djela napravljena s nekom namjerom, iz nekog razloga, da su promišljena, da su djelo ljudske ruke (makar i u najopćenitijem smislu), da imaju autora, da se njima nešto iskazuje, govori, želi postići. Ali i da mi, kao publika, tim djelima pristupamo znajući da su umjetnička djela i da ih samim time drugačije gledamo i procjenjujemo. S obzirom na to da je ovaj rad usmjeren na istraživanje vrijednosti u umjetnosti, ostavit ćemo ovu raspravu o odnosu prirode i umjetnosti po strani i ostati s mišlju da je estetsko ono što umjetnička djela posjeduju (ova tvrdnja nije nedvojbeno), kao i priroda (a možemo dodati i mnoga djela i pojave koji nisu ni priroda ni umjetnost), ali da se umjetnost njome ne iscrpljuje.

Stecker vrlo jasno napominje da umjetničko djelo može imati estetsku vrijednost, ali da ona nije ništa specifično za umjetnost jer ju mnoga neumjetnička djela, stvari i pojave imaju, na jednak način. Napominje da postoje dva ključna (i različita) načina kako možemo definirati estetsku vrijednost: jedan koji će se temeljiti na iskustvu, odnosno tvrditi da je nositelj estetske vrijednosti estetsko iskustvo, odnosno sposobnost djela da ga proizvede. Drugi je taj da djelo posjeduje ljepotu, odnosno estetska svojstva koja omogućavaju to estetsko iskustvo, odnosno da je estetsko iskustvo vrijedno jer nam omogućava da uočimo ta estetska svojstva. Zalaže se za prvu opciju, koju naziva estetski empirizam, odnosno tvrdi da je estetska vrijednost temeljena na estetskom iskustvu. Stoga kaže:

“Općenito, ako je estetsko iskustvo usmjereno na formu, kvalitete i značenje objekta, tada je umjetnička vrijednost mjerena vrijednošću iskustva onih koji ispravno percipiraju i/ili vjeruju da objekt posjeduje tu formu, kvalitete i značenje.”(Stecker, R. 2019), 23)

To implicira da je za procjenu važan, ne samo perceptivni aparat, već i prepoznavanje, odnosno neka vrsta kognitivnog djelovanja. Važan element prepoznavanja, odnosno estetskog vrednovanja leži u subjektivnosti jer je pitanje osobnog estetskog užitka temelj prepoznavanja te vrijednosti. Također, težimo estetskom iskustvu zbog njega samoga.

Lamarque smatra da estetsku vrijednost ne bi smjeli svesti na pojam ljepote, kako to čine mnoge teorije ranije. Također, želi naglasiti da je pojam ljepote elastičan pojam, odnosno da obuhvaća i neke vrste bolnih sadržaja, scena iz tragedija i sl. U tom smislu njegovo će viđenje ljepote biti obuhvatnije, ali ipak neće dopustiti da lijepo, odnosno estetsko obuhvati i ono što naziva antisestetskim. Pod tim pojmom podrazumijeva one značajke djela koje namjerno nastoje prikazati ružno, gadno, sablasno. Za razliku od njih postoje i neestetske kvalitete, koje su neutralne, odnosno ne iskazuju estetske kvalitete, nisu niti pozitivne niti negativne. Zaključuje ipak da nije potpuno paradoksalno reći da antitestetske značajke ipak mogu biti uspješne, estetski uspješne, u umjetničkom smislu. (Lamarque, Peter; Shand, John 2009)

Ranije sam već navela primjer *Cvjetova zla* (i Lamarque cijelu raspravu veže primarno uz filozofiju književnosti), ali smatram da oni danas više nisu iznimka. Ponekad antitestetska

svojstva bolje služe za postizanje cilja u smislu izazivanja vrijednog estetskog iskustva od onih estetskih. S obzirom na to da smatram da je teško specificirati koja su to antiestetska svojstva, koja neestetska, a koja estetska (ponekad je primjerice “lijepim” estetskim karakteristikama postignuto da je iskustvo koje doživljavamo negativno, teško, mučno) svojstva, u nastavku teksta ću, kad referiram na estetsko podrazumijevati sve tri kategorije estetskog jer sve mogu i doprinose estetskom iskustvu, odnosno sudjeluju u estetskoj vrijednosti.

Estetsko se, barem donekle, svodi na neke formalne karakteristike djela. Eaton, kada raspravlja o konceptualnoj umjetnosti koja vrlo često u raspravama služi kako bi se proturječilo temeljenju vrijednosti na estetskom, (jer se smatra da je ona nije primarno svediva na estetske karakteristike) kaže da je umjetnost zapravo primarno perceptivna, čak i kada je ta perceptivnost kratkotrajna. (Eaton, M. M.; Kivy, P. 2009)

Posve je jasno da je umjetnost primarno perceptivno značajna, svakako je metoda kojom pristupamo umjetničkim djelima u svojoj biti perceptivna⁵⁴. Ali, smatram da, čak i kada u umjetničkom djelu izostaju klasična estetska svojstva (dakle kao ponekad u primjeru konceptualne umjetnosti) naša se percepcija usmjerava na neke “fizičke” značajke koje možemo opisati kao estetske. Taj neki realni svijet na koji se naša percepcija oslanja jest proces otkrivanja estetskog u umjetničkim djelima i ono može biti, iako nije nužno, značajno za procjenu vrijednosti tog djela. Uzmimo za primjer *Erased de Kooning Drawing*⁵⁵, Roberta Rauschenberga, iz 50-ih godina 20. stoljeća: djelo koje je nastalo tako što je autor zamolio de Kooninga, kojega je iznimno cijenio, da mu dopusti da obriše njegovo djelo se zapravo sastoji od bijelog komada papira⁵⁶. U razgovoru s Raschenbergom otkrivamo da je zatražio de Koononga njegov crtež tek nakon što je brisao svoje crteže. Zamolio je de Kooniga njegov crtež jer je shvatio je njegov čin brisanja njegova rada da to još uvijek nije umjetnost, odnos-

⁵⁴ Jasno je da će neka djela konceptualne umjetnosti biti problematična, odnosno da ih samo percepcijom nećemo moći zahvatiti. Međutim, uz određene modifikacije smatram da će ipak većina konceptualnih umjetničkih djela biti donekle moguće perceptivno zahvatiti. Svakako barem bazično, u čemu se, naravno neće iscrpiti njihov značaj.

⁵⁵ Prilog 15

⁵⁶ 2010 godine je SFMOMA različitim tehnologijama pokušala ući u trag, odnosno razotkriti što je na pobrisanoj slici, odnosno što prikazuje de Koonigov crtež. Došli su do spoznaje da se radi više o skici nego o dovršenom crtežu.

no da mora, da bi djelo imao smisla, obrisati rad koji već jest umjetničko djelo. De Kooning mu je rekao da mu se ideja ne sviđa, ali da ju razumije i dao mu je svoj rad da ga obriše. Suočeni s djelom, odnosno izostankom formalnih karakteristika čini se kao da nemamo temelja za procjenu. Ali, tome zaista nije tako - jer je i taj bijeli papir neka vrsta artefakta, ima svoj oblik, veličinu, ništavilo koje prikazuje je zapravo sadržaj koji nam nudi. I ma koliko bio dobar primjer djela kojemu nedostaju formalne kvalitete, smatram da je naš perceptivni aparat usmjeren ipak i na njih.. Ono što također možemo reći jest da je, ukoliko čak i dovedemo u pitanje formalne karakteristike djela kao temelj estetskog iskustva i dalje možemo reći da se estetsko iskustvo može osloniti na reprezentaciju. Čin brisanja rada, odnosno bijeli papiri s kojim smo suočeni donosi informaciju da je rad o nečemu, da nešto govori, da stoji kao simbol nečega.

Pozivanje na perceptivnost umjetnosti bi iz esencijalističkih krugova mogao izazvati prigovor koji bi rekao da ne postoji ništa specifično u tome, da njome ni na koji način ne izdvajamo umjetnička djela od ostatka svijeta, da način kako im pristupamo nije različit, da nam takav način procjenjivanja neće generirati sigurnu bazu koju ćemo moći definirati kao početnu točku u vrednovanju umjetnosti. Međutim, nama je osim tog perceptivnog dijela (koji će ponekad biti dovoljan) potrebna i svjesnost da promatramo umjetničko djelo. Slično samo već naveli kod Steckerovog opisa estetske vrijednosti. Evo primjera na što se odnosi ta vrsta svjesnosti, odnosno uključivanja kognitivnih kapaciteta.

2004. godine je čistačica u Tate Britain muzeju uklonila dio rada umjetnika Gustava Metzgera⁵⁷, pretpostavljajući da je vrećica sa smećem zaista vrećica sa smećem, odnosno ne znajući da je ista dio njegovom umjetničkog djela pod nazivom *Reconstruction of First Public Demonstration of Auto-Destructive Art*.⁵⁸ Dakle, ono što je čistačici nedostajalo jest znanje u tome da je "običan" predmet pred njom umjetničko djelo. Da je to znala, njezin bi odnos prema vrećici bio drugačiji, ako već i ne bi pokušala razaznati to o čemu je djelo, ako ga ne bi pokušala tumačiti, svakako ga barem ne bi uklonila. Dakle, za razumijevanje, analiziranje,

⁵⁷ Prilog 16

⁵⁸ Ovo nije jedini ovakav primjeri: 2011 godine je čistačica očistila dio instalacije *When It Starts Dripping From the Ceiling* Martina Kippenbergera. Čistačica je očistila dio gumene površine ispod same instalacije, koji je predstavljao kapi krvi, tako zapravo uništivši dio instalacije, navodno bespovratno. Ono što razlikuje ova dva primjera jest činjenica da je u prvom primjeru jasno da je zabuna nastala slučajno, a u ovom ne možemo sa sigurnošću očitati razloge pranja "kapljica" koje su pripdale ostatku instalacije.

interpretaciju pa i evaluaciju djela potrebna nam je svjesnost o tome da pred sobom imamo intencionalno djelo u širokom smislu stvoreno od strane ljudske ruke. Tada značajke djela (ne samo formalne) postaju dijelom onoga zbog čega cijenimo djelo kao umjetničko djelo.

Praksa korištenja termina estetskog je pokazala da pojam nije jednostavan i jednoznačan. Već sam naglasila da ponekad autori koristeći termin estetsko referiraju na umjetničko, neki to i naglašavaju, neki naizmjenično koriste izraz, ali za različite svrhe; neki uočavaju razlikovanje, ali se često međusobno ne slažu oko dosega pojmova. Stoga je potrebno, za razumijevanje njihova odnosa objasniti na što se referira kad se govori o umjetničkoj vrijednosti.

3.14.2. Umjetnička vrijednost

Uzmimo za primjer *Majčinstvo*⁵⁹, djelo Joana Miroa. To ulje na platnu, naslikano 1924 godine, vrlo simbolički otkriva (tek zbog svog naslova) lik žene, na čijim grudima uočavamo mala stvorenja, nalik insektima, neraskidivo vezanih uz nju. S obzirom na to da likovi majke i djece izgledaju kao da su postavljeni u svemir, u neki prostor bez okolnih objekata, stječe se dojam univerzalnosti onoga što je na slici prikazano. Prizor majčine crne haljine (ili možda samo suknje) koji na sebi ima rupu, s jedne strane lagano obojanu crvenom bojom te crvoliki objekt s crnom točkom na vrhu kojeg uočavamo u gornjem djelu slike pretstavljamo vrlo simbolički, gotovo shematski, prikazuje ljudsku reprodukciju.

Ništa na slici nije realno prikazano, ali dojam koji u gledatelju izaziva, iskustvo vrijedno, iako svedeno na linije i geometrijske plohe, nudi osjećaj duboke prirodne povezanosti, čak i ljubavi između tih objekata, odnosno majke i djece.

Što je dakle to na temelju čega mi procjenjujemo da je ovo umjetničko djelo vrijedno, što je to što ga čini dijelom umjetnosti, što mu daje kredibilitet na temelju kojega ga uopće nazivamo umjetničkim djelom? Mogu li estetska svojstva koje *Majčinstvo* nudi zaista obuhvatiti to po čemu je ovo djelo vrijedno ili nam u razlaganju treba još nešto? Iscrpljuje li se

⁵⁹ Prilog 17

vrijednost Miroova djela njegovim estetskim i formalnim karakteristikama? Je li ono po čemu je ovo djelo intrinzično vrijedno sadržano u estetskom? Vjerujem da ne. Vjerujem da bismo, kada bismo se zadržali na iskustvu estetskih kvaliteta, propustili zahvatiti sve ono što ovo umjetničko djelo čini umjetničkim djelom. Neovisno o tome prema kojoj od teorija (ako prema ijednoj) osjećali naklonost, vjerovali da su forma, reprezentacija ili ekspresija esencijalne vrijednosti, (ili da je neki oblik procedure) temelj za vrednovanje *Majčinstva* kao umjetničkog djela, smatram da se njegova vrijednost neprikladno opisuje svodenjem na estetsku vrijednost. Intrinzična vrijednost *Majčinstva* obuhvaća više od estetske vrijednosti, a kad to tvrdim referiram i na Steckerovim rječnikom, vrstu instrumentalne vrijednosti (na način kako to čini Stecker ili poštujući razlikovanje koje sam uvela, a koje dobro prati Matravesov opis instrumentalne vrijednosti), čineći ju ključnom za prepoznavanje djela kao umjetničkog djela.

Dakle, očito nam je potrebno ustanoviti neku drugu vrijednost, specifičnu za umjetnička djela, koja će bolje odgovoriti na dva fenomena s kojima se teorija estetske vrijednosti (kao relevantne vrijednosti za umjetnička djela) ne može nositi. To su: prvo činjenica za postojeća umjetnička djela čiju vrijednost ne možemo svesti na estetsku vrijednost, odnosno ona djela za koja ćemo, ako na estetsku vrijednost gledamo na način kako to čini primjerice Lamarque (Lamarque, P.; Shand, John 2009), reći da ih djela ne posjeduju. Posebice se to odnosi na ono što se u umjetnosti naziva "anti-umjetnost". Ono što je specifičnost ovih djela je činjenica da ona nemaju interes u estetskom, odnosno da nisu napravljena primarno iz razloga pobuđivanja estetskih iskustava niti im je namjera bila biti promatrana na način kako je dotadašnja uobičajena praksa tražila. U takvim se slučajevima fokus pomiče na sferu, najčešće kognitivnog, izbjegavajući primat estetskog. Drugo je činjenica da mnoga umjetnička djela posjeduju još nešto krucijalno značajno, što estetska vrijednost ne obuhvaća, a za što smatramo da jest to po čemu je umjetničko djelo umjetničko djelo, odnosno da vrlo često imaju druge vrste vrijednosti poput povijesne, kognitivne, moralne.

Upravo zato, umjetnička vrijednost postaje prikladnijim odgovorom na izazov koji pred nas stavljaju mnoga umjetnička djela.

Stecker smatra da je važno pronaći način kako razlikovati ona neestetska svojstva koja doprinose umjetničkoj vrijednosti od onih koje to ne čine, te postavlja test kojim želi

pokazati da je ključ razlikovanja u tome je li nam za vrednovanje djela potrebno zahvaćanje značenja djela ili ne.⁶⁰ Stoga kaže:

“Ako djelo ima etičku ili kognitivnu vrijednost kao dio svoje umjetničke vrijednosti, tada je potrebno razumjeti djelo da bi se tu vrijednost prepoznalo. Odnosno, to znači da nije dovoljno znati da djelo ima etički kontroverznu temu (primjerice incest) da bi se formirao sud o umjetničkoj vrijednosti. Osoba treba naučiti kakvu vrstu istraživanja teme djelo osigurava, kakve stavove prema toj temi nudi, što se zahtijeva od publike da zamišlja i osjeća, prije nego li zahvati vrijednost. To je ono što pronicljivo razumijevanje djela omogućava” (Stecker, R. 2019)⁶¹

Stecker analizira dva načina gledanja na umjetničku vrijednost, kompozitnu (ideja da se umjetnička vrijednost tvori od nekoliko drugih vrsta vrijednosti - estetske, kognitivne, povijesne...) i “*buck passing*” teoriju (umjetnička vrijednost djela je vrijednost koju djelo ima kao određene vrste umjetnosti - primjerice vrijednost *Majčinstva* je vrijednost koju *Majčinstvo* ima kao djelo slikarstva). Zaključuje da je ranije ovaj test vrsta identifikacije, ali ne nužno i opcija koja će ponuditi znanje o prirodi te vrijednosti. Međutim, svakako (neovisno o tome koju teoriju prihvaćamo kao adekvatniju) vidi umjetničku vrijednost kao heteronomnu, odnosno pluralističku vrijednost, specifičnu za umjetnost te da ona nije svediva na neku drugu vrstu vrijednosti. (Stecker, R. 2019)

Umjetnička vrijednost, prema Buddu, jest “vrijednost djela koje djelo ima kao umjetničko djelo”, odnosno ona na koju referiramo kad kažemo, u njegovim primjerima, da je Joyceov *Uliks* bolje djelo od Lawrencovog *Kangaroo* ili da je Beerhovenova zadnja sonata profinjenija od njegove prve sonate. Ranije smo vidjeli kakav stav ima prema intrinzičnoj vrijednosti pa je ovdje samo dobro napomenuti da pojam umjetničke vrijednosti kod njega ne obuhvaća ujedno i instrumentalnu vrijednost, moralne uvide, bilo kakva zadovoljstva koja proizlaze kao rezultat umjetničkog djela. (Budd, M. 1995)

⁶⁰ Stecker ne izjednačava tumačenje i interpretaciju iako uvida da su ponekad slični odnosno isti.

⁶¹ Smatram da ovdje naveden citat ide u prilog ranije spomenutom razlikovanju između vrsta instrumentalnih vrijednosti na koje sam ukazala.

Sauchelli, slično Steckeru, vidi umjetničku vrijednost kao kompozitnu vrijednost, koja se sastoji od estetske, kognitivne i možda povijesne vrijednosti. Kod njega ne nalazimo direktno spominjanje instrumentalne i instrinzične vrijednost, ali imamo osvrtnje na ulogu moralne vrijednosti. Naime, on naglašava načine kako moralnost može utjecati na umjetničku vrijednost: tako što moralna vrijednost može biti djelo kognitivne vrijednosti i/ili utjecati na estetsku vrijednost. (Sauchelli, A.; Lippert-Rasmussen, K.; Brownlee, K.; Coady, D. 2016) U tom smislu, poštujući njegovu ideju da je umjetnička vrijednost kompozitna, a pitajući se zašto izdvaja kognitivnu vrijednost (i povijesnu), čini se da smatra da je način kako moralna vrijednost djeluje - tako što djeluje posredno.

Lamarque vidi umjetničku vrijednost kao specifično ljudsku vrstu vrijednosti i kao, ranije smo naveli, “*response-dependent*” vrijednost. To zapravo znači da u odgovoru na umjetničko djelo mi moramo prepoznavati da se radi o umjetničkom djelu (jer je to specifična vrsta odgovora koje imamo na produkte ljudske djelatnosti) i da umjetnost zapravo vrlo vjerojatno i nema vrijednost ukoliko nema utjecaja, odnosno ne pruža neku vrstu iskustva, na ljude koji ju procjenjuju. Vrsta iskustva koja je intrinzično vrijedno i koje bi se moglo identificirati kao umjetničko iskustvo različita je u različitim slučajevima. Da bi umjetničko djelo bilo umjetnički vrijedno treba imati dakle intrinzičnu vrijednost koju publika očitava kao iskustvo koje je vrijedno po sebi. Ono što će u nastavku rada biti značajno jest to da Lamarque, iako ne opovrgava postojanje kognitivne vrijednosti u umjetničkim djelima, istovremeno želi reći da nije relevantna za umjetničku vrijednost. (Lamarque, Peter; Shand, John 2009)

Schellekens vidi umjetničku vrijednost kao vrijednost koja je zapravo rezultat dobiven ukupnim umjetničkim karakterom nekog umjetničkog djela, a može biti sastavljena od estetske, moralne ili neke druge vrijednosti kada one doprinose vrijednosti umjetničkog djela kao umjetnosti. (Schellekens, E. 2007)

Prikazala sam načine definiranja i opisivanja onoga što su estetska, umjetnička, intrinzična i instrumentalna vrijednost. Prikaz ove otvorene rasprave nam daje do znanja da ćemo teško doći do općeg usuglašavanja o prirodi i načinu djelovanja pojedinih vrsta vrijednosti u umjetničkim djelima. O tome kakve su poteškoće definiranja teorije o vrijednosti smo prethodno više govorili, međutim ovdje želim naglasiti da nas je i samo iznošenje pozicija u raspravi osnažilo u pogledu razumijevanja i usvajanja pojmovnih alata za daljnju raspravu o

odnosu moralne (kognitivne) i estetske, odnosno umjetničke vrijednosti. Svakako nam je pomoglo obuhvatiti i prikazati načine kako se i slične i različite intuicije vezane za ono što se smatra vrijednošću po kojoj umjetničko djelo jest to što jest, razlikuju.

Vjerujem da je estetska vrijednost, u vrlo široko prihvaćenom smislu (i antiestetska i neestetska i estetska) primarna vrsta vrijednosti koju otkrivamo iskustvom umjetnosti i zbog koje nam je umjetnost toliko značajna i vrijedna. Ovako široko opisana estetska vrijednost postaje pogodna da za nju tvrdimo da jest nužan uvjet za vrednovanje umjetničkih djela.⁶² Međutim, mislim da ona za mnoga djela nije dovoljan uvjet za pridavanje vrijednosti, odnosno da bi svođenje samo na estetsku vrijednost bilo bespotrebno osiromašivanje i ignoriranje drugih vrijednosti koje sudjeluju u razlozima zbog kojih su ta djela značajna kao umjetnička djela.

Uzmimo za primjer Duchampovu *Fontanu*. Ako propustimo razumjeti o čemu je ona, koliko je vrijedan iskorak unutar svijeta umjetnosti njome napravljen, koliko je inovativnosti upisano u stavljanje uporabnog predmeta u svijet umjetnosti uz minimalne (formalne) preinake, tada zapravo uopće nismo u stanju vrednovati djelo. Praksa bavljenja umjetničkim djelima nam pokazuje da je naš uobičajen odnos s umjetničkim djelom vrlo često standardiziran i tipiziran, odnosno sveden na perceptivni doživljaj i promišljanje. Da li nam je onda ovakav slučaj pokazatelj potrebe da u sličnim situacijama trebamo baratati pozadinskim informacijama, promišljanjem, pa čak i raspravom? Naravno. Ali, vrednovati umjetničko djelo ne znači naprosto otkriti da je ono dopadljivo, da posjeduje estetske kvalitete, već znači razumjeti ga, znači pronaći za njega onaj jezik kojim ga dobro možemo opisati.⁶³ Potreba za stvaranjem neke čvrsto utemeljene teorije o tome kako stvari u evaluaciji doista funkcioniraju mora pratiti praksu onoga što se u umjetničkom svijetu događa. To ne znači da filozofska rasprava o vrijednosti zbog ranije spomenutog ostaje bez svojih aduta, naprotiv. To znači

⁶² Ako uzmemo za primjer, koji bi mogao biti srž prigovora ovakvom prijedlogu, Cageovu "4'33" skladbu. jer ona ne koristi uobičajene glazbene principe i zakonitosti, odnosno u tri dijela tjera slušatelja na tišinu, koju "izvodi" glazbenik samom svojom prisutnošću. Mnogi ovu skladbu zovu tišinom, Cage kaže da takvo što ne postoji, da je to iluzija, jer uvijek postoje pozadinski, slučajni zvukovi. Kakav god bio naš stav prema izostanku klasičnog glazbenog djela, estetsko iskustvo ipak postoji. Ono je doduše samo naslovom, specifičnošću situacije, našom spremnošću da se tom djelu odnosimo kao prema glazbi, izdvojeno od uobičajene "tišine", ali ono jest o nečemu, ono nešto govori, neovisno o izostanku klasičnih nositelja svojstava, odnosno vrijednosti.

⁶³ Dobar primjer za ovo pronalazim u primjeru haiku umjetnosti. Naime, poznato je da je potrebno znati kako tumačiti primjerice haiku poeziju. Naša kultura prepoznaje haiku kao umjetnost, ali nam iz niza razloga većinom nedostaju alati za procjenu i tumačenje te vrste umjetnosti.

samo da trebamo naše alate prilagoditi zahtjevima prakse. Teško ćemo primjerice pozivanjem na intrinzičnu vrijednost formalnih karakteristika u Duchampovoj *Fontani* raspoznati umjetnost, jednako kao što ćemo teško ugoditi klavir štimerom za gitaru.

Vjerujem da je ispravna slika ona koja prikazuje umjetničku vrijednost kao vrijednost temeljem koje tvrdimo da neko umjetničko djelo jest umjetničko djelo. Ona nije svediva na neku drugu vrijednost (iako mogu zamisliti da ima primjera u kojima je moguće svesti ju na estetsku vrijednost), pluralna je i heterogena. To znači da ćemo teško pronaći i usustaviti jednu unificiranu teoriju koja će biti takve vrste da će biti dovoljno specifična i istovremeno dovoljno široka da je možemo aplicirati na svako umjetničko djelo. Za poimanje umjetničke vrijednosti umjetničkog djela osim percipiranja estetskih svojstava, odnosno uočavanje i razumijevanje estetske vrijednosti, nužno treba i posvećenost pažnje, razumijevanje teme i načina kako je ona prikazana, uočavanje stava koji se djelom prikazuje, razlikovanje intrinzičnih i instrumentalnih (kao i razlikovanje značaja različitih instrumentalnih vrijednosti) vrijednosti, uočavanje snage imaginativnog iskustva i opće vrijednosti iskustva koje smo umjetničkim djelom dobili. Složen je to proces koji se tiče i razumijevanja odnosa među vrijednostima i načina tumačenja i interpretacije, ali koji od nas traži i fleksibilnosti u tom procesu.

3.15. Zaključak

Vrednovati umjetničko djelo znači vrednovati iskustvo umjetničkog djela, zahvatiti njegove značajke i svojstva, znači razumjeti njegovu bit, odnosno prepoznati njegovu intrinzičnu vrijednost. To znači prepoznati da će ponekad moralni karakter djela biti dijelom onoga zbog čega cijenimo umjetnički to umjetničko djelo, da će isto vrijediti i za kognitivnu vrijednost, odnosno za one vrste vrijednosti koje su intrinzično određujuće i važne za to umjetničko djelo. Kao što smo vidjeli ranije, kod ukazivanja na razlike instrumentalnosti, bit će jasno da će ponekad i ono što neki autori zovu instrumentalnom vrijednošću (postizanje cilja izazivanja iskustva umjetnosti, vrsta kognitivnog iskustva i sl.) ponekad biti toliko značajne da bismo njihovim predviđanjem ili pokušajem ignoriranja njihova značaja u prosudbi vrijednosti umjetničkog djela, isti zapravo propustili vrednovati kao umjetničko djelo⁶⁴.

⁶⁴ Ovo, vidjet ćemo u nastavku, tvrdi i Carroll. (N. Carroll, 2002c)

Analiza vrijednosti umjetnosti i pokušaj ustanovljavanja unificirane teorije vrijednosti nam je pokazala da imamo kapacitete za smislen i strukturiran razgovor o načinima kako cijenimo iskustva koja nam umjetnost nudi, iako možda nećemo doći do konačnog i obuhvatnog rješenja, primjenjivog na svako umjetničko djelo,. Opisani pojmovi, posebice pojmovi kognitivne, moralne, estetske, umjetničke, intrinzične i instrumentalne vrijednosti bit će nam alat za promišljanje odnosa među njima. Na taj ćemo način moći adekvatnije pristupiti i problematičnim primjerima u umjetnosti, ali i s teorijske strane pratiti njezine fenomene.

4. POGLAVLJE

ESTETIKA I ETIKA

Povijest istraživanja u području estetike i etike nam ukazuje na to da su ta dva, inače odvojena filozofska područja istraživanja po mnogočemu slična i povezana. Ova su područja neusmijivo povezana i činjenicom da im je u fokusu interesa primarno pitanje vrijednosti. Estetska i moralna vrijednost su vrste vrijednosti koje ne samo da su istovremeno prisutne u mnogim umjetničkim djelima, već uvelike opisuju naše svakodnevno djelovanje, govore o tome kakvi smo i kakvi želimo biti, opisuju i označavaju mnoge ključne stvari naših života. Također, povijest estetske i etičke misli ukazuje na njihovu snažnu povezanost, od Platonova doba do otprilike zaključno s Humeom, nakon čega dolazi do onoga što Carroll naziva “moratorijem etičke kritike” koji traje sve do unatrag 20-ak godina. (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012) Čini se da je tijekom moratorija, smatra Carroll, izostalo filozofsko istraživanje praksi umjetnosti, jer je ona svo to vrijeme nudila mogućnost uvođenja etičke kritike. Međutim, suvremene rasprave ukazuju na to koliko je ova tema živa, bogata i nedovršena.

Filozofska rasprava o odnosu estetske i etičke isprepletenosti stavlja pred nas mnoge teme za raspravu, a koje možemo grupirati u tri skupine: jedna se tiče pretpostavki koje imamo o sličnosti sfera estetike i etike, odnosno dviju vrijednosnih teorija, druga se tiče etičkih tema u umjetničkim djelima te treća koja se bavi estetskim temama u etici, odnosno jednako njezinoj teoriji kao i praksi. (Levinson, J.; Levinson, J. 2001) Iz njih proizlaze različita pitanja o vrsti svojstava koje pripisujemo estetskom i moralnom - jesu li ona stvarna na način da ih možemo empirijski istražiti? O tome postoji li u estetskom i moralnom objektivnost. O načinu kako pristupamo i koje kognitivne moći vježbamo kada pristupamo estetskom i moralnom i ima li među njima sličnosti. Postoje li moralne i umjetničke istine? Postoji li strukturalna sličnost u estetskim i moralnim sudovima? Pitanja o utjecaju moralne sfere na evaluiranje umjetničkih djela i o načinu kako ih (trebamo) tretirati. Mogu li umjetnička djela istovremeno biti u estetskom smislu izvrsna, a u moralnom loša? Kako ćemo tretirati nemoralna umjetnička djela? Možemo li i pod kojim uvjetima opravdati cenzuru u umjetnosti? Imaju li umjetnici moralnu odgovornost za svoja djela? Ono na što ovako duboka i opsež-

na rasprava svakako ukazuje jest činjenica da ćemo jako teško osporiti vezanost estetke i etičke sfere i da je to područje istraživanja bogato i značajno. (Levinson, J.; Levinson, J. 2001)

U fokusu interesa ovog poglavlja jesu pitanja koja vežemo za prve dvije skupine pitanja. Usmjerit ćemo fokus istraživanja primarno na vrijednosti umjetničkih djela u kojima prepoznajemo značajnu moralnu vrijednost te ćemo istražiti različite načine kako se shvaća priroda odnosa koju estetska i moralna vrijednost pojedinih umjetničkih djela imaju.

4.1. Odnos estetske i etičke sfere - kratak povijesni prikaz

Tradicija viđenja estetske i moralne sfere kao bliskih svoje začetke ima već u filozofiji Aristotela i Platona. Ta je veza uočljiva i u terminologiji - kod Platona nalazimo korištenje riječi “kalon” kada referira na pojam ljepote, dakle iz sfere estetike, ali i kad referira na etički pojam blizak pojmu dobrog, referira na ono što hvalimo, čemu se divimo, odnosno na odobravanje u etičkom smislu. (Pappas, Nickolas; Edward N. Zalta 2020) Za Platona i Aristotela umjetnost ima i moralne značajke, primarno jer putem emocija utječe na naš moralni razvoj. Platon smatra da je glazba vrsta umjetnosti koja ima najveći utjecaj na našu moralnu edukaciju jer nas ritmom i harmonijom priprema i prilagođava za svijet. On tvrdi da ljepota budi želju i za moralno dobrim (Schellekens, E. 2007) glazbom mogu mijenjati i zakoni države. (Platon 2009) Naravno, važno je naglasiti da je Platon smatrao da publika postaje moralno manjkava jer se prihvaćanjem onoga što joj umjetnost nudi zapravo udaljava od stvaranja istinitih sudova, odnosno postaju moralno nezrela. Iako je općepoznata činjenica da je Platon iznio vrlo oštru kritiku umjetnosti i zapravo zabrinutost za ono što kod publike može prouzrokovati i kako na nju može djelovati, smatram da je izuzetno važno na tu kritiku istovremeno gledati i kao na pridavanje važnosti i značaja, odnosno prepoznavanje snage umjetnosti. Naime, da nije u umjetnosti prepoznao snagu i važnost, sasvim je sigurno ne bi istovremeno gorljivo kritizirao.⁶⁵

⁶⁵ Smatram da je na ovome mjestu nepotrebno iznositi Platonovu kritiku umjetnosti jer nije ključna za daljnje napredovanje ovog teksta. Ovdje nam je značajno prikazati tek vezu između umjetnosti i morala, odnosno ukazati na tradiciju ove rasprave.

Aristotel zauzima drugačiji stav - umjetnost nam je korisna i dobra za razvoj naših moralnih sposobnosti, uključuje razvijanje imaginacije, ima važnu ulogu u pročišćavanju naših emocija, koje tako vježbamo u sigurnom okruženju umjetničkog svijeta, za razliku od onog stvarnog u kojem bi vježbanje istih u sličnim stvarnim situacijama bilo mnogo kompliciranije i teže. Strah i sažaljenje kod Aristotela imaju snagu pročišćavanja, ali i ljudskog razvoja i napredovanja. (Nussbaum, M.C. 2001) Ono što je također važno naglasiti jest da je umjetnosti i moralnom odgoju i obrazovanju zajednička primarna metoda učenja, a to je imitacija. Dakle, kod Aristotela na neki način nalazimo s jedne strane sistematiziranje umjetničke prakse (Aristotel 2005), ali i ukazivanje na snagu koju umjetnost ima i zbog koje nam je vrijedna.

Kod Humea i Kanta uočavamo strukturalnu sličnost njihovih estetskih i moralnih sudova. Humeova estetika, smatra Gracyk jest zapravo dobra ilustracija moralne filozofije. Sudovi ukusa i moralni sudovi podrazumijevaju formu subjektivizma, odnosno izraz su osobnog ukusa koji ipak ne može biti potpuno subjektivan, odnosno arbitraran. Estetski i moralni sudovi su zapravo iskazi ukusa koji je direktan odgovor na ono percipirano. Ukus je prirodna sposobnost reagiranja, ali te reakcije nisu u potpunosti jednake kod estetskih i moralnih sudova, jer je osjećaj (ne)zadovoljstva kod njih ponešto različit, iako su i jedni i drugi mentalni ukusi (za razliku od fizičkih). Za ukus obje vrste, smatra Hume, potrebno je razumijevanje te forma subjektivizma koja kod Humea nikada ne vodi relativizmu. (Gracyk, Theodore; Edward N. Zalta 2020)

Specifično i važno za Humea jest da smatra da moral ponekad utječe na estetsku evaluaciju. To se događa upravo zbog načina na koji Hume vidi da se događaju moralni odgovori, odnosno osjećaji (koji su temelj ukusa); oni su prirodni, direktni i skoro "automatski" odgovori na određenu situaciju. Kao i kod sudova ukusa, moguće ih je unaprijediti, tako da ne proizlaze iz predrasuda. On smatra da ispravna evaluacija nekog djela uključuje i estetsku evaluaciju, ali i moralnu, jer smo obavezni i odgovorni da naše moralne osjećaje koji nastaju kao reakcija na moralni ili nemoralne situacije u djelu, također uzmemo u obzir. (Gracyk, Theodore; Edward N. Zalta 2020)

Povezanost estetskog i moralnog kod Kanta uočavamo, osim na ranije već spomenutoj strukturalnoj blizini sudova, na više razina:

- i) ljepota nas priprema i prilagođava za bezinteresnu ljubav, za uzvišeno, odnosno za općenito govoreći za moralne osjećaje
 - ii) univerzalnost sudova u estetici (osobito sudova o uzvišenome) počiva na moralnim osjećajima
 - iii) dobra duša, odnosno moralna osoba, pokazuje interes za ljepotom prirode
 - iv) ljepotu vidi simbolom morala i smatra da ona daje osjetilnu formu moralnim idejama.
- (Ginsborg, Hannah; Edward N. Zalta 2019)

Također, ono što je značajno napomenuti da i estetski i moralni sudovi kod Kanta imaju normativnu snagu i nisu pitanje osobnog odgovora već su rezultat djelovanja autonomije i zajedničkog osjetila, odnosno razuma. Užitak koji proizlazi iz percepcije ljepote jest užitak i zbog svjesnosti toga da smo moralni subjekti. (Schellekens, E. 2007) Važna značajka Kantove estetike jest da počiva na ideji formalizma, odnosno prepoznavanja i otkrivanja forme kao onoga što zahvaćamo u percepciji i što onda uzrokuje osjećaj zadovoljstva i nezadovoljstva. Ovaj formalizam ima različita tumačenja, međutim čini mi se ispravnim prihvatiti tumačenje po kojem Kant vidi formu kao temelj estetskog iskustva. (Carroll, L. 2008) Kada u nastavku teksta budemo raspravljali o verziji formalizma, imat ćemo na umu da se Kanta smatra začetnikom takvog stava, ali ćemo se koristiti argumentima recentnijih autora.⁶⁶

Wittgenstein je tvrdio da su estetika i etika isto, aludirajući primarno na činjenicu da im je, objema, u fokusu interesa pitanje vrijednosti. Međutim, unatoč prijedlogu Ayera i Mackiea, koje Schellekens (Schellekens, E. 2007) navodi kao pokušaje potkrepljenja te teze na način da su pretpostavili da su rezultati koje dobijemo iz istraživanja moralnih tema primjenjivi na istraživanja u estetici čime zapravo daju primat moralnom u odnosu na estetsko (u logičkom smislu), ali i ne ukazuju ispravno na različitosti između te dvije sfere istraživanja, ta pozicija daje preusko shvaćanje odnosa estetskog i moralnog. Naime, bogatstvo estetskog i moralnog nije naizmjenično svediva na jedno ili drugo niti mogu biti u istoznačnom odnosu. Te su dvije sfere po mnogočemu slične, ali je njihov odnos puno kompleksniji od onoga koji

⁶⁶ Iako je neosporna vrijednost Kantove estetike, smatram da nam formalizam kojeg Kant predstavlja nedovoljno jasno koristi u ovoj raspravi. Kantovo spominjanje forme se najčešće tiče forme u prirodi, što nije u fokusu interesa ovog rada. Također, smatram da Kantova intencija nije bila (svakako ne primarno) vezana za evaluaciju umjetničkih djela već za opisivanje estetskog iskustva, odnosno ustanovljavanja estetskih sudova.

bi se dobio nasilnim i neispravnim izjednačavanjem tih sfera. Zajednički nazivnik im je svakako vrijednost, one jesu konceptualno bliske, ali nisu istoznačne.

Neovisno o tome koliko bliskom vidimo vezu između estetike i etike, u kontekstu ranije napisanog, evidentno je da postoji odnos između njih i da su ideje ljepote i dobrote (kao paradigmatički pojmovi) bliske i povezane; da se u nekom smislu čak i preklapaju, unutar, ali i izvan sfere filozofskog diskursa. Čini se da ima nešto prirodno u tome da dobre stvari gledamo kao lijepe i u onom lijepom pronalazimo nešto dobro. Tu uobičajenu, svakodnevnu ljudsku reakciju i naše prepoznavanje iste treba uzeti kao polazišnu točku istraživanja, a ne kao konačni argument.⁶⁷ Prepoznavanje mehanizama učenja i istančavanja onoga što Hume naziva ukusom, uočavanje sličnosti u strukturi mišljenja i formiranja sudova u estetici i etici, kultiviranje morala kroz estetsko i pronalaženje teorijske podrške svakako jesu zadaci filozofskog istraživanja. Međutim, naš zadatak će ipak biti mnogo specifičniji i egzaktniji: pokušat ćemo ustanoviti kako, u umjetničkim djelima, funkcionira odnos između moralnih i estetskih vrijednosti, odnosno kako se u takvim djelima determinira i opisuje umjetnička vrijednost.

4.2. Argumenti protiv moralne evaluacije u umjetničkim djelima

Na općenitoj razini, kad govorimo o vezi estetike i etike, moramo imati na umu da nisu sve vrste umjetnosti jednako prikladne za ovakvu vrstu istraživanja, jer neke forme umjetnosti teže mogu biti nositelji moralnog sadržaja (apstraktna umjetnost, neke vrste muzike, arhitektura). Međutim, sasvim je jasno da će s druge strane književnost, film, vrste likovnih umjetnosti biti one vrste umjetnosti kod kojih ćemo vrlo često susretati moralni sadržaj i moralne značajke koje ćemo smatrati relevantnima i za koje ćemo vjerovati da stoje u nekoj vezi s estetskom vrijednošću tih umjetničkih djela. Ta vrsta odnosa je ona koju ovdje želim istražiti. Iako ću u nastavku teksta za svaku ponuđenu teoriju prikazati i prigovore i izraziti poteškoće, ovdje ću samo ukratko izložiti tri skupine argumenata protiv ideje da bar neka um-

⁶⁷ Naravno, ne tvrdim da je takva ljudska reakcija pravilo, odnosno da se često ne javljaju slučajevi kada je situacija drugačija. Vidjet ćemo u kasnijim primjerima, posebice u zadnjem poglavlju, o *Trijumfu volje*, da je ponekad teško tvrditi da je nešto i lijepo i moralno pogrešno. Čini se da ima nešto u psihologiji naših reakcija i opiranju prihvaćanja da moralno pogrešno estetski lijepo mogu ići zajedno. To ne govori protiv teze da veza postoji, naprotiv - to samo pokazuje da naše istraživanje treba biti obuhvatno i pažljivo.

jetnička djela mogu i trebaju biti evaluirana i s moralne strane: kognitivni ili epistemički argumenti, ontološki argumenti i estetski argumenti. (Carroll, N.; Peter Kivy 2004) Ovi argumenti međusobno ne isključuju jedni druge, odnosno moguće je biti primjerice estetski skeptik, a istovremeno odbaciti teze epistemičkog skepticizma (dakle, moguće je vjerovati da umjetnička djela mogu ponuditi vrstu moralnog napretka, a istovremeno smatrati da je taj doprinos neprikladan pri evaluiranju umjetničkog djela).

Epistemički argumenti se većinom podudaraju s ranije spomenutim prigovorima kognitivizmu⁶⁸ u umjetnosti i na njih sam ranije dala odgovor⁶⁹. Dakle, tiču se teza o banalnosti, oslanjanju se na prigovor koji se odnosi na nedostatak argumentacije i dokaza u umjetničkim djelima, nepouzdanosti metode učenja, ali i teze da, čak i ako takav doprinos postoji, on nije relevantan za estetsku evaluaciju. (Carroll, N.; Peter Kivy 2004) Iako ćemo o tome detaljnije govoriti u nastavku poglavlja, smatram da zadnjem prigovoru možemo odgovoriti pozivajući se na razliku između estetske i umjetničke vrijednosti i na to da interakcija između estetske i moralne vrijednosti nije jedini način kako moralna vrijednost može unaprijediti umjetničku vrijednost. Moralna vrijednost ne mora nužno biti u relaciji, već može biti jedna od kompozitnih vrijednosti koje sudjeluju u općoj vrijednosti umjetnosti.

Ontološki prigovor se oslanja, napominje Carroll, na jaz između toga da su umjetnička djela stvari, a moralni sudovi su namijenjeni ljudima, odnosno, da bismo umjetničko djelo mogli evaluirati moralno, ono bi trebalo biti takve vrste da može biti nositelj moralni svojstva. Međutim, prema ontološkim skepticima u pogledu moralne vrijednosti umjetnosti, to nije moguće. Upravo zato, smatraju oni, takva vrsta moralne evaluacije umjetničkih djela nije moguća. Carroll odgovara da nositelj tih moralnih svojstava nije doista samo umjetničko djelo, već da stavovi pripadaju stvarnom autoru ili podrazumijevanom autoru te stoga zapravo i nema problema u evaluiranju. (Carroll, N.; Peter Kivy 2004) Smatram da je sasvim evidentno

⁶⁸ U prethodnom poglavlju, o kognitivnoj vrijednosti.

⁶⁹ Ovdje ne iznosim detaljno Carrollov prikaz argumenata jer smatram da dio prigovora i odgovora na njih zahtijeva puno širu raspravu, koju je ovdje nemoguće, zbog prirode teme i obima rada, u potpunosti iscrpno iznijeti. Odgovore koje sam ranije dala, u dijelu o kognitivnoj vrijednosti, smatram dostatnima i prikladnima i za ovu raspravu. Nešto više o vrstama moralnog znanja, odnosno načinu kako se može sagledati moralni dobitak iz umjetničkih djela bit će riječi i u sljedećem poglavlju, kad se budemo pozivali na znanje koje iz nemoralnih umjetničkih djela možemo dobiti. Ovdje je značajno napomenuti da kad govorim o moralnoj vrijednosti umjetničkog djela referiram i na uzak i na širok model moralnog, odnosno na: moralni uvid, moralno znanje, moralno razjašnjavanje, moralno ispravno i pogrešno i slično. Također, mislim da se ove forme ne opimjeruju na isti način u svim umjetničkim djelima.

da, pri interpretaciji umjetničkog djela, pridajemo određena svojstva i evaluiramo likove u primjerice književnom djelu. Ponašamo se kao da oni postoje, kao da imaju određene karakteristike, navike, kao da su njihova djela stvarna, poštujemo logiku njihova djelovanja te je stoga sasvim opravdano isto činiti i za autora.

Estetski skepticizam se odnosi na ideju da umjetničko djelo može imati moralnu kognitivnu vrijednost, ali da ona ne utječe na procjenu umjetničkog djela, odnosno da su estetska i moralna vrijednost neovisne jedna o drugoj te da je estetska vrijednost autonomna. U nastavku teksta izložit ću ovu poziciju, kao jednu od teorija o odnosu estetske i moralne vrijednosti umjetničkih djela.

4.3. Vrste teorija

Načelno smo došli do konsenzusa oko toga da su neka umjetnička djela takva da u njima prepoznajemo vrstu vrijednosti koji vežemo uz moralne značajke, odnosno moralnu vrijednost. Način kako će pojedini autori gledati na ovu vrstu odnosa se razlikuju i s obzirom na to kako vide ovaj odnos možemo označiti dvije vrste teorija: s jedne strane imamo autonomizam, a s druge strane tri vrste interakcijskih teorija. Već sami nazivi vrsta teorija ukazuju na njihove značajke: autonomizam, ugrubo, smatra da je estetska vrijednost autonomna. Iako ne opovrgava mogućnost postojanja moralne vrijednosti u umjetničkim djelima, smatrat će da evaluacija umjetničkog djela ne uključuje i ne bi trebala uključivati evaluaciju moralnih svojstava.

Nasuprot autonomizmu, stoje dakle tri interakcijske teorije: umjereni autonomizam, moralizmi i nemoralizmi⁷⁰. Na ovom mjestu, gdje samo uvodim razlikovanje vrsta teorija, namjerno pišem nazive u množini jer ću kasnije u tekstu naznačiti njihove različite verzije, ovisno o jačini i vrsti odnosa između estetske i moralne vrijednosti, koje prepoznaju. U ovom ću poglavlju iznijeti osnovne teorijske smjernice i argumente za i protiv autonomizma i dviju od tri interakcijskih teorija: umjerenog autonomizma i moralizama. Nemoralizam će se, kao ključna teorija, prikazati u sljedećem poglavlju, kad ustanovimo da će nemoralna umjetnička djela predstavljati ozbiljan problem za ostale teorije.

⁷⁰ Za potrebe praćenja teksta treba ovdje napomenuti da je nemoralizam, općenito govoreći, pozicija koja kaže da umjetničko djelo može biti vrijedno upravo zbog, a ne unatoč nemoralnosti djela samog. Postoji nekoliko verzija nemoralizama, o kojima će biti govora u sljedećem poglavlju, ali smatram da je ovaj, vrlo općenit opis na ovom mjestu dovoljan.

Iako se na prvi pogled čini da je pozicije u raspravi moguće vrlo jasno razlikovati, to u stvarnosti neće biti jednostavan zadatak. Razlog tomu je dvostruk: zbog sličnosti umjerenih pozicija te zbog toga što autori u većini slučajeva svoju teoriju grade suprotstavljajući svoje stavove suparničkoj poziciji. To rezultira time da osnovne argumente primjerice autonomizma iščitavamo iz kritike argumenata moralizma i obrnuto. Stoga je izazov pokušaja sistematizacije istih utoliko veći. Prvo ću prikazati pozicije autonomizma (formalizam, esteticizam, radikalni atonomizam, umjereni autonomizma/sofisticirani esteticizam) te potom pozicije moralizma (radikalni moralizam, eticizam, umjereni moralizam, najumjereniji moralizam i oportunistički moralizam).

4.4. Autonomizmi

“Nema moralnih ili nemoralnih knjiga. Knjige su napisane dobro ili loše. To je sve.” (Oscar Wilde 2000)

Ovim citatom započinju mnogi tekstovi kojima je namjera objasniti osnovne teze autonomizma u raspravi o vrijednosti umjetničkih djela. Izdvojeno od našeg filozofskog konteksta intuitivno se čini da citat zapravo izriče istinu - knjige su zaista napisane dobro ili loše napisane. Međutim, ovim se stavom ne iscrpljuje priča o dobrim, a niti o loše napisanim knjigama. Wilde želi tvrditi da umjetnička djela ne bi trebala biti evaluirana s moralne strane. Ali, mi ćemo ovdje pokazati da i o moralnosti, ali i o nemoralnosti može ovisiti hoćemo li knjige procijeniti kao dobre ili loše, odnosno, pokazat ćemo da će upravo i o tome (za neke pozicije u raspravi) ovisiti jesu li knjige dobro ili loše napisane, a ne samo jesu li dobre ili loše⁷¹. Ovdje naravno ukazujem na razliku između estetske i umjetničke vrijednosti i to da će prosudba nekad ovisiti o načinu kako gledamo na razlikovanje koje sam u prethodnom poglavlju opisala. Naime, ako vjerujemo da je umjetnička vrijednost vrsta kompozitne vrijednosti, tada ovaj interakcijski dio morala i estetike nije nužan; a ako vjerujemo da je umjetnička vrijednost samo neki širi oblik estetske vrijednosti, na koji moral izravno ili neizravno utječe, tada će taj odnos biti ključan.

⁷¹ Jasno je da radim razlikovanje između dobro i loše napisanih knjiga i dobrih i loših knjiga. Jedan segment evaluacije knjiga zaista leži u vještini pisanja, ali se njime evaluacija ne iscrpljuje u potpunosti.

Osnovna teza autonomizma jest da je estetska vrijednost umjetničkog djela autonomna, neovisna, od drugih vrsta vrijednosti, odnosno od moralne vrijednosti. Općenito, autonomisti smatraju da su umjetnost i moral dva odvojena područja istraživanja te da je neprikladno aplicirati etičke prosudbe na umjetnička djela. U tom smislu, nastavno na razlikovanje koje smo ranije uveli, za autonomiste bismo mogli reći da bi prihvatili da je estetska vrijednost istovjetna umjetničkoj vrijednosti.

Postoji nekoliko verzija ove pozicije: esteticizam, odnosno (radikalni) autonomizam i/ili formalizam te umjereni autonomizam ili sofisticirani autonomizam, a razlikuju se primarno u snazi stava o autonomnosti estetske vrijednosti.

4.4.1. Formalizam

Radikalni autonomizam se ponekad izjednačava s formalizmom koji zastupa stav da je lijepa forma ono što tvori estetsku vrijednost te da je moralna vrijednost nevažna za procjenu te vrijednosti, odnosno procjenu intrinzične vrijednosti. Bell, možda najpoznatiji formalist, smatra da je za evaluaciju ključna “značajna forma”, ali zagovara čak i radikalniju poziciju koja nastoji opovrgnuti umjetničku vrijednost bilo kakvog umjetničkog sadržaja. (Bell, C. 1914)

Formalizam nije teorija koja se primarno bavi pitanjem vrijednosti, nego pokušava odgovoriti na pitanje o nužnim i dovoljnim uvjetima da bi se nešto proglasilo umjetničkim djelom, nastoji biti teorija o umjetnosti primarno, a tek onda teorija o vrijednosti umjetnosti. Dakle, formalisti tvrde da je posjedovanje značajne forme ono što određuje umjetnost. Značajna je forma svojstvo koje bi trebala imati sva umjetnička djela te je ona ključna za izazivanje estetskog iskustva. Gledajući na formalizam kao na teoriju umjetnosti, Carroll smatra, da ona ispunjava mnoge naše intuicije vezane za umjetnost. (Carroll, N. 1999) Primjerice, kad primarna zadaća umjetnosti ne bi bila izazivanje estetskog iskustva formalnih značajki, napominje Carroll, tada ne bismo imali razloga čitati/gledati djela čiji je sadržaj danas dokazano pogrešan - primjerice Angkor Wat je pogrešno prikazao svemir, a svejedno ga smatramo izuzetno vrijednim. Također, formalizam može biti odgovor na pitanje zašto cijenimo umjetnička djela koja su u moralnom smislu loša, pogrešna, izopačena. Formalisti će tvrditi da je takvo što moguće jer u evaluaciji u fokusu interesa stoje i trebaju stajati formalne karakteris-

tike umjetničkog djela, a ne njegove moralne značajke. Isto vrijedi i za sadržajno dosadna i naporna djela - ako se u evaluaciji bavimo formom, a ne sadržajem, tada je moguće uživati u formi, unatoč sadržaju. (Carroll, N. 1999)

Formalizam kao teoriju koja kaže da je umjetničko djelo ono djelo čija je primarna namjera da posjeduje značajnu formu, i koja smatra da čak i ako umjetničko djelo posjeduje neku vrstu reprezentacije istu u evaluativnom procesu ne treba ignorirati, možemo kritizirati na više načina. Carroll smatra da formalizmu u prilog ne ide povijest umjetnosti, koja je takva da ukazuje na to da je primarna funkcija umjetnosti (bila) odašiljanje neke poruke, radije nego li stvaranje značajne forme. Stoga bi, da bi formalizam bio uspješnija teorija, u njezinu definiciju trebali uključiti i dodatni uvjet, što naravno postaje pogubnom opcijom za formalizam. (Carroll, N. 1999). Dodatni prigovor sličnog sadržaja formalizmu upućuje Danto. U *Preobražaju svakidašnjeg* pokazuje da je moguće imati dva ili više umjetničkih djela istih formalnih karakteristika, a drugačije umjetničke vrijednosti, koja će biti produktom sadržajnog dijela tih umjetničkih djela. (Arthur Coleman Danto 1997) Smatram da, ako formalizam razmatramo i kao evaluativnu teoriju, onda je možda najbolje zaključiti da je ona u ovako krutom izdanju neprikladna za procjenu vrijednosti mnogih umjetničkih djela. Odnos koji prikazuje, a koji se tiče nastojanja eliminiranja sadržajnog dijela umjetničkih djela iz evaluacije u korist samo formalnim je naprosto nerealan i teško održiv za mnoga umjetnička djela.

Grayson Perryeve⁷² vaze su dobar primjer koliko formalizam može oskudno gledati na umjetničko djelo. Naime, Grayson Perry je poznati britanski umjetnik čije su keramičke vaze s jedne strane u formalnom smislu izuzetno konvencionalno izrađene, lijepe, skladne, često nalik urnama. (Royal Academy of Arts) Ono što ih čini drugačijima, ono zbog čega se o njima govori i po čemu one (osim po dakle formalnim karakteristikama) jesu značajne jest sadržaj koji prikazuju. Prikazi aktualnih situacija, kronike političkih i društvenih događaja, izrazi skrivenih duboko problematičnih situacija su ono što je u njima toliko snažno. Koristi svoj ženski alter ego, Claire i lik medvjedića iz djetinjstva Alan Measles te kroz njih priča o svojim formativnim iskustvima, psihoterapiji, otkriva često mučne i teške situacije iz života

⁷² Prilog 18

(ne nužno vlastitog). Slike na vazama⁷³ prikazuju i scene zlostavljanja djece, smrti djece, posljedice Černobila i slično. Grayson Perry odgovara na pitanje:

“Ljudi kažu: “Zašto trebaš stavljati seks, nasilje ili politiku i socijalne komentare u svoja djela?” Bez njih bi to bilo samo lončarstvo. Mislim da je sirovo sjedinjavanje ta dva dijela ono što čini moja djela.” (Saatchi Gallery)

Dakle, formalisti bi (ne samo u evaluaciji) propustili uvidjeti ono što sam autor smatra ključnim za svoja umjetnička djela, ali bi propustili uvidjeti i ono o čemu djelo zapravo jest. Smatram da je za Grayson Perryeve vaze nužno uvidjeti oboje, i formalne karakteristike i sadržaj djela, da bi uočavajući upravo taj nesrazmjer formalne ljepote i sadržajne težine, grubosti, muke, uvidjeli koliko je u umjetničkom smislu djelo vrijedno.

Autonomizam međutim nije istovjetan formalizmu, iako se ponekad u literaturi gotovo pa izjednačavaju. Naime, autonomizam je pozicija koja estetsku i moralnu vrijednost drži autonomnima, bez nužnosti pozivanja na formalne karakteristike kao jedine estetske značajke. Primarna mu je namjera, dakle, očuvanje neovisnosti estetske vrijednosti, a formalizmu je primarna namjera ustanovljavanje značajne forme kao temelja za definiranje umjetnosti, a onda i procjenu vrijednosti. Stoga je potrebno ovdje dodatno opisati autonomizam, odnosno esteticizam.

4.4.2. Esteticizam

Esteticizam na evaluiranje umjetničkih djela gleda na način da je za prosudbu vrijednosti nužno uzeti u obzir samo estetsku vrijednost. Važno je naglasiti da i gore rečeno za formalizam, isto vrijedi i za esteticizam jer esteticizam jest uža pozicija autonomizma.

Opisujući poziciju esteticizma, Carroll nudi i objašnjenje razloga zbog kojih je esteticizam tako prihvatljiva i popularna pozicija. Smatra da dio razloga leži u nastojanju da se bo-

⁷³ Grayson Perry ne izrađuje samo keramičke vaze, posljednjih je godina izuzetno aktivan u području televizije i podcasta, komentira aktualne događaje, ali i njegova umjetnost čini isto. Važnijim djelovanjem u posljednje vrijeme se smatra ono koje se tiče komentiranja situacije oko Berxita - primjerice vaza pod nazivom *Democracy has terrible taste*.

rimo protiv cenzure (umjetnost se primarno cenzurira zbog sadržaja)⁷⁴, ali i kao nastojanja umjetničkog svijeta da umjetnost odvoji od građanske masovne kulture, da ju nekako izuzme iz trendova tipičnih za 20. stoljeće, koji su i umjetnost nastojali pretvoriti u instrument i tržišnu vrijednost. (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012)

Vjerujem da je i mnoštvo primjera za koje smo skloni tvrditi da su u estetskom smislu uspješni, a u moralnom smislu problematični, također doprinijelo jačanju esteticizma. Naime, esteticizam je pozicija koja će u ovakvim primjerima dobro očuvati poziciju i vrijednost umjetnosti, a bez potrebe da ulazi u sferu interakcija estetskih i moralnih vrijednosti i bez potrebe iznalazjenja argumenata kojima bi se očuvala estetska vrijednost u tom odnosu. Jedna od takvih je svakako ona koju je predložio Posner⁷⁵, čija je pozicija nalik formalizmu, kojom tvrdi da književna djela nisu vrijedna samo zbog formalnih značajki, ali da su moralne značajke pri prosudbi vrijednosti samo puka smetnja. (Posner, R. A. 1997) Također, ona je vjerujem rezultat potrebe očuvanja posebnog statusa umjetnosti kao samostalne i vrijedne djelatnosti, izuzete od praktičnih uporaba. Smatram međutim da je zadatak dobre teorije o umjetničkoj vrijednosti da ispravno odgovara na zahtjeve koje svijet umjetnosti u praksi donosi. A to u ovom slučaju znači modificiranje i uvažavanje značajnih elemenata djela, koje očito nisu nužno estetske prirode.

Kao jednu od značajnih ideja važnih za esteticizam, Schellekens (Schellekens, E. 2007) navodi ideju koja kaže da trebamo zauzeti neku vrstu psihičke distance, a koju Bullough najbolje opisuje primjerom o magli na moru. Zamislimo da smo se našli u situaciji da plovimo morem, odjednom se spusti strašna magla, koja nam onemogućava da vidimo gdje smo i gdje idemo, osjećamo strah i neizvjesnost. Ali neovisno o tome, možemo se distancirati od opasnosti, od situacije koja nam je emocionalno i psihološki iscrpljujuća i teška, možemo učiniti neki korak ka objektivizaciji situacije, odvajanju od naše situacije i možemo ugledati i vidjeti ljepotu, a da pritom ne gubimo svoj emotivni karakter. Taj potez je, smatra on, nalik onome što trebamo činiti s umjetničkim djelima, trebamo prijeći iz sfere vlastitog emocionalnog u sferu objektivnog, smještajući tako umjetničko djelo u fikciju. Tako bismo se

⁷⁴ U sljedećem ćemo poglavlju, kad budem navodila svoje razlikovanje vrsta nemoralne umjetnosti vidjeti da problem može biti i u formi, odnosno načinu nastanka umjetničkog djela, ne nužno samo u sadržaju.

⁷⁵ Njegova primarna intencija je usprotiviti se primjerice stavu Nussbaum koja tvrdi da postoje moralno pozitivni učinci bavljenja književnim djelima.

trebali dovesti u poziciju u kojoj ćemo se distancirati od praktičnih zahtjeva nas samih, da bismo mogli imati estetski doživljaj očišćen od subjektivnosti, odnosno da bismo mogli na ispravan način pristupiti umjetničkom djelu. (Bullough, E.; Cahn, S.M.; Meskin, A. 2008) Ovaj je stav na tragu ideje o bezinteresnosti, ali se razlikuje od nje, jer zahtijeva distancu i kod stvaranja i kod uživanja u umjetnosti. Važno je naglasiti da Bullough razlikuje estetske od praktičnih, znanstvenih i društvenih, odnosno etičkih vrijednosti te odbacuje sve osim estetskih kao relevante za umjetnost. (Bullough, E.; Cahn, S.M.; Meskin, A. 2008) Koncept psihičke distance nije jednostavan pojam⁷⁶, a čini se da je, ako poštujemo prirodu umjetnosti, prilično problematičan. Smatram da problemi s psihičkom distancom opravdano uključuju barem neka od sljedećih pitanja - Kakva je priroda takvog estetskog iskustva? (ako je ono važno, ali treba biti istovremeno objektivizirano) Možemo li se i kako distancirati primjerice od sadržaja filma *Trijumf volje*? Može li uopće autor zauzeti psihičku distancu? Možemo li imati iskustvo tragedije na ispravan način ako se distanciramo od osjećaja straha i sažaljenja? Nije li objektivizacija umjetničkog djela osiromašivanje istog? Što ćemo s interpretacijom ako je umjetnički predmet ispravno promatran iz neutralne, objektivne pozicije?

Sasvim sigurno ima nešto u ideji da pri promatranju umjetničkog djela treba zanemariti dio svoje osobnosti, svojih, primarno moralnih preferencija, ali isto tako smatram da objektiviziranje (kao način udaljavanja od subjektivnog) treba ići više u onom Humeovskom smjeru, gdje ćemo inzistirati na pažnji, posvećenosti predmetu, na istančavanju naših osjetila, na pokušaju da se lišimo predrasuda, ali i očekivanja.⁷⁷

⁷⁶ Za opširniju kritiku vidi (George Dickie, 1961), (Pepper, 1946), (Longman, 1947)

⁷⁷ Ovdje primarno mislim na očekivanja od autora, odnosno na to da nam je iskustvo autorskog potpisa daje neke smjernice koje očekujemo i iz kojih često kreće naša evaluacija. Primjerice, skloni smo reći da idemo pogledati novu "Frljićevu" predstavu, što nam nosi određenu težinu, odnosno očekivanja i ideja o tome što bismo mogli/trebali u predstavi vidjeti. Naglašavam ovdje da ne želim zagovarati Barthesovu ideju o uklanjanju autora (Barthes, 1999), već ukazujem na potrebu da u ovakvim primjerima zadržimo dozu objektivnosti kako bismo bili ispravniji u pristupanju umjetničkom djelu.

4.4.3. Autonomizam

Autonomizam, u svojoj radikalnoj verziji, kaže da je jedino ispravno u prosudbi vrijednosti umjetničkog djela uzeti u obzir estetsku vrijednost, odnosno da je upotreba etičkih ili drugih vrsta vrijednosti pri evaluaciji pogrešna.

Iako ne zagovara autonomizam, Carroll (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012) možda najbolje sumira argumente autonomizma. Ovdje navodim njegove formulacije argumenata i odgovore na njih:

1.) Argument zajedničkog nazivnika - je argument koji, etabliirajući ideju postojanja zajedničkog nazivnika svih umjetničkih djela, a koji leži u ideji estetskog iskustva i vrijednosti koje iz njega dobijemo, ide protiv etičke kritike umjetnosti. Ako postoji zajedničko svojstvo svim umjetničkim djelima, tada to nikako ne mogu biti moralne značajke, odnosno moralna vrijednost. Estetsko iskustvo koje sva umjetnička djela žele uzrokovati, a koje je opisano kao bezinteresno svidanje, postaje idealan kandidat za utemeljenje estetske vrijednosti kao temeljne i jedine vrijednosti koju u umjetničkim djelima treba cijeniti. (U formalizmu su ove estetske značajke, kao što je ranije navedeno, svedene na formalne karakteristike) (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012)

Ovakva formulacija vrijednosti umjetnosti odgovara esencijalistima, jer tvrde da se u estetskom iskustvu krije kandidat za otkrivanje specifično umjetničke vrijednosti, one kakvu druge vrste predmeta i pojava nemaju, svakako ne za svoj primaran cilj. Ideja bezinteresnosti im, smatraju oni, jamči istovremeno izdvajanje od ostalih objekata koji obično služe nekim svrhama za koje pokazujemo interes u njihovom postojanju, a s druge strane im jamči izuzimanje drugih vrsta vrijednosti u evaluaciji. Naime, jedino u bezinteresnom estetskom iskustvu se krije vrijednost umjetnosti koja nema za cilj nešto drugo mimo izazivanja estetskog iskustva. (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012)

Argument, ovako postavljen, nam kaže da moralna vrijednost ne može biti zajednički nazivnik svim umjetničkim djelima, jer se ne bave moralom sva umjetnička djela. Međutim, istina jest da se ne bave sva umjetnička djela moralom, ali je jednako tako istina i da se neka primarno moralom zapravo i bave. Argument kakvo ga prezentiraju autonomisti nam ne nudi razloge zašto bismo se u takvim slučajevima susprezali od ovakve vrste evaluacije. (Carroll,

N.; Aleksandra Kostić 2012) Drugi odgovor bi mogao biti: istina jest da je estetsko bliži zajednički nazivnik umjetničkim djelima, ali neka su djela napravljena upravo ignorirajući ili pokušavajući izbjeći estetsku vrijednost kao značajnu vrstu vrijednosti.

Antiumjetnost, pokret u umjetnosti, začetnikom kojeg se smatra Duchamp, može dobro ilustrirati problem s kojim se autonomisti trebaju suočiti. Duchamp je 1912. godine pitao: “Može li se napraviti djelo koje nije umjetničko djelo?” Tim pitanjem otvara raspravu vezanu za naše uobičajene načine gledanja na umjetnost - među kojima se ističu tri formulacije kako se ona može interpretirati - Može li se napraviti umjetničko djelo koje nije primarno djelo “retinalne” umjetnosti?⁷⁸ Može li se napraviti umjetničko djelo koje ignorira i izbjegava estetsko općenito? Može li Duchamp napraviti djelo koje nije umjetničko djelo? (Humble, P. N.; Smith, P.; Wilde, C. 2008) Iako bi valjalo sva tri pitanja detaljnije razmotriti za nas je ovdje ključno da ukažemo na to da postoje umjetnička djela, kao što je primjerice ranije već spomenuta Duchampova *Fontana*, čiji primarni interesi nisu usmjereni ka estetskom. Čak i ako ignoriramo taj intencionalni dio koji se tiče namjere uzrokovanja estetskog iskustva (gdje i dalje imamo otvorenu raspravu o tome što uzrokuje, kako ga definirati), i dalje ostajemo suočeni s problemom estetskog evaluiranja nečega što je, prije nego što je postalo umjetničko djelo, a bez aktivnog utjecaja na njegovu formu, bio pisoar. Čini se da je estetska vrsta evaluacije u ovom slučaju neuspješna, ako ne i nemoguća i promašena.⁷⁹ Ovaj nam je primjer ukazao na neprikladnost teze da je estetska vrijednost autonomna i istovremeno esencijalna za sva umjetnička djela. Iako Duchampova *Fontana* nema moralni sadržaj, sasvim sigurno ima vrstu kognitivne vrijednosti pa je posve opravdano smatrati ga analognim primjerom i reći da će isto vrijediti i primjerice za slučaj tragedija.

⁷⁸ Pod izrazom “retinalna” umjetnost se referira na to da se u umjetnosti forma cijeni više od sadržaja, odnosno da je primarno usmjereno na ono što se zahvaća vidom.

⁷⁹ U prethodnom sam poglavlju opisala estetsku vrijednost umjetnosti vrlo široko, referirajući pritom na to da ona obuhvaća i ovakve slučajeve. Iako naizgled djeluje kao da su ove tvrdnje (ova i ona iz prethodnog poglavlja) u kontradikciji, važno je ponoviti da umjetničko djelo posjeduje neku vrstu izraza, pomoću nečega je ostvareno, postoji neka “fizička” podloga koja je nositelj onoga što u umjetničkom djelu uočavamo. Činjenica da se radi o pisoaru i istovremeno o *Fontani* (umjetničkom djelu) naglašava značaj sadržaja i teme umjetničkog djela. Estetska evaluacija je u ovom smislu promašena, ako istovremeno ne uključuje i druge značajke djela, a to znači ako ne uključuje ono o čemu je djelo. Evaluirati *Fontanu* samo iz estetske perspektive mora rezultirati zaključkom da je njezina vrijednost beznačajna. Ali, evaluirati *Fontanu* umjetnički znači zahvatiti minimalnu estetsku vrijednost kao nositelja sadržaja i kognitivnu vrijednost onoga o čemu je.

Dodatno razoružavanje argumenta autonomnosti možemo pronaći i u činjenici da se autonomizam suočava s problemom sličnim onom esencijalista, a to je da ostaje u nemogućnosti odgovoriti na pitanje koja je to značajka umjetničkog djela prisutna u svim umjetničkim djelima, pogodna za evaluaciju u svim slučajevima i takva da ju zaista možemo smatrati zajedničkim nazivnikom. Čini se da je zastupnicima etičke kritike stoga otvoren put za etičku evaluaciju barem nekih umjetničkih djela.

Izlaz iz ove situacije, za autonomiste, bit će u popuštanju, odnosno u oslabljivanju argumenta autonomnosti i skretanju ka opciji umjerenog autonomizma.

2.) Argument koji se temelji na kognitivnoj trivijalnosti - je argument koji tvrdi da ono što se iz umjetnosti u moralnom smislu može naučiti jest zapravo beznačajno i trivijalno. Autonomisti tvrde da etičkoj kritici u umjetnosti nema mjesta, jer se estetski kritičari često pozivaju na neku vrstu spoznaje koju iz umjetničkog djela dobiju, a koju opisuju kao moralne uvide, "bonuse" u moralnoj spoznaji i samim time umjetničko djelo procjenjuju i s te strane, a sve što spoznaju su zapravo već općepoznate činjenice.⁸⁰ Ovaj se argument širi i na drugi poznat prigovor kognitivizmu u umjetnosti, a tiče se nemogućnosti pružanja dokaza za ono što se u djelu tvrdi, ali i na argument koji zapravo govori o tome da je fikcija udaljena od stvarnog života, da su scenariji u umjetničkim djelima plod maše i kao takvi nerelevantni za spoznajne procese, odnosno učenje. Iz navedenih razloga, zaključuju autonomisti (ali i esencijalisti), moralni uvidi nisu pogodan izvor vrijednosti u procjenjivanju umjetničkih djela, svakako ne onaj koji bi mogao utjecati na autonomnost estetske vrijednosti i koji bi mogao ugroziti njezin status u evaluaciji. (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012)

Osim ranije navedenih odgovora na argument o kognitivnoj trivijalnosti ovdje se čini ispravnim naglasiti još nekoliko važnih značajki vezanih za moral i znanje u umjetnosti. Dakle, prigovor antikognitivista (podudarno s argumentom o kognitivnoj trivijalnosti u autonomizmu) zahvaća čini se, prekruto viđenje znanja, koje je pritom i preusko shvaćeno. Čini se da njihov argument ide protiv propozicijskog znanja, koje međutim nije jedina forma učenja koje u umjetnosti možemo imati. Carroll na više mjesta naglašava da nam umjetnost može razjasniti postojeća moralna uvjerenja (tu ćemo poziciju zvati klarifilacionalizam). Osim

⁸⁰ Argumente u prilog i protiv kognitivizma u umjetnosti sam izložila u prethodnom poglavlju, a raspravi o vrsti znanja i njegovom doseg u umjetničkim djelima ćemo se vratiti još jednom u sljedećem poglavlju.

toga, umjetnost nam može ponuditi znanje ili barem hipoteze⁸¹ o tome kako bi stvari mogle izgledati. Ta je vrsta znanja izuzetno značajna za umjetnička djela, ali i za nas kao publiku, jer se u njoj fokusira snaga umjetničkih djela tako što objedinjava snagu imaginacije i utječe na razvoj našeg moralnog rasuđivanja. Ovaj argument Carroll naziva pristupom na osnovi upoznavanja. (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012)

Odgovor iz redova autonomista, na ovakav način gledanja na učenje iz umjetnosti, bi mogao biti da takvo znanje zapravo nije pouzdano, odnosno da nije nikakav specifičan doprinos, jer situacije iz književnosti primjerice i stvarnog života nisu dovoljno podudarne da bi nam u tom smislu bile značajne.

U namjerama da nas uvjere u to da umjetnost može biti izvor, barem razjašnjavanja i moralnog profinjenja postojećih stavova i emocija, zagovornici etičke kritike umjetnosti navode i argument koji se poziva subverzivnost. Tim se argumentom želi reći da umjetnička djela mogu, nudeći sadržaj koji dovodi u pitanje ranije postojeće stavove, iste promijeniti, odnosno dovesti u pitanje. Kombinirajući ova dva argumenta, smatraju zagovornici etičke kritike umjetnosti, postaje jasno da se otvorio put da se opravdano može reći da umjetnička djela mogu utjecati na moralne vrijednosti i moralne senzibilitete svoje publike. Carroll ukazuje na to da je argument subverzivnosti zaista otvorio vrata etičkoj kritici umjetničkih djela, međutim on smatra da je malo takvih djela (u književnosti) na koja bi se ovakav pristup mogao primijeniti, jer on ovako postavljen, zapravo, ukazuje na moralno radikalna djela. Vjeruje da se ovakav pristup može koristiti na neka umjetnička djela s moralnim značajkama, ali da je doseg njegova djelovanja uzak. (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012)

Prije svega smatram da je pristup pogodan i za druge vrste umjetničkih djela, ne samo ona iz područja književnosti. Primjenom pristupa i na druge vrste umjetnosti njegov se doseg uvelike mijenja. Također, doseg ovisi i o startnoj poziciji iz koje u umjetničko djelo krećemo. Radikalnost umjetničkog djela je uvjetovana umjetničkim djelom samim, ali i njegovom publikom. Utoliko će različiti senzibiliteti u publici biti različito uvjetovani umjetničkim djelom, samim time će i radikalnost biti bitno drugačija. Vjerujem da je pristup subverzivnosti dobra

⁸¹ Pozivanje na hipoteze je i Carroll tvrdi, slijedeći Novitzu, možda sretnije rješenje, jer je to način kako stvari funkcioniraju i u drugim znanstvenim sferama - postavlja se hipoteza koju onda valja dokazati. Ovakav način gledanja na funkcioniranje učenja u umjetnosti je podudaran s rješenjima predstavljenim u prethodnom poglavlju, gdje predlažem da je potrebno postaviti analogne uvjete u znanosti i umjetnosti, a ne nesrazmjerno snažne u korist znanosti.

polazišna točka za ustanovljavanje opravdanosti etičke kritike nekih umjetničkih djela što će nam posebno značajno biti u sljedećem poglavlju. Jednom kad smo ustanovili da je etička kritika opravdana, barem kod nekih umjetničkih djela, lakše je u kritičkoj praksi uvidjeti doseg primjerne argumenta. Također, mislim da je važno imati na umu da je fleksibilnost u procjenjivanju važan uvjet ispravnog tretiranja umjetničkih djela. Ako smo ustanovili da neka umjetnička djela imaju povijesnu vrijednost, nismo teret dokazivanja da sva umjetnička djela imaju istu, uzeli kao uvjet koji treba ispuniti u svim slučajevima. Činjenica jest da pristup subverzivnosti neće biti moguć za sva umjetnička djela, ali istovremeno to ne znači da neće biti primjenjiv na mnoga djela i da nam neće pomoći ustanovljavanju dobrih praksi vrednovanja umjetničkih djela.

Dodatni pristup koje Carroll želi naglasiti jest pristup poziva na kultiviranje morala, odnosno on naglašava edukativni potencijal i ulogu umjetnosti. Općenita ideja ovoj pristupa jest da je učenje iz umjetnosti vrlo širok pojam. (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012) Naime, protivnici kognitivizma znanje dobiveno iz umjetničkih djela gledaju jako usko. Ono je, naprotiv vrlo širok pojam. Svoju verziju ovog pristupa Carroll naziva klarifikacionalizmom, čime objašnjava da postoji više formi učenja: uvježbavanje moralnog senzibiliteta, sposobnost uočavanja sitnih razlika, moralno razumijevanje, principe, emocije, imaginaciju.. Na taj način se kultiviraju naše moralne sposobnosti i evaluacije. Ovim se pristupom ukazuje i na značaj emocija kao edukacijskog elementa, ali i značaj imaginacije u tom procesu. Učenje nije samo učenje novih znanja i činjenica, već i podešavanje naših odgovora na situacije s kojima se suočavamo. Kada u imaginaciji vježbamo svoja moralna uvjerenja i prilagođavamo ih za izazove u fikciji, naš moralni sustav ostaje prilagođeniji za iste reakcije u stvarnom životu. Primjena moralnih načela će u stvarnom životu biti mnogo lakša ako smo se izvježbali u fikciji što će nam pomoći pri donošenju moralnih sudova na svakodnevnoj razini. Iz ovako opisanog pristupa Carroll će zaključiti da “naravno, postoji mnogo slučajevima u kojima umjetnost na loš način služi moralu.” (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012)

Dakle, Carroll vjeruje da dobra umjetnost služi kultiviranju morala, a moralno loša umjetnost negativno utječe. Osnovno razlikovanje između Carrolovog i mog stava (i stava nemoralizma) jest da Carroll vjeruje da će nemoralnost djela unazaditi publiku, odnosno

tražiti od nje nešto neprihvatljivo i time loše utjecati na moralno napredovanje, a ja smatram da i iskustvo moralno negativne umjetnosti može doprinijeti kultiviranju morala.⁸²

3.) Antikonsekvencijalistički argument - kritizira ideju etičke kritike umjetnosti koja tvrdi da postoje neke relevantne posljedice umjetničkih djela te djela dijelom procjenjuju s obzirom na njih. Ovaj argument naglašava da takva kritika nije prikladna jer ne samo da ne znamo kakve bi posljedice, ako ih ima, mogle biti, nego ne znamo niti da li je zaista tako da umjetnička djela imaju takvu vrstu utjecaja, odnosno posljedica. (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012) Kada je u Velikoj Britaniji, nakon prikazivanja filma *Paklena naranča*, došlo do nekoliko slučajeva nasilnih ponašanja, upravo se sadržaj filma jasno vezao za pojavu nasilja. U Velikoj Britaniji 1972. godine, tijekom suđenja za ubojstvo dječaka iz škole, iznoseći optužbu protiv 14-godišnjeg optuženika, tužitelj je direktno njegov čin doveo u vezu s filmom, tvrdeći da ima veze s *Paklenom narančom* koja se bavi tinejdžerskim nasiljem. (The Times 1972.) Također, godinu kasnije, 1973., 16-godišnjak je optužen za ubojstvo starijeg čovjeka, koji se pozvao na to da su mu prijatelji rekli za *Paklenu naranču* i za premlaćivanje starca kao što je bio onaj kojeg je on ubio. I optužba i obrana su referirali na film, insinuirajući Kubrickovu odgovornost, ali i tvrdeći da je veza između zločina i literature, posebno *Paklene naranče*, neupitna. (Carroll, D. 1995)⁸³ Kubrick je na pitanje što misli o trendu povećanja nasilja na filmu, između ostalog odgovorio:

“Znam da postoje dobronamjerni ljudi koji vjeruju da filmovi i televizija doprinose nasilju, ali gotovo sve studije ovakvih pitanja pokazuju da nema dokaza koji bi poduprli takvo gledište. (...) Ali ljudi koji čine zločine nisu obični ljudi koji se transformiraju u zle lupeži gledajući pogrešne filmove ili televiziju. Činjenica jest da zločine čine ljudi s velikim dosjeom antisocijalnog ponašanja, ili zbog neočekivanog procvata psihopatologije, koje su opisivali kao “tako divnu, tihu osobu” ali čiji je cijeli život, sazna se

⁸² O tome više u sljedećem poglavlju.

⁸³ Sličan primjer “efekta” umjetnosti dogodio se i nakon knjige Patnje mladog Werthera, rezultirajući mnogostrukim samoubojstvima. Takozvani “Wertherov efekt” (Hittner, 2005) i dalje je predmetom istraživanja, iako se mnogi slažu da je veza nepobitno dokazana. U specifičnom slučaju načini izvršavanja samoubojstva, kopiranje u odijevanju i ponašanju, glavnog junaka.. ukazuju na ispravnost stvaranja veze između fikcije i onoga što se nakon nje događalo.

kasnije, vodio nepovratno u takav užasan trenutak i koji bi našli neko opravdanje za takvo ponašanje u bilo kakvom razlogu.” (Mikulec, S.)

Ono što antikonekvencijalisti stavljaju etičkoj kritici umjetnosti na teret jest dokazivanje veze između umjetnosti i posljedica za koje tvrde da postoje.⁸⁴

Međutim, čini se da ovako predstavljen konsekvencijalizam uzima u obzir samo jednu vrstu “posljedica”, one koje si tiču djelovanja izazvanih umjetničkim djelom, a ne uzimaju u obzir ono što smo u pristupu o kultiviranju morala izložili. Naime, konsekvencijalistički pristup koji se referira na slučajeve povećana nasilja, izazivanja nekih trendova u ponašanju i slično možda treba dodatno dokazivanje. Ali, čini se promašenim tvrditi da je potreban uvid u to kako umjetnost djeluje, ako imamo slučajeve kao nakon knjige *Patnje Mladog Werthera* u kojima se javljaju kopiranja situacije iz umjetničkog djela u vidu oponašanja načina samoubojstva koje prati direktna referenca na djelo u vidu odijevanja kao što se odjenuo glavni junak - u plavi frak, žuti prsluk i smeđe čizme s tupim vrhom.⁸⁵ Ako pokažemo, a smatram da vezu ne možemo isključiti i ignorirati, da je samo jedan slučaj samoubojstva vezan uz umjetničko djelo, tada možemo tvrditi ono što zagovornici etičke kritike žele, da je ukazivanje na moralne značajke djela u njegovoj evaluaciji značajno. Na realitet gledanja na snagu umjetničkog djela ukazuje i slučaj *Tod eines Schülers* za koji se smatra da je imao utjecaj na ogromno povećanje broja slučajeva samoubojstava lijeganjem na tračnice vlaka. Suvremeniji primjer koji ukazuje na to da stručnjaci vide umjetnička djela kao potencijalan okidač za činjenje, u stvarnom životu onoga što se u djelu prikazuje, jest i bojazan koju je izazvala primjerice serija *13 razloga zašto* (na njemačkom prevedena kao *Tote Mädchen lügen nicht* (Mrtve djevojke ne lažu)). Odmah na početku serije je jasno da će glavna junakinja počiniti samoubojstvo, što je izazvalo (naravno, zbog velike popularnosti) bojazan stručnjaka svjesnih Wertherova efekta.

⁸⁴ Također, Phillips (Phillips, 1974) izvještava da je, nakon smrti Marylin Monroe, čiji je tragičan kraj objavljen u svjetskim medijima, broj samoubojstava u SAD-u porastao za 12%, a u Velikoj Britaniji 10%. Iako se ne radi o slučaju kada ubojstva slijede događaj iz umjetničkog djela, smatram da je ovaj primjer analogan u smislu izazivanja posljedica. Odnosno, da je težina dokazivanja jednaka u oba slučaja.

⁸⁵ Iako je i oko ovog slučaja više različitih teorija, čini se da dolazi do usuglašavanja da je djelo u vezi s većim brojem slučajeva samoubojstava. (Bloch, 2012)

Dakle, ono što jest neosporno je da neka umjetnička djela imaju moralno relevantan sadržaj čija se snaga može uvidjeti i na posljedicama koje može izazvati.

Druga vrsta posljedica, o kojima Carroll govori, tiču se kognitivnog dobitka, odnosno vrste edukacije koja dolazi kao produkt bavljenja umjetničkim djelom. Smatra da se etički kritičar treba usredotočiti na vrijednost iskustva koje ćemo dobiti umjetničkim djelom, odnosno moralnim iskustvom koje bi trebalo izazvati ili barem tome teži. (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012) Kultiviranje morala, kao direktna posljedica, ishod, dobrobit bavljenja umjetničkim djelom, neosporna je vrijednost koju nam umjetnička djela daju.

Takvo viđenje funkcioniranja umjetničkih djela uključuje nužnost razmatranja toga kakvo je to iskustvo koje nam je generiralo umjetničko djelo. Teorija simulacije⁸⁶ polazi od pretpostavke da umjetnost polazi od zahtjeva da je, da bismo u umjetničkom djelu mogli adekvatno participirati, nužno da publika zamišlja, odnosno simulira događaje iz djela. Očito je da su imaginacija i simulacija bliski pojmovi, vezani na način da mi u imaginaciji simuliramo kako bi neki događaji iz fikcije mogli funkcionirati, naravno poštujući zadatosti tog specifičnog djela. Kada ovo izlaže, vjerujem da Carroll ima na umu da nam imaginacija omogućava da zamišljamo stvari kao da zaista jesu i da, pomireni s uvjetima u koje smo stavljeni umjetničkim djelom, na njega reagiramo. To znači, možda slikovitije objašnjeno, da mi ulazimo primjerice u svijet znanstvenofantastičnog filma poštujući “pravila” istoga, da nam imaginacija dopušta da kao stvaran i istinit vidimo kontekst u kojem se određene radnje događaju i da na njega djelujemo kao da je on stvaran ili barem moguć. Kao dokaz da je simulacija stvarna i uspješna, mislim da nam dobro služi činjenica da neke znanstvenofantastične filmove ocjenjujemo kao uspješne (dobre), a neke kao neuspješne, djelomično se pozivajući na to da li su uvjerljivi, da li funkcioniraju poštujući slijed i logiku tog imaginarnog svijeta, da li nam se svijet koji nam je predstavljen čini dosljednim i održivim u svijetu fikcije. Također, simulacija u imaginaciji dokazuje, ali je i moguća, upravo zbog toga što su obično likovi i publika u suštini nalik jedni drugima. Mi razumijemo postupke jer razumijemo motive. Čak i kada likovi djeluju suprotno od onoga kako bismo djelovali mi u našem životu, mi možemo razumijeti njihove postupke, obično motivirane nekim vrlo bazičnim ljudskim potrebama: za sigurnošću, ljubavlju, uspjehom, moći ili slično. Ukoliko to i nije tako, imagi-

⁸⁶ Carroll ju preuzima od Curriea. I Gaut govori o simulaciji, više u (B. Gaut, 2009)

nacija nam omogućava zamišljanje situacije i simulaciju događaja, gdje, zaštićeni upravo fikcijom, možemo istražiti vlastite stavove koji će nam ostati u nasljeđe, po izlasku iz imaginarnog svijeta.

Carroll to iskustvo opisuje kao isključivanje iz našeg svijeta, a naše emocionalne reakcije i način spoznavanja uključujemo da bismo si olakšali participiranje u svijetu fikcije, tako što priču punimo onime što znamo i osjećamo, kako bi nam bila smislenija. Vjeruje da mi kao publika na neki način dopunjavamo umjetnička djela, simulirajući, jednako kao što to činimo u svakodnevnom životu. (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012) Simulacija nam pomaže da razumijemo situacije i da im damo smisao. Nije nam potrebno da znamo da dijete u kolijevci spava i da je bismo razaznali da je to razlog što likovi govore tiho u dječjoj sobi.⁸⁷ Simulacija nam isto omogućava i u stvarnom životu, kao i u fikciji.

Carroll je, međutim skeptičan oko koncepta simulacije, smatra da je ona primjenjiva na relativno malen broj situacija (smatra da će možda tek profesori književnosti posegnuti za razmatranjem nekih situacija u književnim djelima u potrazi za odgovorom na neku životnu situaciju) te da je ona sporedno obilježje procesa doživljavanja književnog djela.⁸⁸ (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012). Etički kritičar bi, smatra Carroll, želio teoriju simulacije predstaviti kao temeljnu ulogu, zbog čega on teoriju smatra neuvjerljivom. “Zaista bi me iznenadilo ako bi se uspostavilo da znatan broj kritičara donosi moralne odluke tako što simulira iskustva književnih likova.” (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012)

Smatram da je Carroll samo djelomično u pravu. Doista jest tako da je vjerojatno rijetkost da ljudi posežu za književnim djelima u pokušaju rješavanja moralnih dilema ili da je simulacija ima primarnu ulogu u etičkoj kritici. Tako shvaćena uloga simulacije jest prekruta i relativno usko primjenjiva, a i neuvjerljiva. Međutim, smatram da Carroll ovdje propušta uvidjeti osnovnu ulogu simulacije, a to nije spoznaja koju dobivamo iz ponašanja i djelovanja književnog lika. Umjetnička djela, ma koliko zaista jest točna Aristotelova tvrdnja da progovaraju o općem, nisu skup pravila ili udžbenik morala. U tom bi slučaju teorija simulacije za

⁸⁷ Carroll radi razlikovanje primarne i sekundarne simulacije, ali s obzirom na to da ne to razlikovanje kao ključno u našoj raspravi, ovdje ispuštam taj dio argumentacije, vjerujući da je gore objašnjena teorija simulacije dostatna za razumijevanje njezina funkcioniranja.

⁸⁸ Carroll se obično poziva na književna djela, međutim smatram da je većina onoga što predlaže i kritizira primjenjivo i na druge (narativne) vrste umjetnosti.

nas bila ključna, bila bi nam izvor uputa za ponašanja i donošenja odluka. Kada ne bismo znali što valja činiti, posegnuli bismo za umjetničkim djelom. Ono što mislim da je ključna vrijednost simulacije je to što nas ona, u imaginarnoj situaciji uvježbava. Pruža nam mogućnost istančavanja naših moralnih senzibiliteta, pomaže našim moralnim načelima dati dokaze i protuprimjere i na taj način omogućava da oni budu fleksibilniji. Ta dostignuća prelaze granice umjetničkog djela. Umjetnost nas vodi ka boljoj adaptivnosti na nove situacije u životu i to je način kako nam umjetnička djela doprinose. Kroz njih vježbamo naše moralne kapacitete, simulirajući odgovore, reakcije, djelovanja u umjetničkim djelima, čime istančavamo svoj moralni senzibilitet.

Problem s kojim će se, čini mi se, susresti zagovornici konsekvencijalističkog pogleda na značaj moralne vrijednosti jest taj da će biti teško dokazati da je ta vrsta vrijednosti intrinzično relevantna za umjetničko djelo.⁸⁹ Međutim, ono što je na ovom mjestu relevantno jest da su nam nevedeni primjeri i načini kako moralna svojstva umjetničkog djela imaju utjecaj na publiku pokazali da je, za mnoga umjetnička djela, ključno uvidjeti da moralna vrijednost ima utjecaja na vrijednost umjetničkog djela, odnosno da je estetska kritika umjetnosti opravdana i značajna. U tom smislu, umjereni će autonomizam pokušati dati nešto realniju sliku odnosa estetske i moralne vrijednosti, iako će i dalje biti suočeni s temeljnim problemima autonomističke pozicije.

4.4.4 Umjereni autonomizam

Umjereni autonomizam ili sofisticirani esteticizam⁹⁰ jest pozicija koja zadržava osnovnu autonomističku tezu koja inzistira na očuvanju neovisnosti estetske i moralne vrijednosti, odnosno ideju da moralna vrijednost ne utječe na intrinzičnu vrijednost umjetničkog djela, svakako ne direktno.

⁸⁹ Ovom ćemo se problemu u narednom tekstu detaljnije baviti.

⁹⁰ Izraz umjereni moralizam koriste Anderson i Dean (J. C. Anderson & Dean, 1998), Carroll (Noel Carroll, 1998), Schellekens (Schellekens, 2007), a sofisticirani esteticizam primarno Devereaux (Devereaux, 2001), Kieran (Kieran, 2009a) referirajući na istu poziciju u raspravi.

Sofisticirani esteticizam prati ideju da moralni karakter djela može utjecati na estetski karakter djela, ali samo indirektno. Stoga, tvrdi Kieran (Kieran, M.; Levinson, J. 2009) didaktično djelo može biti nespretno i neizvještačeno, ali ne postoji internalna veza između moralnog karaktera djela i njegove vrijednosti kao umjetničkog djela. Kada Kieran tvrdi da su umjereni autonomizam i sofisticirani esteticizam pozicije koje tvrde da je “moralni karakter djela utječe na umjetničku vrijednost djela, ali na indirektan način, ako i samo ako utječe na estetski vrijedne značajke djela, kao što su koherentnost, kompleksnost, intenzitet ili kvalitetu dramskog razvoja” (Kieran, M.; Levinson, J. 2009) jasne su barem dvije stvari: prvo da umjereni autonomisti (ili barem Kieran kada tumači argumente umjerenog autonomizma, iako nije autonomist) razlikuju estetsko i umjetničko, drugo da potrebno dodatno razjasniti način interakcije moralnog i estetskog. Ako moralno djeluje samo preko estetskog (dakle, na umjetničko indirektno, ali direktno na estetsko) tako da su moralno i estetsko u interakciji, onda je pitanje što je točno umjetničko, odnosno u čemu se razlikuje od estetskog. Ista nedoumica proizlazi i iz Carrollovog opisa umjerenog autonomizma:

“Neko umjetničko djelo može biti etički manjkavo i iz tog razloga s pravom kritizirano. Ali etička mana se, u pojmovnom smislu, razlikuje od umjetničke ili estetske mane. Umjetničko djelo nije u estetskom smislu manje vrijedno zato što je u etičkom smislu deficitarno, bez obzira na to što je kritičar možda dužan osuditi moralne nedostatke. Niti je umjetničko djelo bolje samo zato što je uzorno u moralnom smislu. Etička ocjena i umjetnička ocjena umjetničkih djela uvijek su nužno neovisne jedna od druge.” (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012)

Osnovna razlika između autonomizma i umjerenog autonomizma jest u tome što umjereni autonomizam ima realniju sliku kako neka umjetnička djela funkcioniraju, odnosno prikazuje realniju sliku njihove vrijednosti. Umjereni autonomizam, zadržavajući konceptualnu udaljenost estetskog i moralnog, ipak dopušta da moralne značajke jesu značajne. Također, za razliku od radikalnog autonomizma, odnosno formalizma, umjereni autonomizma priznaje važnost sadržajnog dijela umjetničkog djela.

Beardsley smatra da je donositi moralne sudove u umjetničkim djelima, odnosno, kako ih on naziva estetskim objektima, isto što i naglasiti neku nuspojavu nastalu ljudskim

djelovanjem.(Beardsley, M.C. 1958) Takve nuspojave pri evaluaciji ne bi trebale biti uzete u obzir. Beardsley i sofisticirani esteticisti prepoznaju da forma ne postoji neovisno od sadržaja, ali mi pri evaluaciji djela zapravo uživamo u načinu na koji se forma koristi da bi se nešto izrazilo. Za njega, ono što je u umjetničkom djelu važno jesu jedinstvenost, kompleksnost i intenzitet koji se, smatra on, javljaju zbog međusobnog odnosa formalnih aspekata i tematskog sadržaja koji tvore estetsku vrijednost.

Za sofisticirane autonomiste estetska vrijednost zadržava svoju autonomnost, ali za razliku od radikalnih autonomista, oni smatraju da moralni karakter umjetničkog djela može utjecati na intrinzičnu vrijednost umjetničkog djela, ali to ne čini nužno. Na taj način, zadržavaju osnovnu tezu autonomnosti, ali dopuštaju da moralni karakter može djelovati indirektno, ako se njime utječe na estetsku vrijednost, na način da moralno ispravne značajke promoviraju, a moralno pogrešne značajke umanjuju estetski vrijedne značajke. Međutim, velik dio moralnih značajki nema utjecaja na estetsku vrijednost. Ono što je zapravo značajno jest kako je umjetničko djelo izrazilo svoju temu, likove i slično; je li to učinilo na način da su oni estetski prihvatljivi, značajni, uvjerljivi i vjerodostojni.

Schellekens smatra da umjereni autonomizam dobro opisuje način kako mi pristupamo umjetničkim djelima - postoje djela (poput Grayson Perryevih vaza) čiji je moralni sadržaj toliko strašan da se čini da on ipak utječe na estetske kvalitete umjetničkog djela. Te moralne značajke umanjuju, intrinzičnu, vrijednost djela, umanjujući mu estetske kvalitete. (Schellekens, E. 2007)

Umjereni autonomizam ostaje na tragu onog originalnog pristupa koji smo vidjeli kod radikalne inačice, pri kojemu on na neki način osigurava gledatelju da iz sigurne "udaljenosti" donosi estetski sud. Dakle, umjereni autonomizam od nas traži da zauzmemo vrstu distance, od moralnih stavova prikazanih djelom, ali da zadržavamo pažnju na načinima kako je taj moralni sadržaj u djelu prikazan. Onda kad je moralna značajka prilično radikalna, odnosno takva da može utjecati na estetsku vrijednost, odnosno intrinzičnu, tada zapravo utječe na vrijednost djela. Pritom, čini se da su autonomisti skloni izjednačavanju estetske vrijednosti s intrinzičnom vrijednosti te da umjetničku eventualno smatraju širim pojmom.

4.4.4.1. Lamarqueov umjereni autonomizam

Jedan od najvažnijih autora koji zagovaraju poziciju umjerenog autonomizma jest svakako Lamarque. Njegova je pozicija jasno vidljiva iz sljedećeg:

“Vrednovati literarno djelo za vlastitu svrhu ne znači vrednovati ju zbog istina koje donosi ili zbog moralnosti vizije koju osigurava ljudskim bićima. Velika književna djela nisu velika jer čitatelje čine boljima, moralnijima ili pametnijima, već zato što im nude nešto jedinstveno, ona pokazuju granice do kojih se jezik može proširiti, ona stvaraju “svijet” ili viziju daleko izvan imaginativnih moći običnih smrtnika.” (Lamarque, P. 2010)

U prethodnom smo poglavlju već naveli da Lamarque umjetničku vrijednost definira ustanovljavajući razliku između intinzične i instrumentalne vrijednosti, čime istovremeno ustanovljava i razliku između estetske i umjetničke vrijednosti. Odbija pripisati kognitivnoj i moralnoj vrijednost snagu intrinzične vrijednosti. S obzirom na to da je za njega estetska vrijednost analogna percepciji, a umjetnička slična interpretaciji, čini se da Lamarque može tvrditi da estetska vrijednost (u široj koncepciji) može biti ključna vrijednosti (umjetnička vrijednost), sve dok je intrinzično vrijedna za djelo. (Baccarini, Elvio; Czerny Urban, Milica 2013) Za Lamarquea prikladna evaluacija umjetničkog djela uključuje “dizajn, formu, strukturu verbalnog artefakta: prezentaciju predmeta s razumnom koherentnošću i povezanošću; i razvoj tematskog interesa koji dopušta dublje, dalekosežnije razmatranje posebnosti predmeta” (Lamarque, P. 2009)

Da bismo uvidjeli kako Lamarque⁹¹ pozicionira kognitivnu vrijednost, a time i moralnu, u raspravi o vrijednosti važno je naglasiti neke značajke njegove teorije: vrijednost umjetnosti počiva na iskustvu koje nam umjetničko djelo nudi, koje je uvjetovano dvjema važnim dimenzijama: imaginativnošću i kreativnošću te bogatstvom sadržaja na razini predmeta i teme. S obzirom na to da razlikovanje između predmeta i teme ima posljedice za razvoj Lamarqueove misli o značaju kognitivne vrijednosti, ovdje ću to razlikovanje ukratko izložiti.

⁹¹ U opisu Lamarqueove pozicije ću se koristiti argumentima iz članka (E. Baccarini & Czerny Urban, 2013)

Istraživanje predmeta djela jest isto što i otkrivanje glavne preokupacije djela, isto je što i prepričavanje sadržaja, objašnjavanje glavnih likova, događaja, radnji, emocija. Da bismo objasniti predmet djela potrebna nam je interpretacija koja uključuje procese razjašnjavanja i objašnjavanja. Nasuprot interpretaciji predmeta, stoji interpretacija teme, koja je mnogo zahtjevnija jer uključuje sagledavanje perspektive i vizije koju nam umjetničko djelo nudi. Uspješna umjetnička djela nam prezentiraju temu na izazovan, rasvjetljujući i zanimljiv način što onda zahtijeva opširniju i posvećeniju interpretaciju. Uzmimo za primjer film *Život drugih*⁹² (*Das Leben der Anderen*): na razini predmeta djela - to je film o tajnom agentu koji nadzire život pisca. Na razini teme - to je film o žrtvovanju, o transformaciji poslušnog agenta u čuvara osumnjičenih, o razvoju jedne osobe, njegovoj transformaciji u novo, moralnije biće. Film nam na tematskoj razini ukazuje da su individualne slobode iznad političkih dogmi, progovara o važnosti umjetnosti, o cenzuri, o tome što se sve može dogoditi pod krinkom zagovaranja nacionalne sigurnosti... Ključno pitanje koje film postavlja je: Kako se ponaša dobar čovjek u trenucima kada su mu onemogućeni svi ispravni postupci? (Scott, A.O. 2007)

Važno je naglasiti da na nivou predmeta možemo zamisliti mnogo različitih umjetničkih djela koji se bave istim predmetom, ali da svako pojedinačno umjetničko djelo istražuje i prezentira, na razini teme, na svoj način. (Baccarini, Elvio; Czerny Urban, Milica 2013) Lamarque smatra da je važno da umjetničko djelo na ozbiljan način prezentira predmet, da prezentira nešto u ljudskom smislu od ključnog značaja. Značajno je da je umjetničko djelo to čini umjetničkom vrijednošću, ali nikada, prema Lamarqueu, nije umjetnički važno da se istim promovira naše znanje ili da nas u moralnom smislu nadograđuje.

Upravo u tom posljednjem koraku dolazi do našeg neslaganja⁹³ s Lamarqueom. Naime, Lamarque tvrdi da učenje⁹⁴ nije neko posebno umjetničko dostignuće (Lamarque, P.; Shand, John 2009) te ga smatra važnim, ali ne intrinzično važnim za evaluaciju. Međutim,

⁹² Ovaj primjer Baccarini i ja koristimo u tekstu "*The Moral and Cognitive Value of Art*" (E. Baccarini & Czerny Urban, 2013)

⁹³ (Baccarini, E.; Czerny Urban, M. 2013)

⁹⁴ U nekoliko smo navrata spominjali dosege znanja, posebice klarifikacionalizam koji Carroll i Baccarini (Baccarini, Elvio 2010) naglašavaju, koji se razlikuje od onoga što Lamarque ovdje navodi, a tiče se "napretka znanja". Ta dva pristupa dosegu znanja nisu jednaka. Međutim, s obzirom na to da na ovom mjestu još nisam prezentirala raspravu o dosezima znanja, o kojima će više biti govora u sljedećem poglavlju, ovdje se vodim Lamarqueovim konceptom, smatrajući da nam za ovu razinu rasprave to razlikovanje nije nužno.

zahtijevati ozbiljnost pristupa na tematskoj razini i uočiti isti kao umjetničku vrijednu značajku, a onda tvrditi da moralni dobitak (proizašao iz bavljenja temom) nije istovremeno ključan i relevantan za procjenu vrijednosti se čini pogrešnim. Dakle, prihvatimo li Lamarqueov uvjet tematske ozbiljnost i dubine kao ključan za vrijednosti umjetničkog djela, tada je ispravno prihvatiti i da je napredak u području znanja, odnosno morala, kojeg dobivamo iz takvog umjetničkog djela također vrsta umjetničke vrijednosti, odnosno intrinzične vrijednosti djela. Naravno, kao što je ranije već rečeno, kad tvrdimo da postoje djela koja imaju moralnu vrijednost i kad kažemo da ih ponekad zbog nje trebamo vrednovati to istovremeno ne znači da je moguće ili potrebno umjetničku vrijednost svesti na moralnu ili kognitivnu vrijednost. To je, uostalom, nešto to i Lamarque i Olsen (Lamarque, P.; Olsen, S.H. 1994) žele svakako izbjeći. Tvrdnja o značaju moralne vrijednosti u nekim umjetničkim djelima se tiče primarno umjetničkih djela koja cijenimo, između ostalog i zbog njihovih moralnih značajki. (Baccarini, E.; Czerny Urban, M. 2013)

Dobar primjer kako treba sagledati način kako moralna i kognitivna vrijednost djeluju možemo pronaći u tragedijama. Ranije sam navela primjer *Edipa* i kako nam nudi uvid u situaciju, koja je, iako imaginarna, ozbiljna i značajna. Iskustvo bavljenja *Edipom* nam nudi uvid u situaciju koju možemo zamisliti (što je svakako zasluga elemenata koje bismo mogli označiti kao estetska svojstva) i zbog koje jesmo obogaćeni posebnom vrstom iskustva (koje nije samo iskustvo formalnih karakteristika, već i sadržajnih), koje svakako možemo opisati i kao moralno i kognitivno značajno.

Lamarque, nadalje, tvrdi da je moguće uživati u prezentaciji neke vizije predstavljene umjetničkim djelom, a bez da istu prihvatimo.

“Djelo je ozbiljno ako se na ozbiljan način bavi ozbiljnom temom. Ali, to može činiti i bez da bude istinito i bez da predstavlja stajalište koje trebamo prihvatiti”. (Lamarque, P. 2009), te potom: “Kad novelist (Kafka ili Beckett) prezentira pesimistički ili nihilistički stav prema svijetu, možemo o djelu uživati bez da trebamo prihvatiti viziju koja je djelom opisana” (Lamarque, P. 2010)

Slažem se s Lamarqueom da možemo uživati u romanu iako ne prihvaćamo njegovu viziju. Posve je ispravno vizije koje nam neka umjetnička djela nude odbaciti kao za nas neprih-

vatljive, jer ne odgovaraju našim idejama, stavovima, svjetonazorima, jer ih ne smatramo ispravnima ili istinitima. Ali, činjenica da su nam neke vizije neprihvatljive, odnosno da nisu istinite, ne negira mogućnost, da se kroz bavljenje djelom, postignu drugi kognitivni i moralni benefiti. Dakle, naš⁹⁵ je stav da vrednovanje ovisi o tome kako takva djela doprinose razvoju spoznaje, što ne mora nužno biti na način da nam nude nove istine. Može biti riječi i o tome da rasvjetljavaju lošu utemeljenost stavova u koje vjerujemo i potrebu da poboljšamo takve temelje. Zatim, može biti riječi o tome da književno djelo prosvjetljuje važnost nekog problema koje prije nismo bili svjesni, iako ne zastupa i stavove o tom problemu koje smo spremni prihvatiti. Suprotno od Lamarquea, međutim, smatramo da nije dovoljno, da bismo jamčili ozbiljnost književnog djela to da se bavi važnim problemom i da to čini na originalan način i kroz estetski zavidno jezično izražavanje. Mogu se navesti i primjeri takvih književnih djela, koji očigledno gube umjetničku vrijednost, upravo zbog nedostatka dubine u spoznajnoj dimenziji. Za primjer možemo uzeti recimo D'Annunziov *Užitak (Sin požude)*. Iako u ovom romanu postoji vjerojatno i nedostatak originalnosti, pored nedostatka spoznajne dubine, smatramo da, unatoč njegovim estetskim dostignućima, djelo zbog snjegove sadržajne manjkavosti ili površnosti trebamo ocijeniti manje vrijednima od radova primjerice Dantea. Isti kriterij uostalom vrijedi i za filozofska djela Humea i Kanta. Oni ne mogu istovremeno zastupati ispravne stavove o etici, ali svejedno za oba prijedloga smatramo da su vrhunska, upravo zbog toga što rasvjetljavaju raspravu i nude neizbježne izazove za suparničke pozicije. (Baccarini, Elvio; Czerny Urban, Milica 2013)

No, da bismo još naglasili Lamarqueovo inzistiranje na intrinzičnoj vrijednosti koja je autonomna u odnosu na kognitivnu i moralnu⁹⁶, želim navesti primjer, kojeg Lamarque navodi. Radi se o razlikovanju između pojmova “biti veseo” i “biti razveseljen”. Lamarque kaže:

“Čini se da je instrumentalno svojstvo djela da me razveselilo kad sam ga pročitao - to je beneficijalni efekt, ali svejedno efekt. Nasuprot tome, biti veseo može biti intrinzično svojstvo djela. Prepoznati njegovu veselost može biti integralni dio ispravnog vredno-

⁹⁵ Baccarinijev i moj. (Elvio Baccarini & Czerny Urban, 2013)

⁹⁶ Sličan prijedlog nudi i Davies (D. Davies, 2007, pp. 170-171) i naglašava da su moralna i kognitivna vrijednost eksterne i da ne doprinose vrijednosti djela kao umjetnosti.

vanja djela. Ali, drugačiji je potez reći da biti veseo ili biti razveseljen je iskustvo koje djelo zahtijeva, kada je ispravno tumačeno. Svojstvo djela i svojstvo iskustva obično ne stoje blisko povezani. Biti razveseljen, možemo reći, nije estetsko iskustvo” (Lamarque, P. 2009)

Smatram kako da je analogan primjer ovome primjer moralne vrijednosti. Naime, vjerujem da bi se moglo reći da je prepoznavanje moralnih svojstava i reagiranje na njih sličan primjer. Stoga smatram da je ono zapravo dio primjerenog prepoznavanja književnog djela. Ne bismo li mogli reći da je biti moralno, ili imati moralnu značajku ili sadržaj također dio intrinzične vrijednosti književnog djela kao djela umjetnosti, na način kako je i “biti veseo” dio intrinzične vrijednosti djela? Smatram da je potrebno, ukoliko umjereni autonomisti poput Lamarquea, žele zadržati stav da moralna vrijednost nije intrinzična vrijednost umjetničkih djela, ponuditi dodatno objašnjenje zašto princip primjerice “biti moralno značajan” nije analogan s “biti veseo”. U čemu se ogleda njihova suštinska razlika? Valja još jednom naglasiti - nije potrebno da je moralna vrijednost dijelom intrinzične vrijednosti u svim umjetničkim djelima, potrebno je tek da priznamo da postoje književna djela koja imaju izraženu i značajnu moralnu vrijednost, takvu da je ona ključna za vrijednost tih djela kao djela kao umjetnosti. Iako je neprikladno tražiti moralnu vrijednost u svim djelima, čini se da nije pogrešno to činiti u slučajevima onih djela koja ih imaju.

4.4.4.2. Umjereni autonomizam Anderson i Deana

U tekstu Umjereni autonomizam, Anderson i Dean (Anderson, James C.; Dean, Jeffrey T.; Aleksandra Kostić 1998) opisuju umjereni autonomizam kao poziciju koja priznaje legitimnost etičke kritike umjetničkog djela. Estetska se kritika, prema njima, može dotaknuti i baviti moralnim sadržajem djela, odnosno smatraju da moralni sadržaj može biti doprinos ili umanjivanje estetske vrijednosti. Svjesni da su umjereni autonomizam i umjereni moralizam, o kojem ćemo govoriti u nastavku, slične pozicije te navode ključnu razliku među njima:

“Naši se stavovi razlikuju od Carrollovog i Gautovog po tome što mi tvrdimo da moralna komponenta kritike kao takva ne može umanjiti ili povećati vrijednost umjetničkog djela kao umjetničkog djela. Ukratko, obje vrste kritike su primjerene kad je riječ o umjetničkim djelima, ali kategorije moralnog i estetskog kriticizma uvijek ostaju konceptualno različite” (Anderson, James C.; Dean, Jeffrey T.; Aleksandra Kostić 1998)

Motivacija koja stoji iza nastojanja da se pruže argumenti umjerenog autonomizma je sadržana u dvjema tvrdnjama - prva je da postoje djela čija su estetska i moralna vrijednost u nesuglasju i druga u tome da tretiranje moralne kritike kao estetske kritike čini blokira uspjeh estetskog, odnosno onemogućava da, prepoznamo estetsku vrijednost u djelima koja imaju moralnu manu. Andersonova i Deanova argumentacija umjerenog autonomizma se temelji na odgovorima na prigovore koje je poziciji umjerenog autonomizma uputio Carroll.⁹⁷

Carroll kritizira stav autonomista za koje vjeruje da prihvaćaju da moralno manjkava perspektiva umjetničkog djela može biti neutralna u odnosu na estetsku vrijednost, odnosno da istu neće umanjiti. Točnije, Carroll tvrdi da umjereni autonomizam podrazumijeva da umjetničko djelo neće nikada biti estetski bolje zbog svoje moralne vrline, niti će biti estetski lošije zbog moralnih mana. Pritom dodaje: “Umjetničko djelo može pozvati publiku da prihvati moralno manjkavu perspektivu i to neće umanjiti njegovu estetsku vrijednosti” (Carroll, N. 1996) Upravo tu tvrdnju Carroll smatra pogrešnom.⁹⁸

U nastavku teksta Anderson i Dean nude primjere kojima jasno ukazuju na što misle kada kažu da:

“Ima slučajeva u kojima moralna mana u djelu preteže u odnosu na druge dobre strane koje ono može imati. Da li je to što je ova mana, centralna estetska mana djela, tako značajna da su sve njegove estetske vrline ostaje u njezinoj sjeni? Uvjerljivije zvuči tvrdnja da je zapravo već samo postojanje moralne mane, mane koja je često u sukobu s

⁹⁷ Primarno u tekstu Umjereni moralizam (Noël Carroll, 1996). Kasnije je objavljen i drugi Carrollov tekst koji uspoređuje ove dvije pozicije (N. Carroll, 1998), ali to nije tekst na koji ovdje Anderson i Dean referiraju.

⁹⁸ Podrobnije objašnjenje slijedi u nastavku ovog poglavlja.

estetskim vrlinama djela, ono što opravdava negativnu ocjenu cijelog djela”(Anderson, James C.; Dean, Jeffrey T.; Aleksandra Kostić 1998)

Primjeri kojima se Anderson i Dean služe kako bi naznačili da se moralna i estetska vrijednost razdvajaju u umjetničkom djelu i djeluju neovisno su filmovi *Trijumf volje* i *Rođenje nacije*, te knjiga *Američki psiho*. Istovremeno, tvrde oni:

“Film *Rođenje nacije* jest povijesno važan i ima izvjesne dobre estetske strane, ali to je ipak djelo u kojem dominira iskvarena moralna vizija. (...) Kakve god da druge vrline utjelovljuju ova djela, one ne mogu iskupiti njihovu moralno manjkavu perspektivu” (Anderson, James C.; Dean, Jeffrey T.; Aleksandra Kostić 1998)

Manjkavost ovih djela je i dalje moralna, a ne estetska, što bi, za pretpostaviti je, značilo da moralnost djeluje mimo estetskog, ali djeluje na umjetničko. *Mletački trgovac*, Tarantinovi filmovi *Reservoar Dogs* i *Pulp Fiction* su primjeri koji Anderson i Deanu služe da bi pokazali da ta djela imaju estetsku vrijednost zbog čijih se vrlina moralne mane mogu i oprostiti. Također, navode primjere djela koja su moralno problematična jer su u estetskom smislu pretjerano uspješna u prikazivanju neugodnih tema, likova ili perspektiva: Greenwayev film *Kuhar, lopov, njegova žena i njein ljubavnik*, te Nabokova *Lolita*, kao i Woovog *Ubojice, Tvrđog kuhanog jaja i Teške mete*. Ima i primjera u kojima ne razaznajemo jasno imaju li primat moralne ili estetske kvalitete, a za takav primjer koriste *Huckleberry Finna*. (Anderson, James C.; Dean, Jeffrey T.; Aleksandra Kostić 1998)

Iako nude primjere kojima potkrepljuju svoje stavove, ostaje nejasno pod kojim uvjetima i kada moralna vrijednost ima taj indirektan utjecaj na vrijednost umjetničkog djela.

4.4.4.3. Konačna razmatranja o umjerenom autonomizmu

Kieran navodi da način razumijevanja vrijednosti, prema esteticistima, posjeduje tri osnovne prednosti:

1.) zato što esteticizam dobro prikazuje, odnosno podržava tezu da razlog zašto vrednujemo umjetničko djelo nije reducibilan na poruku, odnosno sadržaj umjetničkog djela

2.) zato što nam estetsicizam omogućava da naglašavanjem odvojenosti sfera estetskog i primjerice kognitivnog možemo objasniti zašto cijenimo umjetnička djela koja imaju sadržaj s kojim se ne slažemo

3.) zato što esteticizam zadržava štovanje umjetnosti kao vrste aktivnosti koja je vrlo različita od ostalih, čiji je cilj promoviranje estetskih vrijednosti kojima su ostale značajke zapravo podređene. (Kieran, M.; Gaut, B. N.; Lopes, D. 2005)

Međutim, ovakav način gledanja na vrijednost umjetnosti ima i svoje nedostatke. Iako esteticizam podržava naše intuicije vezane uz način poštovanja umjetnosti, kao prakse izdvojene od praktičnih zahtjeva, prakse podređene estetskom, ovakav način gledanja na vrijednost na neki način isključuje mnoga umjetnička djela, osobito djela konceptualne umjetnosti. I Kieran ovdje navodi primjer Duchampove *Fontane* koju smo ranije spominjali, ali napominje i da će neki zastupnici esteticizma smatrati da konceptualna umjetnosti i nije umjetnost jer joj nedostaju estetska svojstva. (Kieran, M.; Gaut, B. N.; Lopes, D. 2005) Mislim da je pri razmatranju tvrdnje esteticizma da su za procjenu vrijednosti umjetničkog djela ključna jedino estetska svojstva važno imati na umu ranije spomenutu vezu između esencijalizma i esteticizma. Ta nam veza omogućava razumijevanje motiva u pozadini ovakvog sagledavanja vrijednosti umjetnosti. Kad bi esencijalizam bio uspješan, esteticizam bi bio prikladna teorija evaluacije. Ali, takav je način gledanja na umjetnost krut i neuspješan za mnoga djela koja smatramo umjetničkim djelima, kao primjerice Fontanu, koju esencijalisti/formalisti ne bi smatrali značajnim umjetničkim djelom. Međutim, ako estetska svojstva gledamo u onom širokom smislu o kojem sam ranije govorila, onda je moguće u Fontani prepoznati formalna svojstva⁹⁹ (iako nisu izrađena s namjerom izazivanja estetskog iskustva) kao nositelje sadržajnih značajki pa ih u skladu s time možemo uzeti u obzir. Naime, izgledno je da će estetska

⁹⁹ Prije svega mislim na ono perceptivno u umjetničkim djelima. Čini se da bi Kieran mogao zastupati ovakvo viđenje "baze" za procjenu, jer navodi kako vrednovanje umjetničkog djela započinje perceptivnim iskustvom. Percepciju opisuje kao "konceptualizaciju informacija i senzacija putem naših osjetilnih modaliteta." (Kieran, 2005a, p. 71) Perceptivno iskustvo nam zapravo osigurava informacije koje su nam potrebne za razvijanje naših vjerovanja, a onda i evaluacije. Kieran tu percepciju estetskog u umjetničkim djelima opisuje kao proces kojim se (na primjeru slike) vizualne relacije formiraju u cjelinu, daje se forma iskustvu, to je uobličavanje djelova koje se događa tako što nas značajke slike izazivaju i razjašnjavaju putem uobičajenih procesa prepoznavanja. (Kieran, 2005a, pp. 71-72)

vrijednost Fontane biti sporedna, ali će umjetnička, ono po čemu Fontana jest umjetničko djelo biti začajna. Uključivat će mnogo više od puke estetske vrijednosti.

Upravo zato bi bilo korisno detektirati kako primjerice Anderson i Dean vide odnos intrinzične i estetske, a i umjetničke vrijednosti. Lamarqueova pozicija nam je tu puno jednostavnija, s obzirom na to da su temelji njegove evaluacije vrlo jasni. Možemo se ne slagati sa sadržajem njegove pozicije, ali nam je njezino razumijevanje olakšano terminološkom jasnoćom. Čini se da Anderson i Dean rade razliku između estetske i umjetničke (ili širokog smisla estetske) vrijednosti, ali to nigdje eksplicitno ne navode. Isto je i s intrinzičnom vrijednošću. Iz njihova teksta se iščitava da bi estetska vrijednost trebala biti intrinzična, odnosno da je estetska ona temeljem koje tvrdimo da je umjetničko djelo umjetničko djelo, ali nije posve evidentno da se ovdje misli na širok smisao estetskog.

Ono što je sasvim sigurno je da, za razliku od radikalnih pozicija, umjereni autonomisti, uspijevaju očuvati praksu evaluiranja umjetničkog djela, a bez da iz evaluacije isključuju sadržaj; uviđaju da je moralni karakter umjetničkog djela značajan i da on samo ponekad, indirektno, utječe na vrijednost umjetničkog djela. Ono što smatram, nedostaje ovakvom stavu, jest neka jasnija odrednica koja bi pomogla razlučiti koji su slučajevi u kojima do ovakvog utjecaja dolazi,.

Ali, kao što Kieran tvrdi, čini se da nisu samo estetske kvalitete te koje propisuju odgovor publike; često umjetnička djela smatramo neuspješnima temeljem njihove sadržajne manjkavosti. Teško je očuvati pretpostavljenu distinkciju između estetskih vrijednosti i prirode (kognitivnog, moralnog) iskustva¹⁰⁰, odnosno osobito kod nekih umjetničkih djela. Teško je održati stav da je umjetničko djelo umjetničko djelo primarno po svojim estetskim značajkama, kada je toliko primjera umjetničkih djela koja cijenimo primarno zbog sadržaja, dakle, često moralnog karaktera. (Kieran, M.; Gaut, B. N.; Lopes, D. 2005)

¹⁰⁰ Kieran iznosi opsežan opis načina funkcioniranja i značaja imaginacije, u onome što naziv "kultiviranje morala". Iako ću se tome vratiti u sljedećem poglavlju, ovdje samo treba napomenuti da Kieran smatra da se autonomisti ne uspijevaju na adekvatan način baviti primjerice Trijumfom volje jer im u fokusu interesa nije primarno vrijednost koju imamo zbog dobrobiti imaginativnih iskustava. (Kieran, 1996, p. 348)

Dodatnu brigu za umjereni autonomizam predstavlja problem imaginacije, kojeg naglašava Schellekens¹⁰¹. Naime, umjetnička djela traže od nas da, u evaluaciji koristimo imaginaciju, što može biti problematično kada je imaginativna perspektiva koja se od nas traži ona koju ne želimo ili ne možemo zauzeti. (Schellekens, E. 2007) Kada je zauzimanje takve perspektive centralno za estetsko procjenjivanje umjetnosti, tada je moguće da će isto biti problematično. Taj je problem poznat kao “imaginativno opiranje” koji opisuje problem upuštanja u imaginativno iskustvo nečega što je, u moralnom smislu, vrlo različito od onoga kojeg mi prihvaćamo. Walton (Walton, Kendall L.; Tanner, Michael 1994) tvrdi da takvo imaginativno iskustvo ne možemo poduzeti, a Gendler (Gendler, Tamar Szabó 2000) tvrdi da u njega ne želimo ući, odnosno da ga nećemo prihvatiti. Schellekens nadalje, ističući prednost sofisticiranog esteticizma koju vidi u posvećenost estetskim karakteristikama i estetskoj vrijednosti, odnosno očuvanje istih, na način da se odnos moralnog karaktera djela i estetskih karakteristika događa internalno, nudi pokušaj odgovora na izložene probleme.

Kao odgovor na prvi problem, smatra ona, umjereni bi autonomisti mogli reći da u svojim evaluacijama trebamo biti oprezniji, da bismo izbjegli miješanje direktnog i indirektnog utjecaja. Također, trebamo izuzeti nerazborite prosudbe koje utječu na uočavanje konceptualne razlike tih dvije vrste vrijednosti umjetničkog djela. Kao odgovor na drugi prigovor smatra da umjerenim autonomistima može pomoći Tannerova (Walton, Kendall L.; Tanner, Michael 1994) tvrdnja da je jedna od uznemirujućih, ali i zanimljivih stvari koje umjetničko djelo čini jest da nas navede da pristanemo na njegovu viziju, odnosno da fikcionalno i privremeno prihvatimo moralno problematičnu perspektivu.¹⁰² Schellekens primjenjuje tu poziciju na Nabokovu *Lolitu* i kaže da je to veliko djelo, djelomično takvo, upravo zbog toga što nam uspijeva prikazati perspektivu neosporno krivog pedofila, odnosno način kako on vidi odnos s *Lolitom*. Takvi primjeri pokazuju da fenomen imaginativnog otpora jest stvaran i

¹⁰¹ Schellekens ovo tvrdi pozivajući se na Morana (Moran, 1994) koji vjeruje da postoji vrsta imaginacije moralno pogrešnog ili nama neprihvatljivog koju nam je teško poduzeti: “Problem, očito, nema veze sa zamišljanjem likova s određenim moralnim vjerovanjima koja su različita od naših, već sa zamišljanjem da ulazimo u fikcionalni svijet gdje je moralna stvarnost različita od one kakvu mi smatramo da ona jest.”(Moran, 1994, p. 97)

¹⁰² Tanner se koristi primjerom *Trijumfa volje*, o kojem ćemo govoriti u šestom poglavlju, kako bi objasnio da procjena njegove vrijednosti ne može biti reducirana na činjenicu da je moralna perspektiva njime prikazana pogrešna. Naime, Tanner odgovara Waltonu (koji dovodi u pitanje vrijednost filma zbog moralne vizije) i tvrdi da je film na nekim mjestima lijep, ali i da postoje druge kategorije osim ljepote, temeljem kojim to djelo možemo smatrati uspješnim. Vratit ćemo se ovome u posljednjem poglavlju. (Kendall L. Walton & Tanner, 1994)

ima težinu za poziciju umjerenog autonomizma, ali nije toliki da bi isti odbacio. (Schellekens, E. 2007)

Unatoč prednostima koje ova pozicija ima, ponajprije u očuvanju estetskog iskustva i estetske vrijednosti, koje intuitivno smatramo ključnim za umjetnička djela, smatram da ona ne odgovara dobro na izazove koje umjetnička djela pred nju stavljaju. Naime, estetiziranje umjetnosti na način kako to predlažu autonomisti može biti prikladno za neka umjetnička djela, ali u većini slučajeva kad se nađu u situaciji da treba procijeniti umjetničko djelo s moralnim sadržajem/karakterom, autonomisti ne uspijevaju uvidjeti da su i druge vrste vrijednosti, posebice moralna, relevantan dio umjetničke vrijednosti. Izolirajući moralnu vrijednost iz domene intrinzične vrijednosti, odnosno šireg pojma estetske vrijednosti ili umjetničke vrijednosti, čini se kao da (čak i umjerene verzije ove doktrine) osiromašuju sadržajni dio, u korist estetskih sredstava kojima su isti prezentirani. Ono što je međutim pozitivan ishod ovakvog gledanja na odnos moralne i estetske vrijednosti, jest to da će neka djela autonomistima biti vrijedna, unatoč moralno problematičnom sadržaju, što neće biti slučaj s verzijama moralizma.

4.5. Moralizmi

Moralizmi, u svim svojim verzijama, su okupljeni pod istom idejom da moralna vrijednost ima relevantan značaj u procjeni vrijednosti umjetničkog djela. Shodno tome stoje u potpunoj suprotnosti u odnosu na poziciju autonomizma. Općenito govoreći, moralisti smatraju da je moralni karakter umjetničkog djela od ključne važnosti za evaluaciju. Postoji više različitih verzija moralizma, od radikalne do najumjerenije verzije, ali kao dvije najznačajnije se ističu: Gautov eticizam i Carrollov umjereni moralizam. Prije nego li krenem u izlaganje argumenata ovih verzija moralizma (a i najumjerenijeg i oportunističkog moralizma) valja naglasiti da postoji i radikalna verzija moralizma.

4.5.1. Radikalni moralizam

Radikalni moralizam¹⁰³ tvrdi da je vrijednost umjetničkog djela uvjetovana njegovom moralnom vrijednošću, odnosno u Tolstoyevoj¹⁰⁴ verziji stav da je vrijednost umjetnosti posve uvjetovana moralnim karakterom umjetničkog djela. Carroll označava radikalni moralizam kao poziciju (koju ne želi zastupati) koju zastupaju oni koji smatraju da se o umjetnosti treba govoriti samo u moralnim terminima (Platon), odnosno kao poziciju koja drži da su moralna razmatranja značajnija od ostalih razmatranja. To je, prema Carrollu, pozicija koja smatra da bi sva umjetnička djela trebala biti evaluirana moralno, odnosno da moralni karakter umjetničkog djela uvijek ima utjecaja na estetsku evaluaciju. (Carroll, N. 1996) Radikalni moralizam Conolly opisuje kao:

“...stajalište da je moralna vrijednost jedini kriterij estetske vrijednosti. Takvu tvrdnju možemo opisati na dva načina. Prvu možemo nazvati ‘uskim’ radikalnim moralizmom, koji tvrdi da se moralni kriterij može odvojiti od formalnih kriterija te nadalje, da samo moralni kriteriji vrijede. (...) ‘Široki’ radikalni moralizam, nasuprot tome, ne odbacuje formalne kriterije iz evaluacije umjetnosti.”(Conolly, O 2000)

Ukazavši na to da ‘uski’ oblik radikalnog moralizma tvrdi da prihvaćaju terminologiju po kojoj postoji pluralnost kriterija temeljem kojih se može vrednovati umjetničko djelo, ali odbacuje važnost formalnih kriterija iz estetske evaluacije, isti odbacuje i prihvaća poziciju

¹⁰³ Ovaj radikalni moralizam se razlikuje od onoga kojeg Giovannelli predstavlja, tvrdeći da su moralne vrline umjetničke vrline, a moralne mane umjetničke mane. Radikalnost ove pozicije se ogleda, tvrdi Giovannelli u činjenici da je njegova teorija “etične doličnosti” (“*ethical fittigness theory*”) neovisna u umjetničkim kategorijama i žanrovima kojima djelo pripada. (Giovannelli, 2013) Kupperman čini se, također, zastupa neku vrstu radikalnog moralizma, kad tvrdi da je moralna vrijednost ona koje smo primano svjesni u estetskom iskustvu. Ako je etička vrijednost visoka, estetsko je iskustvo je poželjno, vrijedno, i obrnuto. Tvrdi da nije moguće svu estetsku reducirati na etičku, ali ona svakako o njoj ovisi. (Kupperman, 1972, p. 264)

¹⁰⁴ Tolstoyeva teza je da je definicija umjetnosti vezana za moralne principe, što je ključno za procjenu vrijednosti. (Chialiakopoulus, 2020) Primjerice, odbacuje neka Shakespeareova djela kao nemoralna, time i umjetnički loša.(Tolstoy, 2009 (1906)) Njegova je estetska teorija vezana za prenošenje emocija i misli, namjerno i planirano, od autora do publike, kod koje treba isto uzrokovati. Osnovna teza je da su moralno supervenira nad estetskim te da je zbog toga moguće je tema ta koja određuje estetske vrline ili mane. Međutim, Todd se ne slaže da je ključna moralnost djela, odnosno smatra da je “zaraznost”, a ne tema djela ono što je ključno. “Zaraznost” uključuje prenošenje emocija kod publike i oznaka je mjere umjetničke vrijednosti. (Todd, 1998)

‘širokog’ radikalnog moralizma. Čini to jer vjeruje da je plauzibilnija verzija, kojom se ukazuje značaj formalnih kriterija iako “rekonstruira” njihovu važnost preko moralnih značajki. (Conolly, O 2000)

Upravo zato što radikalni moralizam ne uspijeva u svojoj evaluaciji zahvatiti estetske značajke umjetničkog djela, osobito formalne, smatram da ga je korisno u ovoj raspravi odvojiti od eticizma, koji ću izložiti u nastavu teksta. Dakle, ‘uski’ radikalni moralizam ću smatrati teorijom koja ne uspijeva realno opisati¹⁰⁵ način kako evaluiramo umjetnička djela. U prilog neadekvatnosti pozicije ‘uskog’ radikalnog moralizma ide i činjenica da, kao što smo i ranije vidjeli, postoje umjetnička djela koje cijenimo unatoč (ili, kasnije ću pokazati - upravo zbog) njihova nemoralnog karaktera. Radikalni moralizam odbacuje tu mogućnost i na taj se način diskreditira kao pozicija koja može dobro opisati prirodu evaluacije umjetnosti. U nastavku teksta koristim pojam eticizma kada govorim o onome na što Conolly referira kada govori u ‘širokom’ radikalnom moralizmu. (Conolly, O 2000)

4.5.2. Eticizam

Eticizam je pozicija koja tvrdi da je etička kritika umjetnosti opravdana, odnosno da je moralna vrlina umjetničkog djela ujedno i estetska vrlina. Isto vrijedi i obrnuto - moralna je mana u umjetničkom djelu ujedno i estetska mana. Vrste eticizma možemo pripisati Humeu (Hume, D.; Božičević, V. 1996), ranijim Kieranovim stavovima (Kieran, M. 1996), Conollyu (Conolly, O 2000) i Gautu. Gaut je u članku *Etička kritika umjetnosti*, te potom u knjizi *Art, Emotion and Ethics*, iznio osnovne teze u prilog eticizmu, ali i argumente protiv suparničkih teorija o etičkoj kritici umjetnosti.¹⁰⁶

Eticizam (i umjereni moralizam), općenito, počiva na ideji da je umjetnost vrsta komunikacijskog čina (Kieran, M.; Gaut, B. N.; Lopes, D. 2005), kojim se iskazuju neke nam-

¹⁰⁵ Čini mi se da bismo ovako opisanom radikalnom moralizmu mogli prigovoriti i to da opisujući vrijednost umjetnosti kao primarno nositelja moralne vrijednosti, može doći u problem razdvajanja umjetničkih djela od djela koja nisu umjetnička, a nose moralni sadržaj.

¹⁰⁶ Autori su usuglašeni oko toga da eticizam pripisuju Gautu, stoga izlažem njegove argumente, koje prihvaća primjerice i Conolly.

jere autora i da je interpretacija djela donekle barem vezana za autorove namjere¹⁰⁷. Ono što će također biti značajno jest da će (ne)moralnost djela biti vezana za to kakav odnos umjetničko djelo, odnosno autor djela, predstavljaju prema sadržaju koji je u djelu iznesen. Ta perspektiva koja se djelom nudi propisuje i način kako bismo na umjetničko djelo trebali reagirati. O uspjehu namjera, odnosno o našoj reakciji na umjetničko djelo će ovisiti estetska vrijednost djela.

Da bismo bolje razumjeli osnovne teze Gautovog eticizma, dobro je ponoviti ukratko već iznesene Gautove teze o estetskoj i umjetničkoj vrijednosti. Gaut estetsku vrijednost vidi u dva oblika, uskom i širokom, pri čemu je široki smisao estetske vrijednosti zapravo umjetnička vrijednost odnosno vrijednost koje umjetničko djelo ima po tome što je vrijedno kao umjetničko djelo. Takav način viđenja široke estetske vrijednosti otvara prostor za etičke i kognitivne evaluacije, odnosno kako Gaut tvrdi za dvije važne posljedice: kao prvo, otvara se velik prostor da estetska i moralna vrijednost uđu u prostor estetskog. Umjetnička teorija estetskog omogućava ne samo interakciju estetskih svojstava s moralnim i kognitivnim svojstvima, već i da, u ponekim okolnostima one jesu estetska svojstva. Drugo, iz ovako prikazane vrijednosti, smatra Gaut, treba opisati što je to što umjetnost čini vrijednom, odnosno treba opisati umjetnički vrijedna estetska svojstva. Svakako, ta svojstva uključuju etičke značajke, odnosno kognitivno afektivno stajalište.¹⁰⁸ (Gaut, B. 2007) U moralnom¹⁰⁹ smislu Gaut govori o djelovanjima, osjećajima i motivima koji su usmjereni prema drugima. Kada oni uključuju primjerice neprikladno zanemarivanje, tada govorimo o moralnim manjkavostima, kada uključuju brigu za druge, o moralnim vrlinama. Ta briga za druge nije instrumentalna, već intrinzična. Nadalje, moralni karakter je, za Gauta, uvjetovan djelovanjem i motivima, ali i osjećajima. (Gaut, B. 2007) Takve moralne značajke su relevantne za vrijed-

¹⁰⁷ U prilog tvrdnji stoji argument zasluženog odgovora, odnosno Carrollova ideja da, primjerice, u *Američkom psihu*, nije ostvarena namjera autora da napiše satiru.

¹⁰⁸ Iz ovakvog načina definiranja umjetničke vrijednosti proizlazi da on ne vidi umjetničku vrijednost kao vrstu kompozitne vrijednosti, već kao primarno estetsku vrijednost, odnosno kao na vrijednost koja će kognitivnim i moralnim vrijednostima uvećati (ili umanjiti) estetsku vrijednost (u širem smislu).

¹⁰⁹ Gaut radi razlikovanje uskog i širokog smisla etičkog, čija karakterizacija ovdje nije nužna, jer se većinom bavi etičkim u užem smislu, odnosno moralnim te naglašava da će u tom tekstu koristiti izraze kao da su istoznačni.

nost umjetnosti. Način kako estetsko i etičko djeluju utječe na način kako treba postaviti estetsko, odnosno umjetničko. (Gaut, B. 2007)

Gaut tvrdi da se etičku manu umjetničkog djela ne treba gledati kao kauzalnu snagu djela, kojom djelo utječe na publiku, već da ih trebamo razumjeti kao intrinzična svojstva djela samog.

“Djelo je etički manjkavo samo ako manifestira etički prijekorne stavove. Primjerice, *Trijumf volje* je etički manjkav jer su njime prikazani stavovi obožavanja i svesrdnog odobravanja Hitlera i Nacizma. Njezina kauzalna snaga pretvaranja dijela publike u Naciste je konceptualno različita od ovoga (iako dio te snage počiva na njezinim intrinzičnim etičkim manjkavostima)”¹¹⁰ (Gaut, B.; Gaut, B. N.; Lopes, D. 2005)

U temeljima moralizama, stoji *pro tanto* estetski princip koji kaže: “Djelo je estetski loše u onoj mjeri u kojoj¹¹¹ je etički manjkavo” (Gaut, B.; Gaut, B. N.; Lopes, D. 2005) odnosno:

“Etički je princip *pro tanto*: on kaže da je djelo estetski vrijedno (ili manjkavo) u onoj mjeri u kojoj pokazuje etički pohvalne (ili neprihvatljive) stavove. Tvrdnja bi se mogla formulirati i ovako: pokazivanje etički pohvalnih stavova doprinosi estetskoj vrijednosti djela, dok prikazivanje etički neprihvatljivih stavova umanjuje estetsku vrijednost djela (Gaut, B.; Aleksandra Kostić 2012)

Istovremeno, Gaut naglašava da etička vrijednost nije nužan uvjet za estetsku odnosno umjetničku uspješnost djela jer postoje mnoga umjetnička djela koja su dobra umjetnička djela, a koja imaju etičke mane, među kojima je i film *Trijumf volje*.

U procjeni se moramo baviti detaljima određenog konteksta, jer su estetska svojstva, kao i moralna, interaktivna. Ne računa se, kaže Gaut, svaka etička mana kao estetska mana, već je:

¹¹⁰ Ovo razlikovanje je djelomično podudarno s onime što ću, u razlikovanju nemoralnih umjetničkih djela, u sljedećem poglavlju, opisati.

¹¹¹ ‘U onoj mjeri u kojoj’ je prijevod izraza “*insofar as*”

“Djelo uvijek estetski manjkavo onoj mjeri u kojoj posjeduje etičku manjkavost koja je estetski relevantna. Netko se može nadati da će otkriti opći uvjet za estetsku relevantnost, ali nije esencijalno da se to učini da bi se uspješno zagovaralo eticizam” (Gaut, B.; Gaut, B. N.; Lopes, D. 2005)

Četiri su osnovna argumenta u prilog eticizmu¹¹²:

1.) Argument najbolje prikladnosti - ovaj argument kaže da je eticizam najprikladniji stav koji o etičkoj kritici umjetnosti možemo imati. Temelji to na kritici ponuđenih alternativa, odbacujući nemoralizam¹¹³, radikalni moralizam (tvrdi da je nužno odbaciti poziciju koja djela poput *Ane Karenjine* ili *Rata i mira* smatra lošom umjetnošću zbog njihova moralna sadržaja) i autonomizam (na primjeru kako Beardsley kritizira odlomak Pondove *Cantos*, koji sadrži antisemitski sadržaj, smatra Gaut, teško je vidjeti kako se kritika može vidjeti kao isključivo estetska, a ne i etička kritika, koju bi ovaj stav trebao izbjegavati. Stoga zaključuje kako i sami autonomisti teško zadržavaju pretpostavljenu autonomiju vrijednosti (Gaut, B.; Gaut, B. N.; Lopes, D. 2005) Jednako tako, odbacuje Bellovu ideju značajne forme). (Gaut, B.; Gaut, B. N.; Lopes, D. 2005)

Gaut je u pravu kada tvrdi da su radikalni moralizam i autonomizam, odnosno formalizam, problematične pozicije, u prilog čemu stoje ranije predstavljena kritika. Čak su i pristalice umjerenih verzija ovih prijedloga tumačenja veze moralne i estetske vrijednosti skeptične oko njihovih radikalnih verzija. Nemoralizam ćemo istražiti u sljedećem poglavlju, gdje ću pokazati razloge u prilog tome mojem uvjerenju da je nemoralizam, točnije kognitivni moralizam, najprikladnija pozicija koju u ovoj raspravi možemo zauzeti. Međutim, čak i kad to ne bi bilo istina, i dalje ne znači nužno da je eticizam najprikladnija opcija. Ono što je sasvim sigurno je da eticizam dobro odgovara na naše intuicije da su ponekad moralne manjkavosti

¹¹² Gaut u poglavlju *Art and Ethics* (B. Gaut, 2005) radi raščlanjivanje na tri argumenta eticizma, dok su u ranije izloženom radu izlaže primarno argument zasluženog odgovora (B. Gaut, 2012a) Potom u knjizi *Art, Emotions and Ethics* izlaže i ono što Jacobson naziva argumentom moralne ljepote (Jacobson, 2007) te kognitivni argument i argument zasluženog odgovora. Smatram da formulaciju koja sadrži tri argumenta treba dopuniti argumentom iz knjige te stoga formulaciju njime dopunjujem.

¹¹³ Argumente za i protiv nemoralizma ću izložiti u sljedećem poglavlju.

relevantne za umjetničku vrijednost umjetnosti. Međutim, primjeri će pokazati da je tu tezu teško zadržati na primjeru svim umjetničkih djela, odnosno zadržati snagu argumenta ako nam praksa pokazuje da postoje umjetnička djela koja su vrijedna ne usprkos, već upravo zbog svoje nemoralnosti.

2.) Argument iz moralne ljepote - osnovna teza argumenta se temelji na ideji da je moralna ljepota vrsta ljepote te da kada umjetničko djelo predstavlja neke moralne manjkavosti, onda to korespondira s moralnom ružnoćom, i obrnuto. Odnosno, “moralna izvrsnost je vrsta ljepote karaktera, stoga je ljepota moralnog karaktera manifestiranog autora djelomično ono što tvori ljepotu djela.” (Gaut, B. 2007) Međutim, teza se oslanja i na Gautovu ideju predstavljenog autora, odnosno na ideju da stavovi koji su u djelu izneseni tvore moralni karakter predstavljenog umjetnika¹¹⁴. Čini se, dakle, da postoji jednakost između toga da djelo prikazuje neki stav i da umjetnik prezentira stav u djelu. Na tome bazira tezu, odnosno smatra da iz toga slijedi, da u djelu predstavljeni stavovi tvore umjetnikov predstavljeni (“*manifested*”) karakter. Kad tvrdnju moralne ljepote koja kaže “Moralnost može biti ružna ili lijepa: moralne vrline su lijepe, moralne mane su ružne” (Gaut, B. 2007), primijenimo, tada to rezultira time da manifestirani umjetnik s moralno dobrim karakterom mora do te mjere proširiti lijepi karakter, jer je predstavljen u djelu te da djelo do te mjere ima i lijepe značajke, dakle estetsku vrijednost. (Gaut, B. 2007) S obzirom na to da je umjetnička vrijednost djelomično sastavljena od moralne vrijednosti, odnosno moralnog karaktera djela, a ona je ovisna o ljepoti, stoga je ljepota dijelom umjetničke vrijednosti umjetničkog djela.

Ono što se za ovaj argument čini problematičnim jest činjenica da postoje djela kod kojih stav predstavljenog autora nije u potpunosti jasan.¹¹⁵ Smatram da nejasnoća oko toga što je autor namjeravao predstaviti kao stav manifestiranog autora obično dolazi u slučajevima kad imamo sukobljene stavove u likovima poput primjerice u djelima *Smiješne igre* (*Funny games*) ili u liku Grace Margareth Mulligan u *Dogvilleu*. Što nam manifestirani autor

¹¹⁴ Predstavljeni je umjetnik međutim različit od stvarnog umjetnika, jer ne mora nužno doći do poklapanja onoga što je autor namjeravao predstaviti i onoga što u djelu zaista jest predstavljeno. (B. Gaut, 2007, p. 108)

¹¹⁵ Slično tvrdi Halwani, kad kaže da je ponekad nejasno da li, na primjeru filma Munich, djelo nudi stav i poruku ili samo priliku za promišljanje. (Halwani, 2009)

u *Smiješnim igrama* govori? Osuđuje li u ovim primjerima predstavljeni autor djelovanje glavnih junaka? Je li stav predstavljenog autora u ovom slučaju dobar ili loš, što se očekuje da mi uočimo i interpretiramo kao stav djela? Naime, kako za Gauta otkrivanje moralnog karaktera predstavljenog autora, predstavlja bazu za interpretaciju i ustanovljavanje moralne vrijednosti tako će se ponekad dogoditi da ćemo tu ocjenu teško postići. U argumentu zaslužnog odgovora će ovakav problem još više doći do izražaja.

Međutim, ozbiljniji problem specifično ovog argumenta uočava Stecker kada tvrdi da ne postoji dobar razlog ili objašnjenje zašto bismo trebali prihvatiti Gautovu tvrdnju da su vrline karaktera istovremeno lijepe. Jedino objašnjenje koje je Gaut ponudio, tvrdi Stecker, jest da ljudi uobičajeno moralne stvari vide lijepima. Međutim, to nije dovoljno, smatra on, te traži dodatne razlog u prilog toj tvrdnji. Stecker tvrdi da Gaut ne može pokazati da moralno vrli karakteri posjeduju estetske kvalitete nižeg reda, koje stvari čine lijepima. Objašnjava to na primjeru dokaza: dokaz posjeduje intelektualnu vrlinu valjanosti, ustanovljavanja istine svoje konkluzije, ali nije svaki dokaz lijep. Da bi dokaz bio lijep trebaju mu neke estetske kvalitete, koje, u Gautovom primjeru nisu prisutne u svakom slučaju za kojeg on tvrdi (dakle, u svakom slučaju moralne vrlosti) da jest lijep. (Stecker, R.; Gaut, Berys 2008)

Sličan prigovor izlaže Jacobson: tvrdi da nazvati nečiji karakter moralno lijepim nije više od načina kako izraziti podršku takvom karakteru, ali bez ikakve estetske pozadine. Jacobson ovo objašnjava na primjeru Scarlett Johansson i Toma Bradya, za koje bi opservacija o ljepoti, sasvim sigurno bila temeljena na njihovom vizualnom dojmu. Kada bi oni bili zle osobe, čini se da bismo, prema Gautu trebali tvrditi da su ružni, jer Gautova tvrdnja kaže da bi njihova ljepota bila narušena “u onoj mjeri u kojoj” bi posjedovali neku karakternu manu. Gaut tvrdi da je moralno neraskidivo vezano za estetsku vrijednost djela i to takvo da bi u slučaju moralne manjkavosti, čak i kad bismo ga moralno popravili, djela ne bi mogla biti estetski popravljena. Jacobson ukazuje na postojanje djela koja su moralno problematična i istovremeno izvrsna estetski te smatra da je to razlog za odbacivanje moralizma. (Jacobson, D. 2007)

Očito je da Gautov argument o moralnoj ljepoti naglašava neke naše opće intuicije i ukazuje na čest i uobičajen način govora o moralnosti karaktera, podcrtavajući učestalost uporabe estetskih termina u govoru o moralnim kategorijama. Osim što ukazuje na jezičnu nedosljednost, on nam govori i o našoj psihologiji, koja doprinosi da moralne stvari vidimo

kao lijepe, a nemoralne kao ružne. Međutim, ovakav Gautov argument, suočen s protuprimjerima poput Jacobsonova, ukazuje na njegovu neefikasnost u pristupanju stvarnim slučajevima u umjetnosti, ukazuje na problem prečvrstog vezanja estetske i etičke domene.

3.) Kognitivistički argument - osnovni kognitivistički argument se tiče činjenice da nas umjetnička djela mogu nečemu naučiti, što uključuje i neke moralne istine ili ono što bismo trebali, u moralnom smislu osjećati. Dakle, neka vrsta preduvjeta za to da eticizam bude uspješna teorija treba vidjeti upravo u Gautovom inzistiranju na tome da umjetničko djelo ima kognitivno afektivnu snagu. Gaut tvori kognitivističku tvrdnju eticizma, koju potom veže za argument zasluženog odgovora.

Srž Gautovog estetskog kognitivizma leži u tezi da je umjetnost sposobna pružiti nam znanje koje je barem u nekim slučajevima estetski relevantno, odnosno da je ono estetska vrijednost djela.(Gaut, B. 2007) Objašnjava to na primjeru Caravaggiove slike *Zarobljavanje Krista*¹¹⁶ (1602). *Zarobljavanje Krista* prikazuje trenutak kad Juda grli i izdaje Krista. Na slici je ukupno sedam likova, među kojima, u pozadini, lik koji u desnoj ruci nosi svjetlo, jedini izvor svjetla (osim mjesečine) na slici. Većina se teoretičara slaže oko toga da je taj lik na slici lik Caravaggia samog. Pitanje je zašto je na ovoj slici napravio autoportret? Siegelman tvrdi da postoje dva razloga: jedan je slikareva narcisoidnost, a drugi, mnogo značajniji je zbog uloge svjedoka. Naime, slika je, kako on tvrdi, o svjedočanstvu; gledamo scenu koju prisutni svjesno izbjegavaju vidjeti. Jedini lik koji se suprotstavlja ostatku scene i rasvjetljiva situaciju je Caravaggio sam. "On je rasvjetlio scenu. Također, on prihvaća i traži od nas da učinimo isto" (Spiegelman, W. 2014) Međutim, Gaut tvrdi sljedeće:

"Ovo uključivanje sebe u prikazan svijet jest tvrdnja da nam slikar može rasvijetliti nešto što bismo inače ne bismo jasno vidjeli te da nam slikarskom vještinom u to omogućava uvid" (Gaut, B. 2007)

Gaut naglašava i da je važno uvidjeti da čak i izdajice imaju osjećaj krivnje, zbog čega dobivamo uvid u u moralno obojanu prirodu izdaje i u kompleksnost psihologije koju izdaja

¹¹⁶ Prilog 19

uključuje. Oni su, umjetnička vrijednost slike, postignuta slikarskim sredstvima. (Gaut, B. 2007)

Za Gauta je značajno prenošenje ili pružanje znanja, koje se događa tako što umjetničko djelo izlaže prikladnu vrstu razumijevanje, uči publiku nečemu ili tako da publika iz djela nešto uči. (Gaut, B. 2007)

Dakle, Gautova kognitivistička tvrdnja ima dva dijela: epistemički koji kaže da umjetnost može donijeti netrivialno znanje, ali ona nije dovoljna da se ustanovi moralizam, jer se može reći da umjetničko djelo ima kognitivnu vrijednost, a bez da je ona relevantna za estetsku vrijednost. Stoga je potreban estetski dio kognitivističke tvrdnje koji kaže da je sposobnost umjetnosti da nam pruži znanje barem u nekim slučajevima estetski relevantna, odnosno da je ona estetska zasluga. Gaut radi razliku između minimalne i snažne verzije kognitivizma, razdvajajući slučajeve razumijevanja, kao minimalne verzije kognitivizma, od slučajeva učenja, u snažnoj verziji, te se zalaže za prihvaćanje kognitivizma u radikalnijoj opciji.¹¹⁷ Upravo ta snažna verzija kognitivizma za Gauta podrazumijeva: razumijevanje, komunikaciju i kognitivno postignuće.¹¹⁸ Ono što je važno naglasiti jest da se ovako formuliran estetski kognitivizam treba tumačiti kao kognitivizam koji računa na primjerenu, normativno specifičnu publiku, koja je sposobna djelo ispravno ocijeniti, odnosno obuhvatiti komunikativne ciljeve djela. (Gaut, B. 2007)

Ranije sam u ovom radu naglasila moguće odgovore na probleme koji se, ne specifično na Gautov argument kognitivizma, javljaju u ovoj raspravi. Stoga smatram da na ovom mjestu nije potrebno naglašavati moguće prigovore na ideju kognitivizma u umjetnosti. Umjesto toga, izložiti ću dvije moguće brige, Kieranovu i Steckerovu oko predstavljenog argumenta. Najznačajniji prigovor kognitivističkoj tvrdnji eticizma ide iz pozicije kognitivnog nemoralizma, odnosno iz Kieranove¹¹⁹ argumentacije. Osnovna ideja je da Gautova tvrdnja ne nudi dobro objašnjenje onih situacija u kojima se kognitivni dobitak javlja kod nemoralnih umjetničkih djela. Naime, Gaut tvrdi da moralne manjkavosti negativno utječu na kognitivni

¹¹⁷ U ranijem tekstu Gaut kaže da postoje snažna (ideja da nas jedino umjetnička djela mogu naučiti nekim profinjenim moralnim istinama) i blaža verzija (da umjetnost može biti jedan od izvora moralnog znanja) kognitivističke tvrdnje. (B. Gaut, 2005, p. 349) Kako je ranije već najavljeno, o dosezima moralnog znanja u umjetnosti ću više govoriti u sljedećem poglavlju, gdje ću naglasiti da je nemoralni kognitivizam kompatibilan s klarifikacionalizmom i s verzijom propozicionalizma.

¹¹⁸ Iz ove će pozicije Gaut graditi argument protiv Kieranova kognitivnog nemoralizma.

¹¹⁹ (Kieran, 2003), (Kieran, 2005a), (Kieran, 2009a)

dobitak. Dakle, kada djelo ima moralnu manu, s obzirom na to da je kognitivna vrijednost vezana za estetsku vrijednost, ta moralna manjkavost također utječe na estetsku vrijednost tako što ju umanjuje.

Kieran¹²⁰ vjeruje da je, za razumijevanje onoga što je dobro potrebno razumijevanje i iskustvo negativnoga ili u moralnom smislu lošeg, odnosno da je priroda iskustva takva da joj trebaju slučajevi za uspoređivanje. Formira argument¹²¹ kojim pokazuje da su loša iskustva, odgovori i stavovi dobri za produbljivanje našeg razumijevanja i vrednovanja dobrih iskustava. Objašnjava to na primjeru prijateljstva - onaj tko nije iskusio izdaju ne može u potpunosti zahvatiti razumjeti značajke pravog prijateljstva. (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003) Vrsta moralnog razumijevanja koje nam osigurava umjetničko djelo moralno upitnog ili moralno manjkavog sadržaja može biti povećano iskustvom takvog umjetničkog djela. Ako uzmemo u obzir Gautovu tvrdnju da je kognitivna vrijednost dijelom estetske vrijednosti, tada smatra Kieran će ovakvo moralno razumijevanje uvećati estetsku vrijednost djela. Međutim, ta je tvrdnja nespojiva s tvrdnjom eticizma, koji tvrdi da je prihvaćanje nemoralne pozicije uvijek estetski manjak (ne samo zbog kognitivnog argumenta, već i zbog argumenta zasluženog odgovora, koji će biti u nastavku teksta dodatno objašnjen). Stoga, smatra Kieran, eticizam treba odbaciti.¹²²

Gautov odgovor, odnosno pojašnjenje se odnosi na Kieranove tvrdnje, ali se djelomično veže na argument zasluženog odgovora. Naime, on iznosi daljnje objašnjene problematičnosti nemoralnog slučaja, pokušavajući napomenuti da je problem u tome što djelo ne uspijeva specificirati sadržaj onoga što se iz djela treba naučiti - odnosno tvrdi da nemamo podudaranje na toj razini između onoga što nas je djelo trebalo naučiti i ono što nas je zapravo naučilo. Pozivajući se na primjer nasilničkog ponašanja - kad nas djelo uči da takvo ponašanje može biti zabavno, a zapravo nas je trebalo naučiti da je nasilničko ponašanje prihvatljivo, kaže da se i od autora koji nam predstavlja moralno pogrešnu perspektivu nešto može naučiti, ali to neće biti manifestacija kognitivne vrijednosti djela. Jer, smatra Gaut, up-

¹²⁰ Kieranov je prigovor opsežniji i tiče se i argumenta zasluženog odgovora. Međutim, kako bih zadržala metodološki obrazac iznošenja argumenata i prigovora, razdvajam prigovor i iznosim ga u dva dijela, ovdje i kod sljedećeg Gautovog argumenta.

¹²¹ Argument ću detaljno izložiti u sljedećem poglavlju.

¹²² Važno je napomenuti da je Kieran ovu kritiku Gautu uputio na formulaciju eticizma iz (B. Gaut, 2012b), kojeg je Gaut međutim u knjizi kasnije dopunio.

ravo suprotno - takvom umjetničkom djelu zapravo manjka kognitivne vrijednosti. S obzirom da mu manjka kognitivne vrijednosti, to znači da bi mu u estetsko-kognitivističkom pogledu manjkalo i estetske vrijednosti. Stoga, smatra Gaut, ne trebamo formulirati kognitivizam na temeljima učenja, gdje ono nije u korelaciji s onime što nas djelo zapravo uči. (Gaut, B. 2007)

Ovako uzet odgovor zapravo kaže da je moguće iz nemoralnog umjetničkog djela nešto i naučiti, ali je taj kognitivni dobitak nešto ekstrinzično, u odnosu na estetsku vrijednost umjetničkog djela, odnosno nije ono što nas djelo zapravo želi naučiti. Sauchelli ispravno upućuje na to da, čini se, u temeljima Gautova odgovora stoji misao da bi se:

“umjetničke zasluge trebale pripisivati djelu samo ako je kreator imao namjeru postići takav rezultat ili samo kada djelo predstavlja ispravno razumijevanje onoga što (se iz djela) uči.”(Sauchelli, A. 2012)

Problematično je to što ovako opisana kognitivna vrijednost ovisi o onome što nas je autor djela namjeravao naučiti. Smatram da je Sauchelli u pravu kad tvrdi da je takva tvrdnja pogrešna, odnosno da odnos sadržaja djela i moralne vrijednosti ne može ovisiti samo o namjerama autora ili o vrsti razumijevanja određenog sadržaja koje je predstavljeno umjetničkim djelom. (Sauchelli, A. 2012)

4.) Argument zasluženog odgovora - počiva na tezi da umjetnička djela pokazuju neke stavove te da zahtijevaju zamišljanje nekih događaja čime propisuju i određene odgovore publike na te zamišljene događaje.¹²³ Etičke manjkavosti u djelu su manjkavosti intrinzičnog tipa (ne instrumentalnog) koje su zapravo stavovi koje djelo manifestira prema sadržaju djela. (Gaut, B. 2007) Gaut pretpostavlja da djelo ima (jednu) jasnu poruku, značenje, cilj, koji treba postići, i jedino odgovor na “ispravan”, propisan način jest pravi odgovor. Objašnjava ovaj argument prvenstveno na primjeru djela *Juliette i 120 dana Sodome* Marquis de Sadea.¹²⁴

¹²³ Ovaj je argument usmjeren Humeovim tezama iznesenim u “O standardu ukusa”. Argument zasluženog odgovora je objašnjen i Carrollovim tekstom “Umjereni moralizam”, međutim Gaut kaže da u svojoj verziji nastoji riješiti probleme koje u njihovim formulacijama uočava i koristi ga kao argument u prilog radikalnijoj verziji moralizma od koju zastupa Carroll. (B. Gaut, 2007, p. 229)

¹²⁴ (B. Gaut, 2012b) i (B. Gaut, 2007)

Gaut tvrdi da ova djela propisuju publici da vidi seksualno zlostavljanje kao erotski privlačno i uzbudljivo, odnosno da vide torturu kao erotski atraktivnu. Također, djela pozivaju publiku da ih ovakvi opisi izopačenosti zabave, uzbude, da se dive načinima na koje su oni provedeni. Stav koji je prema seksualnom zlostavljanju predstavljen ovim djelima, smatra Gaut, prokazan je reakcijama koje bi publika trebala na djelo imati. (Gaut, B.; Aleksandra Kostić 2012) i (Gaut, B. 2007) Stav odobravanja primjerice u *120 dana Sodome* je stav koji djelo predstavlja prema torturi, manifestiran je u odgovorima koje od publike traži - a taj odgovor bi trebao biti odgovor zabavljenosti, uživanja, odobravanja... "Poanta je opća: stavovi djela su manifestirani odgovorima koja djela propisuju svojoj publici" (Gaut, B. 2007)

Gaut tvrdi da djelo može imati stavove koji su različiti od odgovora koji se očekuje od publike (primjerice, od publike se zahtijeva da bude zabavljena, a djelo prikazuje neodobravanje prema lakoći s kojom nas je moguće moralno zavesti) čime pokazuje da su oni neovisni jedni o drugima. Među njima radi hijerarhijski poredak, zaključujući da moramo ispitati sve što nam djelo propisuje da bismo shvatili kakvi su stavovi djela. Primjenjivanje eticističkog principa zahtijeva pomnu interpretaciju, odnosno obuhvaćanje interpretativnih finoća i konteksta, točnije cijelog seta relevantnih propisanih odgovora koje djelo može ponuditi. (Gaut, B. 2007)

Propisani odgovori uključuju karakteristično afektivna stanja. Oni nisu puko zamišljanje, već predstavljaju način gledanja na određenu pojavu ili događaj, koji se djelomično veže za stvaran osjećaj ili želju koju bi, djelo propisuje, publika trebala imati prema zamišljenom događaju. Ti su odgovori stvarni, nisu zamišljeni. Iako djelo propisuje odgovor, nije svaki takav odgovor zaslužen. Pitanje zasluženosti odgovora je pitanje prikladnosti, odnosi se na to da li je ispravno ili pogrešno odgovoriti na način kako nam je djelo popisalo. Upravo su zato, smatra Gaut, propisani odgovori predmetom evaluacije. (Gaut, B. 2007) Gaut tvrdi:

"Ako zapravo uživamo ili smo zabavljeni nekom izložbom ili sadističkom okrutnošću u romanu, to nas prikazuje u lošem svjetlu, odražava se loše na naš etički karakter i ispravno možemo biti kritizirani zbog odgovaranja na takav način." (Gaut, B. 2007)

Gaut stoga zaključuje da je nezaslužen onaj odgovor koji je neetičan i koji imamo pravo ne poduzimati. Ovako glasi Gautov sažeti argument u korist eticizma:

“Umjetničko djelo pokazuje određeni stav tako što popisuje određene odgovore na događaje koji su u njemu opisani. Ukoliko je taj odgovor nezaslužen, zato što je neetičan, imamo razlog ne odgovarati na propisan način. Ako imamo razlog da ne odgovorimo na propisan način, onda to djelo ima manu. Estetski je relevantno koje odgovore djelo propisuje. S tim u skladu, ako imamo razloga ne odgovoriti na propisani način, tu se zaista radi o estetskoj mani djela. Dakle, ako djelo pokazuje etički loše stavove to je njegova estetska mana. Mutatis mutandis, paralelni argument pokazuje da ako djelo izražava etički pohvalne stavove, to jest njegova vrlina budući da imamo razloga prihvatiti propisane odgovore koji su etički pohvalni. Dakle, eticizam je točna teorija.” (Gaut, B.; Aleksandra Kostić 2012)

Na primjeru to znači sljedeće: zasluženi su odgovori koje djelo od nas treba svojim stavom izazvati, a koji su u moralnom smislu ispravni. Gaut objašnjava stav na primjeru komedije - nezaslužen je odgovor komedije da smo zabavljeni nečime što je moralno pogrešno. Primjerice, djelo propisuje odgovor koji je inače specifičan za duhovita umjetnička djela, ali u djelu se nalaze i zahtjevi da budemo zabavljeni nečime što smatramo moralno pogrešnim. U tom slučaju humor tog djela ima manu, ta je mana estetska mana. Ako djelo od nas traži da simpatiziramo i suosjećamo s likovima koji to zbog svojih loših postupaka ne zaslužuju, smatra Gaut, mi ne bismo trebali s njima suosjećati. Takvo djelo nije uspješno jer od nas traži nezasluženi odgovor. (Gaut, B.; Aleksandra Kostić 2012)

Ali, smatram da možemo reći da imamo dvije vrste zasluženosti - jedna je zasluženost u umjetničkom djelu, putem imaginativnog iskustva¹²⁵, a druga zasluženost je u stvarnosti gdje se zaista možemo, s odmakom, ponekad prekoriti zbog moralnog posrtanja u vidu suosjećanja s moralno manjkavim karakterom. Međutim, to je, smatram, i dalje uspješnost djela, da nas je, unatoč našim moralnim načelima, u imaginaciji, navelo da imamo drugačiji moralni stav, da reagiramo na način koji je, za naš život, izvan fikcije, nezaslužen.

¹²⁵ Pojam imaginativnog iskustva nije jednostavan pojam i on otvara važnu raspravu koju ćemo opširnije prikazati u sljedećem poglavlju.

Razmislimo o sljedećem primjeru. Hayao Miyazaki tvorac je nekih od najveličanstvenijih animiranih dugometražnih filmova. U svojim radovima istražuje različite teme, ponajviše se bavi prirodom naših vjerovanja, povezanošću s prirodom, pitanjima čovječanstva u kontekstu ekosustava u kojem postoji, ljudskim osobinama poput pohlepe, ambicije; stvara snažne ženske likove, bavi se pitanjima djetinjstva, progovara o hrabrosti i mnogim drugim temama.¹²⁶Jedan je od njegovih najznačajnijih filmova svakako je film *Avanture male Chihiro (Spirited Away)* za kojeg je 2001. godine osvojio i nagradu Oscar za najbolji animirani film. *Avanture male Chihiro* govori (Reinders, E. 2016) o djevojčici koja s roditeljima putuje prema svom novom domu, očito prilično nezadovoljna preseljenjem. S obzirom na to da su skrenuli na neki sporedan put, zalutaju i nađu se pred tunelom koji vodi u napušteni tematski park. Njezini roditelji pronalaze restoran prepun hrane i dok se oni predjedu, ona odbija jesti i počinje lutati uokolo. Upoznaje mladića Hakuu te shvaća da su joj se roditelji pretvorili u svinje. Pokušava pobjeći, počinje nestajati, ali ju Haku (koji je izvorno rijeka, ali se može pretvoriti i u zmaja) spašava. Prateći Hakuove upute upoznaje mnoge likove, počinje raditi, izmjenjuju se nevjerojatne scene: likovi bez lica koji gutaju predmete, goleme bebe, propadanja u druge prostore, pretvaranja u ljudska bića, zmajeve.. Chihiro (sada Sen) se uspijeva sjetiti svoje prošlosti, ponoviti Hakuovo pravo ime i time ga osloboditi ugovora s Yubabom te je i sama slobodna otići. Pozdravlja se s Hakuom i vraća se roditeljima, koji su ponovno postali ljudska bića. Ostaje joj jedino pramen kose, obojan, kao suvenir njezinog neobičnog putovanja. (Reinders, E. 2016)

Ulazak u ovaj fiktivni svijet je moguć zbog snage estetskih svojstava, ali i narativne priče, odnosno njihove kombinacije koja nam omogućava da nemoguć svijet vidimo i prihvatimo kao moguć, kao stvaran. Griješimo li kad se prepuštamo fikciji na način da imamo određene odgovore na stav djela, koji podrazumijevaju, u našem realnom životu, posve nemoguće stvari? Ili bismo trebali reći: neću odgovoriti na traženi način jer je on nerealan i nemoguć? Čini se da je vrijednost velikih umjetničkih djela upravo u njihovoj neospornoj snazi da nas uvjere u nešto što je ponekad jako udaljeno od naših stvarnih života, vjerovanja, stavova. Ovo djelo od nas traži odgovor koji uključuje prihvaćanje situacije na koju inače ne

¹²⁶ Više o Miyazakijevim djelima i njihovom utjecaju, ali i odnosu na japansku kulturu u (Cavallaro, 2013) i (Cavallaro, 2015)

bismo pristali (pretvaranje ljudi u svinje).¹²⁷ I iako ćemo s odmakom moći o iskustvu gledanja filma i dojmovima reći: dosta je nerealno gledati na prirodu naših života, povezanosti s prirodom, isprepletenost nadrealnih događaja na takav način, ali zapravo je film predivna bajkovita priča o djevojčici Chihiro, nalik onoj o *Alisi u zemlji čudesa*. Na analogan način funkcionira i nemoralna umjetnost. U imaginaciji pristajemo na zamišljanje moralno pogrešne perspektive, umjetničko djelo nas može staviti u poziciju da čak i odobravamo (ovisno o vrsti nemoralnosti, o kojima će biti govora u narednom poglavlju) nemoralnost koju nam nudi. To i dalje ne znači da nećemo, izvan iskustva umjetničkog djela, tvrditi da je perspektiva ponuđena djelom pogrešna.

Kad Miyazaki govori o svojoj umjetnosti, on kaže:

“Anime mogu prikazati fiktionalni svijet, ali svejedno, ja vjerujem da u svojoj biti moraju imati neku vrstu realizma. Čak i kad je prikazani svijet laž, trik je u tome da ga prikazete kao da je stvaran i moguć. Drugačije rečeno, animator mora smisliti laž, takvu, da da toliko stvarna da gledatelji pomisle da je prikazan svijet zaista moguć.” (Isbrucker, A. 2018)

Trebamo li smatrati da smo neracionalni što smo prihvatili imaginativnu situaciju i odgovorili na njegov stav djela tako što smo prihvatili i odgovorili s odobravanjem na situaciju male Chihiro? Čini se da ne. Jednako kao što se čini da smo ispravni u odgovoru na nemoralna djela, čak i kada su naši odgovori zasluženi (jer je djelo tako od nas tražilo), odnosno nezasluzeni (u smislu da ih prihvaćamo i odobravamo za naš život). Ako u ovo razmatranje uključimo i Gautovu tezu da je moguće i da imamo kognitivni interes¹²⁸ u djelu koje prikazuje (ne i odobrava) stav koji je moralno loš, tada je teza nezasluzenog odgovora još teže obranjiva. Stoga vjerujem da argument zasluženog odgovora ne bi nužno trebao odbaciti nemoral-

¹²⁷ < Slično tvrdi Kieran kad kaže da možda ono što jest ključno nije zasluženost odgovora, nego zamislivost odgovora te da postoji razlika između zamišljenog i stvarnog svijeta. U svijetu fikcije si možemo dozvoliti da imamo odgovore na zamišljene stvari kakve ne bismo cijenili u stvarnom životu. (Kieran, 2006) (Kieran, 2009b)

¹²⁸ Gaut tvrdi da: “Ukoliko je, kako se u odgovoru na primjedbu kaže da je naša radoznalost ono što je pobuđeno, onda naš kognitivni interes nije u tome da vidimo kako zlo nailazi na odobravanje, jer takvo odobravanje podrazumijeva da se može naći nešto dobro u stavu koji znamo da je loš.” (B. Gaut, 2012b, pp. 38-39)

na umjetnička djela, odnosno da on može biti modificiran tako da ide u prilog nemoralizmu. Važno je naglasiti još jedan element ove kritike: čini se da je posve pogrešno umanjiti vrijednost Miyazakijevog djela (po analogiji bismo trebali, jer nezasluženost odgovora ukazuje na estetsku manjkavost) pozivanjem na nezasluženost odgovora jer on nije istinit i realan za naš život. Naime, pozivajući se na Gautov argument o (ne)zasluženosti, trebali bismo tvrditi da je nezasluženi odgovor estetski nedostatak umjetničkog djela, što je i u ovom slučaju prilično neobično za tvrditi. Naime, čini se da je upravo suprotnim: da je estetsko zaslužno za mogućnost odgovora koji imamo na djelo.¹²⁹

Na ovaj se prigovor može dobro nadovezati i prigovor koji Stecker upućuje Gautovom načinu gledanja na prirodu estetske vrijednosti. Naime, Stecker smatra da Gaut zagovara reduktivni koncept estetske vrijednosti jer ju izjednačava s umjetničkom vrijednošću. Vjeruje da takvim potezom čini da je besmisleno smatrati da je primjerice kognitivna vrijednost izvor umjetničke vrijednosti, različita od estetske vrijednosti, odnosno da je estetska vrijednost najznačajniji izvor umjetničke vrijednosti. (Stecker, R.; Gaut, Berys 2008) Doista, inzistiranje na vezi kognitivne i moralne vrijednosti s estetskom, štiti poziciju eticizma, ali i onemogućava, čini se, zdravorazumsko objašnjenje prirode djelovanja kognitivne vrijednosti bez pozivanja na estetsku vrijednost.¹³⁰ Isti problem Gautovog eticizma, odnosno izjednačavanje estetske vrijednosti s vrijednošću “kao umjetnosti” nalazimo i kod Schellekens. Ona naglašava da se, u slučaju kada se tvrdi da je estetska vrijednost isto što i umjetnička, tada slijedi da moralna vrijednost djela utječe na vrijednost djela kao djela umjetnosti što se čini teško obranjivim. Schellekens se pita kako govoriti o interakciji moralnog i estetskog koje utječe na umjetničko, kada su estetsko i umjetničko isto? (Schellekens Dammann, E. 2020)

¹²⁹ Slično tvrde i Anderson i Dean kad kažu: “Želimo reći da u načelu postoji upadljiv jaz između vrijednosti kojih se zaista u životu držimo i vrijednosti koje smo spremi, zbog estetskog zadovoljstva, prihvatimo u imaginaciji onda kad se krećemo u kontekstu fikcije” (J. C. Anderson & Dean, 1998, pp. 172-173)

¹³⁰ Sličan prigovor upućuje i Dickie, navodeći da bi Gautov argument u prilog eticizmu mogao imati zaključak (slijedeći Andresona i Deana (J. C. Anderson & Dean, 1998)) sljedećeg oblika: Stoga su etičke manjkavosti umjetničke manjkavosti, koji je različit od onoga što Gaut želi tvrditi. Uglavnom, prigovor se temelji na nejasnoj upotrebi pojma umjetničko kojeg Gaut (u (B. Gaut, 2012b)) rijetko koristi, a na koji referira pojmom širokog estetskog. (Dickie, 2005)

Kritiku argumentu zasluženog odgovora uputili su i Anderson i Dean. Oni su, da bi kritiku jasnije formulirali prije svega sumirali argument zasluženog odgovora i ovako ga predstavili:

- (2) Propisane reakcije na umjetnička djela mogu se procjenjivati.
- (3) Neki od kriterija procjene propisanih reakcija su etički.
- (4) Ukoliko djelo propisuje reakciju koja je nezaslužena (odnosno neetička), onda je djelo neuspjelo kao umjetničko djelo.
- (5) Svaka mana umjetničkog djela kao umjetničkog djela jest estetska mana
- (6) Stoga, etičke manjkavosti su estetske manjkavosti.” (Anderson, James C.; Dean, Jeffrey T.; Aleksandra Kostić 1998)

Anderson i Dean dovode u pitanje ispravnost premise (4) i tvrde da postoje nezaslužene reakcije koje nisu produkt estetskih mana, odnosno da je moguće da postoje moralne mane koje nisu estetske mane. Navodeći primjer u kojemu je u djelu izneseno nešto što je netočno, u tom bi slučaju djelo propisalo reakciju koja je nezaslužena te bi prema premisi (3) to bi bio nedostatak umjetničkog djela, odnosno ono bi kao umjetničko djelo bilo neuspješno. Međutim, Anderson i Dean smatraju da ako slijedimo Gautovu argumentaciju po kojoj postoje djela koja su zanimljiva i informativna, iz kojih možemo nešto naučiti, ali po kojoj ih to ne čini ipso facto boljima u estetskom smislu, tada trebamo moći tvrditi vrijedi obrnuto. Kada nas djela navode na pogrešan zaključak, to djelo ne čini *ipso facto* lošijima. (Anderson, James C.; Dean, Jeffrey T.; Aleksandra Kostić 1998) Također, Anderson i Dean smatraju da, da bi Gaut odbacio primjedbu kako nisu svi nezasluženi odgovori važni, trebao tvrditi da su sve kognitivno afektivne reakcije, za koje veže vrednovanje umjetnosti, estetski važne. Međutim, on to ne tvrdi, već kaže da je takva vrsta vrijednosti po svojoj prirodi estetska. Anderson i Dean smatraju da ovakvim argumentom Gaut ne može postići da eticizam bude uopćena teorija kako bi on to želio. (Anderson, James C.; Dean, Jeffrey T.; Aleksandra Kostić 1998)

Najjaču kritiku ovog argumenta ponudio je, tvrdi Eaton (Eaton, A. W.; Carroll, N.; Gibson, J. 2015), Jacobson. Naime, Jacobson iznosi kritiku Gautovog argumenta zasluženos-ti¹³¹, koji označava kao problem evivokacije, odnosno bazira se na tezi da je centralni pojam

¹³¹ Jacobson paralelno iznosi i argument protiv Carrollovog argumenta primjerenog odgovora, koji je nalik Gautovom argumentu.

zasluženosti dvosmislen. Jacobson tvrdi: "...on se njiše između prihvaćanja opravdanja i etičkog prihvaćanja." (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012) Da bismo lakše razumjeli njegovu kritiku, potrebno je izložiti strukturu Gautovog argumenta kako ga vidi Jacobson:

- (1) Nemoralna umjetnost prikazuje opasnu etičku perspektivu koja podrazumijeva prizivanje stavova i emocija koje je pogrešno gajiti, čak i u imaginaciji (te stavove i emocije ćemo nazvati neetičkim odgovorom)
- (2) Neetički odgovori nikada nisu zasluženi
- (3) Ako djelo zahtijeva neetički odgovor, onda je to njegova estetska mana
- (4) Stoga, nemoralna umjetnost je estetski manjkava. (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012)

Jacobson smatra da, ukoliko zasluženost vidimo kao opravdanost, onda je premisa (3) uvjerljiva, ali je premisa (2) lažna, jer su neki neetički sudovi opravdani. Međutim, ako Gautovu zasluženost vidimo samo u etičkom smislu, onda je premisa (2) istinita (Jacobson tvrdi da je trivijalno istinita), kod premise (3) je očita cirkularnost, jer tvrdi upravo ono što jest u pitanju. Cijeli se problem, smatra Jacobson okreće oko činjenice da argument ne razlikuje različite vrste normativnih sudova o emocijama. (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012) Naime, činjenica da bi za mene osobno moglo biti pogrešno da imam neku emociju može predstavljati snažan razlog da na djelo na taj način ne odgovorim, ali to i dalje ne znači da sama emocija ne odgovara svome objektu. Upravo u tom miješanju emocija, smatra Jacobson, leži problem. (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012)

U raspravi o zasluženom odgovoru, se često (posebno zbog sličnog mehanizma funkcioniranja) uspoređuju šale i nemoralna umjetnost. Naime, zasluženost neetičkog odgovora se uspoređuje s primjerice rasističkom šalom. Opći stav eticista jest da šala od nas traži da njome budemo zabavljeni, ali ukoliko je šala uvredljiva tada je pogrešno da njome budemo zabavljeni. Jacobson tvrdi da postoji razlika između tvrdnje da je šala dobra i da je šala smiješna. Rasizam u šali može biti razlog da šalu ne smatramo dobrom, ali je to moralni razlog, koji govori kad je prihvatljivo, a kada ne, da imamo određenu emociju. Međutim, tvrdi Jacobson, to ne znači isto kao i pratiti evaluativna svojstva takve šale. Naime, Jacobson kaže da su argumenti moralizma (Carrollov i Gautov) sazdana na "neanaliziranim konceptima zasluženosti i primjerenosti, koji miješaju logički različita pitanja prirodnosti i korektnosti

emocionalne reakcije.” (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012) Naime, možemo reći da su rasističke šale moralno loše, ali to i dalje ne znači da nisu smiješne.

“Moralno loši vicevi mogu biti manje ili više smiješni, a sud da je vic uvredljiv ne riješava pitanja njegove komične vrijednosti, čak i ne doprinosi rješavanju tog pitanja, zbog toga što upravo ono zbog čega je vic uvredljiv može biti razlog zbog kojeg vic i jest smiješan.”(Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012)

Pogrešku miješanja dvaju načina kako netko može vidjeti zasluženost, (miješanje toga da je moralno pogrešno imati neku emociju prema nekom objektu i toga da emocija koju imamo ne odgovara tom objektu) Jacobson i D’Arms zovu moralističkom greškom. (D’Arms, J.; Jacobson, D. 2000) Eaton dodatno naglašava da intrinzična prepreka za određenu emociju ne govori ništa o tome bi li ta emocija bila odgovarajuća, naprotiv - to znači da nešto onemogućava odgovor, ne da djelu nedostaje značajki vrijednih takvog odgovora. (Eaton, A. W.; Carroll, N.; Gibson, J. 2015) Zaključno, naglašava da argument zasluženog odgovora, prema Jacobsonu, pokazao da moralne manjkavosti mogu onemogućiti otkrivanje estetski vrijednih značajki djela, ali ne pokazuje da je moralna manjkavost uzrokovala estetsku manjkavost djela. (Eaton, A. W.; Carroll, N.; Gibson, J. 2015)

Iako eticizam dobro odgovara na neke naše intuicije i prakse bavljenja umjetničkim djelima, ukazujući na vezu moralne i umjetničke vrijednosti, on u Gautovoj verziji ne uspijeva u svojem naumu. Naime, kao što smo vidjeli, Gautovi argumenti za eticizam suočavaju se s mnoštvom prigovora, osobito argument zasluženog odgovora. Čini se da je eticizam, ovako formuliran, ne uspijeva biti pozicija koja je uspješna u praksi. Naime, striktno vezanje etičkih vrijednosti umjetničkih djela s estetskom vrijednošću (koja u Gautovom slučaju ima problema u odnosu na umjetničku vrijednost) prikazuje nerealnu sliku evaluativne prakse umjetničkih djela. Naime, njezine joj krutost i uopćenost, onemogućavaju da bude uspješna za sva umjetnička djela, odnosno da ispravno odgovori na prirodu našeg bavljenja s umjetničkim djelima. Argument u koji polaže najviše nade, argument zasluženog odgovora, postaje ujedno i najproblematičniji argument ove pozicije. Nemoralna umjetnička djela za ovu poziciju predstavljaju najveći problem, odnosno argument zasluženog odgovora ne uspijeva biti adekvatan

argument koji će poslužiti za eticistički tvrdnju da će umjetnička djela moralno manjkavog karaktera biti estetski manjkava zbog svoje nemoralnosti.

U nastavku teksta izložiti ću umjereniju poziciju moralizma, Carrollov umjereni moralizam, koji će se činiti prikladnijom pozicijom u raspravi o odnosu moralne i estetske vrijednosti.

4.5.3. Umjereni moralizam

Umjereni moralizam je pozicija koja tvrdi da neke forme umjetnosti mogu biti evaluirane moralno te da ponekad moralne značajke ili greške mogu igrati ulogu u estetskoj evaluaciji umjetničkog djela. Iako je ova pozicija uglavnom vezana za književnost, vjerujem da je, ukoliko je ispravna, primjenjiva i na druge forme umjetnosti, one u kojima postoje relevantne moralne značajke koje možemo procjenjivati. Međutim, važno je naglasiti kako umjereni moralizam tvrdi da nije potrebno da umjetnička djela posjeduju moralnu vrijednost da bi bila umjetnička djela, odnosno da bi bila vrijedna umjetnička djela.

Carollova je argumentacija umjerenog moralizma vidljiva u primarno u *Art, Narrative and Moral Understanding* (Carroll, N.; Levinson, J. 2001) i *Moderate Moralism* (Carroll, N. 1996)“ U ovim su tekstovima iznesene osnovne ideje njegovog stava u pogledu odnosa estetskog i moralnog u vrednovanju umjetničkog djela.¹³²

Carroll često objašnjava poziciju umjerenog moralizma i kroz kritiku autonomizama i eticizma te ćemo u prikazu umjerenog moralizma referirati i na druge pozicije u raspravi.

Iako postoje očite sličnosti između eticizma i umjerenog moralizma, Carroll će naglasiti da između njih ipak postoje značajne razlike. One se ponajviše ogledaju u jačini iznesenog stava (kod eticista je moralna mana estetska mana, a kod umjerenih moralista je moralna mana ponekad estetska mana). Carroll tvrdi:

“Eticizam smatra da određeni etički nedostaci u umjetničkom djelu uvijek predstavljaju estetske mane i da bi ih trebalo takvima i smatrati dok, u konačnom sudu, prosuđujemo

¹³² Usporedbu s ostalim pozicijama u raspravi: (N. Carroll, 1998), (N. Carroll, 2012a); Prigovori: (Dickie, 2005), (A. W. Eaton, 2010) (Livingston, 2004), (Robert Stecker, 2005); odgovori: (N. Carroll, 2006), (N. Carroll, 2013)

o tom konkretnom djelu kao umjetničkom djelu. Umjereni moralizam smatra da samo neke istaknute etičke mane u umjetničkim djelima mogu smatrati i estetskim manama te da se kao takve moraju odmjeravati u konačnom sudu.” (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012)

Kritizirajući pojam zasluženosti u Gautovom argumentu, Carroll na sličan način kao Jacobson (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012) zaključuje da nisu sve reakcije na umjetničko djelo, ukoliko su u moralnom smislu nezaslužene, nezaslužene i u estetskom smislu. (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012)

Dok se eticizam koncentrira, oslanjajući se djelomično na kognitivističku tezu, na to da nam djelo propisuje kako moramo na njega reagirati, umjereni moralizam se tiče onoga što nam djelo propisuje kako možemo odgovoriti na djelo. (Kieran, M.; Levinson, J. 2009) Carroll naglašava da je razlika između eticizma i umjerenog moralizma u argumentima koji od publike traže određenu vrstu odgovora. Napominje da Gaut zagovara argument zasluženog odgovora, a on argument reakcije (kojeg Jacobson naziva argumentom primjerenog odgovora)¹³³. Carrollov argument se tiče reakcije koje djelo propisuje publici i, kao što ćemo vidjeti u nastavku teksta, razmatra razloge zbog kojih dolazi do izostanka takvih reakcija.¹³⁴ Stecker ovu vrstu argumenta naziva argumentom afektivnog odgovora. (Stecker, R. 2005)

Kao što sam već navela, Carroll se u svojim radovima uglavnom bazira na razmatranju književnih djela, zbog najeksplicitnijeg moralnog i edukativnog aspekta u odnosu na ostale vrste umjetničkih djela. Carroll smatra da se narativna umjetnička djela tiču naše snage

¹³³ *Uptake* argument - iako bi doslovan prijevod ovdje bio argument usvajanja, smatram da je točnije (u duhu argumenta) zvati ga argumentom reakcije. To je argument koji od publike zahtijeva da nešto predočeno djelom usvoji, prihvati, razumije, odnosno da odgovori na umjetničko djelo. I Goran Bojović u prijevodu Carrolovog teksta (N. Carroll, 2000) koristi izraz “reagiranje” te u prijevodu stoji: “Glavna stavka u agendi jednog umjetničkog djela je da osigura da publika reagira onako kako ono od nje traži. Dakle, neuspjeh u tom pogledu predstavlja estetsku manu umjetničkog djela...” (N. Carroll, 2012b, p. 122)

¹³⁴ Eaton smatra da su ove pozicije (Gautova i Carrollova) u svojoj biti iste. (A. W. Eaton, 2015, p. 443)

moralnog razumijevanja.¹³⁵ Uključivanje snaga moralnog razumijevanja se može očitovati i kao produbljivanje i osiromašivanje, odnosno kvarenje, našeg moralnog razumijevanja. Upravo zato, neka djela, barem ponekad, mogu biti evaluirana zbog vrlina kojima doprinose i obogaćuju našu moralnu edukaciju. (Carroll, N. 1996)

Naravno, postoje i argumenti protiv edukacijske snage umjetničkog djela. Carroll se slaže, i kaže da umjetnička djela zapravo ne uče moral. (Carroll, N. 1996) Ona nisu izvor moralne edukacije, već ovise o pretpostavkama moralno educiranog čitatelja, gledatelja ili slušatelja. Većina narativne umjetnosti ne uči publiku novome, ali moralno učenje i nije samo pitanje dostizanja novih moralnih pravila ili normi. Ono uključuje i razumijevanje postojećih moralnih pravila te uključuje razumijevanje kako ta pravila primijeniti na određene situacije. Moralno razumijevanje je, prema Carrollu, sposobnost manipuliranja apstraktnim moralnim pravilima - uviđanje veza između njih te sposobnost da ih se uključi razumno, s poštivanjem određene situacije. Takav proces zahtijeva praksu, a narativna umjetnička djela nam za to daju priliku. Čitajući književna djela dobivamo priliku da se naše moralno razumijevanje razvije, produbi i poveća, tako što ga vježbamo kroz praksu. Carroll to objašnjava na primjeru *Zločina i kazne* i kaže da je istina da nas to djelo neće naučiti da je ubojstvo pogrešno, to je nešto što čitatelj, smatra on, već nosi sa sobom u čitanje djela, ta je spoznaja čitatelju nužna da bi razumio djelo. Ono što će se čitatelju kroz bavljenje djelom dogoditi jest vrsta razvitka i razjašnjavanja znanja koja već posjeduje. (Carroll, N. 1996) Carrollov klarifikacionalizam¹³⁶ se tiče upravo unapređivanja postojećih moralnih vještina i znanja. Narativna umjetnička djela nam služe za moralnu edukaciju upravo zato što nam nude priliku da pas-traktne moralne principe "isprobamo" u umjetničkim djelima i nude nam priliku da ih apliciramo na specifične situacije, čime uvježbavamo naše moralne sposobnosti i razumijevanje. (Carroll, N. 1996)

¹³⁵ Carroll smatra da su autonomisti su u pravu kada kažu da je neprikladno zahtijevati moralna razmatranja u pitanju svih umjetničkih djela, ali ispravno tvrdi da to ipak ne znači da je pri procjeni nekih umjetničkih pogrešno takvu evaluaciju uključiti. autonomistički argument zajedničkog nazivnika ne može logički onemogućiti moralnu evaluaciju u pojedinim vrstama umjetnosti. Da bismo primijenili moralni aspekt pri evaluaciji umjetnosti, trebamo njegovu upotrebu ograničiti na područje umjetnosti u kojemu je etički diskurs razumljiv. (najčešće je to područje koje Carroll obuhvaća pojmom human narratives, ali uključuje i neke druge vrste umjetnosti) (N. Carroll, 1996)

¹³⁶ Carroll kaže da se ova vrsta stava može nazvati i transakcijskim stajalištem, jer naglašava transakciju između narativnog djela i moralnog učenja. (N. Carroll, 2001a, p. 142)

Za Carrola je dakle razumijevanje umjetničkog djela proces koji može uključivati i proces produbljivanje moralnog razumijevanja, što je vrlo značajan element moralne edukacije. Važno je naglasiti da on to napredovanje u moralnom smislu ne vidi kao posljedicu bavljenja umjetničkim djelom, već smatra da su povećanje moralnog razumijevanja i učenje kroz književnost, dio procesa shvaćanja i slijeđenja narativnog djela. S obzirom na to da je čitanje književnog djela već samo po sebi moralna aktivnost, jer uključuje kontinuirani proces donošenja moralnih sudova, možemo govoriti o moralnoj edukaciji vezanoj za književna djela, bez pretpostavki da oni sudjeluju u novim moralnim otkrićima. Kad se bavimo umjetničkim djelom, naše moralno razumijevanje dobiva priliku da bude unaprijeđeno, samim time dolazi do napretka u našoj moralnoj edukaciji. Ali, upravo zato što je ono na neki način odgovor koji umjetničko djelo zahtijeva od nas, ono je sastavni dio samog bavljenja umjetničkim djelom, a ne neka posljedica bavljenja umjetničkim djelom. (Carroll, N. 1996) Također i emocije imaju važnu ulogu, pa je smisleno govoriti i o povećanju i produbljivanju emocionalnog razumijevanja koje se javlja čitanjem narativnih umjetničkih djela.¹³⁷ (Carroll, N. 1996)

Carroll smatra da je svako narativno umjetničko djelo nepotpuno bez odgovora publike. S obzirom na to da je ustanovio da postoji odnos između narativnog umjetničkog djela i našeg moralnog razumijevanja, moralna je evaluacija takvih umjetničkih djela prikladna i normalna. (Carroll, N. 1996) Djelo mi, kao publika, upotpunjujemo moralnim odgovorima.

Važno je, dakle, imati na umu da Carroll inzistira na aktivnoj ulozi publike u dovršavanju umjetničkog djela, za koje kaže da su nedovršene strukture. Zadatak je publike da na ispravan način reagira na ono što se umjetničkim djelom nastoji postići. Ukoliko zbog moralne mane umjetničkog djela tako nešto djelo ne može postići, on smatra da je to zahvaljujući estetskom nedostatku umjetničkog djela. Naime, svoju poziciju umjerenog moralizma suprotstavlja poziciji umjerenog autonomizma te na primjeru tragedije izlaže stav zašto je moralna mana istovremeno estetska mana djela. Anderson i Dean smatraju da Carroll uopćava Aristotelove tvrdnje o tome da tragički junak u tragediji mora biti određenog moralnog karaktera da bi kod publike izazvao određen tip reakcije, odnosno točno određene emocije: strah i sažaljenje. (Anderson, James C.; Dean, Jeffrey T.; Aleksandra Kostić 1998)

¹³⁷ Nešto opsežniji prikaz uloge emocija ću iznijeti u sljedećem poglavlju, kad budem iznosila argumente o dosegima moralnog učenja, odnosno kad budem prikazivala da je Carrollov klarifikacionalizam prikladna pozicija i za nemoralni kognitivizam.

Ukoliko po kriterijima koje je sama postavila tragedija ne uspije izazvati upravo takav učinak Carroll to smatra rezultatom estetske mane. Za suvremeni primjer uzima Američki psiho, za kojeg smatra da je trebao biti satirička alegorija o 80-tim u SAD-u te da je trebala proizvesti “kisele osmijehe”, Ali u tome nije uspjela jer čitatelji nisu uspjeli preći preko ostatka sadržaja djela, odnosno grozota koje se u djelu opisuju. Na taj je način izostao ispravan odgovor publike. Carroll tu grešku vidi kao estetsku grešku, koja međutim počiva na moralnoj grešci. Osiguravanje ispravnog moralnog odgovora je, smatra Carroll, zadatak dizajna i strukturalnih dijelova umjetničkog djela. (Carroll, N. 1996) Stoga, poziciji umjerenog autonomizma koja želi zadržati neutralnost estetskog, suprotstavlja poziciju umjerenog moralizma i smatra da primjerom pokazuje da moralna mana nekad može biti estetska mana. Jednako tako vjeruje da su i moralne vrline ponekad estetske vrline, što umjereni autonomizam također odbija. Pretpostavlja da bi odgovor autonomista mogao biti sljedeći: takve manjkavosti se mogu karakterizirati na dva načina - kao estetske manjkavosti (publika iz psiholoških razloga ne može prihvatiti djelo) i kao moralni problemi (djelo predstavlja perspektivu koja je moralno pogrešna) i svjestan je da će autonomisti vjerojatno odgovoriti da su primjeri koje nudi primjeri prve vrste. Umjereni će autonomist nakon toga, smatra Carroll, dodati da zapravo nije pokazano da je nešto estetski manjkavo zbog toga što je zlo, već da se radi o primjerima u kojima se javlja greška koja se tiče psihologije publike. Ovo se naziva taktičkom greškom. Carroll naglašava da estetski manjak ima utjecaj na publiku, na način da publika nije u stanju na ispravan način prihvatiti ono što se djelom prikazuje, a što je u moralnom smislu problematično. (Carroll, N. 1996)

Anderson i Dean vide Carrollovo objašnjenje da je razlog estetske manjkavosti i moralne manjkavosti isti, pogrešnim te ga odbacuju uspoređujući argumente moralne i estetske manjkavosti¹³⁸. Smatraju da uvjerljivost Carrollove teze počiva na činjenici da ova dva argumenta imaju jednu zajedničku premisu (onu o nemoralnosti umjetničkog djela - “Perspektiva umjetničkog djela je nemoralna”) koja međutim, oni tvrde nije relevantna da prikaže da je djelo manjkavo niti u moralnom niti u estetskom smislu. (Anderson, James C.; Dean, Jeffrey T.; Aleksandra Kostić 1998) Carroll odgovara da je opovrgavanje teze da je nemoralna perspektiva nedovoljna za ustanoviti da je djelo moralno ili estetski manjkavo pogrešna.

¹³⁸ Smatram da nam nije nužno ovdje prenositi cijele argumente jer se čini da Anderson i Dean i Carroll različito gledaju na premisu o nemoralnosti, na kojoj počivaju oba argumenta.

Naime, tvrdi da, činjenica da je djelo nemoralno faktor najveće relevantnosti temeljem kojeg je publika onemogućena da ispuni zahtjeve djela. Moralna manjkavost onemogućava ispravan odgovor publike, ali i razloge zašto neka djela, u nekim slučajevima jesu estetski manjkava, što, smatra on, opisuje temelje umjerenog moralizma.

Carroll napominje da u situaciji u kojoj postoji manjkavost moralne dimenzije, ali ju publika ne otkriva, umjetničko djelo također treba nazvati estetski manjkavim djelom. Jer, dok god je ono što umjetničko djelo promovira, moralno manjkavo, ta je moralna manjkavost je potencijalna zapreka osiguravanju pravog odgovora, za kojeg smatra da je uvjet estetskog uspjeha. Također, moralna manjkavost će biti estetska manjkavost čak i ako ne onesposobljava publiku da donese ispravan odgovor, sve dok ima sposobnost da, kod moralno osjetljive publike, bude preprekom za izazivanje ispravnog odgovora. (Carroll, N. 1996)

Umjetničko djelo je oštećeno ako sadrži grešku u moralnoj perspektivi, koju moralno osjetljiva publika može otkriti. Iz toga slijedi da:

“Moralna manjkavost može biti smatrana estetskom manjkavošću čak i ako ne potkopava cijenjenje od strane stvarne publike, sve dok ima kontrafaktične kapacitete da potkopaju namjeravani odgovor moralno osjetljive publike.” (Carroll, N. 1996)

Istovremeno, Carroll tvrdi da moralna manjkavost nije uvijek i estetska, već kaže: ”Ali, dovoljno je pokazati da je ponekad estetska mana, što je dovoljno i da se pokaže da je umjereni autonomizam pogrešan”.¹³⁹ (Carroll, N. 1996)

Književna djela, smatra Carroll, često od nas zahtijevaju, da bismo bili sposobni pratiti radnju, uključivanje moralnog razumijevanja i emocije. Takvo moralno uključivanje ponekad doprinosi estetskom i uopće razumijevanju književnog djela. (Carroll, N. 1996)

Carroll, stoga definira umjereni moralizam:

¹³⁹ Naime, Carroll smatra da argument zajedničkog nazivnika nije pokazao da nikad nije prikladno imati moralnu procjenu umjetničkog djela, već, u najboljem slučaju, da to nije uvijek prikladno činiti. Time argument ostavlja prostor za to da je ponekad opravdano i zamislivo imati pristup umjetničkom djelu s moralne strane. (N. Carroll, 2001a, p. 138)

„On (*umjereni moralizam*)¹⁴⁰ tvrdi da neka umjetnička djela mogu biti evaluirana moralno i da ponekad moralne manjkavosti i/ili vrline mogu utjecati na estetsku evaluaciju djela. On ne tvrdi da umjetnička djela trebaju uvijek biti moralno vrednovana, niti da svaka moralna mana ili vrlina u djelu treba utjecati na estetsku evaluaciju” (Carroll, N. 1996)

Dakle, sumirajući Carrollovu poziciju možemo reći da je umjereni moralizam pozicija koja se temelji na ideji da neka narativna umjetnička djela posjeduju moralne značajke, odnosno moralnu vrijednost koja ponekad utječe na estetsku vrijednost. Moralne mane i vrline tako ponekad postaju estetske mane ili vrline. Međutim, za umjereni moralizam je moguće da moralna mana ne bude uzrokom estetke manjkavosti. Carroll tvrdi:

“Tako (umjereni moralizam) dozvoljava da umjetnička djela mogu biti manjkava u moralnom smislu, a da time ne budu manjkava i u estetskom smislu, ipak zastupa gledište po kojemu kad god je moral od važnosti za estetsku procjenu, odnos koji iz toga proizlazi jest takav da se odgovarajuće moralne mane smatraju samo umjetničkim manama, a da će se moralne vrline smatrati umjetničkim vrlinama. Drugim riječima, umjereni moralizam, kao i eticizam, ne dopušta tezu po kojoj bi moralna mana umjetničkog djela mogla ponekad doprinijeti estetskoj vrijednosti umjetničkog djela” (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012)

Ovakav je slučaj moguć jer (ne)moralnost djela utječe na naše sveukupno evaluiranje umjetničkog djela, odnosno na našu reakciju na djelo - jesmo li u mogućnosti na djelo odgovoriti na zahtijevan način. Naime, kao što sam već naglasila, pretpostavka Carrollovog stava jest da se umjetničko djelo dovršava moralno prikladno osjetljivom publikom. Nemoralno će umjetničko djelo možda nastojati izazvati odgovor kod publike koji publika može ne uspjeti pružiti, što Carroll vidi kao estetsku manjkavost djela. Dakle, moralna je manjkavost ona manjkavost koja će onesposobiti publiku da odgovori na umjetničko djelo kako ono od publike traži. Primjerice nemoralni će lik u tragediji propustiti kod nas ispravnu reakciju koju tragedi-

¹⁴⁰ Moj kurziv

ja kod nas treba moći proizvesti. Ali, upravo nemoralnost karaktera u djelu nas onemogućava u tome da odgovorimo kako je traženo.

Međutim, ono što je ovdje također vrijedno naglasiti jest Carrollova upotreba termina umjetničko i estetsko koja je nedovoljno jasna, odnosno stječe se dojam da ne radi razlikovanje među njima. Isto čini i na drugom mjestu u istom tekstu, kada kaže: “Neuspjeh umjetničkog djela da izazove željenu reakciju predstavlja umjetničku, odnosno estetsku manu.” (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012) Čini se da moralna vrijednost nema mogućnosti da utječe na umjetničku vrijednost ako to ne čini preko estetske vrijednosti. Ta vrsta direktne veze moralnog i estetskog doista jest nešto što (umjereni) moralizam zastupa, ali on, približavajući se poziciji eticizma generira i ranije¹⁴¹ spomenute probleme.

Ovaj problem naglašava i Schellekens i tvrdi da u stvarnosti umjereni moralizam zapravo ne uspijeva napraviti mjesta za direktan utjecaj moralne vrijednosti na umjetničku vrijednost, odnosno naglašava da umjereni moralizam ima relativno “neregularnu” vezu između moralne i umjetničke vrijednosti (Schellekens, E. 2007) Sličan problem, među ostalim, uočava i Dickie. U tekstu u kojemu pokazuje mane umjerenog moralizma i eticizma, zastupajući poziciju umjerenog autonomizma, svoju kritiku iznosi pozivajući se na vrlo raširenu raspravu o filmu *Trijumf volje*, koji se uzima kao paradigmatički primjer nemoralne umjetnosti. Smatra da Carroll, možda i nesvjesno briše razlikovanje ovih pojmova, odnosno da zamagljuje razlikovanje između Sibleyevog poimanja estetskog i nekog šireg smisla estetskog. Iako se slažem s time da postoji problem ako pojmove estetsko i umjetničko koristimo kao istoznačne¹⁴², smatram da je pitanje Carrollovog izbora hoće li on slijediti Sibleyevu¹⁴³ poimanje estetskih koncepata. Naime, Sibleyev prijedlog kaže da ne postoji analitička veza između estetskih i neestetskih svojstava i termina (Matravers, D. 1996). To unaprijed, na neki način, blokira raspravu koju moralisti vode, odnosno pogoduje autonomističkim pozicijama, iako

¹⁴¹ Kod prigovora Gautu

¹⁴² Ovaj je problem detaljno prikazan u prošlom poglavlju

¹⁴³ (Sibley, 1959)

Sibley ne nudi konačan popis estetskih i neestetskih termina.¹⁴⁴ Carroll međutim, ulazi u objašnjenje estetskog i naglašava da se vodi stavom da su formalna svojstva dijelom estetskih svojstava djela, ali i da su manjkavosti u *Saviouru*¹⁴⁵ formalne manjkavosti, jednako kao i moralne manjkavosti, koje onda tvore estetske. “Umjetnička forma djela okuplja odabire kojima se namjerava realizirati bit ili svrha umjetničkog djela.” (Carroll, N. 2006) Formalni odabir, smatra Carroll, je formalna značajka djela, koja doprinosi namjeravanom razvoju biti i namjere djela. On je manjkav onda kada ne uspijeva realizirati ili ometa bit ili svrhu djela; takva formalna manjkavost je estetski nedostatak. (Carroll, N. 2006) Izazivanje određenog emocionalnog odgovora kod publike jest svrha mnogih umjetničkih djela, za što je potrebno ispuniti neke uvjete, odnosno osigurati da dizajn djela, taj zadatak uspijeva ispuniti. Istovremeno, smatra Carroll, izazivanje emocija uključuje i osiguravanje određenih moralnih uvjeta, koji u primjeru *Savioura*, neće osigurati izazivanje divljenja jer miješanje simbola kršćanstva i Krista jest samo po sebi uvredljivo te blokira naše pozitivne moralne odgovore. (Carroll, N. 2006) Carroll dodaje:

“Izbor Kristovog zamišljanja ne koristi namjeri slike. To je nepromišljen formalni izbor, estetska manjkavost. Što ga čini estetski manjkavim (formalno disfunkcionalnim)? To što izaziva moralno bijes zahvaljujući svojoj opakoj koncepciji. Njegova je koncepcija zla i upravo ta neprikladnosti je ono što ju čini pogrešnim formalnim izborom. Formalno je manjkav zbog svoje moralne manjkavosti.” (Carroll, N. 2006)

Ovo se Carrollovo objašnjenje dobro nadovezuje na Dickiev dodatni prigovor, a on se tiče problema s kojima se umjereni moralizma suočava kad treba odgovoriti na pitanje kako moralne manjkavosti generiraju estetske u nemoralnim umjetničkim djelima. Dickie smatra da je umjereni moralizam u krivu, jer ne uspijeva, na primjeru *Trijumfa volje*, pokazati da u

¹⁴⁴ Smatram da nam Sibleyev opći stav o razlikovanju estetskih i neestetskih termina treba biti značajan, ali kao podsjetnik na potrebu dosljednog korištenja termina. Uostalom, Carroll u odgovoru Dickieu sam kaže da ne vidi razlog da se drži Sibleyevog koncepta estetskog kao autoriteta. (N. Carroll, 2006, pp. 84-85)

¹⁴⁵ *Saviour* je zamišljena slika Hitlerovog mrtvog tijela, prikazanog na način da aludira na prizor Kristovog silaska s križa, njegove su ruke i noge položene na način da simboliziraju križ, a naslov slike (Spasitelj) također aludira na biblijsku priču. (N. Carroll, 2006, p. 84)

filmu postoje nekoherentnosti koje bi ukazivale na estetsku manjkavost djela, odnosno nemogućnost da pokaže da je moralna manjkavost djela estetka.

Dakle, Dickie podsjeća da Carrollov argument o umjetničkim djelima s moralnom manjkavošću govori o tome kako takvo djelo ne uspijeva izazivati ispravan moralni odgovor publike. Međutim, u slučaju filma *Trijumf volje*, ne govori o mogućnosti izazivanja reakcije publike, već o stvarnom neuspjehu da se izazove takav odgovor, a taj neuspjeh, smatra Carroll, jest neuspjeh estetske vrijednosti. Dickie tvrdi da Carroll govori da je ta estetska manjkavost zapravo vrsta nekoherentnosti filma. Međutim, Dickie smatra da je film u potpunosti koherentan. (Dickie, G. 2005)

Carroll odnos moralnog i estetskog zove funkcionalnim odnosom u kojem smatra, elementi ne moraju biti strogo odijeljeni kako to želi Dickie. Naime, Carroll smatra da Dickie želi naglasiti da moralni i estetski nedostatak nisu isti, odnosno da se estetski neuspjeh djela očituje u tome da publike na uspije reagirati, a moralna manjkavost je ono što uzrokuje takvu pogrešku. Carroll drži da, čak i ako ih odvojimo na predložen način, dizajn i struktura uvjeta za izazivanje reakcije i dalje uključuju formalne izbore, koji su, zbog svoje izopačenosti pogrešni. Dakle, bit je da oni zbog svoje moralne manjkavosti neće izazvati namjere djela prema ciljanoj publici. Stoga, zaključuje Carroll, u primjeru *Savioura* postoje barem dvije formalne ili estetske pogreške - pogreška izazivanja reakcije i pogreška dizajna koja blokira publiku da reagira zahvaljujući moralnoj manjkavosti. (Carroll, N. 2006)

Smatram da je Carrollov odgovor ovdje pojasnio način kako gleda na prirodu izazivanja odgovora kod publike, koji je, čini mi se, sličniji Gautovom nego što bi Carroll to zapravo želio.¹⁴⁶ Naime, Gaut referira na izazivanje određenog zasluženog odgovora publike (on je nezasluzen u relaciji s nemoralnim umjetničkim djelima, kad ona traže odgovor koji je publici neprihvatljiv), a Carroll smatra da publika ne uspijeva odgovoriti zbog manjkavosti djela. Ali, čini se da možemo, u primjeru *Savioura* reći da publika ne može odgovoriti, upravo zato što je ono što bi trebalo odgovoriti moralno pogrešno, odnosno da isti mehanizam blokira odgovor u oba argumenta. Čini se da bi, ako zamislimo situaciju u kojoj publika i

¹⁴⁶ Conolly tvrdi da umjereni moralizam zapada u moralizam zbog normativnog elementa - moralno osjetljive publike, jer se u tom slučaju riječ "ponekad" koja stoji u definiciji umjerenog moralizma zapravo gubi te postaje više nalik Gautovoj definiciji. (O Conolly, 2000, pp. 308-309) Isto tvrdi i Kieran - ako uzmemo u obzir traženu Carrollovu moralno osjetljivu (idealnu) publiku, zbog koje će svaka moralna mana biti razotkrivena, tada se vraćamo u Gautov eticizam, gdje je moralna mana/vrlina uvijek relevantna. (M Kieran, 2001, p. 29)

odgovori na tražen način¹⁴⁷, zasluga djela bila u moralnim značajkama, odnosno (slijedeći prethodnu argumentaciju) estetskim značajkama. U tom bi slučaju, estetska uspješnost nemoralnog djela bila zasluga njezinih nemoralnih značajki. Međutim, Carroll ne bi prihvatio takav ishod te stoga, pretpostavljam, treba tvrditi da je nešto pogrešno (u publici?) u takvoj reakciji, odnosno da bi trebao tvrditi nešto naliku Gautu, da je ta reakcija nezaslužena. Čini se da Carroll treba dodatno objašnjenje da bi zadržao umjereni moralizam koji ne zapada u eticizam, odnosno da treba dodatno popuštanje i prihvaćanje da djelo ponekad može biti uspješno zbog svog nemoralnog karaktera.

Ono što smatram da je dodatni problem za Carrola u ovom slučaju je da je njegov primjer suštinski pogrešan jer nije uvjerljiv. Naime, čini mi se da nema ništa sadržajno uvjerljivo i zanimljivo, osim provokativnosti, u primjeru kojeg Carroll nudi, kao primjer umjesto filma *Trijumf volje*. Ta dva primjera nisu analogna. Prije svega, uvjerljivost primjera *Trijumfa volje* ide djelomično iz činjenice da je ono svjedočanstvo vremena i stvarne situacije. *Trijumf volje* naravno ima cilj i svrhu i ona jest sadržana u namjeri da prihvatimo određenu moralnu perspektivu, ali u slučaju *Savioura* ona je istovremeno i bespotrebno banalna u svojoj provokativnosti. Carrollov primjer zamišljenog djela odaje dojam pretjerane karikiranosti da bi se naglasila nemoralnost djela, pozivanjem na spajanje dvaju drastično različitih simbola (kršćanstva i nacizma), što možda i postojeći kompleksniji sadržaj u slučaju *Savioura*, stavlja u drugi plan.

Očito je da je Carrollova tvrdnja da su moralne manjkavosti estetske prilično problematična, kako tvrdi Stecker da neuspjeh u vidu toga da djelo nije vrijedno odgovora koje od publike traži ne implicira uvijek estetski manjak i ne umanjuje, u estetskom smislu, uvijek vrijednost djela. (Stecker, Robert 2005) Stecker navodi dobar primjer kako nemoralni sadržaj umjetničkog djela može ne imati posljedice za estetsku vrijednost umjetničkog djela - govori o Homerovoj Ilijadi. Iako je ona prepuna smrti, moralno upitnih postupaka, odnosno žrtvovanja i patnje, smatramo da nam je iskustvo čitanja djela vrijednim i važnim. Stecker tvrdi da djelo ne bi bilo bolje da nam nudi moralno prihvatljive stavove, odnosno ponuđeni moralni stavovi nemaju (njihove manjkavosti) nemaju utjecaj na estetsku vrijednost Ilijade. (Stecker,

¹⁴⁷ Stecker također vjeruje da ovaj argument može biti apliciran samo na podklasu publike, odnosno da može postojati publika koja će odgovoriti na djelo kako ono traži. Time Stecker sugerira da bi argument trebao imati neku vrstu normativnost. (Robert Stecker, 2005, p. 145)

Robert 2005) Carroll odbacuje ovaj primjer, jer tumači Ilijadu na drugačiji način - jer smatra da u djelu postoji kritika određenih moralno manjkavih stavova. (Carroll, Noël 2006)

Dodatnu poteškoću za umjereni moralizam Schellekens vidi u potrebi dopunjavanja Carrollovog argumenta premisom koja će reći da je intrinzična vrijednost umjetničkog djela internalno vezana za emocionalne odgovore na moralni karakter djela. Schellekens smatra da je to ono što još u njegovom argumentu nije ustanovljeno, iako teorija ovisi upravo o toj premisi koja nedostaje. (Schellekens, E. 2007) Očito je da se s idejom intrinzične vrijednosti moralne kategorije i Conolly slaže jer napominje da smatra da je Carrollov umjereni moralizam standardnog intrinzičnog umjerenog moralizma¹⁴⁸. (Conolly, O 2000) Važnost intrinzičnog statusa estetske vrijednosti u Carrollovom argumentu naglašava i Livingston (Livingston, P. 2004), kojemu Carroll odgovara i opovrgava nužnost da netko vrednuje iskustvo koje je vrijedno za zbog njega samoga (for its own sake) da bi imali estetsko iskustvo.

Vrednovati djelo intrinzično, za Carrola, nije nužno vezano za primjerice razumijevanje djela. (Carroll, N. 2006) Na istom mjestu Carroll naglašava da može zamisliti da netko ima estetsko iskustvo djela ako djelo instrumentalno doživljava, odnosno koristi kao priliku za uvećavanje svojih sposobnosti percepcije ili sinteze, odnosno za unapređivanje uma. Pita se: "U koju kategoriju, ako ne u estetsko iskustvo, bismo smjestili informirano bavljenje dizajnom djela (u takvom slučaju)?"¹⁴⁹(Carroll, N. 2006) Carroll se opire ovoj vrsti determiniranja umjerenog moralizma kao teorije koja se veže uz intrinzičnu vrijednost. Međutim, ako autonomisti tvrde da je intrinzična vrijednost umjetničkog djela sadržana ili sazdana od estetske (a ne i moralne vrijednosti), što on kritizira, čini se da je potrebno da moralizam ponudi neki opis one vrijednosti po kojoj je umjetnost vrijedna zbog sebe same, odnosno da nam odgovori na pitanje što je to što je ključno za evaluaciju djela kao umjetničkog djela. Čini se da moralizam mora reći da je to primarno estetska vrijednost, na koju međutim direktno utječe moralna vrijednost, na način kako predlaže Gaut ili na Carrollov način. Iako Carroll odbija opisati estetsku vrijednost u tim terminima, čini se da je istinita tvrdnja koju Schellekens nudi - da je

¹⁴⁸ Connolly iznosi razlikovanje četiriju vrsta umjerenog moralizma: standardni intrinzični umjereni moralizam, instrumentalni umjereni moralizam idealnog gledatelja, instrumentalni umjereni moralizam i optimistična verzija umjerenog moralizma. (O Conolly, 2000) Međutim, s obzirom da ovo razlikovanje u literaturi nije zaživjelo, a objašnjenje razlikovanja nije osobito korisno za nastavak rasprave, ovdje ga ne objašnjavam. Naime, smatram da je svrstavanje Carrollovog umjerenog moralizma u kategoriju standardnog intrinzičnog umjerenog moralizma, dovoljna napomena na ovom mjestu, u raspravi o intrinzičnosti estetske vrijednosti u Carrollovom prijedlogu.

¹⁴⁹ Moja zagrada

u pozadini argumenta umjerenog moralizma ideja da je intrinzična vrijednost vezana i za moralnu, naravno u interakciji s estetskom vrijednošću, ne direktno u odnosu s umjetničkom vrijednošću. Uostalom, upravo u detektiranju i formaliziranju te veze vidimo prednost moralizma u odnosu na autonomizam.

Eticizam i umjereni moralizam jasno uočavaju jednu od najvažnijih značajki nekih umjetničkih djela - to su njihove moralne karakteristike. Moralni karakter umjetničkog djela, za pozicije eticizma i umjerenog moralizma, utječe na njihovu vrijednost, na vrlo određen način - utječući direktno na estetsku vrijednost. Međutim, valja se zapitati zašto, za eticiste i umjerene moraliste, ta veza treba i može funkcionirati samo na jedan određen način, tako da moralne vrline uvećavaju, a moralne mane umanjuju njihovu vrijednost. Odnosno, zašto se na uopćenoj razini, od publike traži određena vrsta (zaslužnog) odgovora, kada je posve očito da na umjetnička djela različito reagiramo.¹⁵⁰ Taj se zahtjev čini previše restriktivnim.¹⁵¹ Činjenica je da, ovisno o našim stavovima prema primjerice kršćanstvu, mi različito reagiramo na Carrollov zamišljeni primjer *Savioura*. Iako je izgledno da će kršćane slika simulacije Hitlera u pozi Isusa uznemiriti, izgledno je i da će oni koji nisu vjernici moći biti u imagini zaokupljeni zamišljenim prizorom, čak u nekoj mjeri njime zabavljeni.

Ali, uzmimo realni primjer plakata za predstavu *Fine mrtve djevojke*¹⁵². Plakat studija Cuculić, napravljen za predstavu *Fine mrtve djevojke*, u režiji Dalibora Matanića, po tekstu Mate Matišića, predstavlja sliku dviju Blaženih Djevoja Marija, na kojima jedna, s leđa grli drugu. Plakat je, zbog pritiska, prvenstveno udruge Vigilare, koja je pozvala građane da na isti plakat reagiraju, a temeljem odluke gradonačelnika Milana Bandića i uprave Gradskog Kazališta Gavella u Zagrebu, uklonjen i zamijenjen drugim plakatom. Naime, Vigilare, a i dio javnosti, plakat su okarakterizirali kao uvredljiv. Svoj su stav, u pozivu na reakciju prema Gavelli formirali ovako:

¹⁵⁰ Uzmimo u obzir i samo postojanje različitih interpretacija istog umjetničkog djela.

¹⁵¹ Isto tvrdi i Kieran (M Kieran, 2001, pp. 31-32)

¹⁵² Prilog 20

“Gradsko dramsko kazalište Gavella u oglašavanju jedne od svojih predstava *"Fine mrtve djevojke"* koristi plakate na kojima se na izrazito vulgaran, uvredljiv i ponižavajući način prikazuje Blažena Djevica Marija. Ovime se na najgrublji način ismijavaju, omalovažavaju i vrijeđaju svetinje, kao i vjerski osjećaji većine građana u Republici Hrvatskoj.”(Vigilare 2013)¹⁵³

Darko Stazić se u ime Gradskog Kazališta Gavella ispričao:

“Još jednom ponavljam kako namjera kazališta nije bila povrijediti bilo koga, te se svima onima koji su se osjetili uvrijeđenima javno ispričavam u ime kazališta "Gavella" i u svoje osobno ime. Iskreno se nadam da će svi oni koji su poslali svoju poruku nezadovoljstva plakatom, pogledati predstavu i osobno se uvjeriti u plemenitost poruka koje prenosi, kao i u njenu kazališnu kvalitetu.” (Stazić, D. 2013)

Istovremeno je Hrvatsko dizajnersko društvo također reagiralo izražavajući zabrinutost zbog ovakvog čina te dodalo:

“Također smatramo kako plakat *Fine mrtve djevojke* odražava visoke kvalitete umjetničke direkcije u kojoj Cuculić lucidno i promišljeno vizualno interpretira sadržaj i poruku predstave. Samim time, ovaj rad je polemičan jednako toliko koliko i sama predstava te se kroz dizajnerski medij otvoreno uključuje u diskurs o bitnim društvenim pitanjima poput tolerancije, prava LGBT zajednice i nasilja u društvu. Njegova provokativnost, na razini reinterpretacije prepoznatljivih religijskih motiva, u funkciji je poticanja upravo takvog dijaloga, što je jedna od najvažnijih uloga dizajna vizualnih komunikacija, te je u skladu s temeljnom odgovornošću društvenog angažmana dizajnera. Njegov glavni sadržaj je upravo to, te stoga svođenje recepcije plakata na razinu vrijeđanja vjerskih osjećaja pokazuje samo duboko nerazumijevanje problematike.” (Hrvatsko dizajnersko društvo, 2013)

¹⁵³ Isto je prezentirano i na jednom do prokršćanskih portala (Bitno.net, 2013)

Ovim se primjerom jasno može prikazati priroda problema koji krutost stavova moralizma može proizvesti, odnosno nejasnoću zahtjeva za reagiranjem, a onda i problem evaluacije. Perspektiva koju plakat nudi jest kršćanima nemoralna i uvredljiva, spolno tolerantnim nekršćanima¹⁵⁴ (ugrubo dijeleći) provokativna (naravno zbog poznavanja simbola kojima se plakat služi), ali i zamisliva i u kognitivnom i emocionalnom smislu izazovna i moralno poticajna, budući da promiče ono što liberalno usmjereni nekršćani doživljavaju kao toleranciju. Dok će kršćani vjerojatno biti u poziciji nemogućnosti odgovora kako se od njih traži, odnosno u poziciji odbijanja da se na plakat reagira kako je traženo, spolno tolerantni nekršćani će na plakat moći i htjeti imati odgovor, čak i ako će izvan imaginarnog iskustva smatrati da je ovakvo poigravanje s vrijednostima kršćanstva nije drugima prihvatljivo. Kako onda evaluirati ovo umjetničko djelo? Čini se da, u eticističkom duhu imamo sljedeću mogućnost: reći da, zbog perspektive koju djelo nudi, dio publike (kršćani) treba reći da je odgovor koji se od njih traži neprihvatljiv, dakle, odgovor je nezaslužen. U moralističkom duhu dio bi publike trebao reći da je traženi odgovor nemoguće dati, jer je nemoralnost perspektive generirala estetsku manjkavost zbog koje djelo ne izaziva ono što namjerava. U slučaju oba odgovora će doći do toga da će, zbog estetskih nedostataka djelu biti umanjena vrijednost. Međutim smatram da možemo reći da djelo zbog imaginativne snage nemoralne perspektive koju nudi, pruža priliku uočavanja nečeg vrijednog, odnosno da umjetničko djelo, upravo zbog nemoralne perspektive ima umjetničku vrijednost. U vezi s navedenim, ovaj je primjer dobar i zbog uočavanja različitosti pozicija iz kojih dolazimo na razini tumačenja, odnosno dobar je primjer za ustanovljavanje različitih vrsta interpretacija djela. Dok će neki u plakatu vidjeti benigni zagrljaj, drugi će u tumačenje upisati istospolnu ljubav. I upravo će se u tome razotkriti da je osim poigravanja s kršćanskim motivima, plakat i izazivanje, odnosno ukazivanje na problem odnosa društva i pojedinaca prema istospolnim odnosima. Dakle, pozicija koju Carroll nudi nije jednoznačno točna, odnosno teza nemogućnosti odgovora nije uvijek ispravna.

Nemoralna umjetnička vrijednost će, pridodano ranije spomenutim prigovorima, dakle predstavljati najveći izazov za pozicije eticizma i umjerenog moralizma. Naime, bavljenje umjetničkim djelima uključuje naše imaginativne snage, vrijednost je umjetničkih djela

¹⁵⁴ Na ovo točno referiranje me upućuje Baccarini, navodeći važno razlikovanje između spolno tolerantnih nekršćana i konzervativnih nekršćana.

sadržana i u njihovoj snazi pružanja specifičnog iskustva koje može biti i ono udaljeno od naših moralnih principa koje slijedimo u svakodnevnom životu. Kako Jacobson tvrdi, nemoralnost djela (poput uvredljivosti nekih šala) nisu od estetske vrijednosti neodvojivi dijelovi te je stoga pogrešno tvrditi da je nemoralnost sporedno svojstvo. On pretpostavlja da bi se nemoralnost djela mogla smatrati nedostatkom estetske vrijednosti ukoliko bi djelo bilo bolje ako tih značajki ne bi bilo. Tvrdi da je nemoralnost (prikazuje to na primjeru pjesme Emilly Dickinson) perspektive nije istovremeno i mana djela, odnosno da nemoralna umjetnička djela mogu biti vrijedna upravo zbog svoje nemoralnosti¹⁵⁵ (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012) Upravo činjenica da postoje različiti stavovi o prirodi moralnosti, tvrdi Jacobson je zapravo blagodat umjetnosti da nam pruža mogućnost da se bavimo stavovima i vrijednostima različitim od onih koje samim imamo. (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012) Međutim, Carroll ne vidi tu vrstu vrijednosti kao relevantnu za umjetničku, odnosno estetsku vrijednost. Kieran smatra da Carroll takvo objašnjenje vidi kao instrumentalističko¹⁵⁶ opravdanje nemoralne umjetnosti. (Kieran, M.; Levinson, J. 2009)

Upravo zato ću u nastavku ovog poglavlja ponuditi kratak prikaz dviju opcija koje modificiraju pozicije moralizma, iz kojih se kasnije razvijaju pozicije nemoralizama.

4.5.4. Najumjereniji moralizam

Nemoralna umjetnička djela, o kojima ćemo više govoriti u sljedećem poglavlju, predstavljaju izazov za pozicije eticizma i umjerenog moralizma. Naime, osnovno je pitanje mogu li umjetnička djela biti vrijedna upravo zbog nemoralnosti pozicije koju nam nude. Osnovne moralističke teze to blokiraju, odnosno umjereni moralizma tvrdi da neka djela mogu

¹⁵⁵ Osobito kritizira tezu da publika ne može odgovoriti na nemoralnost djela te kaže: "ukoliko nismo spremni čak ni da pokušamo zamisliti ono što djelo od nas traži da zamislimo, onda svakako nismo u poziciji da sudimo o njegovoj estetskoj vrijednosti" (Jacobson, 2012a, p. 302)

¹⁵⁶ Ovakav Carrollov odgovor zaista upućuje na to da ipak čini razlikovanje intrinzične i instrumentalne vrijednosti umjetnosti, odnosno da u pozadini njegova stava stoji ideja da je estetska vrijednost vrsta ključne, intrinzične vrijednosti.

biti dobra unatoč nemoralnosti perspektive koju nude¹⁵⁷. To je najveći ustupak koji moralizam dopušta.

Kieran je, međutim, izložio prijedlog pozicije najumjerenijeg moralizma, modificirajući poziciju umjerenog moralizma. On tvrdi su moralne značajke koje proizlaze ili koje su centralne za imaginativno iskustvo koje nam umjetničko djelo daje, relevantne za intrinzičnu vrijednost umjetničkog djela, ali samo u mjeri u kojoj te značajke umanjuju ili promoviraju razumljivost likova, događaja situacija ili odgovora. (Kieran, M 2001)

Navodi pet ključnih točaka za ovu poziciju:

1. standardna forma kritičke evaluacije uključuje i reakcije poput komično, tragično, nerazumljivo i slično, ovisno o tome kako su likovi, događaji i stanja okarakterizirani.
2. kriterij relevantnosti je imaginativno iskustvo uključuje, ali je i šire, od afektivnog odgovora.
3. kvaliteta imaginativnog iskustva je važna za vrijednost djela kao umjetnosti i djelomično je funkcija zamislivosti perspektiva djela. Zamislivost je internalno važna za evaluaciju.
4. načini kako su nam likovi predstavljeni uječe na zamislivost određene situacije ili perspektive, odnosno na imaginativno iskustvo
5. zadržavanje vezanosti za tezu umjerenog moralizma, odnosno njegovu umjerenost, ali prevladava njezine manjkavosti. (Kieran, M 2001)

Kieran dakle zadržava umjerenost pozicije umjerenog moralizma, ali dopušta da nemoralnost djela može biti značajna za djelo ukoliko je razumljivo prikazana. Ovdje naglašava da se zasluženost odgovora zapravo mijenja za zamislivost odgovora, koju za razliku od zasluženosti, smatra estetski relevantnom. Zamislivost perspektive generira estetsku, odnosno “općenitu vrijednost” djela. (Kieran, M 2001)

Čini se da Kieran ovim prijedlogom djelomično rješava problem zasluženosti odgovora, mijenjajući ju za zamislivost. Kad kažem rješava mislim primarno na to da ćemo zamislivost direktnije moći vezati za djelo samo, odnosno za njegova estetska svojstva, za razliku od zasluženosti, koja generira ranije prikazane probleme. Međutim, ostaje problem možemo li ovakvu poziciju nazvati vrstom moralizma. Naime, moralizam nije pozicija koja dopušta da

¹⁵⁷ Problem za Carrollovu poziciju predstavlja i činjenica da ne nudi primjer za ovakvu mogućnost. Čini se da će malo, ako ijedno, djela odgovarati ovoj opciji, iako umjereni moralizma ne blokira mogućnost takvog primjera.

djelo može biti vrednovano zbog nemoralne perspektive koju nudi. odnosno teško ćemo zamisliti da će moralisti prihvatiti ovu poziciju jer ona prihvaća ideju da nemoralni karakter djela može biti njegova estetska vrlina.

Međutim, ova Kieranova pozicija prikazuje realističniji način kako pristupamo umjetničkim djelima, odnosno predstavlja smjer u kojem se čini da trebamo ići. Činjenica jest da postoje nemoralna umjetnička djela, na koje uspijevamo odgovoriti kako se od nas traži, čak i na Gautovim rječnikom “nezaslužen” način, koje vrednujemo upravo zbog nemoralnosti perspektive koju njima imamo priliku, u imaginaciji, iskusiti. Kieran je, vidjet ćemo u sljedećem poglavlju, ovu poziciju modificirao u jedan od oblika nemoralizma, vjerojatno uviđajući da je upitno koliko je najumjereniji moralizam uopće u stanju biti verzija moralizma.

4.5.5. Oportunistički moralizam

John¹⁵⁸ predlaže poziciju oportunističkog moralizma kao prijedlog u kojem umjetnička evaluacija ostavlja prostor za prioritarno moralnu vrijednost, čak i u slučajevima kad ne postoji sustavna teorija o njihovom odnosu, kako to predlaže Jacobson. (John, E.; Kieran, M. 2005) Pretpostavka na koju se John oslanja jest da dokazati da je moralna vrijednost značajna za umjetničku vrijednost znači pokazati da je moralna evaluacija relevantna za internalnu svrhu samog djela. (John, E.; Kieran, M. 2005)

Oslanja se na neke primjere koje je Jacobson ponudio kao primjere nemoralnih umjetničkih djela, u kritici umjerenog moralizma. Za primjer Hemingwayeve priče *Kratki i sretni život F. Macombera*, John kaže da smatra da ne bi imalo smisla reći da bi djelo bilo bolje da ne sadrži moralni nedostatak, odnosno da svakako ne bi bilo isto djelo. Tvrdi da je djelu upravo potrebno da pokazuje tu moralnu manjkavost da bi bilo tako dobra priča. Isto tvrdi i za primjer Jamesovog *Portreta dame*, za kojeg kaže da je djelo različito doživjela i tumačila u dva čitanja, ali da je to nevjerojatno djelo. Naglašava da ne može razumjeti kako bi Isabelin¹⁵⁹ odabir smatrala manom, onakvom kakvom bi je Carroll opisao, odnosno takvom da ona jest pogreška djela samoga. U drugom je čitanju, tvrdi John, poštovala zasluge Isabelina izbora, u svijetu koji je djelo sagradilo, ali nikada nije iskusila osjećaj podržavanja, emo-

¹⁵⁸ Oportunistički nemoralizam je predstavljen u (John, 2005)

¹⁵⁹ Isabela, unatoč lošem braku, prevari i izdaji, se u ključnom trenutku odluči vratiti mužu.

cionalnog ili moralnog, kako bi to Carroll i Gaut tražili, jer nikada zapravo nije podržala njezin izbor. (John, E.; Kieran, M. 2005) John navodi i primjere *Trainspottinga* i *Talentiranog gospodina Ripleya*, čije nemoralnosti (na različite načine prikazane) ne smatra manama djela, već naprotiv razlog za vrednovanje. Ovim primjerima pokazuje da umjetnost može biti vrednovana upravo zbog ili djelomično zbog moralno pogrešnih karaktera. Moralne “obaveze” kako ih John zove su integralni dio dizajna djela, takav da su esencijalni dio razloga zašto vrednujemo takva djela.

“Vidjeti moralnu pogrešku kao dio uspjeha djela znači da moralna manjkavost nosi težinu, zajedno s ostalim vrlinama djela, a ne samo prevaga pozitivnih doprinosa drugih značajki djela.” (John, E.; Kieran, M. 2005)

Kritizirajući ideju odgovora koji su propisani, u prijedlozima Gauta i Carrola, John zagovara prijedlog koji kaže da svako umjetničko djelo koje ima moralni sadržaj propisuje na neku vrstu odgovora, ali u “minimalnom smislu”, tako da djelo zapravo samo nudi vrstu sankcija, odnosno blagoslova za određene odgovore. Stoga su neki odgovorni ispravni, u kontekstu umjetničkog djela, ali njima se ne uvjetuje uspješnost djela, na način kao što je to recimo uvjetovano ispravnim odgovorom publike kod Carrola. Naši odgovori, smatra John, trebaju pokazati da smo zahvatili bit djela, odnosno ono što se u umjetničkom djelu smatra moralno značajnim, ali ne da nužno prosuđujemo ili osjećamo kako to djelo zahtijeva. (John, E.; Kieran, M. 2005) John vidi umjetničku vrijednost kao vrijednost koju djelo nudi, pozivom na evaluaciju (koja je ugrađena u djelo samo), kao ono što je karakteristično za evaluaciju umjetnosti. “Smatram da umjetnička evaluacija ima svoj poseban karakter: uzima u obzir eksplicitne svrhe koje teže ostvarenju i pogreške i izljuje se u nešto što je poput opravdanja postojanja.”(John, E.; Kieran, M. 2005)

Moralna vrijednost ne ulazi u sliku umjetničke vrijednosti automatski, odnosno nije automatski ključna za umjetničku vrijednost. Umjetnost je, tvrdi John, na neki način oportunistička:

“na sve načine nastoji biti nam važna, na značajan način. Ako je tako, tada će potraga za otkrivanjem i artikulacijom moralne istine biti dobar oportunistički odabir. Potrebno

nam je da istražimo i prezentiramo moralna pitanja ispravno, a u tom procesu često istovremeno uživamo.” (John, E.; Kieran, M. 2005)

Dakle, oportunistički moralist vjeruje da je ispravno dopustiti moralnu evaluaciju djela, da ona doprinosi, vrlo snažno umjetničkoj vrijednosti, čak i u slučajevima kada namjera i svrha djela nisu primarno u moralnom značaju i vrijednosti. Prioriziranje statusa moralne vrijednosti ne znači da se djelo ne može ostvariti, odnosno opravdati svoju egzistenciju u realiziranju drugih vrsta vrijednosti. John vjeruje da je moralna vrijednost umjetničkih djela važna jer je ljudima moralna vrijednost važna, ali i da je kontingentna, odnosno da bi za ljude nešto drugo u umjetnosti moglo biti vrijedno kada bi njihov interes za to bio njihova centralna preokupacija. John želi naglasiti i da moralna istina nije osnovni izvor dragocjenosti umjetnosti te da nemoralna umjetnička djela također mogu biti najvrijednija umjetnička djela. (John, E.; Kieran, M. 2005)

Vrijednost ovog pristupa se, sasvim sigurno, ogleda u značaju koji, na nenormativan način, John prikazuje, moralna vrijednost u umjetničkim djelima može imati. Za razliku od Gautha i Carrola, labav odnos između djela i načina reagiranja na umjetnost, za neka djela svakako ima smisla. Međutim, ako izuzmemo centralnu ulogu moralne vrijednosti u ovom prijedlogu, čini se da prijedlog ima malo toga s pozicijom moralizma. Dva su ključna razloga zbog kojih bi, vjerujem eticisti i moralisti, odbili ovakav prijedlog: izostanak određene uloge publike (bilo da odgovori kako je propisano ili da odgovori kako je zaslužno) te mogućnost sagledavanja moralnih mana djela kao vrijednosno značajnih karakteristika djela. Upravo zato je ovaj prijedlog više nalik nemoralizmu nego moralizmu.

4.6. Zaključak

U ovom sam poglavlju prikazala ključne pozicije u raspravi o vezi moralne i estetske, odnosno umjetničke vrijednosti. Za svaki od prijedloga sam iznijela osnovne argumente i prigovore, naglasila njihove prednosti i poteškoće s kojima se, ne samo u teoriji, već i u praksi suočavaju. Uočili smo da je rasprava izuzetno kompleksna i plodonosna, iako nam nije odgovorila na (sva) pitanja, osobito ne ona o statusu i načinu vrednovanja umjetničkih djela

moralno manjkavog sadržaja. Iako umjereni moralizam¹⁶⁰ unutar ovdje predloženih pozicija možda najprikladnije opisuje način kako u mnogim slučajevima pristupamo umjetničkim djelima i kako ih evaluiramo, on ne može biti konačan odgovor na našu raspravu jer ne prepoznaje da nemoralna umjetnička djela mogu biti vrijedna upravo zbog svoje nemoralnosti, što ću pokazati u sljedećem poglavlju.

¹⁶⁰ Najumjereniji moralizam je, među do sada opisanim pozicijama, najbliži mome stavu, ali smatram da njegov naziv zapravo pogrešno reprezentira sadržaj njegovih argumenata. S obzirom na to da Kieran i sam, kao autor pozicije najumjerenijeg moralizma, prerasta poziciju i u narednim tekstovima govori u nemoralizmu, smatram da nisam u krivu kad odbacujem najumjereniji moralizam kao verziju moralizma. Ovdje sam ju, međutim, kao i oportunistički moralizam, navela radi vjerodostojnosti prikaza rasprave.

5. POGLAVLJE

NEMORALNA UMJETNOST

Kao što je ranije već uočeno, razgovor o vrijednosti umjetnosti, odnosno posebice o vezni moralne i estetske vrijednosti, poštujući primjere iz prakse, nužno se dotiče i evaluacije nemoralnih umjetničkih djela. Čini se da do sada prikazani prijedlozi mogu više ili manje uspješno opisati odnos estetskog i moralnog, sve dok se ne suoče s činjenicom da neka uspješna umjetnička djela dio svoje uspješnosti zahvaljuju nemoralnosti svoje perspektive. U ovom ću se poglavlju baviti nemoralnim umjetničkim djelima i pozicijama koje pokušavaju naći adekvatan odgovor na njihovu evaluaciju. Zbog nedostatka takvog razlikovanja, smatram da je osigurati razlikovanje vrsta nemoralnih djela, odnosno adekvatan opis nemoralnosti. To će nam olakšati daljnju raspravu o prijedlozima kako ista umjetnička djela evaluirati. Pokazat ću zašto smatram da je kognitivni nemoralizam najbolja opcija te naglasiti kognitivne dobrobiti koje bavljenjem umjetničkim djelima možemo imati.

Pojam nemoralnosti je u raspravama o umjetničkim djelima često korišten pojam, iako je on prilično nejasan i često preširok pojam. Kad filozofi raspravljaju o fenomenu nemoralnosti referiraju na pojmove od moralne manjkavosti, iskazivanja nemoralnog karaktera, neadekvatne reakcije negodovanja na nemoralni sadržaj, moralno odbojno, na groteskno, opsceno, čak i na pornografiju. Vidjeli smo u prethodnom poglavlju da moralisti imaju na umu ona djela koja od nas traže nezaslužen odgovor ili ona koja od nas zahtijevaju reakciju koja nije u skladu s našim moralnim načelima. Različiti autori na različite načine formiraju nemoralističku tezu, ali im je zajednička briga o načinu kako sustavno na taj fenomen odgovoriti.

Do sada prikazane pozicije su nam, rezimirajmo, ponudile sljedeće teorije. Autonomizam nastoji očuvati autonomnost estetske, u odnosu na moralne vrijednosti, oslanjajući se na izostanak direktne veze moralnog i estetskog, kako sam već prikazala. Nemoralnost djela,

slijedeći njihove tvrdnje, ne predstavlja osobit problem, jer njihova pozicija, smatraju oni, uspijeva očuvati neovisnost estetske perspektive. Međutim, pokazala sam ranije da to nije pozicija koja na ispravan način prikazuje stvarnu evaluativnu praksu koju imamo prema moralno značajnim ili moralno manjkavim umjetničkim djelima. Kada trebamo sistematizirati pozicije u raspravi, autonomizmi uvijek ostaju odvojeni od ostalih pozicija koje inzistiraju na nekoj vrsti interakcije između estetske i moralne vrijednosti. Interakcijske pozicije nude različite opise odnosa između estetske i moralne vrijednosti, dobro sažete u tezi kako ju formulira Song: “Moralna manjkavost ili vrlina su umjetnička manjkavost ili vrlina” (Song, MOONYOUNG 2018)

Međutim, postoji više inačica interakcijskih pozicija: moralizmi i nemoralizmi. Moralizmi inzistiraju na odnosu koji, vrlo općenito, kaže da kad postoje u djelu moralne vrline, one su estetske vrline, a moralne manjkavosti su estetske manjkavosti. Odnosno, kako to Harold opisuje: “Ako moralna mana djela utječe na estetsku vrijednost umjetničkog djela, tada umanjuje tu vrijednost; ako moralna vrlina utječe na estetsku vrijednost djela, povećava mu vrijednost.” (Harold, J. 2008) Harold tu tezu zove ograničenje valencije.¹⁶¹ Takav stav je zajednički svim moralistima, iako, ranije smo uočili, različito snažno uzimaju u obzir ovu tezu, ovisno o tome zastupaju li radikalni ili umjeren moralizam. Zato, iako nisam sigurna da imamo (dobre) primjere koji bi odgovarali Carrollovom stavu, on tvrdi da mogu postojati umjetnička djela čija nemoralnost ne umanjuje njihovu vrijednost, ali tvrdi da umjetničko djelo ne može biti uspješno zbog svoje nemoralne perspektive. Pozicije moralizama zastupaju relativno stabilnu vezu moralne i estetske vrijednosti, sistematiziranu ključnom tezom da moralne vrline uvećavaju estetsku vrijednost, a moralne manje umanjuju estetsku vrijednost, u Gautovoj opciji uvijek, u Carrollovoj ponekad. Vrste sistematične veze koju ove pozicije naglašavaju, dopuštanjem da ponekad moralna mana bude estetska vrlina, kako to tvrde nemoralisti, ulaze u polje kontekstualizma koje dopušta da interakcija moralne vrijednosti¹⁶² na estetsku ne bude fiksna, već da ona bude ovisna o situaciji, odnosno kontekstu. Takva vrs-

¹⁶¹ *Valence constraint*

¹⁶² Schellekens dobro ukazuje da ove interakcijske teorije promatraju samo jednu od opcija kako interakcija može funkcionirati, a to je moralna vrijednost utječe na estetsku vrijednost. Međutim, ta interakcija može ići i u suprotnom smjeru. (Schellekens Dammann, 2020, p. 5) I Stecker naglašava postojanje estetsko-moralno interakcije, ali i on se njome ne bavi detaljno, naglašavajući da je rasprava usmjerena primarno na moralno-estetski odnos interakcije. (Robert Stecker, 2005, p. 138)

ta odnosa, koja nije sistematski propisana, ukazuje na to da odnos moralne i estetske vrijednosti nije striktno propisan te da kompleksnija od one kakvu svu nam ranije izložene pozicije prikazale. Odnos moralne i estetske vrijednosti valja promatrati kao kompleksan odnos, u kojem je interakcija između njih fleksibilna i bogata, a ne zadana i unaprijed propisana.

Nemoralizam će biti pozicija koja će najbolje opisati ovu vrstu odnosa, osobito Kierkegaardova verzija kognitivnog nemoralizma.

5.1. Nemoralnost umjetničkih djela

Pojam nemoralnosti jest vrlo raširen pojam, koji se ponekad dovodi u vezu s dva srodna pojma, što, vjerujem, zahtijeva njihovo jasno razlikovanje. Naime: nemoralno, imoralizam i amoralno su pojmovi koji referiraju na slične pojave, stoga ih ovdje želim dodatno razlikovati o objasniti razlog za korištenjem upravo termina nemoralnog. Naime, literatura koja se bavi nemoralnim umjetničkim djelima i raspravom o nemoralnosti umjetnosti većinski dolazi iz engleskog govornog područja u kojem se za isto koriste pojmovi *immoral* i *immoralism*, koje bi u doslovnom prijevodu trebali glasiti imoralno i imoralizam. Međutim, naše govorno područje imoralizam veže uz filozofski stav, odnosno teoriju, kojom se odbacuje postojeći moral i naglašavaju nove vrijednosti. Iako nemoralizam u umjetnosti djelomično jest vezan ili može biti vezan uz takav stav, on je ovakvim opisom osiromašen. Naime, imoralizam se blisko veže uz Nietzscheovu filozofiju i njegove stavove vezane uz nijekanja morala. (2021) Takav stav nije (jedino) što se nemoralnim umjetničkim djelima iskazuje. Uz imoralizam, više negoli možda uz nemoralizam, se veže i pojam amoralnog, kojim se referira na nešto što je neovisno od morala, odnosno nije nužno ni dobro ni loše niti se moralom zapravo uopće bavi. Amoralno se pogrešno izjednačava s nemoralim, jer amoralno označava odsustvo i moralno i nemoralnog. (2021) Mulin, u raspravi o imaginaciji i nemoralnim umjetničkim djelima naglašava razlikovanje o kojem govorim i kaže:

“Čini se da je amoralnost ili nemogućnost prepoznavanja bilo kojih značajki kao moralno relevantnih, prije negoli nemoralnost, problem ulaska u imaginativno uključivanje u djelo koje uključuje aspekte koje bismo smatrali moralno značajnima”.(Mullin, Amy 2004)

Naime, oblik amoralnog stava će biti samo jedna od vrsta nemoralnosti umjetničkih djela koje ćemo prepoznati.

Kad se govori o nemoralnim umjetničkim djelima, općenito se smatra da su to ona djela koja prikazuju ili podržavaju nemoralnu perspektivu, karakter, značajke, sadržaj, emocije ili publiku pozivaju na vrstu afektivnog odgovora nalik njima. Nemoralna umjetnost može ponuditi nemoralne karaktere ili se može baviti nemoralnim temama, njih može samo opisivati, može ih promovirati. Takva je umjetnost u suprotnosti sa stavovima koje u stvarnom životu smatramo ispravnima, koje nastojimo slijediti i koje želimo promovirati i poštovati. Kad govorimo o nemoralnim umjetničkim djelima, moramo imati na umu da postoji raznovrsno mnoštvo primjera, ali i vrsta umjetničkih djela koja se smatraju nemoralnima, od djela koja prikazuju ili promoviraju neke općeprihvaćeno nemoralne stavove poput mizoginije, rasizma, fašizma i slično, preko onih koji primjerice ne osuđuju određene zločine, do djela koja prikazuju neke opscene prizore, ali i (barem u nekim periodima razvoja čovječanstva) primjere pornografske umjetnosti.

Različiti autori različito izražavaju svoj stav o nemoralnosti. Možda najpoznatiji citat vezan za moralne, odnosno nemoralne značajke umjetničkih djela, osobito među moralističkim krugovima svakako jest onaj Humeov:

”No tamo gdje se od jednog razdoblja do drugog izmijene ideje o moralnosti i pristojnosti, i gdje su opake navade opisane, a da nisu označene odgovarajućim značajkama pokude i neodobravanja; to moramo prepoznati kao nagrđivanja pjesme, kao pravu rugobu. Ne mogu, niti bi to bilo primjereno, suosjećati s takvim čuvstvima, pa koliko god mogu oprostiti pjesniku zbog navada svog vremena, nikad ne mogu uživati u sastavku. (...) Nas ne zanimaju sudbine ni čuvstva takvih neotesanih junaka; nezadovoljni smo kad nalazimo da je granica između poroka i vrline do te mjere izbrisana; pa koliko god popustljivosti ukazali prema piscu zbog njegovih predrasuda, ne možemo sami sebe navesti da suosjećamo s njegovim čuvstvima, te da gajimo naklonost prema likovima o kojima jasno otkrivamo da zaslužuju pokudu.” (Hume, D.; Božičević, V. 1996)

Schellekens opisuje nemoralna umjetnička djela kao djela koja imaju “moralno prijekoran karakter” (Schellekens, E. 2007), Carroll kao djela koja pozivaju publiku da “prihvati moralno manjkavu perspektivu” (Carroll, N. 1996), odnosno na stavove koje je pogrešno prihvatiti čak i u imaginaciji; Gaut, vidjeli smo ranije, kao djela koja pozivaju na nezaslužan odgovor, odnosno odgovor koji je u moralnom smislu onaj koji ne prihvaćamo u svakodnevnom životu. Gaut kaže da je nemoralna umjetnost ona koja “pokazuje etički neprihvatljive stavove” (Gaut, Berys Nigel; Levinson, J. 2001) Jacobson kaže da je to umjetnost koja ima određenu intinzičnu moralnu manu:

“... i da postoji više različitih mišljenja o tome što čini umjetnost nemoralnim i kada moralne mane predstavljaju etičke promašaje. Naravno, umjetnost može biti loša na instrumentalni način - to jest može imati loše posljedice ili biti moralno opasna - a da pritom ne bude nemoralna”. (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012)

5.2. Vrste nemoralnosti

Iz navedenog je jasno da postoji više načina kako nemoralnost možemo opisati, ali iz mnoštva primjera koje autori navode jasno je da trebamo uvesti razlikovanje vrsta nemoralnosti umjetničkih djela. Literatura o nemoralnim umjetničkim djelima pretpostavlja razumijevanje ili ignorira potrebu ovakvog razlikovanja¹⁶³ i objašnjenja te je ovaj prikaz posebno važan.

Dakle, tvrdim da postoje tri vrste nemoralnosti vezane za samo umjetničko djelo te nemoralnost koju vežemo za autora djela. Ovdje ću opisati i primjerom predstaviti svaku od navedenih vrsta nemoralnosti. Važno je imati na umu da će postojati djela kod kojih ćemo

¹⁶³ Jedino ovakvo razlikovanje nalazim kod Eaton (A. W. Eaton, 2003) koja međutim malo pažnje posvećuje ovom razlikovanju. Za razliku od njezinog prijedloga, u prijedlog sadržajno nemoralnog djela uvodim dodatnu diferencijaciju - . Jednako tako u prijedlogu umjetničkih djela s nemoralnim posljedicama uključujem i nemoralne svrhe.

Slično razlikovanje uvodi i Stecker (Stecker, 2008b, p. 150) međutim, kod njega je to razlikovanje vezano uz načine kako umjetnička djela mogu biti etički evaluirana. On navodi četiri načina: po načinu produkcije, svojim posljedicama, etičkim stavom koji prihvaća i kvalitete istraživanja etičkih tema.

imati više vrsta nemoralnosti istovremeno. Međutim, smatram da to ne utječe na ispravnost ovakav prikaza i razlikovanja. Naime, ovo će nam razlikovanje služiti primarno da bismo jasnije označili kojim se umjetničkim djelima bavimo i na što referiramo u pojedinačnim slučajevima. Svaka od navedenih vrsta nemoralnosti ima svoj značaj i svaka može biti predmetom rasprave.¹⁶⁴

5.2.1. Umjetnička djela napravljena nemoralnim sredstvima i/ili postupcima

Kad govorimo o nemoralnim umjetničkim djelima, dio njih je upravo ovog tipa, čija se nemoralnost primarno ogleda u načinu kako je djelo napravljeno, odnosno izvedeno. Hirst je 1991. godine u Londonu, napravio izložbu pod nazivom *“In and Out of Love”*. Izložba se sastojala iz dva dijela, *“White Paintings and Live Butterflies”* i *“Butterfly Paintings and Ashtrays”*. U vlažnoj sobi, na katu gdje je bio dio izložbe pod nazivom *“White Paintings and Live Butterflies”* bila su izložena bijela platna na kojima su bile pričvršćene kukuljice iz kojih su izlazili leptiri. Cvijeće i šećerna voda su omogućavali leptirima uvjete za život, odnosno da lete, da se pare, da polažu jaja dok ne umru. U drugom dijelu su bile izložene monokromne slike s tijelima mrtvih leptira učvršćenih bojom. U središtu prostorije je bio stol prepun pepeljara. (Hirst, D. 1991) Hirst je ovako objasnio izložbu:

“Oba prostora se isto zovu *“In and Out of Love”*. Jedan je romantičan pogled, drugi je gruba realnost,. Nisam siguran koji je koji.“ (Morgan, S. 1991) Također: “Pokušao sam usporediti umjetnost i život u donjoj i gornjoj instalaciji, ludost za učiniti jer na kraju: sve je umjetnost.” (Calle, S.; Hirst, D. 1991)

Nekoliko godina kasnije, Hirst ponavlja izložbu pod istim imenom, u Tate Modern u Londonu, gdje istu izlaže u sklopu velike izložbe njegovih 70ak radova. RSPCA (Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals) je oštro osudila ovu izložbu, zbog okrutnosti, jer je u njoj tijekom 23 tjedna koliko je izložba trajala, uginulo oko 9000 leptira. RSPCA su izjavili:

¹⁶⁴ Ovdje ću se primarno baviti jednom vrstom specifično, druge će biti izložene u vidu kratkog opisa, iako vjerujem da svaka zaslužuje raspravu mnogo šire od one koju ću ovdje izložiti.

“U ovoj takozvanoj izložbi su leptiri bili prisiljeni postojati u umjetnim okolnostima zatvorene sobe cijelog svog života. Bila bi stvar nacionalnog negodovanja da je takva izložba uključivala bilo koje druge životinje, naprimjer pse. Ali, zato što se radi o leptirima, ne znači da oni ne trebaju biti tretirani s ljubaznošću”. (Ralph, T. 2012)

Kao drugi primjer koristim jedan iz naše umjetničke prakse. Delimar je 2006. u Galeriji Klovićevi dvori tijekom svog performansa pod nazivom *Marička*, zaklala pijetla. Naime, u izložbenom ciklusu pod nazivom *Intime*, koji je osmislila Jasmina Bavoļjak, Delimar je simulirala svakodnevicu *Maričkina*¹⁶⁵ života - šivala za šivačom mašinom, stavljala viklere te u konačnici zaklala pijetla. Tijekom performansa u prostor su ušli članovi Prijatelja životinja, od kojih je jedan uhvatio Delimar za ruku kojom je klala pijetla. Intervenirala je policija, Delimar je dobila prekršajnu prijavu za remećenje javnog reda i mira. (Delimar, V. 2006) Ideja izložbe je bila da se kroz formu intimne priče publiku pokuša odvesti u samu nutrinu Maričkinog, a onda posredno i Delimarinog života. Delimar kaže:

“Prikaz pripremanja živog pijetla za objed klanjem je prikaz tradicionalnog načina kakav se prakticira još i danas u svim ruralnim krajevima Hrvatske pa i u široj okolici Zagreba a naročito na perifernim dijelovima manjih mjesta ili gradova. U takvim sredinama ljudi za svoje potrebe uzgajaju manje količine peradi ili neke druge vrste životinja, stoke koju i sami pripremaju za jelo. U takvim egzistencijalnim situacijama nema izravnog mjesta emociji ili sentimentu tim više što smo prirodno odabrali da u svojoj prehrani konzumiramo meso i takav nam je fizički odnosno anatomski sklop.” (Delimar, V. 2006)

Danima je javnost brujala o performansu, Prijatelji životinja su iscrpno izvještavali i slali slike i informacije o klanju pijetla, kako bi u pitanje doveli i moralnost samog čina i moralnost umjetničke izvedbe. Ima li umjetničko klanje pijetla opravdanje i smije li se u umjetnosti baš sve, pitanja su koja se naravno vrlo direktno nameću ovim performansom. Jurić kaže:

¹⁶⁵ Marička je bila njezina tetka, dakle, stvarna osoba.

“Klanje pijetla (ili neke druge životinje) u sklopu umjetničkog čina nije isto što i “obično klanje” (u svrhu prehrane), bez obzira na to opravdavamo li “obično klanje” ili ne. A to sasvim sigurno zna i Vlasta Delimar – i upravo u tome je ključ problema. No, Vlasta Delimar vjerojatno smatra da je *umjetničkost*¹⁶⁶ njezina (ne)djela dovoljno opravdanje, tj. da njezin cilj (umjetnička poruka) opravdava njezina sredstva (klanje pijetla). Koliko god to danas zvučalo konzervativno, ja još smatram da u načelu cilj ne opravdava sredstva. Osim toga, smatram da u načelu ni jedno biće ne smije biti korišteno kao sredstvo za postizanje svrha drugog bića. Sve i ako su dopuštena određena relativiziranja, onda je to jedino u situacijama zaoštrenog moralnog konflikta i ako je svrha posve jasno definirana. U slučaju performansa Vlaste Delimar, svrha je mutna, a sredstvo je kristalno čisto – i krvavo.” (Jurić, H.; Marjanić, S.; Percl, I.)

Istovremeno Kiš tvrdi:

”Naravno, treba izolirati jeftine provokacije bez uporišta, koje umjetnici izvode svakodnevno kako bi dobili nekoliko minuta slave. No, rad Vlaste Delimar promišljeni je performance, a ne zastrašujuća vizija budućnosti reality showova, ljudi spremnih sve napraviti kako bi došli pred oči javnosti.”(Kiš, P. 2006)

Sličan primjer predstavlja i performans Guillerma 'Habacuca' Vargasa - *Eres Lo Que Lees - You Are What You Read*. Umjetnik je u 2007. godini u Gallery codice of Managua u Nikaragvi “izložio” vidno neuhranjenog psa, zavezao ga kratkom uzicom za zid u prostoru u kojem nije bilo ničega osim natpisa “*Eres lo que lees*” napisanom hranom za pse. Rad je zapravo poznat pod nazivom “*Starving dog art*”. Izložba je zatvorena u vrijeme kad je pas pod imenom Natividad uginuo, što je izazvalo izuzetno snažan odjek javnosti. Autor je dobio prijetnje smrću, javnost ga je optužila za okrutnost, za prikazivanje smrti životinje, za zabranu intervencije, za kreiranje spektakla od smrti psa, sve u svrhu stvaranja umjetničke karijere. Također, galerija je napadana zbog sudjelovanja u ovom performansu, a vlasnica galerije, Bermudez je izjavila da je pas hranjen za vrijeme dok je galerija bila zatvorena za posjetitelje, što međutim autor izložbe nije potvrdio, već je samo potvrdio vijest o smrti psa. Neki su

¹⁶⁶ Umjetničkost je izraz je kojeg Jurić koristi (Jurić, Marjanić, & Percl)

naravno branili autonomiju umjetnosti, drugi su propitivali Habacucov umjetnički kredibilitet, etičnost suvremene umjetnosti i slično. (Cornejo, K. 2014) U vrijeme kad je u javnost izašla vijest da je Habacuca “izložio” psa, organizirala se velika peticija za sprječavanje izgladnjivanja psa do smrti, koju je potpisalo gotovo četiri milijuna ljudi, uključujući i samog autora izložbe. Potpisao ju je, navodno tvrdeći da umjetnik uvijek potpisuje svoje djelo. (Yanez, D. 2010) Pozadina i kontekst performansa otkrivaju povod i namjere autora. Naime, psa je Habacuca nazvao imenom Natvidad referirajući na mladića Natvidada, koji je, kao dječak pobjegao iz Nikaragve u Kostariku, u potrazi za boljim životom, nadajući se poslu i mogućnosti da pomogne svojoj obitelji. Suočen s diskriminacijom i siromaštvom, postaje sitni lopov, ovisnik, beskućnih. Jedne večeri provaljuje u neko skladište, vjerojatno u namjeri da ukrade nešto što bi mogao prodati, kad zaštitar na njega pušta dva psa koji ga počinju napadati. Uskoro se okupljaju ljudi, zbog Natvidadovih vrisaka, dolazi policija, mediji, vlasnik pasa ne dozvoljava pucanje u pse, koji ne prestaju proždirati Natvidada. Konačno vatrogasci vodom rastjeruju pse, Natvidada odvozi hitna pomoć, te on, ubrzo nakon dolaska u bolnicu, zbog preko 200 griza u bolnici umire. Nakon smrti slijedi medijska i međudržavna prepirka - Natvidadova majka pomoću snimki te užasne scene optužuje da je Kostarika sudjelovala u ubojstvu njezina sina, primarno zbog diskriminacije; kostarikanski mediji su navodno predstavili pse kao heroje, podržavajući “učinkovito” rješavanje “Nikaragvanskog problema”. (Cornejo, K. 2014)

Tumačeći ovaj performans i kontekst u kojem se odvijao, Cornejo piše:

“Štoviše i što je važnije za kontekst umjetnosti, Habnacucovi snažan koncept i kritika kulture su posve ignorirani; njegova izloženost drevnim estetskim konvencijama umjetnosti, na štetu psa, bili su prevideni; njegova osuda javnosti i policije zbog nereagiranja u usmrćivanje čovjeka su bili zanemareni, njegova analiza kako korisnici interneta uniformirano reagiraju nepromišljenom histerijom na medijske natpise su neprimijećeni. Publika je reagirala točno kako je Habacuc predvidio u tekstu na zidu: “*Ono si što čitaš*”. Ova je fraza obuhvatila kako je lakovjerno prihvaćanje i konzumiranje onoga što se čita svodi pojedince na masu i kako im sprječava kritičku prosudbu. (...) Habacuc je naglasio i igrao na automatski odgovor publike na zapaljive incidente, znajući da će, prije negoli istražiti sadržaj događaja i okolnosti eruptirati u nepromišljenom i

besmislenom uzbuđenju. Habacuc je izlagao ne “izgladnjelog psa” već “izgladnjelu umjetnost spektakla”, odnosno publiku koja gladije za stalnom senzacijom i uzbuđenjem” (Cornejo, K. 2014)

Ovi su primjeri, uz one često korištene primjere poput Gibsonovih naušnica napravljenih od ljudskih fetusa, portreta ubojice *Myre* napravljenog od otisaka dječjih dlanova koju je Harvey izložio na poznatoj “*Sensations*” izložbi Young British Artists u Royal Academy of Art 1997, Serranovog *Piss Christa* i sličnih, pokazali koliko način nastanka i metode stvaranja umjetničkog djela mogu biti duboko uznemirujuće, moralno problematične, ponekad odvratne, skandalozne i teške za tumačenje i razumijevanje. Ovakva umjetnička djela svoju nemoralnost duguju načinu nastanka, koji je, međutim vrlo često u direktnoj vezi i sa sadržajem koji se djelom nastoji tematizirati. Ali, njihova je duboka problematičnost zasluga sredstava i metode nastanka, ne primarno sadržajem ili posljedicama koje iz djela proizlaze, odnosno efekta koji prouzrokuju. Ovakva su umjetnička djela često cenzurirana te ćemo o njima još nešto reći kad se, krajem poglavlja budemo osvrnuli na pitanje cenzure umjetnosti.

5.2.2. Umjetnička djela s nemoralnim posljedicama ili nemoralnom svrhom

Umjetnička djela moralno problematičnog sadržaja, ponekad mogu izazvati određene moralno problematične posljedice. U prethodnom sam poglavlju navela dva primjera (*Paklena naranča* i *Patnje mladog Werthera*) za koje možemo ustanoviti da su bila povod za određene zločine, odnosno samoubojstva. Fenomen Wertheovog efekta ili Wertherovog sindroma je opisan kao efekt koji umjetničko djelo može imati na svoju publiku, odnosno činjenicu da neka umjetnička djela koja prikazuju samoubojstva ili svjedoče o poznatim osobama koje isto čine, mogu publiku potaknuti na čin samoubojstva. Folnegović Šmalc kaže: “Riječ je o induciranim samoubojstvima onih koji nemaju dijagnoze psihijatrijskih poremećaja” (Hoffman, S.; Karakaš, B. 2010) Booth spominje primjer Goldingovog *Gospodara muha*, kojeg je jedan od skupine mladića, optužio da je djelo (i djela egzistencijalista Kafke i Sartrea) odgovorno, odnosno da njega treba kriviti za to što su oni masakrirali životinje. (Booth, W.C. 1988) Knjiga je u mnogim dijelovima SAD-a bila zabranjivana (1981., 1984., 1992. godine) (Lombardi, Esther 2020) primarno međutim, zbog svog sadržaja.

Malo je primjera umjetničkih djela čiju bismo svrhu mogli okarakterizirati kao nemoralnu, ali to bi bila ona djela čija je namjera ili svrha izazivanje određenih postupaka, uvjerenja, promjena, koje smatramo nemoralnima. *Trijumf volje* bismo mogli okarakterizirati kao film koji publiku poziva (i uspješan je u svojoj propagandnoj namjeri) da prihvati nacističku perspektivu kao poželjnu, prihvatljivu, a za koju vjerujemo da je duboko moralno pogrešna. *Trijumfu volje* posvećeno je sljedeće poglavlje, u kojem ću se djelomično osvrnuti i na ovu raspravu.

Primjer koji bismo također mogli promatrati na ovakav način jest i film Jakova Sedlara, *Jasenovac - istina*.¹⁶⁷ *Jasenovac - istina* je dokumentarni film iz 2016. godine kojim autor falsificirajući i prilagođavajući cijeli niz podataka, koje predstavlja kao (jer to dokumentarni filmovi po definiciji trebaju činiti) istinite, potiče povijesni revizionizam. (Duhaček, G. 2017) (Zebić, Enis 2016)

Vežano za film imamo tvrdnje poput:

“Naime, dosad neviđeni i nikada objavljeni dokumenti o jasenovačkom logoru bacaju novo svjetlo na tamošnja događanja, a po prvi put na jednom mjestu, temeljem povjerljivih i nikada objavljenih dokumenata, progovara se o tome što se zaista događalo u kontroverznom logoru Jasenovac, stvarnoj ulozi i značaju kardinala Stepinca u Drugome svjetskom ratu te naposljetku, pravom karakteru Titove komunističke Jugoslavije te njezinu odnosu prema Židovima i Izraelu.” (dnevno.hr 2016)

Međutim, s druge strane, Sedlar dobiva Kaznenu prijavu od strane Antifašističke lige Republike Hrvatske. U Kaznenoj prijavi se navodi čitav niz postupaka kojima se poriče i umanjuje djelo genocida, zločina protiv čovječnosti i ratnog zločina. U obrazloženju prijave stoji i:

“Proizvodnjom i prikazivanjem predmetnog filma (dostupan i putem interneta) javno je poricao i znatno umanjio kaznena djelo genocida, zločina protiv čovječnosti i ratnog zločina, prvenstveno usmjerena prema skupini srpske nacionalne manjine, služeći se zamjenom teza, lažnim argumentima, krivotvorinama, prešućivanjem povijesnih čin-

¹⁶⁷ Na ovaj mi je film ukazao Boran Berčić.

jenica, na način prikladan da se može potaknuti nasilje ili mržnja protiv takve skupine ili njenih pripadnika. U filmu poriče i znatno umanjuje genocid počinjen protiv Židova, Srba i Roma, a mržnju potiče prvenstveno prema Srbima. (...) Dakle kreiranjem neistina, o srpskoj manjini u filmu navodi nešto izrazito negativno, stvarajući ozračje mržnje, netrpeljivosti i demoniziranja određene skupine i njihovih pripadnika kao tipični postupak stvaranja preduvjeta za poticanje animoziteta a potom i mržnje u javnosti. Svojim je tezama stvorio jasan demonizirajući, diskriminatoran, mrzilački, šikanirajući stav prema cijeloj jednoj zajednici obzirom na njihovu nacionalnu i etničku pripadnost. Distribucijom filma diljem Hrvatske, posebno po školama, i inozemstvu u okviru hrvatskih zajednica, aktivno nastoji druge potaknuti da usvoje teze iz filma pa time prema srpskoj manjinskoj skupini stvore osjećaje dubokog animoziteta i mržnje. (...) Dakle, prijavljenik je zamjenom teza, lažnim argumentima, krivotvorenjem, prešućivanjem, poricao i znatno umanjio kazneno djelo genocida, zločina protiv čovječnosti i ratnog zločina koje je provodila vlast Nezavisne države Hrvatske protiv pripadnika srpske, židovske i romske manjine, na način da je proizvodnjom, prezentiranjem i distribucijom filma *Jasenovac-istina* napose srpsku manjinu označio kao zločinačku, antihrvatsku, neprijateljsku što je prikladno za poticanje nasilja i mržnje protiv te skupine ili njenih pripadnika, čime je počinio kazneno djelo javno poticanje na nasilje i mržnju iz čl.325.st.4. Kaznenog zakona.” (N1 Hrvatska)

Pozivajući se na Zakon koji kaže da javno poticanje ili činjenje dostupnim materijala kojima se potiče nasilje ili mržnja prema skupini ljudi temeljem njihove rasne, vjerske, nacionalne, etničke pripadnosti, boje kože, spola, rodnog identiteta ili drugih osobina, a pozivajući se i na druge otegotne okolnosti u ovom slučaju (krivotvorenje materijala, iznošenje laži i slično), odvjetnik Miljević, smatra da Sedlaru može biti dosuđeno do tri godine zatvora. (Telegram 2016)

Iz svega iznesenog možemo uočiti kako se svrha ovog djela očituje u nemoralnom pokušaju revidiranja povijesti i utjecanja na javnu percepciju i oblikovanje mišljenja, na negativan način. Naime, dokumentarni filmovi bi trebali služiti da publici prikažu određenu temu na točan, ispravan, provjeren, način, koristeći se autentičnim snimkama. Publika njime treba dobiti uvid u određen stvaran događaj, a ne manipulirani i autorskim idejama prilagođen

prikaz. Činjenica da je u filmu *Jasenovac - istina* korišten čitav niz mehanizama kojima se pokušalo krivotvoriti povijest, samo podržava tezu da namjera i svrha filma bila nemoralna. Svrha filma je bila da se njime utječe na percepciju i stvaranje stavova koji su moralno duboko pogrešni.

5.2.3. Umjetnička djela nemoralnog sadržaja

Umjetnička djela nemoralnog sadržaja ili kako ću na njih, u nastavku teksta, referirati kao na nemoralna umjetnička djela jesu ona djela čiji je sadržaj nemoralan, odnosno ona umjetnička djela koja predstavljaju perspektivu koju smatramo nemoralnom. Ovdje je važno naglasiti da nisu sva djela u kojima se sporadično pojavljuju nemoralni likovi, postupci ili događaju, zato i nemoralna djela. Opisi nemoralnosti koji se idu od moralno manjkavih stavova, stavova koje je pogrešno prihvatiti, djela i likove koje ne osuđujemo iako su moralno manjkavi, djela koja nas pozivaju da hvalimo i prihvaćamo nemoralne perspektive koje su u suprotnosti sa stavovima koje inače u životu cijenimo - sve su to oblici nemoralnosti umjetničkih djela koje ova vrsta u mojoj diferencijaciji obuhvaća. Kad govorim o nemoralnim umjetničkim djelima onda mislim na djela kao što su: Pasolinijev *Salo (120 dana Sodome)*, Kristofina Trilogija, Noein film *Nepovratno* Trierov *Dogville*, Hanekeove *Smiješne igre*, Nabokova *Lolita*, Hookov *Gospodar muha*, Lanthimosov *Ubojstvo Svetog jelena*, de Sadeova djela, Burroughsov *Goli ručak*, Catellanov *Deveti sat*, Harveyeva *Myra*, Baconova *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, djela braće Chapman, Šeparovićeva *Srce moje kuca za nju*, Stoneov *Rođeni ubojice*, Kayeov *Generacija X*, Griffithov *Rođenje nacije*, Ellisov *Američki psiho*, Kubrickova *Paklena naranča*, Riefenstahlin *Trijumf volje* i mnoga druga.

Smatram da postoje tri ključna načina¹⁶⁸ kako se nemoralnost sadržaja u djelu može manifestirati te stoga vjerujem da postoje: umjetnička djela koja prikazuju nemoralnu dimenziju odnosno nemoralnu perspektivu bez osude; umjetnička djela čiji je predmet nemoralan ali ga moraliziraju te umjetnička djela koja nemoralnu perspektivu pokušavaju prikazati kao

¹⁶⁸ Baccarini i ja ovo razlikovanje uvodimo u tekstu "The Moral and Cognitive Value of Art" (Elvio Baccarini & Czerny Urban, 2013, pp. 498-500)

lijepu, poželjnu, ispravnu, dobru. Za svaku od njih ću u nastavu teksta ponuditi primjer i nastojati dodatno objasniti njezine specifičnosti.

5.2.3.1. Umjetnička djela nemoralnog sadržaja, koja prikazuju nemoralnu dimenziju odnosno nemoralnu perspektivu bez osude

Kristof je napisala *Trilogiju* (Kristof, A.; Sirovec, S.; Wurzburg, Z. 2009), čiji je prvi dio, *Velika bilježnica* jedan od dobrih primjera ovakve vrste nemoralnih umjetničkih djela. Priča je to o blizancima Clausu i Lucasu, čija imena otkrivamo tek u nastavku *Trilogije*, koje majka u jeku Drugog svjetskog rata ostavlja kod okrutne bake. U bilježnicu zapisuju događaje, vrlo šturim, ogoljelim i naivnim jezikom, lišeni emocija, jer “likovi se suzdržavaju od govora o osjećajima, zato što primjerice „riječ ‘voljeti’ nije sigurna riječ, nedostaje joj preciznosti i objektivnosti“, kako kažu blizanci” (Milanko, A. 2011). S jedne su strane sposobni biti vrlo pažljivi i obazrivi, a s druge se pretvaraju u lažljivce, izdajice, čak i ubojice. U takvom šturim i hladnom stilu, dječje jednostavno, blizanci opisuju i kako djevojčica spolno opći sa psom, kako ekshumiraju majku, kako bičuju časnika, opisuju kako se kreću između osveta, pravde, sve do trenutka njihova rastanka, čime završava *Velika bilježnica*. Tema razdvojenih blizanaca, smatra Laterza, dobro funkcioniра i kao alegorija razvojene Europe, ali i na osobnoj razini. “Samoća, identitet, rat – pojmovi su to koji u nekim književnim djelima imaju samo kozmetičku ulogu. Ne i kod Agote Kristof.” (Laterza, S. 2009)

Dakle, imamo pred sobom izuzetno upečatljivo, snažno, tematski istovremeno okrutno i bolno, ali i povremeno nježno i plaho djelo, koje ni na koji način ne osuđuje, ne propituje, ne ispravlja nemoralnost svog sadržaja. Čitajući djelo dobivamo uvid u moralni svijet koji je potpuno suprotstavljen onom u kojem živimo i onom u kojem želimo živjeti. Ulazak u perspektivu koja je različita od naše, preispitujemo vlastitu, testiramo svoje pogleda na svijet, na uobičajen način razmišljanja o tome da zločinu prethodi neki događaj u kojem počinjeni zločin ima vrstu objašnjenja, preispitujemo ideju zaslužene kazne zbog počinjenog zločina, svoje intuicije vezane za okolnosti u kojima se blizancima stvari događaju...

Izuzetno je važno da nam ovakvo djelo nudi mogućnost kognitivnog dobitka, odnosno kognitivne vrijednosti koja se očituje u prilici da, kroz nemoralnu perspektivu koju nam je

Kristof ponudila, vježbamo svoja moralna uvjerenja i postajemo efikasniji u moralno problematičnim situacijama. (Baccarini, E.; Czerny Urban, M. 2013)¹⁶⁹

Ovo svakako nije jedinstven primjer, primjera umjetničkih djela nemoralnog sadržaja koji ne osuđuju nemoralnu perspektivu ponuđenu djelom¹⁷⁰ ima mnogo, primjerice: *Smiješne igre* čak traži od nas kao publike aktivno sudjelovanje¹⁷¹ na koje očitost pristajemo, jer nastavljamo gledati film u kojem dvojica mladića bezrazložno ubijaju cijelu obitelj, a bez da se u ijednom trenutku takav čin osuđuje.

5.2.3.2. Umjetnička djela nemoralnog sadržaja čiji je predmet nemoralan, ali ga djelo moralizira

Iako kritika u početku nije *Lice s ožiljkom* dočekala s hvalospjevima¹⁷², on je s vremenom postao jedan od kulturnih filmova, osobito za generaciju 80-ih. Film je to kojeg je Brian de Palma 1983. godine režirao po priči Olivera Stonea, u kojem glavnu ulogu Tonya Montana igra Al Pacino. Tony Montana je mladi kubanski kriminalac, koji dolazi na Floridu i s vremenom postaje diler, ovisnik, ubojica, te na kraju pogiba. Tony Montana, iako negativac, iako su njegova djela nemoralna, iako je sve što on radi u suprotnosti s onime što smatramo ispravnim i bliskim našim životima, izaziva simpatije i naklonost publike. Kao to Ebert kaže: “Al Pacino ne čini Montanu simpatičnim likom, ali čini ga likom s kojim se možemo identificirati, na strašan način, barem zbog njegovih posve razumljivih motivacija.” (Ebert, Roger 1983) Film je zapravo i anticipirao mnogo toga što je uslijedilo godinama nakon, hip hop kul-

¹⁶⁹ Ovaj je primjer kompatibilan s ranije navedenim primjerom kod John, odnosno njezinim primjerom s *Trainspottingom* i *Talantiranim gospodinom Ripleyem*.

¹⁷⁰ Ovakav bi se stav neiskazivanja stava o nemoralnom sadržaju umjetničkog djela, kao što sam ranije navela, mogao nazvati amoralnim. Međutim, u evaluaciji djela, ali i samoj interpretaciji, vrednujemo i sadržaj i stav koji djelo ima prema sadržaju pa možemo ovakva vrsta djela nazvati nemoralnom. Iskazivanje amoralnog stava prema nemoralnom sadržaju bi se moglo označiti kao nemoralno.

¹⁷¹ U jednom trenutku u filmu se jedan od dvojice ubojica okrene prema kameri/nama i pita nas je li nam bilo dovoljno, nakon čega se radnja nastavi kao da se taj iskorak i rušenje četvrtog zida nije upravo dogodio.

¹⁷² Bailey primjerice tvrdi da publika 80-ih nije bila spremna prihvatiti psihološku i sociološku istinu koja se krije iza sjajne podloge Scarfaceovog lica, odnosno da nije bila u stanju prihvatiti da je bezobzironot i surovost dio “svijet je moj” ideje koja je prodrila u sve pore društva. (Bailey, 2018)

turu, konzumerizam, iskrivljene vrijednosti, slavljenje gangsterskog načina života i slično. (Powers, John)

Dakle, film nudi nemoralnu perspektivu s kojom publika simpatizira, lik s kojim se publika može poistovjetiti, ali i istu kažnjava, likvidacijom lika s kojim smo kroz iskustvo priče prošli. Iako znamo da je sve što čini pogrešno, iako smatramo da to nije način kako treba živjeti i što treba činiti, iako ne bismo za stvarnost prihvatili takva djela za sebe i za život općenito, mi razvijamo vrstu naklonosti, kroz imaginaciju i uvjerljivost priče. Kad Montana okonča u bazenu dok iznad njega visi globus s natpisom “Svijet je tvoj” mi osjećamo žaljenje, ali se razvija i svjesnost da je ispravno da se zlu, nemoralu (barem u situaciji kojoj smo u filmu izloženi) stane na kraj. U tom smislu film istovremeno nudi i kritiku svog sadržaja, uništenjem onoga kojemu smo bili skloni, unatoč svemu, vjerovati.

Primjera umjetničkih djela koji su nemoralnog sadržaja, ali koje moraliziraju ima mnogo, jedan od značajnijih je svakako djelo *Opasne veze* (u vidu romana Pierrea Choderlosa de Laclosa, drame Christophera Hamptona ili filma Stephena Frearsa). U *Opasnim vezama* je ispričana priča o okrutnim igrama zavodjenja, prevarama i izdajama.

“Roman prikazuje dekadenciju francuske aristokracije neposredno prije francuske revolucije, no ujedno je to i amoralna¹⁷³ priča. (...) Osnovne potke romana su zavodjenje, osveta i ljudska zloba, a u vrijeme objavljivanja smatran je skandaloznim iako su stvarne namjere autora bile nepoznate. Kritičari navode da je Laclosova namjera ista kao i ona izmišljenog autora u romanu – napisati moralnu priču o korumpiranom plemstvu...” (Vincek, Boris 2016)

Kraj djela publika dočekuje očekivanim kažnjavanjem likova koji su bili nositelji nemoralne perspektive. Iako je, kao što smo Baccarini i ja (Baccarini, E.; Czerny Urban, M. 2013), naglasili opravdano postaviti pitanje trebamo li ovakve primjere nazivati nemoralnim djelima (slijedeći Lamarqueovo razlikovanje teme i predmeta, odnosno naglašavanja da ako postoji moraliziranje djela na tematskom nivou, tada djelo zapravo ne treba smatrati nemoralnim), smatram da ne postoji jednoznačni odgovor te da je naša dužnost da ovakvim primjerima pristupamo oprezno. Naime, smatram da postoji jasna razlika između primjera *Lica s*

¹⁷³ Vjerujem da autor teksta misli na nemoralno.

ožiljkom i *Opasnih veza*¹⁷⁴, te da ćemo se u slučaju *Lica s ožiljkom* lakše složiti oko činjenice da je nemoralnost koja je prikazana djelom zaista takva da je moraliziranje na samom kraju djela malo utjecalo na samu temu i način njezine razrade. Fenomen razvratnog, ovisničkog, dilerskog života i uživanje u njemu, način kako nas je djelo navelo da podržavamo postupke glavnog lika i time odstupimo od vjerovanja (imaginarno naravno) koja inače imamo jest različit od onoga kako je to izvedeno u *Opasnim vezama*. Mi od samog početka *Opasnih veza* stječemo dojam moraliziranja i pokude ponašanja i stavova koji su djelom prikazani. Ako i dođemo do toga da ćemo neka djela odbaciti kao moralna, a ne nemoralna, tada će to samo donekle olakšati našu poziciju dokazivanja, ali nikako neće biti prepreka ustanovljavanju teza nemoralizma.

5.2.3.3. Umjetnička djela nemoralnog sadržaja koja nemoralnu perspektivu pokušavaju prikazati kao lijepu, poželjnu, ispravnu, dobru

Paradigmatski primjer ovakvih umjetničkih djela je svakako film *Trijumf volje*. U narednom ću poglavlju iscrpno govoriti o njemu, ovdje je važno napomenuti da, iako smatram da on nije idealan primjer nemoralnog umjetničkog djela kakvim ga smatraju mnogi autori, za njega zaista stoji da privlačnom prezentira ideju Nacional socijalizma, koja je moralno pogrešna, razorna i stravična. Ono što je sasvim sigurno jest da nam film nudi mogućnost da istražimo i vježbamo naše moralne stavove, da se preispitamo i dodatno utemeljimo stavove protiv onih prikazanih filmom, da unaprijedimo naše moralne odgovore i postignemo napredak u moralnom reagiranju.

Drugi značajan primjer ovakve vrste je film *Rođenje jedne nacije*, D.W. Griffina, premijerno prikazan 1915 godine. Nijemi je to film koji se smatra prvim Hollywoodskim blockbusterom, a koji govori o Američkom građanskom ratu i Eri rekonstrukcije, ali je istovremeno i pozitivno ocrtavanje Ku Klux Klana. Radnja filma se bazira na priči o dvije obitelji koje se izbijanjem rata 1861. godine nađu na protivničkim stranama. Unatoč tome, sin Ben i kćer Margareth obitelji Cameron i sin Tod i kćer Elsie obitelji Stoneman se zaljubljuju

¹⁷⁴ Ovi se primjeri mogu vezati za primjer Hemingwayeva djela koji sam predstavila u prethodnom poglavlju, a kojeg je John opisala.

jedni u druge. Nakon poraza Juga, Stoneman postavlja tamnoputog (igra ga bijelac šminkom obojan u Afroamerikanca) Silasa Lyncha kao osobu koja će na neki način okupljati emancipirane robove. Lynch potajno žudi za Elsie Stoneman. Ponukan Lynchovim ovladavanjem bijelaca na Jugu, Ben Cameron, unatoč Elsienom protivljenju osniva KKK kako bi vratio red i mir u to područje. Tamnopusi bivši rob Gus prosi Floru, bjelkinju, koja u opiranju da ju on i dotakne skače s litice. Kreće potraga za Gusom, kojeg pripadnici KKK uspijevaju uloviti i nakon što ga linčuju njegovo tijelo ostavljaju na vratima Silasa Lyncha. Izbijaju sukobi, Lynch pokušava prisiliti Elsie da se uda za njega. O snaženi Klan uspijeva pobijediti te se oba para se vjenčaju.

Film *Rođenje jedne nacije* je izuzetno važan film u kinematografiji - postupci snimanja i montaže revolucionarni su na više načina, a činjenica i da je to prvi film s trajanjem od više od tri sata, čime je osigurao budućnost dugometražnim filmovima, ali i recepciju filma kao ozbiljnog medija. Međutim, iako po dosezima estetskih i tehničkih mogućnosti filmske umjetnosti izuzetno uspješan, film istovremeno otvoreno promovira rasizam. Upravo to za film predstavlja velike poteškoće - ogorčio je Afroamerikance i zagovornike građanskih prava. Crnci su prikazani kao korijen zla, kao ljudi nedostojni slobode i glasačkih prava. Suprotno tome, KKK se veliča kao spasiteljska sila koja vraća red u kaos, kao herojski pothvat. (Pfeiffer, L.; Lehr, D. 2020)

Film je neko vrijeme bio cenzuriran, u Ohiou i Kansasu, ali zbog toga što praksa cenzuriranja umjetničkih djela tada nije poznavala neprikladnost prikaza neke manjine ili rase, kao razlog za cenzuru, ona u mnogim državama SAD-a nije provedena, iako je pritisak bio velik. (Stokes, M. 2008)

Sukob estetske uspješnosti i moralne problematike Brody dobro sažima u rečenici koja glasi "Najgora stvar o *Rođenju jedne nacije* jest koliko je on dobar" (Brody, R. 2013) Taj sukob jest poteškoća za evaluiranje djela. I upravo zato je on dobar primjer ovakve vrste umjetničkog djela. Naravno da ovakav sukob uzrokuje suprotstavljena mišljenja, ali možda je važno imati na umu Ebertovu, kad govori o rasizmu u djelu, tvrdnju da je film *Rođenje jedne nacije* ogledalo vremena, što mu je ujedno, nažalost i jedna od najvećih vrlina. Naglašava da je vrijednost filma, između ostalog, jer nam demonstrira i kako se rasizam može javljati, a da osoba sama njega uopće nije svjesna, ali da film istu demonstrira nevjerovatno jasno, što je ključno za film. (Ebert, Roger 2003)

Iako ovakvih primjera nema mnogo¹⁷⁵, svakako ne koliko je primjera umjetničkih djela druge vrste nemoralnosti, oni su srž problema za ranije predstavljene pozicije moralizama, a i najveći izazov za nemoraliste.

5.2.4. Umjetnička djela nemoralnih autora

#metoo pokret je 2017. godine izazvao velik publicitet te na neki način revitalizirao raspravu ne samo o otkrivanju, sankcioniranju i osudi svih vrsta zlostavljanja, već i o etičkoj ulozi autora u načinu pristupanja i evaluaciji umjetničkog djela. Iako je Tarana Burke (Burke, Tarana) već 2006. godine začela pokret, on je 2017. godine istupom Alysse Milano u kojem je optužila Harveya Weinstein da ju je seksualno uznemiravao. Uslijedilo je preko stotinu lančanih prijava njegovog neprimjerenog ponašanja, a (Hollywoodski) je svijet postao općenito osjetljiviji i pažljiviji oko te teme, osobito jer je #metoo razotkrio i mnoge druge negativce. Pokret je postao internacionalno važan te su uslijedile prijave takvih uznemiravanja i zlostavljanja diljem svijeta, uključujući i slučajeve na našem području.

Ako pogledamo slučajeve udaljenije povijesti, sigurno ćemo se lako sjetiti primjera zlostavljanja na setu filma *Posljednji tango u Parizu*. Iako je film primarno bio opisan kao film s eksplicitnim scenama seksa, u kojima postoje elementi agresije i bola, on do 2007. godine kada Maria Schneider nije opisala da se osjećala silovanom poznata scena zlostavljanja nije doista percipirana kao scena silovanja. Bertolucci je međutim 2013. godine u jednom televizijskom intervjuu rekao:

“U scenariju je stajalo da ju je trebao silovati. Ali, na neki sam način bio užasan prema Mariji, jer joj nisam rekao što se događa, jer sam želio njezinu reakciju kao reakciju djevojke, ne glumice. (...) Osjećam se krivim, ali ne žalim. (...) Nisam želio da Maria glumi svoje poniženje, svoj bijes. Htio sam da Maria osjeća, ne da glumi, bijes i poniženje.” (Brody, R. 2018)

¹⁷⁵ Možemo uzeti za primjer propagandni film *Jew Süss*, nacistički film, jedan od najznačajniji anti-semitskih filmova. (Connolly, 2010)

Iako bi ovaj primjer mogao stajati i kao primjer za umjetničko djelo koje je napravljeno nemoralnim sredstvima, vjerujem da je Bertoluccijeva izjava otkrila nešto suštinski loše o njemu samome¹⁷⁶.

Na sličan način, iako ne direktno vezano za djelo, možemo opisati i slučajeve poput onih Romana Polanskog, Woodya Allana i Michaela Jacksona ili primjerice Ezre Pounda i Knuta Hamsuna¹⁷⁷ čiji se nemoral veže striktno uz njihov život te nije očit i u djelu samom. Svejedno, vrlo se često postavlja pitanje trebamo li i jesmo li opravdani u tome da izbjegavamo djela nemoralnih autora ili suprotno tome jesmo li opravdani ako se istima divimo i ako ih cijenimo. Argumentirati stav i za i protiv, uključuje mnogo više od onoga što na ovom mjestu želim i mogu iznijeti. Stoga ću samo napomenuti da aktualne rasprave donose argumente koji tvrde da je ispravno odvojiti umjetnika od njegova djela, ili djelo od umjetnika, ali i one koji tvrde suprotno.¹⁷⁸ (Archer, Alfred; Matheson, Benjamin 2019) Ono što je međutim upitno, ukoliko smo pobornici pristupa koji odvađa umjetnika od djela, jesmo li u mogućnosti zastupati moralizam¹⁷⁹ koji od nas traži prepoznavanje autora u djelu i vrednovanje djela barem donekle vezano uz autora samog? Također, ukoliko prihvatimo nemoralnost umjetnika, prihvaćamo li i njegov svjetonazor, djelomično zbog toga, barem u umjetničkom djelu?

Činjenica jest da je danas, više nego ikada, publici dostupan uvid u osobnost umjetnika. Također, činjenica jest da smo skloni u djelo, ukoliko smo informirani o autoru, nešto od autorovog svjetonazora upisati; činjenica jest i da smo danas puno obrazovaniji i pažljiviji u uočavanju, osuđivanju i sankcioniranju nemoralnosti autora. Čini se opravdanim bojkotirati neke autore, dok se istovremeno čini i ispravnim prema djelima nemoralnih autora, poštovati ih i cijeniti neovisno o njima. Sve su to stavovi koje uobičajeno imamo prema fenomenu nemoralnih autora velikih umjetničkih djela. Još jedna tema koja može proizaći iz fenomena autora vezano uz moralnost jest pitanje odgovornosti njegova djelovanja, ne samo zbog toga

¹⁷⁶ Kao što sam ranije navela, moguće je da će se u nekom umjetničkom djelu javiti više vrsta nemoralnosti istovremeno. Tako je ovdje važno primijetiti da se osim autorske nemoralnosti mora uočiti i nemoralnost samog čina.

¹⁷⁷ Jergović točno kaže: "Hamsun se potrudio da pred europsku kulturu postavi jednu od najdramatičnijih njenih dilema: može li literatura otkupiti zločinca?" (Jergović, 2015a)

¹⁷⁸ Više u: (Berleant, 1978) (Archer & Matheson, 2019) (Willard, 2021)

¹⁷⁹ Po svemu što smo o autonomizmu rekli čini se da bi bilo ispravno prihvatiti mogućnost i potrebu odvajanja umjetnika, odnosno njegova (ne)moralna od djela samoga.

što se on, kako Carroll primjerice tvrdi, očituje u djelu, već i zbog utjecaja koji ima na publiku.

Ako sumiramo primjere iz ove skupine, onda je dakle, očigledno da imamo dvije suprotstavljene pozicije vezane za način kako bismo trebali pristupiti ovakvom umjetničkom djelu, ali i vrlo jasnu općenitu dvojbu o tome koje su granice umjetničkog istraživanja. Iako ova vrsta nemoralnosti nije u fokusu interesa ovog rada, ona je svakako aktualna tema i na nju može u proširenom smislu biti aplicirane teze iz rasprave o moralizmu i nemoralizmu.

5.3. Nemoralizmi¹⁸⁰

Sada kad smo jasno naglasili razlikovanje nemoralnih umjetničkih djela, što je doprinijelo općem razumijevanju nemoralnosti, treba uočiti načine kako su autori, u nemoralističkim pozicijama, odgovorili na izazov nemoralnih djela. Naime, osnovna je pretpostavka nemoralizma općenito da nemoralnost djela utječe na estetsku vrijednost, odnosno da je vrijednost djela uvećana nemoralnošću djela samog. Različiti su autori predložili različite argumente u prilog ovakvoj općenitoj tezi, te ću ih u nastavku teksta predstaviti kao: Jacobsonov nemoralizam, Eatonin robusni nemoralizam i Kieranov kognitivni nemoralizam.

¹⁸⁰ Poziciju nemoralizma Jacobson (Jacobson, 2005) sam, Stecker (Stecker, 2010), a kasnije i Eaton (A. W. Eaton, 2015) ali samo za Jacobsonov nemoralizam, nazivaju i antiteorijskim stajalištem. (Jacobson zapravo i srodne pozicije - Kieranovu poziciju kognitivnog nemoralizma i Johninu poziciju oportunističkog moralizma također smatra antiteorijskim) Naime, takav stav pretpostavlja, kaže Stecker, da ne postoji nepromjenjiv način interakcije estetske i moralne vrijednosti i da ne postoji čak niti opća naklonost ustanovljavanju takve nepromjenjive veze. Moralne manjkavosti mogu umanjiti estetsku vrijednost, ali ju mogu i uvećati. Vrsta veze koju estetska i moralna vrijednost imaju u jedinom djelu ovisna je o posebnostima djela samog. (Stecker, 2010, p. 257) (Stecker, 2008b) Također, Gaut (B. Gaut, 2007) predlaže da se nemoralizam zamijeni s kontekstualizmom, odnosno općenitijom verzijom stava koji referira na ovo što Stecker naziva antiteorijskim stavom. Iako su Stecker i Gaut u pravu kad naglašavaju značajku nemoralizma koja ukazuje na nesistematiziranu, odnosno nedefiniranu interakciju estetske i moralne vrijednosti koja bi bila primjenjiva u svim slučajevima, smatram da je korisno ostati pri korištenju termina nemoralizma. Naime, ono što nemoralisti ističu jest značaj vrijednosti nemoralnih značajki djela, čiji odnos s estetskom vrijednosti može biti promjenljiv, ali je nemoralnost ono značajno što poziciju opisuje. S druge strane, kontekstualizam je širi pojam, primjenjiv na više različitih rasprava te je stoga u smislu upućivanja na ovu, točno određenu raspravu, nefunkcionalan.

5.3.1. Jacobsonov nemoralizam

Jacobsonov nemoralizam je primarno predstavljen kroz kritiku moralizma, koju je uputio Gautu i Carrollu, odnosno onome što naziva humeovskim moralizmom. U kritici koju iznosi možemo iščitati Jacobsonov opis nemoralnih umjetničkih djela - estetska vrijednost umjetničkog djela treba biti na ispravan način protumačena, uz postavljen uvjet minimalne estetske bezinteresnosti koji će nam osigurati da ne zapadnemo u instrumentalizam, odnosno sagledavanje vrijednosti djela zbog neke instrumentalne svrhe. Dakle, potrebno je ignorirati stvarne posljedice recepcije djela. Jacobson prihvaća i neku verziju Gautovog i Carrollovog općeg pogleda na propisanost odgovora, odnosno izazivanje pažnje i usmjerenosti na točno ono što djelo čini fikcionalnim. Tu vrstu odgovora prati i i vrsta emotivnog odgovora jer nam fikcionalne propozicije daju upute što trebamo prema likovima i događajima osjećati. Stoga, reći će Jacobson, nemoralno djelo zagovara i prihvaća moralno problematičan stav, odnosno etičku perspektivu, što nam jamči da - ako se složimo oko toga da je perspektiva ponuđena ili zagovarana djelom opasna ili pogubna, dati za pravo da o djelu govorimo s pravom kao o nemoralnom umjetničkom djelu. (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012) Odnosno:

“Nemoralno umjetničko djelo je ono koje izaziva lošu etičku perspektivu, koje prihvaća ili podržava manu prije svega time što od publike traži neprimjerenu emotivnu reakciju na prikazane likove i događaje.” (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012)

Jacobson izlaže ideju, oslanjajući se na argument zasluženog odgovora, da su uvredljive šale dobar model za nemoralnu umjetnost. Uvredljive, rasističke, seksističke, nemoralne šale uvelike raspravljaju i mnogi drugi autori, primjerice Gaut (Gaut, Berys Nigel 1998), Carroll (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012), Conolly i Haydar, (Conolly, O.; Haydar, B. 2005) Moran (Moran, Richard 1994), Anderson (Anderson, E. 1995), Walton (Walton, Kendall L.; Tanner, Michael 1994), Levinson (Levinson, J. 2016), mnogi od kojih nisu nemoralisti. Naime, autori često naglašavaju da postoji analogija između nemoralnih umjetničkih djela i moralno uvredljivih, rasističkih i seksističkih šala, pri čemu nemoralisti tvrde da takve šale jesu manje ili više smiješne, ali da su uspješne ako osiguravaju prikladan odgovor, u ovom slučaju smijeh.

Jacobson tvrdi da je ova poredba ispravna iz dva razloga: prvo jer je u skladu s općenitim kriterijem nemoralnosti u umjetnosti, odnosno da takve šale, kao i umjetnička djela traže odgovor koji bi bilo pogrešno imati; te stoga što iako je emocija “biti zabavljen” jedna od najjednostavnijih, ona je ipak moralno ozbiljna emocija. Ipak, Jacobson, kao što sam ranije navela u kritici eticizma, objašnjava da vic može biti moralno loš, ali istovremeno može biti smiješan. Odnosno, da upravo ono što šalu čini moralno pogrešnim može biti isto ono što ju čini smiješnom. Jacobson ovo pozivanje na nemoralne šale koristi primarno kako bi pokazao da vrsta pozivanja na prikladan ili zaslužen odgovor, na kojem inzistiraju moralisti, nije ispravno objašnjen, a ne kako bi direktno zagovarao ideju konceptualne bliskosti šala i nemoralne umjetnosti. Na ovome mjestu mi nije namjera dublje ući u razmatranja o nemoralnim šalama. Danas je ta tema opširno raspravljana u pozicijama komičnog (ne)moralizma¹⁸¹. Ovdje je značajno naglasiti da Jacobson kritizira pozivanje na zasluženost i primjerenost odgovora, primarno zbog neanaliziranih ili neispravno analiziranih pojmova zasluženosti ili prikladnosti, o kojima smo ranije govorili.

Kroz daljnju kritiku autonomizma i moralizma, Jacobson izlaže svoj stav da moralna mana neće utjecati na umanjivanje estetske vrijednosti, već naprotiv, ona će biti ono što djelo čini dobrim. (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012)

Na primjeru pjesme Emily Dickinson¹⁸² on tvrdi sljedeće:

“Pretpostavimo da se slažemo kako je ova pjesma moralno manjkava iza upravo navedenih razloga¹⁸³. Naravno, baš kao što će čitatelj koji smatra da je njezina etička perspektiva zanimljiva, originalna i da uz to nudi nove uvide biti pristran, tako će i čitatelj koji misli da je perspektiva pogrešna ili zla vjerojatno poricati da je ponuđena moralna per-

¹⁸¹ Više u (Nannicelli, 2014), (Percival, 2014), (Roberts, 2019), (Smuts, 2010), (Smuts, 2013) (Sharadin, 2017), (Woodcock, 2015)

¹⁸² “Istinu kaži svu - ali koso-
Jer u Kruženju uspeh počiva -
Divna nenadnost Istine - za naš
Lomni Užitek - presajna biva-

Kao što Dijete kad mu ljubazno
Objasniš munju više ne strepi -
Istina postupno nek zabljesne
Il će svi ljudi biti slijepi-“ (Jacobson, 2012b, p. 227)

¹⁸³ Smatra da će netko pjesmu moći iščitati kao apologiju obmanjivanja.

spektiva vrlina te pjesme. No, bez obzira, moralne mane etičke perspektive u toj pjesmi bi se razumno mogle smatrati mrljama na toj pjesmi - odnosno njezinim estetskim nedostatkom- samo ukoliko bi pjesma, u estetskom smislu bila bolja kad bi se perspektiva izmijenila. Ali, to je nemoguće, čak i u principu, budući da nije moguće zamisliti da bi ova pjesma mogla izražavati kantovski pogled na iskazivanje istine.” (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012)

Time ustanovljava tezu o “nepopravljivosti umjetnosti”¹⁸⁴, odnosno o tome da je nemoralnost djela, ukoliko je suštinski važna za djelo, ne može biti smatrana za njezin estetski nedostatak, jer bi njezino mijenjanje, odnosno uklanjanje uzrokovalo izmjenu cijele pjesme, odnosno njezino poništenje. (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012) Nepopravljivost ovdje referira na činjenicu da se djelo ne može očistiti od nemoralnosti, već eventualno samo pročistiti. Dakle, čini se da Jacobson ukazuje na nemoralnost kao intrinzično značajan dio samo djela, onaj od kojeg ne možemo ukloniti, a da ne narušimo i izmijenimo djelo samo.

Harold smatra da Jacobson ima previše kruto shvaćanje estetske mane, odnosno onoga što se može smatrati estetskim nedostatkom u djelu. Naime, Harold kaže da Jacobson tvrdi da se nešto ne može smatrati estetskom manom u djelu, osim ako uklanjanjem ili promjenom toga djela ne bi došlo do promjene identiteta djela. (Harold, J. 2008) Na primjeru pjesme koja je prepuna klišeja (za koje smatra da su estetski nedostaci) pokušava pokazati da je Jacobsonov argument pogrešan. Naime, pita se bi li takva pjesma bila ista pjesma da su ove značajke pjesme zamijenjene i kaže da ne vidi nijedan razlog zašto bi, odnosno da je ova pjesma popravljiva samo pisanjem nove pjesme. (Harold, J. 2008)

Međutim, čini mi se da Jacobson i Harold¹⁸⁵ imaju drugačiju motivaciju u pozadini ovog dijela argumenta. Jacobson želi ustanoviti da je nemoralnost djela ključna za djelo samo, odnosno da ona nije estetska mana djela, takva da bi uklanjanjem nemoralnosti djelo profitiralo. Nemoralnost ovdje ključno određuje djelo samo, njegov identitet. Naime, uzmimo primjer *Trilogije* Agote Krištof, ranije spomenute. Uklanjanjem nemoralnosti iz djela djelo bi

¹⁸⁴ Harold ovaj argument naziva argumentom identiteta. (Harold, 2008, pp. 48-49)

¹⁸⁵ Harold upućuje još jedan prigovor, ali ga upućuje Jacobsonu i Kieranu zajedno. Kako ću Kieranovu poziciju objasniti u nastavku, tako ću i prigovor objasniti u tom dijelu teksta.

posve promijenilo svoj identitet, o njemu ne bismo pričali kao o nemoralnom djelu i dok bi možda u estetskom smislu postojao način kako bi to djelo bilo bolje, ono i dalje ne bi bilo isto djelo. Haroldov primjer govori nešto drugo: klišeji, kao estetske mane, mogu biti izmijenjeni u djelu, a da se njime suštinski djelo ne promijeni. Naravno da, u formalnom smislu, to djelo neće biti isto, ali će ukupnost njegova karaktera, njegov identitet, možemo zamisliti, ostati isti. Ono što se čini jest da razlika između Jacobsona i Harolda stoga ne počiva na različitom poimanju estetske mane, nego na različitom gledanju na identitet samog djela (važno je naglasiti da Jacobson ovaj argument ne naziva argumentom identiteta, već govori o nepopravljivosti umjetnosti).

Prigovor Jacobsonovom argumentu nepopravljivosti umjetničkog djela upućuje i Mullin, te tvrdi da je potreban pozitivan argument koji kaže da su neke moralne mane ne samo integralne te samim time nezamjenjive i neuklonjive, već da one pozitivno doprinose imaginativnoj dimenziji djela. S obzirom na to da, kako ona sama primjećuje, postoji takva tendencija u Jacobsonovom stavu (u nastavku teksta on doista skreće pažnju na etički značaj imaginacije), ona smatra da je potrebna tek dopuna takvog stava. Naime, prema Mullin, bi taj stav trebao tvrditi da postoji nešto estetski značajno u moralnoj dimenziji djela te da on se tiče imaginativnog istraživanja tipičnog za umjetnost, odnosno za ono što u umjetnosti cijenimo.. (Mullin, Amy 2004)

Kratko raspravljajući o problemima imaginacije, o kojima ću nešto više reći u nastavku teksta, te o emocijama i odgovorima koje imamo na nemoralna umjetnička djela, Jacobson zaključuje da umjetnost ima sposobnost predmete, događaje i ljude predstaviti u iskrivljenom svjetlu, na pogrešan, zao, nemoralan način. To može rezultirati i time da moralno vrlo publika reagira na način kako je djelom opisano, odnosno, ukoliko se publika ne opire, djelo može biti uspješno u izazivanju upravo takvih misli i emocionalnih reakcija. Smatra da je otpor¹⁸⁶ ponekad ne samo nepotreban, nego i neproduktivan, jer jednom kad smo suočeni, primjerice s političkom karikaturom, možemo u čovjeku kojega predstavlja vidjeti više, čak i ono što bismo poželjeli odbiti kada bi stvar bila samo na razini prosuđivanja. Iako takva karikatura, smatra Jacobson, može imati negativan politički stav, ona može biti dobra te nam takav prim-

¹⁸⁶ Ovdje se misli na imaginativan otpor, onaj koji Walton i Tanner (Kendall L. Walton & Tanner, 1994), a i Moran (Moran, 1994) spominju, kao reakciju nevoljkosti upuštanja u nemoralnu perspektivu koju od nas djelo traži.

jer može poslužiti za tvrdnju da je moralna manjkavost nekad dobra strana djela, u estetskom smislu. (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012) Kritizirajući Carrollovu ideju relevantnosti odgovora publike, Jacobson tvrdi da je Carrollov stav pogrešan jer publika koja ne želi ili ne može zamisliti ono što djelo od nje traži ne može suditi o estetskoj vrijednosti tog djela, odnosno da činjenica da je netko u moralnom smislu pružio otpor da se upusti u umjetničko djelo, može možda biti pohvalna, ali to istovremeno dokida epistemološki relevantnu poziciju za donošenje estetskih sudova. Takvo opiranje ili nemogućnost upuštanja u djelo može govoriti samo o tome da je estetska vrijednost moralno nedostupna. (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012) Vraćajući se usporedbi sa šalama, Jacobson se opet poziva na analogiju s nemoralnom umjetnošću i napominje:

“Svakako je istina da moralna nedostupnost koju ja priznajem uvredljivim vicevima jest mana u vicu: to znači da niste u stanju da ga cijenite i da se pritom sačuvate od nemoralnosti. Ukoliko je to cijena koju nikada niste spremni platiti, onda vi naprosto niste u stanju cijeniti takve stvari” (...) Nas zanima koliko je vic smiješan - odnosno da li on opravdava naše osjećaje da smo zabavljeni - a ne da li je dopustivo ispričati ga ili smijati mu se.”(Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012)

Navodi primjer djela koji nam stvara problem uključivanja, odnosno uzrokuje opiranje naše imaginacije, zbog jezika, odnosno dijalekta kojim je ispričano. Smatra Jacobson, ukoliko bi naš trud zahvaćanja onoga što se dijelom nudi bio prevelik u odnosu na dobitak koji bismo iz takvog djela dobili, onda bi to bilo pitanje estetske manjkavosti. Takav stav ukazuje na to da su naše estetske procjene djelomično uvjetovane ekonomičnošću onoga što iz djela dobivamo, u odnosu na uloženu pažnju. Jacobson uviđa da je problem nemoralne umjetnosti mnogo veći. Naime, primjedba koja dolazi iz moralističke pozicije kaže da u nemoralnim djelima nema kompenzacije jer u njima ili nema ničeg vrijednog ili postoji vrsta površne ugone kao rezultat formalnih karakteristika djela. Međutim, Jacobson odbacuje ovu primjedbu i kaže da smatra da je kompenzacija za uloženi trud pri bavljenju s izazovima nemoralne umjetnosti, puno značajnija. U želji da uzdigne nemoralnu umjetnost tvrdi da moralna mana umjetničkog djela relevantna za estetsku evaluaciju ne može biti smatrana nedostatkom ukoliko je neodvojiva od intrinzične vrijednosti djela. Poštujući ideju da bi moralist trebao tvrditi da ne postoji dobra kompenzacija za moralne manjkavosti trebao bi reći da u nemoralnim djelima nema

ničeg vrijednog, odnosno eventualno postoji formalna ljepota koja osigurava površnu ugodu te da su moralne manjkavosti samo manjkavost koja je suvišna, jer vrijednost koju takva djela nude se može dobiti i bez rizika od prljanja nemoralnošću. Iz toga proizlazi da moralno osjetljiva publika može osjećati zadovoljstvo zbog formalne ljepote djela (koja nije vezana za nemoralni sadržaj) ili treba tvrditi da djelo nema estetsku vrijednost. (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012)

Jacobson kritizira Gautove, Carrollove i Kieranove¹⁸⁷ ideje o tome da umjetnost uči moralnoj ispravnosti, služi za kultiviranje morala ili produbljivanje moralnog razumijevanja, tako što tvrdi da su one pogrešno formulirane na pretpostavci da se u kognitivnom smislu kroz umjetnost može napredovati samo preko moralno sretnih perspektiva. Kako on tvrdi, aludirajući na nužnost istraživanja i onih manje sretnih, odnosno manje moralno ispravnih i poželjnih perspektiva:

“Objektivnost u etičkim pitanjima je manje pogled s neke točke koja “nije nigdje”, a više sposobnost da se posredstvom imaginacije stvari promatraju iz mnoštva etičkih perspektiva - čak i ako su neke kod njih (recimo kao perspektiva Rifenstahlove, bilo u ulozi estete, bilo kao fašiste) sistemski izopačene.” (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012)

Dakle, Jacobsonov nemoralizam možemo opisati kao stav da je moguće da neka umjetnička djela budu bolja zbog svojih moralnih nedostataka. Tu tezu izražava djelomično vežući ideju nemoralizma uz nemoralne šale, ukazujući preko njih nedjelotvornost zasluženog ili propisanog odgovora. Većina njegove pozicije izražena je kroz kritiku, odnosno nedostaje joj pozitivni argument u prilog nemoralizmu. Naime, kao ključna teza njegovog nemoralizma ističe se vezanje nemoralnosti iz intrinzičnosti djela, odnosno ukazivanje na to da nemoralnost nije nešto što je moguće iz djela ukloniti, a da pritom djelo ne uruši samo sebe.

Još je jednom važno naglasiti da Jacobson svoju poziciju ne zove teorijom, čak štoviše, jasno to naglašava te je stoga i previše ambiciozno u kritici tražiti konkretnu teorijsku argumentaciju. Međutim, iako ona izostaje, Jacobson naglašava nekoliko važnih stvari o

¹⁸⁷ Jacobsonov tekst na koji referiram je pisan prije Kieranove modifikacije stava, odnosno odbacivanja moralizma i početka zagovaranja nemoralizma.

nemoralnim djelima, ali i njihovom odnosu s publikom. Dakle, osim što je nemoralnost koju djelo ima dijelom intrinzične vrijednosti, ono istovremeno diktira i način odnosa s publikom, odnosno prirodu imaginativnog iskustva. Ukazujući na mogućnost postojanja neprikladne publike, ukazuje na problem s kojim se prethodno izložene pozicije trebaju suočiti. Naime, činjenica da je netko imao određenu vrstu odgovora na neko umjetničko djelo ne znači da je (ukoliko je ta reakcija opravdana) istovremeno takva reakcija i zadana, odnosno propisana ili zaslužena. Jasno to Jacobson naglašava kada tvrdi da postoji razlikovanje psiholoških i normativnih tvrdnji u pozivanju na odgovor publike - odnosno da je to pitanje o tome možemo li imati neki emotivni odgovor na djelo u odnosu na to trebamo li ga imati, ali da nijedno od toga ne sadrži zaključak o estetskoj vrijednosti djela. (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012) Kritiku Carrollove publike proširuje i tvrdi da je njegova moralno osjetljiva publika zapravo publika koja donosi moralno ispravne sudove, što smatra Jacobson, nije epistemički ideal za donošenje sudova o nemoralnoj umjetnosti, odnosno općenito estetsku procjenu.

Mullin upućuje kritiku Jacobsonu, primarno vezano za njegovu ideju da su intelektualne vrline, prije svega slučaj istinitosti u slučaju pjesme Emily Dickinson, estetski doprinosi djelu. Mullin smatra da za estetsko u djelu nije ključna istinitost ili vezanost za naša vlastita uvjerenja, već imaginativnost.

“Ono što se računa jest je li imaginativna dimenzija uvjerljiva i detaljna, inovativna na neki način, da li nas uvlači u istraživanje odnosa između različitih reprezentacija: ideja, emocija, likova, situacija i metafora. Reprezentacije moraju biti povezane jedna s drugom na kreativan način i neke od njih mogu biti moralno značajne, ali ne moraju biti u harmoniji s našim osobnim stavovima da da bismo tu kombinaciju reprezentacija smatrali estetski vrijednom.” (Mullin, Amy 2004)

Drugi prigovor se primarno tiče Jacobsonove ideje publike, odnosno onoga kakva bi publika trebala biti. Kao što sam navela, Jacobson radi razliku između vrle publike (koja se ne želi upustiti u zamišljanje) i moralno senzitivne publike (koja je psihološki u nemogućnosti ući u imaginativan svijet nemoralnog djela), što Mullin smatra značajnim. Međutim, ne slaže se s njime oko toga što on tvrdi da su obje vrste publike daleko od idealne publike za

estetsku procjenu. Naime, osim što razlozi za nemogućnost bavljenja djelom mogu biti vezani za nemoralnost djela, oni mogu biti vezani i za amoralnost, imanje moralnog senzibiliteta koji je teško pratiti ili razumjeti, ali i za razloge koji se uopće nisu vezani za moralnost, odnosno primjerice problemi strukture ili likova, koji se direktno mogu vezati za estetske mane djela. Ona smatra da je Jacobson prebrzo zaključio da je estetski idealna publika ona publika koja nijedno nemoralno djelo ne bi smatrala nedostupnim. Mullin smatra da su moralne mane estetske mane onda kada nas sprječavaju u bavljenju moralnom dimenzijom djela. Ponekad je to, smatra ona, više stvar toga da imaginativne veze ne funkcioniraju dobro u odnosu s našim razumijevanjem što je moralno relevantno, nego što je to zasluga nemoralnosti djela. (Mullin, Amy 2004)

Smatram da je ovdje važno naglasiti da Jacobson ne pokušava ustanoviti neku tvrdnju koja je općevažea. Čini se da želi reći da kada publika ne želi ili ne može prodrijeti u djelo zbog opiranja zamišljanja nemoralne situacije, tada nije opravdana donositi sudove, jer zapravo nema dobru epistemološku poziciju. Ključno je da, ako takvo djelo postoji, tada je Jacobson u pravu jer on ne uspostavlja teorijski sustavnu vezu, već ovakvim primjerom kritizira Gauta i Carrolla koji ustanovljavaju da je određeno ponašanje publike indikativno za provođenje estetske evaluacije. Međutim, svakako je vrijedno imati na umu da nemoralnost djela, ako ponekad i jest kamen spoticanja u bavljenju djelom, svakako ne znači da to jest i jedni problem za publiku. Također, vrijednost imaginacije, kao i kod Kierana, kao dijela estetskog će svakako igrati važnu ulogu u pokušaju ustanovljavanja konačne verzije nemoralizma koji želim zastupati.

Ranije sam već naglasila Jacobsonovo inzistiranje na stavu da je ovo što on nudi anti-teorijsko stajalište, odnosno da nije teorija, jer je teorija, prema njegovom mišljenju nešto što bi trebalo ustanoviti “opću tezu o relaciji moralne i estetske vrijednosti”. Stoga, smatra on, teorija treba ponuditi jasno sistematično razlikovanje o tome kako moralne manjkavosti i moralne vrline utječu na estetsku vrijednost. (Jacobson, D.; Kieran, Matthew 2005) Međutim, Eaton ispravno primjećuje da je ovakav zahtjev za teoriju preuzak te da mnoge teorije ne bi udovoljile ovakvim uvjetima. (Eaton, A. W.; Carroll, N.; Gibson, J. 2015) Ovdje razmatram njegov prijedlog o vezi moralne i estetske vrijednosti, poštujući teorijske ograde koje je postavio, a koje se tiču činjenice da on sam nema ambicije svoj stav smatrati teorijom. Poštu-

jući stav koji ima prema odnosu nemoralnosti djela i njegovoj estetskoj vrijednosti, smatram ipak da je opravdano razmatrati ga u okviru nemoralističkih teorija.

5.3.2. Grubi junaci i robusni nemoralizam

Eaton je u dva ključna teksta¹⁸⁸ iznijela prijedlog onoga što ona naziva robusnim nemoralizmom, sazdanim oko ideje grubih junaka. Robusni nemoralizam kaže da nemoralne značajke umjetničkog djela mogu imati “pozitivne estetske doprinose upravo zbog svoje nemoralnosti” (Eaton, A. W. 2012) U nastavku teksta ću izložiti njezin prijedlog i Carrollovu kritiku istog prijedloga.

Grubi junaci, na temelju kojih Eaton formira robusni nemoralizam su likovi koje često pronalazimo u filmskoj umjetnosti. Oni se razlikuju od antijunaka, kojima primarno nedostaju kvalitete junaka poput hrabrosti, odvažnosti, inteligencije, fizičke spreme ili slično, odnosno on je više čovjek nego što bi to junak, u tradicionalnom smislu, trebao biti. Antijunak je često istovremeno i tašt, lijen, zavisan, ali u osnovi pristojan i često neshvaćen. Čak i kad je njegov lik pun moralnih nedostataka, možemo mu ih zanemariti ili oprostiti jer su ponekad nadvladani nekim vrlinama ili su rezultat neke nepravde koja mu je učinjena. Njegove su mane, za razliku od mana grubih junaka umjerene i ne moraju biti moralne prirode. (Eaton, A. W. 2010) Naime, takve su manjkavosti antijunaka blage, periferne, oprostive ili ih nadvladavaju neke vrline antijunaka. (Eaton, A. W. 2012)

Grubi se junak od antijunaka razlikuje po četiri osnovne stavke: njegove su mane ozbiljne; on je intrinzično nemoralan; ne žali zbog počinjenog i potpuno je svjestan svojih djela; te njegove mane ne mogu nadjačati njegove vrline. Dakle, za grubog junaka možemo reći da su njegove mane takve da ih ne možemo otpisati ili ih oprostiti; on je u djelu obično sociopat, ubojica, silovatelj, zlostavljač djece i slično; njegova djela načešće nisu produkt loših okolnosti, nego njegova karaktera. Grubi junak je suštinski moralno manjkav, ali je istovremeno i dalje junak, prema kojem publika osjeća simpatije, odnosno kojem se publika ponekad i divi. Grubi junak dakle istovremeno kod publike izaziva odbojnosti, ali i simpatije. Lista grubih junaka koje Eaton navodi je prilično opširna i ispravno ukazuje na primjere koji idu u prilog

¹⁸⁸ (A. W. Eaton, 2010) i (A. W. Eaton, 2012)

njezinoj definiciji takvog junaka. Tu su: Bonnie i Clyde, iz istoimenog filma, Mickey i Mallo-ry iz *Rođeni ubojice*, Michael Corleone iz trilogije *Kum*, Vincent i Jules iz *Pulp Fictiona*, Tony Soprano iz *Sopranosa*, Hanibal Lecter iz *Kad jaganjci utihnu*, Benigno iz *Pričaj s njom*, Humbert iz *Lolite*, Alex iz *Paklene naranče*, Patrick Bateman iz *Američkog psiha* i mnogi drugi. Eaton in opisuje redom kao: “vragove kojima se divimo”, “proslavljene kriminalce”, “seksualne kriminalce koji nam se sviđaju”, “suosjećajne sadiste”, “privlačne pakosne likove”. (Eaton, A. W. 2012) Iako se sa svim prijedlozima nećemo jednoznačno složiti (primjerice McGregor (McGregor, Rafe 2015) kritizira korištenje primjera *Lolite* u opisu Humberta kao seksualnog kriminalca koji nam se sviđa), sasvim nam je jasno na koju vrstu i kakve junake Eaton misli kada govori o grubim junacima.

Eaton razlikuje dvije vrste moralnog suda djela - ekstrinzičan i intrinzičan. Ekstrinzičan je onaj moralni sud koji nije dio perspektive djela, odnosno “moralni sud nije među odgovorima propisanim djelom - ali je takva perspektiva svejedno predmetom moralnog odobravanja ili neodobravanja drugog-reda.” (Eaton, A. W. 2012) Ovaj sud objašnjava na primjeru i u ranijem tekstu (Eaton, A. W. 2003) raspravljanom primjeru Tizijanove slike *Silovanje Europe*¹⁸⁹. Ta slika, iako izuzetno hvaljena, od 20. stoljeća počinje biti kritizirana zbog erotizacije silovanja, odnosno tada se na sliku počinje gledati više kao na gnjusnu prezentaciju teme nego kao na umjetničku ekspresiju. () Eaton napominje da iako naravno silovanje smatramo moralno pogrešnim, slika sama niti poziva na odobravanje, ali niti na osudu onoga što prikazuje. Naime, smatra Eaton, u ovom je slučaju potrebno suspregnuti naše moralne sudove, jer donošenje naših moralnih sudova u ovakvo djelo u ovom slučaju mora biti pažljivo napravljeno. Ako u djelo donosimo našu moralnu perspektivu, tada moramo biti svjesni da “zanemarujemo perspektivu djela” jer mi nismo ciljane publika djela. (Eaton, A. W. 2012) Naš sud o (ne)moralnosti djela je stoga ekstrinzičan djelu samome.

S druge strane, moralni je sud intrinzičan djelu ako je takav da je propisan samim djelom, odnosno onda kada je dijelom perspektive djela. Takav intrinzičan moralni sud, koji označava suđenje o likovima, događajima i drugim pripovijednim elementima djela, Eaton prikazuje kroz primjer Humberta u *Loliti*.

¹⁸⁹ Prilog 21

“Zahtjev je ispravnog shvaćanja i cijenjenja Nabokove *Lolite* da sudimo da je Humbert moralno prijekoran. Ako čitatelj, iz bilo kojeg razloga ostane moralno neutralan prema Humbertu, ili gore, ako ga moralno opravdava, tada je promašio bit knjige, ali je promašio i jedno od najvećih umjetničkih postignuća knjige” (Eaton, A. W. 2012)

Moralni je sud intrinzičan djelu, a očituje se u tome što predstavlja perspektivu koja propisuje moralno neslaganje, odnosno odbijanje ključnih pripovjednih elemenata djela. To zapravo znači da je opća perspektiva djela takva da oslabljuje osudu Humbertova lika, tako što ga čini simpatičnim, čak i izvrsnim. Isto se događa zbog umjetničkog postignuća koje je nadvladalo imaginativni otpor publike koji se može javiti u susretu s grubim junakom. Upravo zbog toga je *Lolita* intenzivno nemoralna u svojoj pohvalnoj perspektivi pedofila silovatelja. Njega bismo, smatra Eaton, trebali vidjeti upravo kao pedofila silovatelja. (Eaton, A. W. 2012)

Ključna razlika između ekstrinzičnog i intrinzičnog moralnog suda, na primjerima *Silovanja Europe* i Humberta, očituje se u tome što *Silovanje Europe* ne bi trebalo biti nemoralno djelo iz perspektive njezine ciljane publike, ali iz naše to postaje. Istovremeno, *Lolita*, odnosno Humbert bi trebao biti nemoralan iz perspektive ciljane publike, stoga je intrinzično nemoralan. Eaton naglašava nužnost prepoznavanja nemoralnosti takvog lika te osudu istoga. Ista publika treba moći prepoznati i osuditi ponašanje takvog junaka da bi zapravo uočila vrijednost postignuća djela. Međutim, ista publika prema istom liku, da bismo ga ispravno mogli zvati grubim junakom, mora osjećati i vrstu naklonosti, simpatije, ponekad i divljenja. Dakle, sukob koji se, u reakciji na djelo događa je sukob između istovremeno moralne osude i kritike nemoralnog ponašanja grubog junaka i osjećaja naklonosti prema istome. (Eaton, A. W. 2012)

Različitim tehnikama djelo uspijeva postići upravo tu vrstu reakcije: takav je junak obično oličenje i vrlina - privržen je obitelji, odan prijateljima; može biti izuzetno šarmantan ili karizmatičan što se često postiže dobrim odabirom takvih glumaca; često je izuzetno inteligentan, ljubazan, pristojan, duhovit, zabavan. Njegov se status u djelu često naglašava, odnosno popravlja, na način da je sukobljen s likovima koji su nemoralniji od njega; obično posjeduje neki svoj moralni kodeks zbog kojeg ga cijenimo i slično. Sve to rezultira time da zauzimamo njegovu stranu i navijamo za njega, osjećamo prema njemu naklonost, ponekad i poštovanje i divljenje prema nemoralnom i zlom karakteru. (Eaton, A. W. 2012) Eaton

naglašava da ovo nije empirička tvrdnja, već konceptualna i normativna tvrdnja, jer smo dužni, da bismo shvatili djelo, biti svjesni i pogrešnosti grubog junaka, ali istovremeno moramo i razumjeti njegove osjećaje i namjere, odnosno podržavati njegovu perspektivu. (Eaton, A. W. 2012)

Dakle, publika treba ući u vrlo specifičnu situaciju u kojoj će imati suprotstavljene stavove, istovremeno će grubog junaka vidjeti kao nekoga s kime se slaže, ali i kao nekoga koga osuđuje, istovremeno kao odvratnog i privlačnog. Stoga, Eaton kaže: “djela koja imaju grube junake su moralno manjkava zbog perspektive koja odobrava moralnu izopačenost tako što ju čini simpatičnom, hvalevrijednom i glamuroznom.” (Eaton, A. W. 2012) Ona tvrdi da je ovakvo estetsko postignuće oznaka dviju srodnih vrsta: svladavanja našeg imaginativnog otpora (predstavlja nam se duboko moralno pogrešan lik koji je pritom i takav da izaziva sviđanje, koji zna srušiti otpor koji se može javiti i koji će natjerati publiku da unatoč tome što se opire, osjeća istovremeno i gnušanje i sviđanje) i izazivanje stanja podijeljenosti unutar nas samih (razapeti smo između pozitivnih osjećaja prema grubom junaku i osjećaja neodobravanja), za koje uviđamo da jest estetski vrijedno. Takvo stanje ambivalentnosti je izuzetno značajno za ova umjetnička djela, jer je ono estetska zasluga. (Eaton, A. W. 2012) Eaton tvrdi da:

“...određena vrsta nemoralnih djela - djela koja propisuju i moralno neodobravanje, ali i simpatiju, naklonost ili divljenje prema svojim likovima - jesu estetski dobra upravo zato što takva djela rješavaju težak i važan umjetnički problem, naime kako privući publiku da osjeća stvari koje je nesklona osjećati. (...) Intrinzično nemoralno djelo uspijeva učiniti da ciljana¹⁹⁰ publika prihvati nemoralnu perspektivu je u toj mjeri moralno manjkavo i iz istog razloga (i u istoj mjeri) estetski dobro. (...) Upravo je moralna manjkavost - točnije prihvaćanje moralno manjkavog karaktera - ono što djelo čini to-

¹⁹⁰ Evidentno je da se Eatonina ciljana publika razlikuje od publike koju Carroll spominje. Ovo isticanje ciljane publike podrazumijeva nekoliko stvari: da ta publika mora biti određene vrste ili da mora udovoljavati određenim uvjetima (iz ranijeg članka je evidentno da smatra da postoji povijesno uvjetovana ciljana publika), da nije svaka publika pogodna, da je moguće da procjena djela ne bude ispravna zahvaljujući pogrešnoj publici i slično. Međutim, smatram da bi ideja ciljane publike trebala biti opisana kako bi se izbjeglo moguće modifikacije odgovora temeljem pozivanja na istu.

liko dobrim. Na taj način, ista značajka djela je i moralna manjkavost i estetska zasluga” (Eaton, A. W. 2012)

Carroll kritizira Eatoninu ideju grubog junaka, baziranu na liku Tonya Soprana - tvrdeći da je smatrati da je Tony Soprano netko temeljem čijeg ćemo lika potvrditi nemoralizam, nešto što on naziva on “narativnom greškom”. Naime, Carroll smatra da je gledati lik ili stav koji on izražava, a bez da se promatra njegova pozicija u djelu, pogrešno. (Carroll, N. 2013) Narativna greška se odnosi na izvlačenje lika i naših reakcija na njega iz narativnog konteksta u kojem on igra neku tematsku ulogu, što, Carroll kaže, Eaton višekratno čini. Dakle, Carroll naglašava razlikovanje između nemoralnih djela i djela čiji su likovi nemoralni, ali zbog njih nije i samo djelo takvo. On kaže da je izgledno da Eaton misli da grubi heroji, izazivajući naše simpatije za svoja nemoralna djela, istovremeno označavaju i nemoralnost djela samog, te dodaje:

“Loši se muškarci i žene mogu pojaviti u narativnim djelima u kojima služe da bi se postigla moralna svrha i, upravo zbog toga, narativna djela ne prihvaćaju nemoralnost ili ne izazivaju imaginativni otpor kod moralno ispravne publike, što je ključna teza umjerenog moralizma koji ja branim” (Carroll, N. 2013)

Smatram da Carroll može biti u pravu kada tvrdi da samo postojanje grubog junaka u djelu nije istovremeno i oznaka nemoralnosti djela, svakako ne za sva umjetnička djela. Međutim, čak i kada to nije slučaj, smatram da Eatonin prijedlog nije pogrešan. Naime, Eaton je sama je predložila doista iscrpan popis likova. Za neke od njih možemo reći da su takvi da čine razlog zbog kojih su i sama djela u kojima se javljaju nemoralna. Ali, smatram da postoje i djela u kojima, iako se javljaju grubi junaci, zbog toga nisu nemoralna. Stoga Carrollov prigovor nije posve opravdan, iako tvrdi da su i drugi njezini primjeri pogrešni, te naglašava da se ne može svima posvetiti. Naime, smatra on, nema ništa loše u tome da nam se sviđaju grubi junaci, sve dok ne podržavamo njihove postupke (Carroll, N. 2013)

Eaton odgovara Carrollu podcrtavajući neke ranije navedene ideje o grubom junaku. Posebno ističe da iz Carrollovog prigovora proizlazi da se njihovo neslaganje vrti oko pitanja

jesu li naša odobravanja ne-moralnih (a ne nemoralnih) značajki grubih junaka nešto što vrši nepotreban utjecaj na našu moralnu procjenu grubih junaka. (Eaton, A. W. 2013)

Eaton kaže da se slaže da ne-moralno odobravanje i moralno neopravdavanje jesu logički neovisni i prvo treba biti odvojeno od utjecanja na drugo. Međutim, smatra da je potrebno razmotriti praktične i interpretativne dvojbe: možemo li u praksi očuvati ne-moralna prihvaćanja i moralno negodovanje odvojenima i kakav odgovor takva djela izazivaju odnosno da li uspijevaju zadržati čistoću moralnih sudova? (Eaton, A. W. 2013)

U nastavku odgovora Eaton uvodi ono što naziva “kontaminacijskom tendencijom” koja govori da nam iskustvo pokazuje da je strogo odvajanje nemoguće, odnosno da postoji niz nesvjesnih utjecaja koji imaju veze s načinom kako donosimo moralne zaključke u svakodnevnom životu, a samim time i kako odgovaramo na fiktionalne likove. Eaton smatra da je upravo to ono što djela grubih junaka čine - ta djela zamagljuju razliku između podržavanja ne-moralnih značajki i onih koje u moralnom smislu osuđujemo. Upravo je to značajka vrlo specifične ideje grubih heroja - oni u nama stvaraju sukob koji je gotovo nemoguće izbjeći - simpatije i moralnu osudu. To nisu samo, Eaton tvrdi, simpatije ili sviđanje, već i oblik divljenja, odnosno stanje “duboke ambivalentnosti i moralne zbunjenosti: odobravamo nešto što osuđujemo i nismo se u mogućnosti donijeti neki ispravan stav.” (Eaton, A. W. 2013)

Međutim, Carrollova je kritika u jednom segmentu važna i korisna u smislu detektiranja problema s kojim se suočavamo kada govorimo o nemoralnim umjetničkim djelima. Carroll želi naglasiti da nemoralnost djela nije postignuta naklonošću koju osjećamo prema grubim herojima jer ona ne uključuje nužno i prihvaćanje moralnih stavova samog junaka. Međutim, on je skeptičan i prema ideji da je takvo postignuće estetska zasluga djela. Carroll tvrdi da su načini kako se postiže naklonost prema takvom junaku zapravo vrlo rutinski, te da se može postići: pozicioniranjem priče iz perspektive grubog junaka, tako da nam je njegova perspektiva bliža; naglašavanjem negativnosti suparnika - tako što će ih se publici dodatno ocrniti (Carroll kaže da nije veliko “umjetničko¹⁹¹ dostignuće” postići tako nešto za Soprana kad su mu suparnici Ralph i Richie); pozicioniranjem junaka u ulozi za koju smatramo da popunjava mjesto ili djelovanje koje društvo nije dobro reagiralo (primjerice gdje institucije ne odrađuju dobar posao) i opisivanjem značajki grubih junaka koje nisu vezane za nemoral,

¹⁹¹ Naglašavam umjetničko, jer Eaton koristi estetsko. Naime, opet uočavamo koliko je ovakvo razlikovanje važno, osim ako Carroll smatra estetsko i umjetničko za sinonime.

odnosno naglašavanjem njihovih dobrih strana (primjerice inteligencije ili hrabrosti). (Carroll, N. 2013) Carroll stoga zaključuje: "...stvarni osjećaji koje (grubi junaci) uspijevaju izazvati nisu rezultat nekog impresivnog umjetničkog postignuća, već efekt, prilično prizemnog, vrlo pouzdanog žanrovskog gambita." (Carroll, N. 2013)

Eaton odgovara Carrollu da to što je nešto tipično žanrovski uređeno, na način da je postalo standard za postizanje određenog efekta, kao i činjenica da je nabrojio tehnike kako se nešto postiže i dalje ne znaci da tu nema umjetničke/estetske zasluge. Na primjeru *Mona Lise* ukazuje kako nije dovoljno da se pokaže da su tehnike, koje i mogu biti rutinske, time i nevažne. Odnosno ukazuje kako je i unutar njih itekako jasno da neki umjetnici puno bolje opimjeruju karakteristike žanra od drugih. (Eaton, A. W. 2013)

Kao konačan odgovor Carrollu Eaton nudi i još jedno razlikovanje - tvrdi da Carrollova interpretacija umjetničkih djela grubih junaka oslabljuje njihov značaj i uznemirenost s kojom nas ostavljaju, dok ona vjeruje da nas oni zapravo guraju u opetovano vraćanje djelima, razmišljanje i suočavanje s našim dubokom ambivalentnošću. (Eaton, A. W. 2013)

Carrollov prigovor se oslanja na umanjivanje značaja estetskih postignuća kad je u pitanju izazivanje ambivalentnosti prema grubim junacima. Međutim, čini se da bi Carroll trebao dati objašnjenje kako i čime, ako ne estetskim svojstvima, se ostvaruje rutina u umjetničkim djelima, koja je, kako on tvrdi, zaslužna za ambivalentnost koju osjećamo prema grubim junacima. Naime, čini se da je upravo umjeće estetskog djelovanja ono što nas, iako ponekad nevoljko, dovodi do situacije u kojoj osjećamo naklonost prema istome onome što kritiziramo. Ako to jest, kako Eaton tvrdi, kontaminacijska tendencija, ona se postiže upravo estetskim svojstvima. Umjetnik je napravio da mi određenu stvar vidimo na određen način. On to čini određenim estetskim sredstvima, koja koristi na specifičan način, on sasvim sigurno dobro poznaje materiju, možda čak i prepoznavajući vrstu rutine i vladajući vještinom upravljanja već utvrđenim postupcima. Međutim, čak i ako se radi o pukoj rutini, ona je pitanje estetskih ili umjetničkih postignuća, njome neki umjetnici barataju na način da su nam teme koje predstavlja bliske, iako su daleke, da prema njima osjećamo naklonost iako se protiv njih zapravo borimo, njih volimo iako ih kritiziramo, u njih ulazimo iako su nam mučne, njima se prepuštamo iako se pritom kočimo. Ukoliko sve navedeno nije značajka estetskog, što onda estetsko jest?

Eaton, s jedne strane, fokusirajući argument na vrstu lika u djelu, izbjegava općenitiji opis nemoralnosti djela. Naime, moguće je zamisliti djelo (ona i sama navodi neke) koje po svemu nije nemoralno, ali ima likove koji jesu grubi junaci. U tom je smislu teško razlučiti nemoralnost djela od nemoralnosti junaka, odnosno u istom može doći do preklapanja, ali i ne mora. Na taj će način, lokalizirajući nemoralnost u aspektu djela, moći postojati umjetnička djela koja posjeduju nemoralni karakter, ali sama po sebi nisu nemoralna. Međutim, najčešće su grubi junaci oni likovi u djelima koji preuzimaju sadržaj i temu, tako direktno utječu na nemoralnost djela. I dok nemoralnih grubih junaka može biti u mnoštvu djela, nisu sva nemoralna djela takva da je za njih ključan nemoralni junak (niti to Eaton želi tvrditi) odnosno nemoralnost umjetničkih djela se ne iscrpljuje grubim junakom. Ono što je opis grubog junaka sasvim sigurno ispravno detektirao jest način kako umjetničko djelo može, estetskim svojstvima, uzrokovati sukob u nama. Eatonin je opis grubih heroja, koristan kao dobar primjer načina kako u nekim nemoralnim umjetničkim djelima funkcionira sukob naših stavova i reakcija na ono što nam umjetničko djelo nudi.

5.3.3. Kieranov kognitivni nemoralizam¹⁹²

Kieranov kognitivni nemoralizam je izrastao iz najumjerenijeg moralizma (Kieran, M 2001), ali i oslanjajući se na Kieranovo uvjerenje u to da je jedna od primarnih vrijednosti koje nam umjetnost može ponuditi prilika za razvijanje i kultiviranje moralnog uvida i razumijevanja. (Kieran, M. 1996) Ovdje ću izložiti osnovne teze kognitivnog nemoralizma, ali ću prije toga iznijeti Kieranovo objašnjenje razloga zašto je nemoralizam bolja i uspješnija pozicija, od umjerenog moralizma i eticizma. U tekstu "*Art and Morality*" Kieran (Kieran, M.; Levinson, J. 2009) na temelju dva argumenta - za opscenu umjetnost i za Gran-Guignol te pornografsku umjetnost objašnjava da je nemoralistička pozicija ispravna pozicija. Kieran u mnogim tek-

¹⁹² Za razliku od Jacobsonovog stava o antiteorijskom obliku prijedloga nemoralnosti, Kieran jasno naglašava da njegov prijedlog nemoralizma nije takve vrste. Naime, on kaže da ako postoji neki opći prijedlog umjetničke vrijednosti tada postoji i opći prijedlog kako funkcionira moralni karakter tog djela. (Kieran, 2006, p. 138)

stovima govori o opscenosti i pornografiji¹⁹³ kao vrstama nemoralnosti te se poziva na opravdanost njihova vrednovanja na način kako to radimo u primjeru nemoralnih djela. Ovdje neću ulaziti u dublju analizu opscenosti i pornografije. Svakako je točno da neka umjetnička djela te vrste mogu istovremeno biti i nemoralna umjetnička djela. Prihvatit ću Kieranovo pozivanje na njih i u nastavku izložiti, vrlo sažeto, neke osnovne teze.

Kieran tvrdi da je kontroverzna tema što je zapravo opscenost. Ako utvrdimo da su opscena umjetnička djela, upravo zahvaljujući svojoj opscenosti vrijedna kao umjetnička djela, tada ćemo uspješno pokazati da su eticizam, a i umjereni moralizam pogrešno utemeljene pozicije. Naime, iako nemamo točan opis opscenosti, Kieran tvrdi da je opscenost pitanje načina kako su tema i određeni interesi u djelu tretirani da bi izazvali određenu vrstu odgovora od nas. U pitanju seksa i nasilja sud o opscenosti obično proizlazi iz činjenice da opsceno djelo od nas pokušava izazvati kognitivno-afektivni odgovor seksualne požude ili užitak u izazivanju bola, što je oboje, navodno moralno zabranjeno. Dakle, opscenost se uglavnom veže uz seks, nasilje, smrt i tjelesnost, ali u smislu izazivanja neke vrste objektivizirajućeg odnosa prema tijelu. Eticisti i umjereni moralisti bi na ovakvu vrstu izazivanja odgovora rekli da, ako su odgovori koje imamo prema djelu moralno zabranjeni odgovori, tada postoje dvije mogućnosti - ili nećemo uspjeti odgovoriti na djelo ili će odgovor koji ćemo imati biti nezaslužan odgovor. (Kieran, M.; Levinson, J. 2009)

Dakle, ako bismo grubo karakterizirali opscena umjetnička djela, tada bismo mogli reći da su to djela koja izazivaju ili hvale moralno zabranjene kognitivno afektivne odgovore, koji su moralno odbojni. Međutim, mi ih smatramo vrijednim zbog nekih od sljedećih razloga za koje Kieran tvrdi da su dobri razlozi za odbaciti tvrdnje eticizma i umjerenog moralizma, odnosno za ustanoviti formu nemoralizma. Ti su razlozi sljedeći:

1. Ispunjenje želja - opscena umjetnost može ispuniti neke naše moralno zabranjene želje u kojima bismo mogli uživati u imaginaciji, odnosno u umjetnosti. Iste, međutim, ne bismo željeli ostvariti u svakodnevnom životu. Kieran daje primjer da je moguće da ćemo uživati u vrsti seksualnog uzbuđenja, snage, dominacije pri reprezentaciji silovanja u djelu. Moralno ispravna osoba neće djelovati prema onome što je djelo izazvalo, ali će imati

¹⁹³ Za razliku od Jacobsonovog stava o antiteorijskom obliku prijedloga nemoralnosti, Kieran jasno naglašava da njegov prijedlog nemoralizma nije takve vrste. Naime, on kaže da ako postoji neki opći prijedlog umjetničke vrijednosti tada postoji i opći prijedlog kako funkcionira moralni karakter tog djela. (Kieran, 2006, p. 138)

priliku ispuniti neke svoje želje, kroz iskustvo umjetničkog djela. (Kieran, M.; Levinson, J. 2009) Schellekens¹⁹⁴ navodi da su i djela Marquisa de Sadea primjer ove vrste. Također, navodi primjer nemoralne umjetnosti kao pandan ovoj vrsti ispunjavanja želja te koristi djelo Williama Burroughsa *Junkie: Confessions of un Undredeemed Drug Addict*. Schellekens tvrdi da je odgovor koji od nas djelo traži odgovor slobodnog i društvenim normama neinhibiranog pojedinca, što većini publike izaziva vrstu zadovoljstva. (Schellekens, E. 2007)

2. Ispunjenje meta-želja - neka djela opscene umjetnosti se mogu ticati ispunjavanja nekih meta-želja, primjerice možemo uživati u prekidanju moralnih tabua, moralnih normi ili standardnih načina mišljenja i prosuđivanja. U stvarnom životu to ne želimo činiti jer smatramo da je cijena koju bismo za tako nešto platili previsoka pa uživamo u kršenju normi u umjetničkom djelu gdje isto nikome ne šteti. (Kieran, M.; Levinson, J. 2009) Schellekens nudi primjer *Deveti sat* Maurizia Cattelana¹⁹⁵, koji prikazuje Papu pogođenog meteorom. Ona vjeruje da mi kao publika možemo uživati u moralno prijekonoj viziji u kojoj nam izostaju inhibicije koje u stvarnosti imamo. (Schellekens, E. 2007)
3. Kognitivni dobitak - djela opscene umjetnosti mogu ispuniti neku vrstu kognitivnog interesa, primjerice znatiželju. Daje primjer fotografija deformiranih tijela Joela-Petera Witkina¹⁹⁶ i kaže da odgovori koje ta djela izazivaju govore o fascinaciji i znatiželji takvim motivima. Usmjereni smo, ne na bol ili nefunkcionalnost tih tijela, već na zadovoljenje naše znatiželje. (Kieran, M.; Levinson, J. 2009) Schellekens nudi dodatni nemoralistički primjer djela *Hell* braće Chapman¹⁹⁷. Stravične scene u nama izazivaju vrstu pažnje i zadovoljstva zbog prikaza patnje i užasa. Takav odgovor proizlazi iz našeg interesa, Schellekens kaže morbidne fascinacije, što rezultira vrstom kognitivnog zadovoljenja. (Schellekens, E. 2007)

¹⁹⁴ Treba naglasiti da Schellekens ne zagovara nemoralizam nego daje primjere u pregledu pozicija u raspravi.

¹⁹⁵ Prilog 22

¹⁹⁶ Prilog 23

¹⁹⁷ Prilog 24

Kieran uvodi i primjer *Rakove obratnice* Hernya Millera te kaže da je pogrešno očekivati da na djelo reagiramo kako od nas traže eticisti i moralisti, odnosno kako smatramo da je ispravno ili zaslužen. Dokaz je uspješnosti djela da od nas uspijeva izazvati odgovore za koje vjerujemo da nisu zasluženi već su suštinski suprotni onome što bismo u stvarnosti zagovarali. Vrijednost *Rakove obratnice* djelomično proizlazi iz opscenosti, a ne unatoč njoj. Dakle, i u ovom slučaju, kao i u slučaju djela nemoralne umjetnosti, uspješnost djela se očituje u tome je li djelo napravljeno na način da nam je zamislivo i da li je određena perspektiva vjerodostojno prikazana, a ne je li predstavljena perspektiva moralno ispravna. (Kieran, M.; Levinson, J. 2009)

Kieran navodi da i pornografska umjetnost¹⁹⁸, kao i Grand-Guignol¹⁹⁹, pokazuju slične primjere kao opscena umjetnička djela. Naime, jednako kao što Carroll kaže da su neke vrste umjetnosti uspješne ako izazovu određenu vrstu reakcije (tvrdi to za tragediju), na isti način je to istinito i za drugu vrstu emocija, one vezane za nemoralnost. Umjetnost Grand-Guignola i pornografska umjetnost su žanrovi kojih je specifično da kod publike teže izazivati određene vrste reakcija, i to kroz eksplicitnu reprezentaciju seksualnih scena, scena mučenja i slično. S obzirom da se za izazivanje reakcije kod publike koriste vrlo eksplicitna sredstva, ona se smatraju moralno problematičnima, međutim ona su istovremeno nužna da bi izazvala reakciju. (Kieran, M.; Levinson, J. 2009)

S obzirom na to da za ove forme umjetnosti (opscenu, pornografsku i Grand-Guignol umjetnost) postoje temelji za tvrdnju da njihova vrijednost može biti uvećana njihovim moralno problematičnim karakterom, a ne usprkos njima, isto možemo tvrditi i za nemoralnu umjetnost općenito. Odbacivši eticizam i umjereni moralizam kao pozicije koje ne uspijevaju dati dobar odgovor na ove primjere, Kieran smatra da je nemoralizam pozicija koja je ispravno utemeljena. (Kieran, M.; Levinson, J. 2009)

¹⁹⁸ Kieran ovdje uvodi i raspravu o tome je li i može li pornografska umjetnost biti umjetnost, kojom se ovdje neću baviti. Levinson primjerice zastupa tezu da ne može, odnosno da postoji ključna razlika između erotske umjetnosti i pornografije. (Levinson, 1998) (Levinson, 2005)

¹⁹⁹ Grand-Guignol je bilo pariško kazalište koje se specijaliziralo za prikazivanje kraćih horor komada, koji su obično bili obilježeni scenama strave i užasna, paranormalnog, mučenja, ludila, ubojstava, nemoralnih scena i slično. (Hand & Wilson, 2000)

Osnovna teza Kieranovog kognitivnog nemoralizma se kreće oko ideje da je jedna od najvažnijih vrijednosti koje nam umjetnost može ponuditi moralna vrijednost, odnosno da nam umjetnost omogućava posebnu vrstu imaginativnog iskustva koje je vrijedno. Kieran kaže:

“Prema jednoj vrlo umjerenoj formulaciji tog gledišta, za koju sada smatram da je dobra, moralni karakter djela je važan za njegovu umjetničku vrijednost u mjeri u kojoj onemogućava ili promovira razumljivosti i nagradu koja proizlazi iz imaginativnog iskustva koje djelo osigurava. Stoga, moralno upitan karakter djela može biti estetska vrlina gdje povećava imaginativni angažman s djelom i moralno prekoraljiv karakter djela može biti estetska mana kada potkopava naše imaginativne odgovore.” (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003)

Kieran dakle vjeruje da je moguće da moralno problematičan karakter djela bude istovremeno i ono što je estetska vrlina djela, onda kada nam omogućava neku vrstu vrijednog imaginativnog iskustva. Za Kieranov je nemoralizam ključno ne da li je perspektiva koju djelo prikazuje u moralnom smislu ispravna i poželjna, već da li smatramo da je razumljiva i razumna, odnosno da li smatramo da je vrijedno upustiti se u iskustvo participiranja u takvom, ponekad moralno pogrešnom, imaginativnom svijetu. Takva djela mogu biti vrijedna upravo zbog nemoralne perspektive koju nude, a ne unatoč njoj. Jedan od ključnih razloga zašto takvo iskustvo smatramo vrijednim, smatra Kieran, jest zbog vrste kognitivnog dobitka, odnosno proizlazi iz pretpostavke da je umjetnost vrijedna i zbog vrste razumijevanja koju njome možemo dobiti. (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003)

Na primjeru filma Martina Scorsesea *Dobri momci* Kieran izlaže svoju argumentaciju. Kieran tvrdi da iako je moralna perspektiva koju film nudi manjkava, on svejedno smatra da je film dobar dijelom zbog toga što naše moralne stavove i osjećaje, odnosno moralno rasuđivanje stimulira na takav način da nam osigurava imaginativno iskustvo koje je razumljivo i zadovoljavajuće. Djelo je razumljivo i u estetskom smislu isplativo upravo zbog manjkavosti perspektive koju nudi, a ne usprkos njoj. (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003) Naglašavajući perspektivu eticizma, koja bi odbila ovakav zaključak pozivajući se na argument zasluženog odgovora Kieran se oslanja na Jacobsonovo razlikovanje između

“odgovarajućih” i reakcija koje su zaslužene. Zaključuje da postoje umjetnička djela koja od nas izazivaju odgovore koji nisu ispravni, ali jesu odgovarajući te napominje da eticizmu nedostaje ključna premisa prema kojoj bismo na umjetničko djelo trebali reagirati na način koji odgovara karakteru samog djela, ali i na način koji je moralno ispravan. (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003)

Pozivanje na kognitivni doprinos umjetničkih djela bit će model temeljem kojeg će Kieran pokazati, donekle slijedeći Jacobsona, ali i temeljnu ideju eticizma, (koji kognitivni doprinos vidi kao ključan u evaluaciji) da nemoralna umjetnička djela mogu biti estetski vrijedna zbog kognitivnog doprinosa koji osiguravaju. (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003)

Kieran prihvaća kognitivističku tezu kako ju Jacobson zastupa, a koja kaže da nam umjetnost pruža mogućnost da uvidimo različite pristupe i različita razumijevanja moralnih tema - primjerice onih o tome što je ljudska priroda, koja je suština morala i slično - što nam omogućava neku vrstu kognitivnog dobitka. Kieran će iz te pozicije tvrditi da je potrebno imati imaginativna iskustva koja su moralno manjkava da bismo unaprijedili naše moralno razumijevanje. Takva vrsta imaginativnog iskustva mora biti razumljiva i zamisliva. Ponekad ćemo biti u situaciji da trebamo, u umjetničkom djelu, prihvatiti neke stavove koje u stvarnom životu ne bismo prihvatili. To će u konačnici uvećati vrijednost tog imaginativnog iskustva i generirati specifičnu vrstu moralnog razumijevanja. (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003) Za tvrdnju da nam umjetnost nudi priliku da realiziramo vrstu iskustva lošeg, koje nam je potrebno da razvijemo razumijevanje koje inače ne bismo imali Kieran nudi argument koji se sastoji od šest teza:

- (1) Iskustvena osnova - posjedovanje određenog iskustva predstavlja osnovni način stjecanja znanja o tome o kakvom se iskustvu radi.
- (2) Ograničenje - razumijevanje i procjena prirode nekog iskustva može biti različitog stupnja, ovisno je o našoj sposobnosti usredotočenja, promatranja iz različitih perspektiva, uočavanja elemenata i odnosa među njima.
- (3) Zahtjev za usporedno iskustvo - potrebno je usporediti različita iskustva unutar jedne relevantne vrste iskustva, ali i iskustva koja pripadaju relevantno kontrastnim vrstama
- (4) Psihološka teza - osnove navedene od (1) do (3) zahtijevaju usporedno iskustvo ne samo zato da bi više cijenili određeni dojmovi vezani za različita čula i niže mentalne

funkcije već i kad su u pitanju: a) izvjesna kognitivno emocionalna stanja višeg nivoa i b) određeni kognitivno emocionalni stavovi i karakterne osobine višeg nivoa. (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003)

Ako sumiramo ove četiri teze tada možemo reći da nam loša iskustva, odgovori i stavovi mogu pomoći u produbljanju razumijevanja, ali je to prilično trivijalna tvrdnja, smatra Kieran. Upravo zato nam je potrebno da pokažemo da su loša iskustva primarno važna te stoga uvodi:

(5) Teza o primarnosti - proživljavanje loših iskustava nam je ključno za usporedbe iskustava, koje inače ne bismo mogli imati. Teza se sastoji iz dva dijela:

(5.1.) funkcija loših iskustava može biti to da nas osposobi za potpuno poimanje i uvažavanje izvjesnih dobrih iskustava (onaj tko nije iskusio izdaju prijatelja ne može u potpunosti razumjeti i cijeniti sve značajke prijateljstva)

(5.2.) teza o primarnosti ne vrijedi samo za loša iskustva kao takva, već i za iskustva koja su u moralnom smislu sporna, uključujući i ona koja su istinski nemoralna.

Ako prihvatimo tezu o primarnosti tada tvrdimo da su loša iskustva osnovno sredstvo pomoću kojeg dolazimo do boljeg razumijevanja i cijenjenja dobrih iskustava. U tom smislu Kieran objašnjava što podrazumijeva pod pojmom loša iskustva. Loša su iskustva dvojaka: (1) to su ona iskustva u kojima smo bili izloženi iskustvima koja su sama po sebi na neki način loša i (2) to da imamo iskustvo kako je to u nekom smislu biti loš. Kieran tvrdi da se njegov argument odnosi na obje vrste. (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003)

Iz navedenog, Kieran zaključuje da imamo prima facie epistemičku dužnost istraživati loša iskustva jer nas na to obavezuje prima facie epistemička dužnost da tragamo za svjedočanstvima koja doprinose boljem razumijevanju svijeta. Međutim, iz toga ne slijedi da imamo i prima facie dužnost da to činimo u stvarnosti. Kieran tvrdi da nam imaginativno iskustvo koje dobijemo umjetničkim djelom može na posredan način omogućiti da doživimo neko loše iskustvo. To od nas ponekad zahtijeva da zanemarimo vlastite moralne sudove dok se bavimo umjetničkim djelima. Iz toga formira sljedeću, šestu tezu. (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003)

(6) Teza o imaginaciji

(6.1.) imaginativno iskustvo može biti posredno i poučno sredstvo učenja kroz iskustvo - Umjetnička djela mogu na različite načine produbiti naše razumijevanje svijeta, uvećati svijest o vrijednosti iskustava, kognitivnih stavova, oplemeniti razumijevanje pojmova i njihovu primjenu i slično. Primjerice, čitanjem nekog djela, smatra Kieran, možemo bolje razumjeti i lakše shvatiti kako je moguće odobravati određene situacije na koje u normalnim okolnostima reagiramo s neodobravanjem. Možemo i, recimo, razumjeti kako se snaga karaktera i potreba za društvenom potvrdom mogu povezati i rezultirati time da osoba bude motivirana da nekome naudi. Umjetnička nam djela imaginacijom osiguravaju da podržavamo kognitivne i emocionalne stavove u koje zapravo ne vjerujemo, koja nisu naši vlastiti stavovi, a koji su, ponekad, barem djelomično nemoralni. (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003)

(6.2.) moguće je staviti po strani vlastite moralne sudove, odnosno dopustiti da u imaginaciji prihvatimo moralne sudove koje inače, u stvarnosti, ne bismo podržali. Ovakav stav nije uvijek jednoznačno prihvaćen, osobito iz redova onih autora koji zagovaraju neki oblik imaginativnog otpora. Kieran međutim tvrdi da se možemo uživjeti u djela koja jesu u sukobu s moralom, ovisno o tome koliko su okolnosti i situacije u djelu bliske onome što smatramo da je psihološki moguće, koliko opis istih ostavlja dojam da jesu, odnosno ovisi i o tome koliko je netko u psihološkom smislu u stanju prihvatiti. Ponekad djela prikazuju stanja i situacije za koje smatramo da su moralno pogrešni, ali su prikazani blisko i razumljivo, tako da se njima uspijevamo baviti. (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003)

Kieran zaključuje da je kognitivni nemoralizam pozicija koja tvrdi da nemoralni karakter djela može uvećati “vrijednost djela kao umjetnosti”²⁰⁰. To se događa zato što u imaginativnom iskustvu moralno manjkave kognitivno emocionalne reakcije i stavovi, koji su moralno problematični, mogu produbiti razumijevanje i vrijednost iskustva. Iz predloženog argumenta, odnosno iznesenih teza slijedi da moralno problematični odgovori na djelo mogu biti epistemički vrli jer produbljuju naše razumijevanje. U slučajevima kada se to događa možemo reći da je vrijednost djela povećana zahvaljujući nemoralnosti djela. (Kieran, M.;

²⁰⁰ Koristim točan Kieranov izraz upravo zato što će to u nastavku teksta biti jedna od mogućih kritika, a onda i razlika između Kieranovog i mog stava. Naime, Kieran se na drugim mjestima koristi izrazom estetska vrijednost što opet ukazuje na potrebu pažljivog razlikovanja.

Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003) Ono što je važno jest je li moralna perspektiva prikazana djelom takva da je razumljiva i pojmljiva, odnosno psihološki uvjerljiva, a ne je li to perspektiva koju smatramo ispravnom. Ako umjetnik to postigne, onda je značajno i da mi na, upravo tako prikazan, svijet reagiramo na način kako autor to od nas traži. To znači da će ti naši odgovori ponekad biti u neskladu s odgovorima koje bismo u stvarnosti za takvu situaciju smatrali ispravnima. Umjetničko djelo nas navodi da, odgovarajući na takav način, počinjemo bolje razumijeti i više cijeniti određene situacije i uobičajena ponašanja, odnosno da dođemo do boljeg razumijevanja onoga što inače ne bismo bili u stanju razumijeti. Međutim važno je napomenuti da moralno problematično iskustvo nije samo po sebi dovoljno, potrebno je imati neka određena prethodno stečena iskustva, odnosno sposobnost učenja iz djela uvelike ovisi i o razini moralnog razumijevanja kojim inače vladamo. Također, moralno problematično iskustvo, stvarno ili imaginativno, nije nužno dovoljno za razumijevanje. Kieran ističe i nužnost pažljivog razdvajanja epistemičkih tvrdnji od onih koje to nisu te kaže da, iako bismo u svijetu u kojem ima više patnje bili u epistemički boljoj poziciji (jer bismo mogli imati više spornih iskustava), to i dalje ne bi bio bolji svijet. Na isti način, bavljenje nemoralnom umjetnošću nas može dovesti u bolju epistemičku poziciju, ali u moralnom smislu to bi stanje bilo lošije. Iako neka umjetnička djela mogu u moralnom smislu biti izuzetno loša, ona istovremeno mogu biti velika umjetnička djela, zaključuje Kieran. (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003)

Prije nego što započnem s izlaganjem kritika koje su upućene Kieranu te prijedloga mogućih odgovora, njegovih i mojih, smatram da je potrebno reći nekoliko riječi o imaginativnom otporu. Problem imaginativnog otpora je prilično opsežna tema kojoj na ovom mjestu posvećujem tek informativnu ulogu. Naime, radi se o tezi da se, u ovom slučaju zbog nemoralnosti u djelu, kod publike javlja psihološka poteškoća u bavljenju djelom. Autori²⁰¹ se uglavnom bave pitanjima da li imaginativan otpor postoji, kako do njega dolazi, zašto (u ovom slučaju nama zanimljivo) publika može biti u situaciji da se ne može baviti nemoralnim djelom, stoji li nemoralnost na putu imaginaciji, a onda i kognitivnom dobitku. Iako je tema imaginativnog otpora mnogo šira od ove na koju referiramo u raspravi o nemoralnim umjet-

²⁰¹ Odličan opći pregled teme napravili su Liao i Gendler (Gendler & Liao, 2016) Ostale ključne tekstove u ovoj raspravi napisali su: Gendler (Gendler, 2000), Moran (Moran, 1994), Mothersill (Mothersill, 2006) Walton i Tanner (Kendall L. Walton & Tanner, 1994)

ničkim djelima, čini se značajnim napomenuti ključne probleme vezane za pitanje nemoralnosti. Naime, Gendler tvrdi da se mi zapravo ne želimo upustiti u zamišljanje scenarija koji su radikalno drugačiji od naših stvarnih života, odnosno naših moralnih uvjerenja. (Gendler, Tamar Szabó 2000) Walton tvrdi da mi zapravo nismo sposobni smisljeno se uključiti u koštac s fikcijom koju smatramo moralno pogrešnom. Koristi primjer *Trijumfa volje* i kaže da je nemoguće uključiti se u perspektivu koju Leni Riefenstahl promovira na način da iz filma možemo nešto dobiti, u smislu neke vrste kognitivnog dostignuća. Uključivanje u stajališta nacističke ideologije ne doprinosi daljnjem razumijevanju perspektive koju nam nudi, smatra on. (Walton, Kendall L.; Tanner, Michael 1994)

Kieran s druge strane smatra da smo spremi prevladati nevoljkost upuštanja u imaginativno iskustvo djela ukoliko očekujemo ili smatramo da ćemo na neki način djelom profitirati, odnosno ako smatramo da ćemo dobiti neku vrstu zadovoljenja zbog bavljenja djelom samim. Takva je dobit, u ovom slučaju, vezana za stjecanje vrste kognitivnog, odnosno moralnog razumijevanja. (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003) Moguće je da postoje umjetnička djela s čijom se perspektivnom nećemo htjeti ili nećemo moći upustiti u imaginativno iskustvo, ali to svakako neće vrijediti za sva nemoralna umjetnička djela. Kako Kieranova teza nije takva da je obuhvatna i primjenjiva na sve slučajeve nemoralnih umjetničkih djela, tako i problem imaginativnog otpora nije fatalan za poziciju kognitivnog nemoralizma.

Kieranov je prijedlog kognitivnog nemoralizma naišao na nekoliko ozbiljnih kritika²⁰² koje ću ovdje izložiti.

Prigovor koji se tiče instrumentalizma nemoralne umjetnosti formirao je već Carroll. (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012) Taj se prigovor odnosi, u ovom slučaju na to da prethodno predstavljen način gledanja na vrijednost nemoralnih umjetničkih djela osigurava instrumentalističko opravdanje vrijednosti nemoralne umjetnosti. Carroll smatra da je takvo opravdanje dobar razlog protiv cenzuriranja umjetnosti, ali ne i kao ispravna pozicija u raspravi o vrijednosti umjetnosti. U trećem sam poglavlju, u raspravi o vrstama vrijednosti umjetnosti, iznijela objašnjenje instrumentalne vrijednosti. U ovom kontekstu se instrumen-

²⁰² Kieran ističe dva prigovora, Gautov i Steckerov. Međutim, kognitivni nemoralizam je izazvao i druge kritike što je razlog zašto se ne koncentriram samo na prigovore na koje je Kieran u (M. Kieran, 2006) odgovorio.

talno gledanje na vrijednost umjetnosti vidi kao da kognitivno postignuće koje publika može dobiti iz procesa bavljenja umjetničkim djelom nije vrijednost dijela samog, već oblik ekstrinzične vrijednosti, odnosno instrumentalna vrijednost.

Kao što sam ranije navela, smatram da treba razlikovati nekoliko vrsta instrumentalnosti, odnosno želim reći da nije svaka vrsta instrumentalnosti pogubna za nemoralističko vrednovanje umjetničkih djela. Ako o instrumentalnosti razmišljamo na način kako sam ranije pokazala, oslanjajući se djelomično na Steckerovu i Matraversovu ideju instrumentalnosti, tada uviđamo da je Carrollov prigovor prilično oslabljen. Ranije iznesenom prijedlogu instrumentalne vrijednosti sada dodajem i sljedeće primjere koji će dopuniti obranu kognitivnog nemoralizma od prigovora instrumentalnosti. Sasvim je zamislivo da postoje slučajevi u umjetnosti kojima je Carrollov prigovor valjan - zamislimo građevinu koju želimo procijeniti kao djelo arhitekture, međutim, osnovna i dominantna vrlina te građevine jest da je udobna za življenje, odnosno to što ispunjava neku, od umjetničkog smisla, potpuno nezavisnu potrebu. Govoriti o zgradi kao o udobnoj za življenje znači proučavati ju više kao građevinsko postignuće nego kao djelo arhitekture²⁰³. Drugi slučaj u kojemu je instrumentalizam kao prigovor nešto slabiji jest slučaj uspješnih didaktičkih umjetničkih djela. Takva djela procjenjujemo kao vrijedna i onda kada se ona obavezuju na neki izravan programatski cilj, u skoro mehaničko uzročno posljedičnoj vezi izazivanja određenog odgovora i posljedično stjecanja neke vrste kognitivnog dobitka. Ovome možemo dodati i primjere religijskih umjetničkih djela, koja osim umjetničke ispunjavaju i religijske svrhe, ali i primjer tragedije, djela propagandne umjetnosti, pornografsku umjetnost ili bilo koji umjetnički žanr koji je vezan za direktno ostvarivanje nekog cilja. Takva djela su ona čiji je smisao direktno vezan za umjetnički cilj ili svrhu. Čini se da je pogrešno tvrditi da je izazivanje određenih emocija pri bavljenju tragedijom instrumentalizacija djela, jer je bit tragedije upravo u ostvarivanju katarze, odnosno izazivanju osjećaja straha i sažaljenja. Dakle, u nekim je slučajevima instrumentalna vrijednost specifičnog statusa, a odnosi se na realizaciju nekog cilja koji je značajan za to umjetničko djelo. Instrumentalizam koji smatram vrijednim i izuzetim od ove vrste prigovora jest onaj koji potiče na iskustvo koje je obogaćujuće za publiku, ali i koje ispunjava namjere

²⁰³ Iako bi se i o ovom primjeru moglo diskutirati je li na njega prigovor posve primjenjiv, on nam ovdje služi više za poredbu i naglašavanje sljedećeg primjera.

autora u vrlo širokom smislu²⁰⁴ Iako djelo ne mora predstavljati perspektivu ili za cilj imati ideju koju mi želimo i trebamo prihvatiti, ona svejedno može biti vrijedna kao izazov predstavljen publici. Sasvim je jednostavno zamisliti da je Haneke pozivajući publiku na sudjelovanje u filmu *Smiješne igre* imao namjeru izvršiti određen utjecaj. Uključujući publiku i učinivši nas sudionicima²⁰⁵ izveo je postupke s kojima, s velikom sigurnošću možemo reći, jest namjeravao ukazati na naše odobravanje i ignoriranje mogućnosti da prekinemo s trendom participiranja u nasilju²⁰⁶. Naime, samo iskustvo bavljenja takvim umjetničkim djelima jest vrijedno i njime djelo ispunjava dio realizacije svojih umjetničkih ciljeva.

Nalik Carrollovom prigovoru, Gaut formira prigovor koji sugerira instrumentalizam, odnosno konsekvencijalizam. Gaut gradi prigovor osvrćući se na nejasnoću određivanja što to zapravo znači imati imaginativno iskustvo, odnosno na nejasnoću toga što Kieran misli kada kaže da trebamo dopustiti sebi da donesemo moralne sudove u imaginaciji. Gaut pretpostavlja da to znači dvije stvari, koje se naizmjenično u Kieranovom tekstu javljaju, a to su: da onaj koji zamišlja poduzima neki moralni stav prema stvarnom stanju stvari, ili da netko poduzima stav prema imaginativnom stanju stvari. Odbacuje kao loše obje moguće interpretacije, napominjući da je u prvom slučaju sasvim moguće da netko zamišlja kako je to imati nemoralan stav, a bez da uzrokuje išta nemoralno ili da njegovo djelo bude nemoralno²⁰⁷. U drugom slučaju, smatra Gaut postoji stvaran odgovor prema zamišljenoj situaciji, a ako djelo poziva čitatelja da odgovori sa stvarnim nemoralnim stavom, prema zamišljenom

²⁰⁴ Ovdje ne želim ući u raspravu u intencionalizmu i pogrešci namjere. Vjerujem da je umjetnikova namjera najčešće vrlo evidentna u samom djelu i da ako uspijevamo imati smislene razgovore o tome što djelo propisuje, kako nas obogaćuje, ako pričamo o tome kako su se umjetničke namjere realizirale u djelu, smatram da onda možemo prihvatiti ovu vrlo primarnu i općenitu tezu o realizaciji neke vrste namjere ili svrhe djela.

²⁰⁵ Refereiram na ranije spomenutu scenu, koja slijedilo nakon ubojstva sina, u kojoj se odvija sljedeći razgovor:

Paul: "Što misliš, Anna? Je li bilo dovoljno? Ili se želiš dalje igrati?"

Otac: "Ne odgovaraj više. Pusti ih neka rade što žele" Bit će brže gotovo."

Paul: "To je kukavički! Još nismo ostvarili dužinu igranog filma!"

Paul (okrećući se prema publici): "Je li dovoljno? Ali vi želite pravi kraj s uvjerljivim zapletom, zar ne?" (Brown, 2013, p. 25)

²⁰⁶ Vidljivo je to i iz intervjuja koje je Haneke (Sharrett & Haneke, 2003)

²⁰⁷ Smatram da je posve opravdano ovdje postaviti pitanje ne povlači li ovakav stav instrumentalizam?

stanju, tada je djelo pozvalo da se stvori nemoralan stav. Djelo bi time bilo nemoralno, ali Gaut dvoji bi li nas učilo išta o moralnosti, s obzirom da prezentira nemoralan stav kao moralno dobar. Gaut iznosi daljnje objašnjene problematičnosti takvog slučaja, pokušavajući napomenuti da je problem u tome što djelo ne uspijeva specificirati sadržaj onoga što se iz djela treba naučiti. Gaut napominje da ono što se iz djela može naučiti nije ono što me djelo želi naučiti. (Gaut, B. 2007)

Dakle, smatra Gaut, ne treba staviti značaj na kognitivnu vrijednost djela, kad govorimo o nemoralnoj umjetnosti, jer bi takvome djelu zapravo manjkalo kognitivne vrijednosti. S obzirom da mu manjka kognitivne vrijednosti, to znači da bi mu u estetsko-kognitivističkom pogledu manjkalo i estetske vrijednosti. Stoga, smatra on, ne trebamo formulirati kognitivizam na temeljima učenja, gdje ono nije u korelaciji s onime što nas djelo zapravo uči. (Gaut, B. 2007)

Kao odgovor koji bi nemoralisti mogli ponuditi jest da, u prvom slučaju, Gaut želi postaviti isuviše instrumentalističku viziju djela samog, odnosno konsekvencijalističku. On naime želi reći da neka nemoralna djela nisu sama po sebi nemoralna, jer nemaju nemoralne posljedice, što bi smatra on, trebao biti prigovor nemoralistima. Međutim, nemoralisti uopće ne žele uzimati u obzir takvo poimanje definiranja nemoralnih djela, svodeći ih na posljedice koje takvo djelo prouzrokuje.²⁰⁸ Kada bi prihvatili takvo definiranje, prihvatili bi instrumentalističku tezu o vrijednosti umjetnosti te time ušli u područje mogućih prigovora da ne evaluiraju umjetničko djelo intrinzički. Isti način evaluiranja bi trebali pokušati izbjeći i zagovornici moralizma, odnosno eticizma, neovisno o tome radi li se o moralnim ili nemoralnim djelima. Prihvaćati djelo kao izvor određenih posljedica, i gledati njegovu instrumentalnu vrijednost znači ne uzimati, ili zanemariti njegovu intrinzičnu vrijednost. No, čak i ako bismo pokazali da je Gautov prigovor ispravan, i kada bi se pokazalo da djelo nije nemoralno, to još uvijek ne potkopava tezu nemoralizma. Naime, ako djelo nije nemoralno, tada ne proizlaze niti prigovori vezani uz njih.

Što se tiče odgovora na drugi dio Gautovog prigovora, mogli bismo reći sljedeće: pretpostavimo da mogu postojati moralno problematična zamišljanja, ali i da možemo iz moralno problematičnih zamišljanja nešto učiti. To učenje je vrsta kognitivnog dobitka, koji

²⁰⁸ Vidjeli smo i ranije u definiraju nemoralnih umjetničkih djela da to i jest dio načina kako umjetnička djela mogu biti nemoralna, svakako se nemoralnost umjetnosti time ne iscrpljuje.

je zapravo u skladu s eticizmom i s formulacijom argumenta u *pro tanto* terminima - djelo je dobro sve dok nam osigurava da nešto iz njega učimo. Istovremeno je loše moralno problematično. Međutim, i iz moralno problematičnih metoda i načina može biti ispravnog kognitivnog učenja.²⁰⁹ Uzmimo sljedeći primjer učitelja i učenika.²¹⁰ Učitelj može zeljeti naučiti učenika da je život često nefer jer smo ponekad nasumično i nepravedno kažnjeni. Učenik se može žaliti da je nemoralno što ga učitelj nasumično i nepravedno kažnjava, iako ga je učitelj namjeravao naučiti upravo o nepravednosti života, a to jest i ono što je učenik naučio. U umjetnosti vrijedi isto - Gaut bi trebao priznati da možemo učiti iz moralno promlenatičnih zamišljanja, ali istovremeno može ostati pri tome da dok god govori o moralno problematičnom, može govoriti i o estetski problematičnom.

U sličnom duhu je i Eatonin prvi prigovor kognitivnom nemoralizmu. Taj se prigovor tiče ciljane publike publike i njihova prethodnog znanja, odnosno ispunjavanja cilja umjetničkog djela. Naime, Eaton smatra da kognitivni nemoralizam previše obuhvaća, odnosno da obuhvaća i ekstrinzičnu i intrinzičnu nemoralnost djela o kojoj sam ranije govorila. Na primjeru *Trijumfa volje* pokazuje kako današnja publika nije ciljana publika za taj film, jer naša procjena tog djela uvelike ovisi o našim prethodnim osudama nacizma. Smatra da je potrebno kognitivni nemoralizam ograničiti na one primjere kod kojih postoji jasno naglašena namjera obogaćivanja našeg razumijevanja, iz čega svakako treba izuzeti, smatra ona, film *Trijumf volje*. (Eaton, A. W. 2012) Iako smatram da *Trijumf volje* nije idealan primjer za raspravu o nemoralnim umjetničkim djelima, što ću pokazati u sljedećem poglavlju, odgovorit ću, u obranu nemoralnog kognitivizma ovdje sljedeće: čini se da Eaton ima uzročno posljedičnu viziju odnosa djelo/publika, nalik odnosu instrumentalnosti koju sam gore opisala u primjeru drugog tipa, odnosno nalik onoj koju nalazimo u didaktičkim umjetničkim djelima. Međutim, smatram da je mnogim umjetničkim djelima, pa i u pitanju *Trijumfa volje*, taj nešto drugačiji odnos, odnosno da je najčešće u pitanju odnos poput onog opisanog u slučaju obogaćivanja našeg razumijevanja. Čak i ako mi nismo ciljana publika, smatram da možemo dobiti nešto

²⁰⁹ Kieran odgovara isto, ali na primjeru pogrešnih stavova - tvrdi da možemo naučiti nešto i iz pogrešno utemeljenih odgovora, na primjeru *Guliverovih putovanja*. Iako je stav koji djelo prezentira primjenjiv na čovječanstvo općenito, on je zaslužen samo za konkretnu situaciju, ali su njegova umjetnička svojstva takva da mi iz djela učimo što znači vidjeti humanost u tom kontekstu. To u konačnici doprinosi produblivanju našeg rasuđivanja. (M. Kieran, 2006, pp. 139-140)

²¹⁰ Zahvaljujem se M. Kieranu na pomoći s konkretnim primjerom pri formuliranju odgovora na ovaj prigovor.

što je značajno i obogaćujuće iskustvo. Možda to iskustvo u primjeru *Trijumfa volje* (zbog prethodno ustanovljenih stavova o nacizmu) neće biti stav odobravanja i prihvaćanja, nego čak i stav odbijanja. Istovremeno, ako uzmemo u obzir da je *Trijumf volje* propagandni film, kod kojeg je situacija u procjeni vrlo specifična zbog toga što bi on trebao biti uspješan ukoliko izazove pozitivne reakcije (što je ključna stvar u procjeni vrijednosti propagandne umjetnosti), tada rasprava počinje biti još kompliciranija. *Trijumf volje* je po mnogočemu specifičan film, i sasvim je sigurno da zlo nacizma pred nas stavlja barem psihološku barijeru u donošenju stava o vrijednosti filma. Vrijedi imati na umu da Kieran sam vidi ne vidi *Trijumf volje* kao vrijedno umjetničko djelo, jer ono poziva na izazivanje stavova koje si ne bismo trebali dozvoliti. (Kieran, M.; Goldie, P. 2009)

Istovremeno, ne vidim problem u tome da procjena vrijednosti nekog djela ovisi o prethodnom znanju i da kognitivni ili bilo koji drugi dobitak iz umjetnosti između ostalog može ovisiti o vrsti publike. Ona ovako kritizira poziciju kognitivnog nemoralizma, kad je u pitanju publika:

“Ako imamo dovoljno sofisticiranu, samosvjesnu i vrlu publiku, u pravim okolnostima, bilo koje nemoralno umjetničko djelo ima potencijal poslužiti kao prilika za učenje, Kieran spretno opisuje.” (Eaton, A. W.; Carroll, N.; Gibson, J. 2015)

Uostalom, ona sama traži da publika ispunjava određene uvjete kad govori o ciljanoj publici. Naravno da interpretacija djelomično ovisi o publici i da je posve jasno da reakcija publike ovisi o određenim uvjetima - neopravdano je očekivati da će istu reakciju imati publika, u primjeru *Trijumfa volje*, usko vezana za stradanje od ruke nacista ili ona čija reakcija nije i time uvjetovana.

Gautov drugi prigovor se tiče pitanja interpretacije i utoliko se dobro nadovezuje na Eatonin prigovor. Taj se prigovor vodi idejom zasluženog odgovora i intencionalizmom te shvaćanjem kognitivizma u snažnijem obliku. Gaut, jasno nam je iz osnovnih teza pozicije koju predstavlja, pretpostavlja da djelo ima jednu jasnu poruku, značenje, cilj, koji treba postići, i jedino odgovor na “ispravan”, propisan način jest pravi odgovor. No, činjenica jest da se u pozadini toga skriva nekoliko upitnih tvrdnji: one o prepoznavanju intencija djela i/ili autora, o istinitosti tih tvrdnji, ali i o komunikacijskoj vrijednosti djela. Međutim, Kieranova

pozicija nije pozicija, izrečeno Gautovim rječnikom, snažne verzije kognitivizma. Kieranov je primarni cilj pokazati da je produbljeno i razrađeno razumijevanje ono što je vrijedno u umjetničkim djelima, a ne cijeli niz onoga što Gaut tvrdi, što sam izložila u prethodnom poglavlju. Smatram kako je Kieranov pojam kognitivne vrijednosti nalik Carrollovom pojmu klarifikacionalizma, prije negoli nalik propozicionalizmu, što ću objasniti kasnije u ovom poglavlju.

Gaut, dakle, očito pretpostavlja da postoji jedna ispravna interpretacija djela, jedno stvarno značenje i odgovor na pitanja. Ukoliko ono nije postignuto, djelo zapravo nema kognitivnu vrijednost, odnosno ne bi ga se trebalo označiti kao kognitivno vrijedno. Ali, to povlači i potrebu za idealnom publikom. Čini se kako odnos umjetničkog djela i publike ne funkcionira toliko striktno kako Gaut predlaže. Ovakav je stav blisko vezan uz to kakav stav imamo prema interpretaciji, i iako u ovom radu neću dublje ući u tu temu²¹¹, smatram da ne postoji problem s postojanjem različitih nekontradiktornih interpretacija. Naime, djelo nam sugerira smjernice, estetskim svojstvima, dizajnom, tempom, formalnim svojstvima, tečnošću i sličnim sredstvima, daje upute, navodi nas, ali nam ne propisuje jedinstven točan način interpretacije. Točnije, smatram da postoje srodni bliski ispravni odgovori, koje ne moramo sve otkriti čak niti pri opetovanom čitanju i nakon pažljive analize. U prilog tome govore i mnogobrojne interpretacije Shakespeareovih djela, od kojih mnoge smatramo uvjerljivima. Također, valja imati na umu da je ispunjavanje posebne svrhe odnosno cilja kod nekih umjetničkih djela vrlo jasno spoznatljivo i ocjenjivo, međutim kod drugih to nije takav slučaj.²¹²

Steckerov prigovor, na koji Kieran nudi odgovor, tiče se stava da ne postoji nešto značajno u nemoralnom karakteru umjetničkog djela koje kultivira vrstu razumijevanja. Stecker dakle smatra da bismo isto mogli naučiti i iz djela koje nije nemoralno. Stoga, navodi Kieran, Stecker vidi taj moralno problematičan karakter djela kao onaj koji ostaje umjetnička mana. (Kieran, M. 2006) Kritizirajući Kieranove stavove iz knjige *Revealing art*, posebice njegovu raspravu o Baconovim djelima, Stecker zaključuje: “Kognitivna je vrijednost Baconova djela, prije nego li etička manjkavost, ono što je odgovorno za osobitu umjetničku zaslugu koju Kieran pronalazi u Baconovom slikarstvu”. (Stecker, R. 2005) Kieran se poziva

²¹¹ Nešto kasnije u ovom poglavlju ću se samo kratko osvrnuti na interpretaciju kao važan element prosudbe vrijednosti umjetničkog djela.

²¹² Primjerice, tragedija nam prilično jasno ukazuje tu vrstu potrebe ispunjavanja svrhe ili cilja, glazba sasvim sigurno ne toliko eksplicitno.

na psihologiju učenja prema kojoj vrlo često najbolje učimo iz vlastitih grešaka, osobito moralnih. Umjetnost nam u tom smislu daje priliku istraživanja moralno zabranjenog, čime nam osigurava oblik razumijevanja. Dodatno, kognitivni dobitak koji povećava vrijednost djela ne mora biti nužno vezan za moralnost, napominje Kieran, možemo učiti i iz djela koja osuđuju i onih koja veličaju primjerice nasilje. Ključna je tvrdnja, podsjeća Kieran, da (ne)moralni karakter djela može unaprijediti naše razumijevanje te doprinijeti umjetničkoj vrijednosti. (Kieran, M. 2006)

Stecker se međutim, ovim prigovorom bavi i dalje, nastojeći pokazati da je za nemoralizam nužno da se pozove da to nemoralnost djela ima neku vrstu prednosti u osiguravanju kognitivne vrijednosti djela, u usporedbi s moralno neutralnim ili moralnim djelima. (Stecker, R. 2010) Međutim, smatram da nemoralisti ne žele tvrditi da je u komparativnom smislu bolje između dva djela odabrati ono nemoralnog karaktera da bismo nešto iz njega naučili, u odnosu na ono moralno ispravne perspektive. Nemoralisti žele reći da je ponekad nemoralna perspektiva ono što generira vrstu kognitivnog dobitka. Čini se da je kritika nemoralističke pozicije usmjerena na pokušaj stavljanja posebno snažnog zahtjeva dokazivanja specifičnog, vrlo značajnog, komparativno boljeg i značajnijeg doprinosa umjetničkog djela, od one koja se traži za moralizam. Međutim, nemoralisti, generalno, ne zastupaju toliko snažnu tvrdnju. Kada bi zastupao snažniju verziju nemoralizma, Kieran bi možda mogao odgovoriti da u komparativnom smislu iskustvo nemoralnog umjetničkog djela može ponuditi nešto bogatije iskustvo, odnosno da nam iskustvo prihvaćanja negativne perspektive ponuđene djelom daje vrlo značajan uvid u to kako bismo se u određenoj situaciji osjećali, odnosno kako bismo na određenu situaciju odgovorili. Međutim, Kieran taj odgovor ne nudi.

Stecker u nastavku teksta predlaže i oslabljenu verziju argumenta po kojoj nam moralno manjkava djela ponekad osiguravaju imaginativno iskustvo, upravo svojom moralnom manjkavošću, koja onda tako doprinosi kognitivnoj vrijednosti. Međutim u ovoj verziji kritizira premisu koja kaže da je moralna manjkavost ta koja osigurava imaginativno iskustvo čime se vraćamo na prigovor na koji je Kieran već odgovorio, odnosno na prigovor koji je uputio i Harold, a koji se tiče upitne nemoralnosti djela. (Stecker, R. 2010)

Dakle, postoji još jedna linija prigovora koji kreće iz moralističkih redova, a tiču se onoga što moralisti nazivaju ograničenja valencije. Haroldov²¹³ prijedlog ograničenja valencije kaže:

“Ako moralna mana djela utječe na estetsku vrijednost umjetničkog djela, tada umanjuje tu vrijednost; ako moralna vrlina utječe na estetsku vrijednost djela, povećava mu vrijednost.” (Harold, J. 2008)

Harold naziva Kieranov argument: argument vrijedne perspektive. Nemoralisti smatraju da neka narativna umjetnička djela imaju perspektive koje bi bilo moralno pogrešno prihvatiti, ali su one, kognitivno vrijedne. Kognitivna vrijednost tih perspektiva pridonosi estetskoj vrijednosti, ali ne njihovoj moralnoj vrijednosti. Argument ima 3 glavna dijela: prvo, objašnjenje što je ono što čini nemoralnost djela; drugo, argument da te perspektive imaju kognitivnu vrijednost; treće, tvrdnja da je kognitivna vrijednost estetski vrijedna. (Harold, J. 2008) Harold kaže da se izraz “perspektiva” koristi da bi se naglasila razlika između propozicijskog znanja i “znati kako je” i dodaje da bismo mogli reći da “je svaka perspektiva moralno pogrešna ako bi bilo moralno loše da ju prihvatimo kao svoju”. (Harold, 2008, p. 51) Nemoralisti mogu, prema Haroldovom stajalištu, braniti svoju tvrdnju tako što će reći da su djela moralno loša zbog svoje perspektive na dva načina: jer pozivaju publiku da odobri tu perspektivu i jer pozivaju publiku da iskusi, u imaginaciji, moralno pogrešnu perspektivu i uživa u tom iskustvu. Čineći išta od ovoga, moraju završiti kao konsekvencijalisti, što nemoralisti odbijaju prihvatiti. (Harold, J. 2008)

Harold tvrdi da:

”Prihvatanje (*moralno manjkave perspektive*) je u običnim slučajevima limitirano na iskustvo umjetničkog djela, pa kad netko ostavi knjigu, povlači i zaboravlja prihvatanje perspektive knjige. Zašto bi prihvaćanje samo bilo pogrešno ako se ne proteže i ne utječe na nečiji karakter?”. (Harold, J. 2008)

²¹³Koristit ću prigovore upućene Kieranovom argumentu (iako je djelomično jednak i Jacobsonov), da bih ispitala argument nemoralnog kognitivizma

Ako nemoralisti nisu zabrinuti zbog posljedica koje umjetničko djelo može ostaviti, Harold smatra da je teško vidjeti što bi bilo pogrešno u pukom pozivanju da odobrimo nešto moralno pogrešno. Sličan prigovor stoji i za djela koja su moralno pogrešna zbog perspektive koja poziva publiku da u imaginaciji iskusi moralno pogrešnu perspektivu i uživa u tom iskustvu. Harold kaže da ne uviđa kako uživanje u imaginaciji moralno pogrešne perspektive može samo po sebi biti pogrešno, osim zbog mogućih loših posljedica, što, još jednom, nemoralisti odbijaju prihvatiti. (Harold, J. 2008) Harold kaže:

“Ako niti odobravanje niti uživanje u zamišljanju moralno pogrešne perspektive nisu u i sami po sebi pogrešni, djelo se ne može smatrati moralno manjkavim samo zbog toga što nas poziva da učinimo te stvari.”(Harold, J. 2008)

Na ovaj prigovor koji, sažeto kaže da djelo nije nemoralno po sebi jer poziv na zamišljanje nečeg nemoralnog nije sam po sebi nemoralan, Kieran unaprijed (Kieran, M. 2006) odgovara zagovarajući da nas takva djela pozivaju da imamo nemoralan stav i da su naši odgovori na njih stvarni. Harold zadržava poziciju i tvrdi da postoji razlika između stvarne zabave kao odgovor na stvarne događaje, i na zamišljene. Kaže da su ti odgovori različite moralne vrste te da drugi uopće nije nemoralan.

Smatram da je Haroldov prigovor pogrešan iz dva temeljna razloga. Prvo, ovako postavljen prigovor, čini se, ne uzima u obzir slučajeve kad umjetnička djela predstavljaju stvarne događaje. Identificiranje i podržavanje nemoralne perspektive u tim djelima je isto kao i identifikacija i prihvaćanje nemoralnih perspektiva tako što gledamo stvarne događaje. Sasvim sigurno, jedan od najpoznatijih primjera za ovakav slučaj, bi bio film *Trijumf volje*. Iako ćemo u sljedećem poglavlju vidjeti da je on sam po sebi problematičan, smatram da je dobar primjer odgovora Haroldu. Naime, film prikazuje nešto što smatramo nemoralnim, a što je istovremeno stvaran događaj i što rezultira izuzetno moralno neprihvatljivim stavom, čak i kada je taj stav ograničen na iskustvo filma.²¹⁴

Drugo, čak ako djela i ne predstavljaju stvarne događaje, često su toliko slični našem svakodnevnom nefikcijskom svijetu, u kojemu se susrećemo s poznatim slučajevima i stvarn-

²¹⁴ Na konferenciji o Kieranovoj teoriji o vrijednosti umjetnosti, održanoj u Rijeci 2013. godine, je i Kieran iznio ovaj odgovor na Haroldov prigovor.

im osobama.²¹⁵ Emma Bovary, blizanci o kojima piše Agota Kristof, Raskoljnikov i drugi likovi iz umjetničkih djela koji možda nikada zaista nisu postojali, ali to zapravo nije toliko važno, jer je sasvim sigurno tako da su ljudi s njihovim istaknutim osobinama postojali ili postoje. Naravno da bavljenje umjetničkim djelima jest odmaknuto od stvarnosti, ali na takav način, da može ne postojati značajna razlika između toga da se smijemo klanju u stvarnom životu, što smatramo nemoralnim, i smijanja klanju u noveli, što, Harold smatra da nije nemoralno. Očito je da je naše participiranje u umjetničkim djelima bogatije od pukog zamišljanja. Čini se da postoji neki dodatak, neki interes ili stav koji se događa kad primjerice likujemo kad Grace u *Dogvilleu* sudjeluje u uništavanju cijelog mjesta. Naša reakcija postaje jasna manifestacija onoga što smatramo ispravnim ili pogrešnim. Dakle, postoji nešto specifično u načinu kako odgovaramo na imaginativnu situaciju, što nam omogućava da smo u imaginaciji slobodniji donositi sudove i imati stavove koji su različiti od onih koje imamo u svakodnevnom životu. Međutim, istovremeno, ponekad smo skloni u drastičnim situacijama, s prijekorom gledati na takve naše reakcije²¹⁶, čak i kad su vezani striktno za naše zamišljanje. Umjetnost nam pruža izvanrednu priliku za testiranje naših moralnih intuicija. Kroz imaginarno isprobavanje moralno manjkavih perspektiva i uživanje u njima mi doista možemo unaprijediti naše stavove. Ali nam činjenica da se ponekad osjećamo krivima zbog podržavanja moralne manjkavosti djela govori nešto o njihovoj nemoralnosti. To je iskustvo izuzetno vrijedno, ono nam nudi priliku da učimo nešto o sebi, ali i o svijetu oko nas.

S druge strane, čini se da bi nemoralnost umjetnosti, ako slijedimo Haroldov prijedlog i prema ovako postavljenom kriteriju, ostaje samo u domeni posljedica, što se čini da ni eticisti ni moralisti neće prihvatiti. Dodatno, čak i kad bi Haroldov prigovor doista bio važeći, on i dalje ne bi bio fatalan za kognitivističku tezu nemoralizma, jer su nemoralisti u pravu kada tvrde da iz takvih djela nešto možemo učiti.

Kieeanov sljedeći korak u argumentu, kako navodi Harold, je da pokaže da su moralno pogrešne perspektive kognitivno vrijedne. Smatra da iskusiti takvu perspektivu može biti

²¹⁵ Slično tvrdi u Gaut u (B. N. Gaut, 1998) raspravi o vicevima, kad kaže: "Stavovi prema fikciji često impliciraju stavove prema stvarnim ljudima, jer se šale obično bave stereotipima i općenitostima, a time vrstama i situacijama, koji obično imaju stvarne primjere"

²¹⁶ Možemo analogiju povući i s nemoralnim šalama - čini se da se često na iste namijemo, ali i da suspregnemo smijeh jer smatramo da je moralno pogrešno smijati se onome što nam je u vicu smiješno.

kognitivno vrijedno, u formi znanja koje nije propozicijsko, “i koje ne možemo dobiti zamišljajući moralno ispravnu perspektivu”: (Harold, J. 2008) Najvažnije za našu raspravu, i najinteresantniji jest zadnji korak u nemoralističkom argumentu. Ovaj korak ima za namjeru pokazati da kognitivna vrijednost nemoralne perspektive umjetničkog djela nudi i povećava estetsku vrijednost. U primjerima nemoralnih djela, kognitivna vrijednost:

“proizlazi iz načina na koji nas djelo navodi na zamišljanje njegova subjekta, i prirode imaginativne perspektive koju nudi. Ove značajke su centralne za to da je djelo upravo umjetničko djelo. Zbog toga, nemoralisti tvrde, perspektiva koju nudi doprinosi općoj estetskoj vrijednosti djela.”(Harold, J. 2008)

Harold takvom stavu prigovara, pitajući se zašto je baš tako da se spoznajna vrijednost pretvara u estetsku, a ne u moralnu vrijednost?

“Odnosno, zašto ne reći da je kognitivna vrijednost zamišljanja moralno pogrešne perspektive vrijedna s moralnog stajališta, da je nekome bolje, moralno, da ima takvo iskustvo, ili da je iskustvo intrinzično moralno vrijedno?” (Harold, J. 2008)

Ukratko, Harold predlaže da bi isti argument koji nemoralisti koriste kako bi podržali tezu estetskog kognitivizma (spoznajna vrijednost povećava estetsku vrijednost) mogao biti korišten i za moralni kognitivizam (spoznajna vrijednost povećava moralnu vrijednost). On kaže:

“Perspektivno znanje (*perspectival knowledge*) koje Kieran i Jacobson slave ima i estetsku i moralnu vrijednost. Moralna nagrada takvog istraživanja u zamišljanju moralno pogrešne perspektive je velika: razumijevanje dobiveno moralnim razumijevanjem, i bogatije moralno razumijevanje svijeta je samo po sebi moralno vrijedno.” (Harold, J. 2008)

Haroldov zaključak o ovoj raspravi bi bio da kognitivni efekt, ili kognitivna vrijednost može biti takva da ima utjecaj na estetsku, ali također i moralnu vrijednost. Odnosno, on ju vidi da primarno doprinosi moralnoj vrijednosti. Ako bi se moralisti složili s njegovim prijedlogom

da kognitivan doprinos treba računati kao moralni doprinos umjesto estetski, ograničenje valencije ostaje netaknuto.

Smatram da bi jedan mogući odgovor, kojeg bi Kieran mogao ponuditi, mogao biti da je kognitivni dobitak osiguran estetskim sredstvima i da je to postignuće koje imaju estetska svojstva, dakle estetsko postignuće. Međutim, ako to i nije ispravan odgovor ne mislim da je Haroldov zaključak poguban za raspravu o nemoralnoj umjetnosti iz pozicije kognitivnog nemoralizma. Naime, on može biti problematičan samo za jednu razinu rasprave, odnosno za odnos estetske i moralne vrijednosti, ali ne i umjetničke vrijednosti. Odgovor će biti jasniji iz prijedloga umjetničkog kognitivnog nemoralizma.

5.3.4. Umjetnički kognitivni nemoralizam

Iz dosadašnje je rasprave očito da mnogi, kako sam ranije navela, osobito u trećem poglavlju, neprecizno koriste izraze estetsko i umjetničko. Kako ćemo ovdje u nastavku teksta vidjeti njihovo pomno razlikovanje može doprinijeti jasnoći i snazi prijedloga umjetničkog kognitivnog nemoralizma koji ovdje generiram. Naime, Kieranov je prijedlog kognitivnog nemoralizma uglavnom baziran kao ideja osobite veze i interakcije estetske i moralne vrijednosti, odnosno nemoralnosti djela. Međutim, ja vjerujem da se odnos zapravo razvija na dvije razine: estetsko-(ne)moralnoj i umjetničkoj. Kieran nije precizan u ovom razlikovanju, najčešće koristi izraz estetsko:

“...u skladu sa stavom da u nekim slučajevima moralno prekorljiv karakter djela može predstavljati estetsku vrlinu prije negoli manu” (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003), iako ponekad, primjerice tvrdi: “Nemoralni ili moralno problematični aspekti djela, gdje kultiviraju razumijevanje, mogu doprinijeti umjetničkoj vrijednosti djela, a ne umanjiti ju.” (Kieran, M. 2006)

Smatram da bismo na prvoj razini trebali razmatrati odnos estetske i moralne vrijednosti, naravno za djelo u kojemu moralna vrijednost postoji. Na ovom nivou, kojeg nazivam i interrelacijskim, govorimo o odnosu moralnog i estetskog u užem smislu, isključivo, a ne o onome što primjerice Gaut naziva širokom estetskom vrijednošću. Na ovoj razini možemo s

obzirom na to kako je rasprava postavljena, biti, najgrublje podijeljeno, autonomisti ili eticisti, odnosno moralisti (ili sofisticirane verzije ovih prijedloga). Ovaj odnos ovdje još jednom naglašavam jer smatram da mnogo nejasnoća u raspravama ovog tipa leži zapravo u činjenici da ne koriste svi jednako izraze estetsko i umjetničko. U ovom slučaju, mislim da ih Kieran i Harold ne koriste imajući na umu jednak sadržaj tog pojma.

Zato bih željela odvojiti upotrebu estetskog i umjetničkog jasnije. Interrelacijski odnos istražuje i objašnjava prirodu odnosa estetske i moralne vrijednosti, način na koji se eventualno proporcionalno umanjuju ili uvećavaju, što je vrlo pojednostavljeno, moralistička pozicija. Na ovoj razini možemo zastupati i autonomizam i braniti tvrdnje nepostojanja izravne korelacije ovih vrijednosti, kao što sam detaljno objasnila u prethodnom poglavlju. Ali, kognitivna vrijednost, smatram, iako proizlazi iz prirode odnosa estetske i moralne vrijednosti, treba biti shvaćena kao dio umjetničke vrijednosti, koja je ono o čemu govorimo na općenitijoj razini. U tom smislu umjetničku vrijednost vidim kao kompozitnu vrijednost. Naime, umjetnička vrijednost obuhvaća više od estetsko-moralnog odnosa, ona je ukupnost različitih vrsta vrijednosti koje djelo može posjedovati, a koje su intrinzično značajne za djelo kao djelo umjetnosti. Ona je opća vrijednost umjetničkog djela. Na ovoj razini, kognitivni doprinos jest važan, naprosto kao vrsta dodatne vrijednosti na vrijednost estetskog i moralnog, i upravo ovdje vidim prostor za jačanje pozicije kognitivnog nemoralizma.

Kada nemoralisti tvrde da nemoralna umjetnost može biti značajna zbog mnogostrukih kognitivnih doprinosa koje iz nje možemo dobiti, tada se, smatram, trebaju fokusirati na to da kažu da je taj kognitivni doprinos, doprinos umjetničkoj vrijednosti, a ne svoditi kognitivne vrijednosti na estetske. Stoga, Haroldov prigovor ovdje može biti uspješan za poziciju kognitivnog nemoralizma kako ju opisuje Kieran. Odnosno, Harold je u pravu kada kaže da ako kognitivna vrijednost jest na neki način svediva na neku drugu vrstu vrijednosti, tada nemoralisti trebaju objasniti zašto kognitivni doprinos treba prevesti u estetsku, a ne moralnu vrijednost. Takav se odnos odvija na prvoj, interrelacijskoj razini. Međutim, ponavljam, smatram da pozicija Kieranovog kognitivnog nemoralizma treba preinaku primarno u vidu uoč-

vanja različitih razina rasprave i pravilnog pozicioniranja kognitivne tvrdnje/vrijednosti na općenitu razinu²¹⁷.

Ovim prijedlogom kažem da mi se pozicija kognitivnog nemoralizma čini realnijim prijedlogom za opću umjetničku vrijednost, negoli za opisivanje odnosa na razini estetskog i (ne)moralnog. Dakle, s naglaskom na umjetničku vrijednost, umjetnički kognitivni nemoralizam bismo mogli definirati kao poziciju koja tvrdi da je ponekad umjetnička vrijednost nemoralnih djela uvećana upravo pružanjem nemoralne perspektive. Takva djela nas suočavaju i pomažu nam da povremeno prihvaćamo perspektive koje u stvarnom životu nikada ne bismo prihvatili čime se uvećava vrijednost imaginativnog iskustva. Istraživanje i eventualno uživanje u takvoj nemoralnoj perspektivi nam nudi mogućnost da produbimo naše razumijevanje određene situacije, ali i nas samih te nam na taj način osigurava vrstu kognitivnog dobitka, koji doprinosi općoj umjetničkoj vrijednosti tog umjetničkog djela.

Dakle, da sumiram prijedlog: čini se da su neka djela izuzetno uspješna u tome da nas uključe u perspektive koje smatramo moralno pogrešnima. Postoje slučajevi u kojima je naše imaginativno opiranje takvo da se slama pred uvjerljivošću i uspješnošću djela, ali i slučajevi kada to nije tako. Kada nas djelo uspije pridobiti da, u imaginaciji, pristanemo na, od naših uvjerenja drastično različitu moralnu perspektivu, smatram da je to zasluga estetske vrijednosti samog djela, na sličan način kako to Eaton opisuje za grube junake. Način kako nemoralna djela mogu prezentirati nemoralnu perspektivu sam ranije opisala, ovdje je važno napomenuti da će djelo od nas ponekad tražiti da u emocionalnom ili kognitivnom smislu reagiramo na određen način i kada se to postigne, to će biti oznaka uspješnosti umjetničkog djela. Ranije sam spomenula primjer filma *Dogville* i našeg osjećaja zadovoljstva koji se javlja na kraju filma, kada Grace, nakon sustavnog mučenja stanovnika mjesta, odlučuje isto smaknuti. To znači da ćemo u nekim slučajevima ne samo gledati ili čitati djelo koje je

²¹⁷ Stecker u tumačenju nemoralističke pozicije ima stav da kontekstualisti, kad tvrde da su moralne manjkavosti nekad estetske vrline, plauzibilno je da tvrde da one doprinose umjetničkoj vrijednosti. (Stecker, 2019, p. 74) Međutim, s obzirom na Kieranove tekstove, smatram da on ne to ne tvrdi, odnosno da on ne vidi odnos kognitivnog doprinosa kao doprinos koji se događa mimo esetske vrijednosti. S obzirom na Haroldov prigovor i na Kieranovo neprecizno korištenje pojmova estetsko i umjetničko, smatram da je prijedlog umjetničkog kognitivnog nemoralizma opravdan i potreban.

nemoralnog sadržaja ili koje prezentira nemoralnu perspektivu već ćemo ponekad istu prihvaćati, u imaginaciji, kao svoju ili ćemo u istoj uživati.

Međutim, kao što smo ranije vidjeli, način kako se mi bavimo umjetničkim djelima jest složen odnos nas samih i onoga što nam je umjetničkim djelom ponuđeno. Postoje uvjetovanosti koje mi kao publika donosimo u proces bavljenja umjetničkim djelom, u analiziranje, interpretiranje, evaluiranje. U tom smislu interpretacija jest izuzetno složena tema, koju ovdje, zbog ograničenja opsega rada, neću pomnije istražiti.

Svakako smatram da ne postoji jedna, striktno definirana i jedino ispravna interpretacija²¹⁸ umjetničkog djela. Smatram da je prijedlog koji je iznio Goldman (Goldman, Alan H. 2013) kompatibilan s verzijom nemoralizma koju zagovaram. Goldman podržava teoriju po kojoj je interpretacija širok i bogat koncept direktno vezan za percepciju, emocije, kogniciju i imaginaciju. Kada se bavimo umjetničkim djelima te naše sposobnosti rade simultano u cilju osiguravanja razumijevanja i vrednovanja djela. On tvrdi:

“Prepoznati vrijednost djela znači zahvatiti njegove vrijednosti. Stoga, interpretacija nastoji pokazati kako elementi djela doprinose njihovoj vrijednosti kao umjetnosti. (...) Predlažem teoriju estetske i literarne vrijednosti prema kojoj je djelo bilo koje vrste estetski vrijedno u mjeri u kojoj angažira naše mentalne sposobnosti simultano: perceptive, imaginativne, kognitivne i emocionalne”. (Goldman, Alan H. 2013)

Za Goldmana je interpretacija proces koji se događa između opisivanja i evaluiranja, a označava pozivanje na najbolje objašnjenje istovremeno maksimizirajući vrijednost djela. Naime, Goldman smatra da se ne trebamo ograničiti pozivanjem na namjere autora, već na takvu interpretaciju koja se neće limitirati na iskazivanje vrijednosti koje je autor specifično želio postići. Takva će se maksimizirana interpretacija, odnosno prepoznavanje vrijednosti, ponekad postići tek s vremenskim odmakom. (Goldman, Alan H. 2013) U tom smislu vjerujem, na vrlo općenitom nivou i bez ambicija pružanja argumenata u prilog istom, da je ispravna pozicija pluralizma u interpretaciji, odnosno da je pristup maksimiziranja vrijednosti dobar smjer u kojem treba ići priroda interpretacije. Također, vjerujem da neka umjetnička

²¹⁸ Za pregled rasprave vidi (Currie, 2003), (Jerrold Levinson, 2006) (Stecker, 1994) Također, Thomson-Jones (Thomson-Jones, 2012) primjerice razmatra odnos različitih etičkih interpretacija u svjetlu rasprave o odnosu estetske i moralne vrijednosti, kao i Halwani (Halwani, 2009)

djela pružaju mogućnost uočavanja i ispunjavanja nekih svrha i ciljeva²¹⁹, ali da otkrivanje namjera autora nije uvijek značajna za procjenu vrijednosti djela.

Kad govorimo o publici, smatram da postoje djela koja će zahtijevati određenu vrstu publike, međutim, taj zahtjev nije ništa restriktivniji od uobičajenih zahtjeva koja umjetnička djela mogu pred publiku staviti. Uzmimo primjer haiku poezije, koji sam i ranije spominjala. Naime, haiku poezija je zapravo poseban oblik japanskog stiha koji se u tri retka sastoji od 17 slogova (5-7-5), a koji je jedan od najvažnijih oblika japanskog pjesništva, primarno okrenut prirodi i životu. (2021) Moći dobro procijeniti vrijednost pojedinog haiku uratka znači moći procijeniti uspješnost ostvarivanja zakonitosti koje haiku traži da budu ispunjene, a one se ne očituju samo u ispunjavanju formalnih, već i sadržajnih uvjeta. Onaj tko nije vješt u prepoznavanju i vrednovanju haiku umjetnosti sasvim sigurno može u njoj uživati, ali smatrat ćemo da je on manje kompetentan suditi o njezinoj vrijednosti nego netko tko jest vješt. Samim time će i bogatiji vrijednosni značaj moći prosuditi onaj tko zna kako evaluirati takvo djelo. To naravno ne znači da haiku amater ne može uživati u haiku umjetnosti, to samo znači da će se, s obzirom na pozadinsko znanje i uvjete procjene, prosudba i interpretacija iste haiku pjesme razlikovati u ovim slučajevima. Na isti način i mnoge druge životne datosti utječu na interpretaciju djela. Upravo zato je dobro sjetiti se Lamarqueovog razlikovanja između predmeta i teme. Na razini iskazivanja predmeta čini se da možemo doći do nekog općeg usuglašavanja, dok ćemo na razini teme moći imati različite interpretacije djela. Izlažem primjer kojim ću pokazati koliko i osobne okolnosti iz kojih pristupamo umjetničkom djelu uvelike oblikuju način kako interpretiramo umjetničko djelo. *Skrivena ljubav (Call me by your name)* je film Luce Guadagnina, prema scenariju Jamesa Ivorya napravljenog po Acimanovoj knjizi istoimenog naslova. Film je to odnosu Elija i Olivera, koji se upuštaju u ljetnu avanturu koja će ih na neki način značajno promijeniti. U uvodu kritike filma, Lemire piše: "...nego u *Skrivenoj ljubavi*, bujnom i živopisnom remek djelu o prvoj ljubavi smještenoj u toplo sunčano nebo, lagani povjetara i šarmantne drvorede sjeverne Italije" (Lemire, Christy 2017) Iako je predmet djela vezan primarno uz istospolnu ljubav, film osim kao odu mladenačkoj ljubavi, vidim i kao priču o izuzetnom roditeljstvu. Naime, moja interpretacija filma u trenutku prvog gledanja filma bila je izuzetno obojana činjenicom da je roditeljstvo postala

²¹⁹ Primjerice, za tragedije je to ključno, vidjet ćemo i da je značajno za propagandnu umjetnost. Također, poznato je i da su horori uspješni kada uspješno izazivaju strah, odnosno kad u djelu dođe do ispunjavanja određene namjere.

centralna preokupacija mog života nedugo prije. Uspoređujući dojmove s ljudima iz moje okoline bilo je jasno da su naše interpretacije, odnosno naglašavanje tema koje su nama intimno važne bilo ključno za način kako ćemo opisati temu filma. U tom smislu, interpretacija će mlade gay populacije biti sigurno ponešto različita od populacije roditeljske populacije, a čak i ako neće, vidjeti film osim kao priču o ljepoti istospolne ljubavi i kao priču o ljepoti roditeljske podrške i ljubavi znači naprosto otkriti bogatstvo filma. Kraj filma u kojem otac izgovara predivan govor²²⁰ je samo dokaz onoga što se u djelu, u smislu roditeljske podrške, događa. Isto uočava i primjerice Bradshaw te piše:

“*Skrivena ljubav* je erotska pastorala koja kulminira nevjerojatnim govorom Michaela Stuhlbarga, koji glumi dječakova oca. To je uvjerljiva dramatična gesta mudrosti, razumijevanja i onime što mogu nazvati moralnom dobrotom” (Bradshaw, Peter 2017)

Ovim primjerima pokazujem da je interpretacija umjetničkog djela velikim dijelom uvjetovana datostima vezanim za publiku. Odgovor koji publika ima na umjetničko djelo rezultat je više parametara: predznanjem, kulturom, ovisi o mnogim osobnim parametrima i kontekstu (vremena) unutar kojeg se umjetničko djelo doživljava.²²¹ Međutim, smatram da gledati na interpretaciju na način kako je to ponudio Goldman znači prepoznati i uvažiti mnogostrukost i višeslojnost odgovora publike, odnosno njihovu pluralnost. Uvidjeti, kao u primjeru *Skrivena ljubav* da je film moguće interpretirati na dva predstavljena načina znači u interpretaciji maksimizirati vrijednosti tog filma.

²²⁰ “Kad se najmanje nadaš priroda nađe lukave načine kako pronaći naše najslabije točke. Samo zapamti: ja sam tu. Možda sada ne želiš osjećati ništa. Možda nikad nisi ni želio osjećati ništa. I možda ne želiš sa mnom o tome razgovarati. Ali, osjećaj nešto što si očito osjećao. Imali ste divno prijateljstvo. Možda i više od toga. I zavidim ti. Na mom mjestu, većina bi se roditelja nadala da će sve nestati i molila bi se da će njihov sin stati na noge. Ali ja nisam taj roditelj. Na tvom mjestu, ako postoji bol - njeguj ju. I ako postoji žar, nemoj ga gasiti. Ne budi grub s time. Isčupamo toliko toga iz sebe da bismo bili brže spašeni da se osiromašimo i do dobi od trideset imamo sve manje ponuditi kada započinjemo nešto novo s nekim novim. Ali napraviti da ne osjećaš ništa kako ništa ne bi osjetio - kakva šteta!” (Cavalcanti, 2018)

²²¹ Ovo će posebno doći do izražaja u sljedećem poglavlju, u interpretaciji *Trijumfa volje*.

Kieran u svom izlaganju često naglašava dobitak (*payoff*) koji iz djela dobivamo, a koji je po njemu ključan za to što se uključujemo u djela nemoralne perspektive koja su značajno različita od naših moralnih svjetonazora. On kaže:

“Ništa od toga ne poriče da se ponekad imaginativno opiremo odgovorima i stavovima koji se od nas traže jer su moralno problematični. Kada se opiremo to je zato što sumnjamo ili procjenjujemo da bavljenjem djelom neće biti dovoljno isplativo. Bit je u tome da nekad dopuštamo svojim moralnim dužnostima da odu na odmor kada prosudimo da ćemo imati značajan dobitak u terminima vrednovanja i razumijevanja.” (Kieran, M. 2006)

Međutim, iako sam ranije iznijela obranu kognitivnog nemoralizma od prigovora instrumentalizma²²², smatram da naše bavljenje umjetničkim djelima zapravo ne funkcionira na takav način, svakako ne uvijek. Presudnim smatram način kako nam se nemoralna perspektiva prezentira. Ukoliko je ona uvjerljiva, intelektualno i emotivno izazovna, ali istovremeno vjerodostojna i opravdana, mi ostajemo uz djelo čak i kad mu se u moralnom smislu opiremo.

Razmotrimo primjer scene silovanja u filmu *Nepovratno*²²³ Gaspara Noéa za koju smatram da je jedna od zaista najmučnijih i najtežih scena za gledanje u filmografiji općenito. Ta scena slijedi (kronološki u prikazivanju radnje, ali ne kronološki u samoj radnji) nakon prikaza užasnog fizičkog obračuna u klubu Rectum, kad smo već izuzetno emocionalno napeti zbog do tada proživljenog. Davies ovu vrstu prikazivanja naziva “gledanjem negledljivog” te dobro objašnjava kako Noé stvara tu specifičnu vrstu situacije. Davies opisuju niz umjetničkih odluka o načinima snimanja, montaže, korištenja specifičnih načina izazivanja negledljivosti, koji uz sadržaj koji nude, doista čine izazovnim nastojanje da se film pogleda do kraja. (Davies, D.; Levinson, J. 2013) Istovremeno, mučne su scene, osobito scena silovanja prikazane na takav način da je teško odustati od gledanja istih. Davies istražuje razlog zašto ostajemo uz film i napominje da je Noé odgovorio da je razlog zašto publika to

²²² Mislim da je značajno napomenuti i da bi se, ukoliko se pokaže da neka djela doista imaju vrstu instrumentalističke kognitivne dobiti, to bila kritika općenito važeća za takvu vrstu evaluacije umjetnosti, a ne specifična za nemoralna umjetnička djela, odnosno ne specifična za kognitivni nemoralizam.

²²³ Dodatno tematiziranje filma vidi u (Brottman & Sterritt, 2003), (Milutinović Bojanić, 2009), (Palmer, 2014)

čini taj što očekuje da će stvari, zbog uobičajenog klimaksa filma, na kraju biti još gore te da čekaju da im se na neki način ponište prve scene. (Davies, D.; Levinson, J. 2013) Međutim, Davies naglašava da smatra da iako film generira paradoks namjerno negledljive umjetnosti, nama kao gledateljima treba neka vrsta višeg reda zadovoljenja, a ne tek poništavanje onoga što smo u djelu vidjeli. Ta vrsta kompenzacije kod ovog filma, međutim nije neproblematična. (Davies, D.; Levinson, J. 2013) Noé tvrdi da on koristi određena sredstva (Davies preuzima Eisensteinov izraz atrakcije) ne samo da publiku šokira već i da ta sredstva publiku dovedu u neku vrstu transa tako da mogu pojmiti ideje filma te ih kasnije katalizirati. Davies smatra da Noe ne samo da želi postići da publika prepozna teme djela već i da uoči svoje vlastite reakcije na njih. Kako djelo neće, smatra Davies, promijeniti naše moralne stavove i ranije postojeća moralna uvjerenja, kod njega se ne javlja niti klasična vrsta užitka, već se zapravo radi o vrsti meta odgovora koju djelom dobivamo. Razlog zašto je sve u djelu izloženo na ovako problematičan način, a ne prihvatljiviji, leži upravo u izazivanju vrste meta odgovora. (Davies, D.; Levinson, J. 2013) Davies tvrdi:

“...umjetničko djelo može težiti izazivanju meta-odgovora tako što će nas suočiti s našim odgovorima na prvoj razini odgovora na samu reprezentaciju sadržaja djela. Takvo djelo može imati transformativni cilj, takvo da iskustvo djela namjerno mijenja ne samo samorazumijevanje publike, već i dispoziciju za reagiranje na određen način na one stvari koje govore o našim željama.” (Davies, D.; Levinson, J. 2013)

Davies vidi odgovor na pitanje o tome zašto ostajemo uz film, iako ga je gotovo nemoguće gledati, u načinu kako reagiramo na scenu silovanja, odnosno u hvatanju svijesti samog gledatelja. Prema ovakvom gledanju na film, smatra Davies, Noe pokazuje publici nešto neugodno o njima samima. Iako se publika na neki način opravdava za gledanje filma idejom da je to zbog poruka poput one završne u filmu “vrijeme uništava sve”, pravi cilj djela jest zapravo u promjeni samopoimanja nas samih, unatoč nama samima. (Davies, D.; Levinson, J. 2013)

“Tako gledan, *Nepovratno* je moralno značajno djelo opisano ranije, zato što je njegov cilj da donese samoznanje u gledatelju i barem potencijalno osjećaj potrebe za samotransfor-

macijom.” (Davies, D.; Levinson, J. 2013) Davies vidi prevladavanje onoga što smo u početku filma vidjeli upravo zbog toga što smo osvjestili ne samo krhkost sreće već i krhkost i netransparentnost naših moralnih stavova. Kroz film osvještavamo ne događaje u filmu, će i naše odgovore na njih. (Davies, D.; Levinson, J. 2013)

Ovako prikazan način bavljenja umjetničkim djelom, osim što smatram da dobro opisuje prirodu odgovora u ovom specifičnom slučaju, naglašava i ono što tvrdim, a to je istina da je možda u našoj prirodi, da očekujemo da će nam se mučno prisustvovanje scenama u filmu na neki način isplatiti. Ali da ono nije jedini i nije primarni razlog zašto ustrajemo u umjetničkim djelima nemoralnog sadržaja. Mislim da je ključni razlog taj što nas je djelo u toj mučnoj sceni izložilo na način da pobuđuje našu znatiželju, da djeluje uvjerljivo i izazovno. Naše uvjerenje je da nas s razlogom izlaže sceni, a mi mu vjerujemo da je to iz nekog razloga izuzetno značajno i važno. Kada nas djelo uspije prikovati uz sebe, to istovremeno znači da vjerujemo autoru, ali i da je autor iznašao dobre načine i sredstva da nam nepodnošljivu perspektivu pokaže kao moguću. Neka ćemo djela lošije ocijeniti jer ćemo smatrati da je nešto u djelu bilo neopravdano. Time će se nemoralnošću, ali i upotrijebljenim sredstvima, naći mane, koje će u konačnici rezultirati umanjivanjem vrijednosti. Ali u nekim ćemo slučajevima tim iskustvom biti obogaćeni razumijevanjem, moralnim napredovanjem, koje je ključno za samo umjetničko djelo.

Upravo zato smatram da je kognitivni dobitak koji djelom dobijemo ključan dio vrijednosti u slučaju mnogih umjetnička djela. Taj kognitivni dobitak možemo opisati kao modificiranje naših moralnih uvjerenja, njihovu reviziju, stjecanje novih argumenata u prilog onome što inače zagovaramo, razjašnjavanje i unapređenje stavova; ali i kao vrstu metaodgovora u obliku novog uvida u način kako na određene stavove, postupke, događaje reagiramo, uočavanje funkcioniranja našeg sustava odgovora na njih, uočavanje i osvjetljavanje vlastitih moći odgovora i potrebe za eventualnom transformacijom. Kad govorimo o nemoralnim umjetničkim djelima, kognitivni dobitak dolazi i kao realizacija cilja umjetničkog djela, u smislu prepoznavanja moralno problematične perspektive u kojoj, estetskim sredstvima, iskazan stav, publici nudi priliku za testiranje vlastitih moralnih stavova. Činjenica da kognitivni dobitak ove vrste dolazi u sklopu realizacije umjetničkog djela posredstvom

odabira tema, ali i vještom uporabom umjetničkih sredstava za njihovu realizaciju, on jest integralni dio razumijevanja, interpretacije i vrednovanja samog umjetničkog djela.²²⁴

Sada kad sam izložila ovaj prijedlog, a prije negoli izložim kratku raspravu o vrsti kognitivnog dobitka koji djelom možemo dobiti, čini mi se ispravnim izložiti još jednu kritiku nemoralnog kognitivizma. S obzirom na to da je prigovor upućen Kieranovom prijedlogu, a da se moj prijedlog na njega oslanja, smatram da je važno i na njega odgovoriti. Eaton izlaže prigovor kognitivnom nemoralizmu da je anemičan, odnosno da se svodi na moralizam. Naime, tvrdnja koju iznosi je da vrijednost nemoralne umjetnosti nije u njezinoj nemoralnosti kao takvoj, već u moralnom uvidu koji djelom dobivamo. (Eaton, A. W. 2012) Čini se da ovim prigovorom Eaton ignorira vrlo vrijedno i važno obrazloženje zašto je upravo nemoralna umjetnost dobra u pružanju mogućnosti da kroz imaginaciju provjerimo kako je to imati nemoralno iskustvo²²⁵, koje je nužno za razumijevanje. Naime, upravo zbog toga što je djelo nemoralno u mogućnosti smo dobiti uvid koji ne bismo mogli dobiti izlaganjem moralnom djelu s istom porukom, ili istim moralnim uvidom. Izgledno je da to nije odgovor koji bi Kieran ponudio. Ali smatram da umjetnički kognitivni nemoralizam, čak i u slučaju da snažnija verzija nemoralizma i dalje u nekim situacija znači svođenje na vrstu moralizma, za isti nije pogubna. Naime, smatram da, čak kada bi i bilo istinito što Eaton govori, i dalje bismo bili opravdani tvrditi da na umjetničkoj razini, govorimo o uvećanju vrijednosti, upravo zbog postizanja kognitivnog dostignuća, koji je, barem ponekad, sastavni dio umjetničke vrijednosti.²²⁶

²²⁴ Prihvaćam razlikovanje koje Eaton uvodi, ono između ekstrinzične i intrinzične nemoralnosti i smatram da je ono kompatibilno s prijedlogom koji sam iznijela.

²²⁵ Teorija simulacije dobro objašnjava način kako se bavimo nemoralnim umjetničkim djelima. Kao što sam ranije, u prethodnom poglavlju opisala, ona nam govori o načinu kako se mi uključujemo u perspektive djela koje nam ono nudi i zašto smo sposobni baviti se i onim situacijama koje su udaljene od naših svakodnevnih.

²²⁶ Važno je još jednom napomenuti da izloženi prijedlog nije obavezujuć na način da pokušava dati odgovor za sva nemoralna umjetnička djela. On objašnjava kako odnos funkcionira u mnogim primjerima. Osiguravajući opis tog odnosa na dvije razine, postaje opravdano tvrditi da su neka umjetnička djela vrijedna upravo zbog svoje nemoralnosti.

5.4. Znanje i emocije²²⁷

Iako u fokusu interesa ovog rada nije primarno rasprava o emocijama i vrsti i dosegu znanja koju iz umjetnosti dobivamo, smatram da je važno kratko se osvrnuti na oboje. Na taj će se način zaokružili prijedlog umjetničkog kognitivnog nemoralizma. Naime, baviti se umjetnošću znači nužno aktivirati naše kognitivno-afektivne moći, odnosno simultano koristiti osjetila, inteligenciju, kognitivne sposobnosti analiziranja, uspoređivanja, zaključivanja, potom širok raspon emocionalnih snaga poput simpatije i empatije. Autori iznose prijedloge koji su vrlo različiti u opisu snage kognitivnog doprinosa, ali se obično okupljaju oko ideje kultiviranja znanja, osobito moralnog. Ta je ideja u fokusu interesa primjerice Kieranu (Kieran, M. 1996), a onda se sličan pristup očituje u prijedlozima od prijedloga klarifikacionalizma (Carroll, N.; Levinson, J. 2001), preko propozicionalizma (Nussbaum iznosi stav na više mjesta, kao što ćemo vidjeti u nastavku teksta), do primjerice snažne pozicije koju zastupa Young (Young, J.O. 2003), kao i prijedloga koji naglašavaju specifičnu vrstu epistemološki vrijednog iskustva koje nam umjetnost može dati, a koje je nalik svjedočanstvu²²⁸.

Eaton radi razlikovanje između propozicijskog i nepropozicijskog moralnog znanja u književnosti. Navodi Gautov prijedlog koji kaže da nam umjetnost nudi moralno relevantne činjenice o ljudskoj psihologiji, ali i moralno relevantna svjedočanstva. Jednako tako i nove moralne koncepte. Eaton naglašava da je primjer propozicionalističke vrste ideja da nam književnost nudi propozicijsko znanje kao primjerice relevantne činjenice o ljudskoj psihologiji, moralnim konceptima ili moralno značajno svjedočanstvo. Istovremeno, u ovu skupinu spadaju i misaoni eksperimenti - kojima autor čitateljima predstavlja imaginativne scenarije koji su izazovni na način da potiču na propitivanje i pročišćivanje vlastitih moralnih konceptata. (Eaton, A. W.; Carroll, N.; Gibson, J. 2015) S druge strane stoje oblici nepropozicijskog znanja, koje Eaton smješta u dvije kategorije: aristotelijansko navikavanje i fenomenološko znanje. U prvoj su kategoriji prijedlozi koji se vežu uz zahtjev da publika uložiti dodatni angažman, odnosno da u bavljenje umjetničkim djelom uključe sposobnosti, vještine, kapacitete, dispozicije i osjetila kako bi se književnim djelom postiglo ono što se naziva

²²⁷ U ovom se prikazu neću baviti pitanjem moralnog realizma i antirealizma, odnosno izložiti ću prikaz dvaju prijedloga: klarifikacionalizma i propozicionalizma za koje smatram da mogu biti i jesu primjernjivi na oba opća stava.

²²⁸ Primjerice u (Vidmar & Baccarini, 2010), (Vidmar, 2013)

“*knowledge-how*”. Ovakvi se prijedlozi većinom tiču ideje uvježbavanja, osnaživanja i kultiviranja morala. Autori koji naglašavaju ovakav oblik učenja iz umjetnosti su Carroll, Harold, Nussbaum. U ovaj prijedlog Eaton ubraja i klarifikacionalizam, a kako ćemo vidjeti u nastavku teksta, vjerujem da iako klarifikacionalizam ima dosta podudarnosti s Nussbaum, ipak mislim da ona, kako će se pokazati, izražava nešto snažniju poziciju. Prijedlog fenomenalnog znanja se tiče primarno ideje da nam književnost, vrlo živo i uvjerljivo pruža uvid u to kako je biti nešto drugo. Eaton navodi da su Jacobson i Kieran autori koji naglašavaju ovu značajku. Jacobson u smislu da publika iskustvom kako je to biti u nemoralnoj situaciji i/ili nemoralan, postaje manje dogmatski nastrojena, a Kieran da nam je za puno razumijevanje moralno dobrog potrebno iskustvo moralno pogrešnog, što je vrsta fenomenološkog znanja koje nam književnost može dati. (Eaton, A. W.; Carroll, N.; Gibson, J. 2015)

Iako je Eaton iznijela ovu vrstu razlikovanja za primjer učenja iz književnosti, vjerujem da je kompatibilan s drugim (narativnim) umjetničkim djelima. Također je važno naglasiti da će se unutar ovog razlikovanja događati preklapanja - primjerice Kierana bismo mogli svrstati i u prijedlog koji je aristotelijanske vrste, jer Kieran naglašava i ideju kultiviranja morala kroz umjetnička djela (Kieran, M. 1996)). Kao što vidimo, prijedlozi su različite snage i usmjereni na unapređivanje različitih formi znanja. Upravo zato, smatram da je korisno izdvojiti Carrollov, Nusbaum i Youngov pristup²²⁹ čijim ćemo kratkim prikazom uvidjeti, ponovo, kolika je kognitivna snaga umjetnosti. To će nam još jednom naglasiti smislenost umjetničkog kognitivnog nemoralizma. Naime, smatram da su prijedlozi koje navodim posve kompatibilni s pozicijom umjetničkog kognitivnog nemoralizma.

Prijedloge snažno vezane za emocije predstavili su prvenstveno Nussbaum i Carroll, a njihovi su prijedlozi, smatram, također primjenjivi na poziciju umjetničkog kognitivnog nemoralizma. Emocije koje umjetničko djelo može kod nas izazvati imaju vrstu racionalnosti za koju smatram da je dobra dopuna poziciji koju zastupam. Prijedlozi koje iznosim primarno su vezani za narativna umjetnička djela, odnosno književnost. Međutim smatram da su primjenjivi i na druge vrste umjetničkih djela.

²²⁹ Kieranov prijedlog je jasno prikazan ranije u tekstu, neke sam osnovne značajke Gautovog prijedloga također iznijela, a i Jacobsonov nemoralizam je ranije predstavljen.

5.4.1. Klarifikacionalizam i propozicionalizam

Carrollov prijedlog je sljedeći: narativna umjetnička djela uključuju snagu našeg moralnog razumijevanja, koje može biti unaprijeđeno ali i erodirano. Moralni aspekt djela ponekad možemo evaluirati u terminima onih vrlina djela koja doprinose obogaćivanju naše moralne edukacije. Njegova je ključna tvrdnja da neke vrste fikcije izazivaju moralni odgovor jer u bavljenje djelom uključuju i naše moralne sudove. Carroll tvrdi:

“...uspješna narativna umjetnosti postaja prilikom za vježbanje znanja, koncepata i emocija koje smo, na neki način, već naučili. (...) Narativna djela, drugim riječima, osiguravaju priliku da, između ostalog, vježbamo svoje moralne moći...” (Carroll, N.; Levinson, J. 2001)

Međutim, važno je imati na umu da Carroll ne želi tvrditi da nas umjetnost uči moralu. Umjetnost za njega nije izvor moralne edukacije, već se, kao što sam i ranije napominjala, oslanja na ideju moralno educirane publike. Ovu poziciju Carroll naziva klarifikacionalizam. Pozicija, za razliku od propozicionalizma, tvrdi da nam umjetnost ne nudi novo propozicijsko znanje, već da unaprjeđuje i produbljuje postojeće moralno znanje. (Carroll, N.; Levinson, J. 2001) S obzirom na to da moralno učenje nije samo pitanje učenja novih moralnih pravila i normi, tako je i razumijevanje postojećeg moralnog znanja, koje objašnjava primjenu pravila u određenim novim situacijama također vrsta moralnog napredovanja. Ono je također značajno. Carroll pod moralnim razumijevanjem smatra sposobnost upravljanja apstraktnim moralnim pravilima, razumijevanje odnosa među njima, te njihovu primjenu na specifične situacije. Umjetnička nam djela nude priliku za razvoj moralnog razumijevanja, njegovo produbljivanje i uvježbavanje u praksi. Analiziranje umjetničkih djela, uvećavanje moralnog razumijevanja i učenje kroz literaturu su sve dijelovi istog procesa koji Carroll naziva razumijevanje ili praćenje narativnog djela. (Carroll, N.; Levinson, J. 2001)

Osim uobičajenih prigovora ideji osiguravanja znanja u umjetnosti, o kojima sam govorila u trećem poglavlju, specifičan prigovor prijedlogu klarifikacionalizma su iznijeli Conolly i Hydar (Conolly, Oliver; Hydar, Bashshar 2001), kojeg ovdje ukratko opisujem. Prigovor se bazira na Carrollovom osnovnom argumentu, kako ga oni prikazuju, koji kaže da

kroz umjetnička djela ne dobivamo novo značajno propozicijsko znanje, jer razumijevanje djela ovisi o postojećim moralnim konceptima. U bilo kakvoj komunikaciji koja ovisi o posjedovanju "X-tipa koncepata" ne možemo doći do značajnih propozicija "X-tipa znanja". (Conolly, Oliver; Haydar, Bashshar 2001) Conolly i Hydar razlažu argument na tri propozicije te govore o: prvoj razini - bazičnim propozicijama o čijem zahvaćanju ovisi zahvaćanje mnogih drugih moralnih propozicija; drugoj razini - na kojem može doći do neslaganja, upravo jer su na prvoj razini koncepti samo pozitivno ili negativno evaluirani, te treća razina na kojoj je moguće da se primjerice ljudi slažu oko određenog koncepta pravednosti, ali do neslaganja dolazi u načinu koji smatraju da je ispravan za njegovu primjenu. (Conolly, Oliver; Haydar, Bashshar 2001) Kada tako postavljen prijedlog uvedemo u Carrollov argument dobijemo sljedeće:

- (i) Razumijevanje narativnog djela ovisi o posjedovanju razine 1 moralnih koncepata
- (ii) U bilo kojoj formi komunikacije koja ovisi o posjedovanju razine 1 X-tipa koncepata ne može doći do značajnog propozicijskog razine 1 X-tipa znanja
- (iii) Nema značajnog razine -1 propozicijskog znanja iz narativnih djela

Conolly i Hydar uočavaju da je ovaj prijedlog slabiji od onoga koji je Carroll inicijalno ponudio te uviđaju da ga on zapravo ne bi prihvatio. Carroll zapravo, tvrde Conolly i Hydar koristi sve tri razine u svome argumentu iz čega bi trebalo zaključiti da ne može doći do novog propozicijskog znanja na ijednoj razini. (Conolly, Oliver; Haydar, Bashshar 2001) Međutim, ovakva je linija argumenta presnažna, što znači da bi Carroll trebao odbaciti bilo kakvu mogućnost stjecanja propozicijskog znanja iz umjetnosti. Njegova pozicija i jest takva da on tvrdi da ne dolazi do novog znanja, već dolazi samo do aktiviranja i unapređivanja postojećeg znanja. Važan dio njegove argumentacije se tiče i moralne edukacije na sljedeće načine: kroz apliciranje moralnih koncepata koje već imamo, na nove situacije, kroz mogućnost stvaranja veza između moralnih koncepata i kroz to da moralne propozicije činimo jasnijima i življima. (Carroll, N.; Levinson, J. 2001) Conolly i Hydar žele naglasiti razlikovanje između situacija u kojima su naše moralne moći, koje se čitanjem književnih djela uvećavaju, bave izazovnim i neizazovnim situacijama. U slučaju primjera koji su izazovni, mi moramo razmisliti prije primjerne moralnih koncepata, za razliku od situacija koje nisu izazovne. Carroll nudi primjer *Up the Sandbox* te kaže da prije gledanja filma zasigurno imamo stavove da su muškarci i žene ravnopravni, da je brinuti se za kućanstvo posao kao i

bilo koji drugi te da nema ništa nepravedno u podjeli posla prema kojoj je žena smještena u kućanstvo. Ali, nakon što smo pogledali film, stvari se zapravo mijenjaju, poštujući iste moralne koncepte, ali u njihovoj reklasifikaciji, kojom dobivamo novo propozicijsko znanje. Conolly i Hydar smatraju da reklasificirati nešto znači aplicirati koncepte na situacije u kojima još nisu bili primijenjeni te da to kreira novo propozicijsko znanje. (Conolly, Oliver; Haydar, Bashshar 2001) Dakle, Conolly i Hydar vide Carrollovo stvaranje novih veza ili kao stvaranje novih logičkih veza ili kao slaganje vjerovanja koje smo raznije imali, bez njihove promjene. Time zaključuju da je ili došlo do stvaranja novog propozicijskog znanja ili da je besmisleno stvarati veze između vjerovanja ako među njima logičke veze. (Conolly, Oliver; Haydar, Bashshar 2001) U primjeru *Up the Sandbox* u sličnim izazovnim primjerima očito dolazi do promjene na razini 2 i 3 što ukazuje na to, smatraju Conolly i Hydar, da je Carrollov prijedlog argumenta za klarifikacionalizam pogrešan, svakako u izazovnim slučajevima. Međutim, posve je jasno da postoje umjetnička djela koja nisu izazovna i kod kojih možemo govoriti o razjašnjavanju naših vjerovanja. (Conolly, Oliver; Haydar, Bashshar 2001)

Smatram da je prigovor koji se odnosi na izazovna umjetnička djela zapravo vrlo značajan i da dobro naglašava snažniju tezu od one koju Carroll želi ponuditi. Upravo zato izlažem i prijedlog koji iznosi Nussbaum.

Dakle, za razliku od Carrola, Nussbaum²³⁰ zastupa nešto radikalniji stav prema odnosu umjetničkih djela, morala i emocija. Ona smatra da neka književna djela imaju mjesto u filozofiji morala i istraživanju istine te da kao takva imaju značajnu ulogu u moralnoj edukaciji prvenstveno zahvaljujući sposobnosti da pomognu razvijati određene moralne sposobnosti. (Nussbaum, M.C. 1990) Kroz konjunkciju sadržaja i forme, literarna umjetnička djela na značajan način mogu doprinijeti moralnom razvoju. Nussbaum tvrdi: “Stanovite istine o ljudskom životu mogu jedino biti prikladno i ispravno izrečene u jeziku i formi karakterističnim za narativne umjetnike.” (Nussbaum, M.C. 1990) Stoga je književnost zapravo vrsta produžetka života na dva načina: horizontalno nudeći čitatelju kontakt s događajima i lokacijama ili ljudima i problemima koje inače ne bismo sreli, ali i vertikalno nudeći iskustvo koje je dublje i preciznije od mnogih iskustava s kojima se susrećemo u životu. (Nussbaum, M.C. 1990) Nussbaum smatra da je percepcija, a ne samo intelektualno zahvaćanje propozici-

²³⁰ U (Nussbaum, 1990b), (Nussbaum, 1995), (Martha C. Nussbaum, 2001)

ja, ona koja omogućava da kompleksnu i konkretnu stvarnost vidimo na živ i odgovarajući način. Percepcija je etička mogućnost uočavanja ključnih značajki određene situacije. (Nussbaum, M.C.; Nussbaum, M.C. 1990)

Što se tiče znanja iz umjetničkih djela, specifično iz književnosti, iz ovdje navedenog izlaganja o njezinom stavu o značaju književnosti, jasno je da će i Nussbaum smatrati da nam književnost može pomoći na neki način unaprijediti naše moralno znanje. Međutim, ona zastupa snažniju verziju koju nazivamo propozicionalizam. Na više mjesta Nussbaum iznosi neke tvrdnje vezane za taj stav iako se o njemu ne izjašnjava precizno. U "*Finely Aware and Rigidly Responsible*" tvrdi da nam naši afektivni odgovori na fikciju daju moralno znanje. (Nussbaum, M.C.; Nussbaum, M.C. 1990) Dodatni argument nudi u *Poetic Justice*, gdje tvrdi da nam čitanje dobre literature pomaže da budemo bolji građani. Kaže sljedeće:

“Tvrdim dvije stvari o čitateljevom doživljaju: prvi da osigurava spoznaje koje trebaju igrati ulogu (iako ne kao nekritički prihvaćene ocjene) u izgradnji adekvatne moralne i političke teorije; drugo, da on unapređuje moralne kapacitete bez kojih građani ne uspijevaju provesti u stvarnost normativne zaključke bilo koje moralne ili političke teorije, ma kako izvrsni bili.” (Nussbaum, M.C. 1995)

U *Fragility of Goodness* naglašava da bavljenje književnim tekstovima upućuje na emocije i imaginaciju, odnosno da uključuje emocionalne odgovore koji pomažu ustanoviti ili sami ustanovljavanju kognitivnu aktivnost ili znanje. (Nussbaum, M.C. 2001) S obzirom na to da pod kognitivnom aktivnošću Nussbaum smatra i razmišljanje, razumijevanje, učenje, samorazumijevanje, praktično znanje, prepoznavanje, percepciju, teško je zapravo točno ustanoviti na koju vrstu znanja misli kada kaže da ga dobivamo iz umjetnosti. Ono što sa sigurnošću možemo reći jest da su emocije definirane kao vrijednosni sudovi, smješteni u centar kognitivne teorije. Međutim, iz ranije navedene teza da neke istine možemo dobiti samo kroz književna djela, za pretpostaviti je da Nussbaum zastupa propozicionalizam u umjetnosti. Smatram da je ovako iznesen Nusbaumin prijedlog kompatibilan s idejom da nam umjetnost može ponuditi, osim propozicijskog i vrstu praktičnog znanja. S obzirom na interes koji Nussbaum iskazuje prema općenitijem opisu moralnog funkcioniranja, poštujući prikladan moralni stav, ona se bavi i istraživanjem kako bismo trebali živjeti što ukazuje na to da će

nam znanje iz umjetnosti dati i neku vrstu uputa kako u praksi isto realizirati. Kad primjerice tvrdi da bi utilitaristi, čitajući Dickensonova *Teška vremena*, na kraju trebali izmijeniti postojeća moralna uvjerenja, zbog novih uvida koje su čitanjem romana spoznali, ona zapravo i pretpostavlja i poziva na realizaciju te promjene. (Nussbaum, M.C. 1995) S obzirom na to da njegovanje vrline ujedno uključuje i realizaciju iste, odnosno djelovanje u skladu s njom, smatram da je teorija koju Nussbaum predstavlja istovremeno i verzija propozicionalizma, ali i zagovaranje praktičnog znanja iz umjetnosti.

5.4.2. Youngov prijedlog

Youngov prijedlog²³¹ je nešto radikalniji prijedlog od gore navedenih: on je jedan od autora koji smatraju da je kognitivna vrijednost, odnosno to koliko umjetničko djelo doprinosi unapređenju znanja, ključno za procjenu vrijednosti umjetničkog djela samog. Ne samo to, upravo to jest odlučujuće u procjeni je li nešto uopće umjetničko djelo. (Young, J.O. 2003) Razlikujući između ilustrativnih i semantičkih reprezentacija, Young naglašava važnost ilustrativnih ilustracija pomoću kojih umjetnička djela doprinose napretku u našim vjerovanjima. (Young, J.O. 2003) Youngova pozicija jest značajna i po tome što on vjeruje da nam umjetnost osigurava specifičan doprinos unapređivanju znanja, različit od onoga iz znanosti i filozofije. S obzirom na to da umjetnost nudi iskustvo kroz ilustrativne reprezentacije, koje funkcioniraju posve drugačije od onih semantičkih, ona može dati jedan novi način napredovanja u području kognitivne domene, koristeći se specifičnim alatima (nuđenje novih perspektiva, zaobilazeći semantičke tvrdnje) (Young, J.O. 2003) Ovakav je stav vrlo snažan i iako su dijelovi Youngovog argumenta izuzetno vrijedni (način funkcioniranja ilustrativnih reprezentacija) trebalo bi opširnije istražiti njegovu argumentaciju kako bismo odgovorili na potencijalne probleme ove pozicije, odnosno kako bismo istu mogli pomnije objasniti²³².

²³¹ Vidi više u: (Baccarini, 2010) (Baccarini & Miškulin, 2013) (Baccarini & Czerny Urban, 2013) (Baccarini, 2018)

²³² Iako na prigovore o pouzdanosti i vrijednosti odgovara u knjizi, smatram da rasparava nužno njima nije iscrpljivljena. Naime, njegova je tvrdnja izuzetno snažna- umjetnost ima vrijednost jer ima kognitivnu vrijednost, odnosno jer nudi neku vrstu užitka se čini dosta radikalnom. Kako sam ranije u tekstu pokazala, umjetnost, smatram može imati više vrsta vrijednosti, koje se ne iscrpljuju Youngovim prijedlogom.

Ovdje je značajno naglasiti važnost uočavanja specifičnosti funkcioniranja ilustrativne reprezentacije koja ukazivanjem i stavljanjem u perspektivu (putem afektivnih i interpretativnih ilustracija), a ne iznošenjem tvrdnji, kako se to događa u semantičkim reprezentacijama, utječe na kognitivni dobitak koji nam djelo osigurava. (Young, J.O. 2003) Ono što je također izuzetno značajno je upravo ono što Baccarini tvrdi: Young nam pomaže nadograditi naše moralne prosudbe i specificirati moralne principe. (Baccarini, E. 2018) Naime, Young ispravno naglašava da dobra umjetnost najčešće jest izvor znanja, barem tako što osigurava ispravne perspektive. Osnovni kriterij estetske vrijednosti je za Younga sadržan je, u onome što on zove principom kognitivne vrijednosti. Taj princip kaže da dobra umjetnost doprinosi znanju publike i to objašnjava na sljedeći način: tvrdeći da je kognitivna vrijednost dio estetske²³³ vrijednosti, te da samo djela visokog stupnja kognitivne vrijednosti imaju visoki stupanj estetske vrijednosti. (Young, J.O. 2001) Ova je tvrdnja, ako usporedimo s dosadašnjim viđenjem vrijednosti umjetnosti, prilično radikalna. Međutim, ovakav pogled na evaluaciju umjetnosti ispravno naglašava značaj kognitivne vrijednosti u evaluaciji. Naime, Young ukazuje na značaj publike, odnosno, uviđa da je dio onoga što djelo može publiku naučiti ovisi i o publici samoj. Duga važna značajka Youngovog prijedloga jest uočavanje načina kako, kroz ilustrativne demonstracije, u umjetnosti učimo. Youngova je tvrdnja da umjetnost može dati i propozicijsko znanje i nepropozicijsko znanje (praktično znanje). (Young, J.O. 2001) Također, Youngov je prijedlog značajan u i segmentu govora o situacijama kada umjetnost generira negativne emocije. Naime, kad se radi o umjetničkim djelima s kojima imamo negativno iskustvo, odnosno kad nam djelo generira negativne emocije, u kompenzaciju za takvo iskustvo, dobivamo znanje. Naime, Young vjeruje da je za osobu puno bolje negativnu emociju, koja je po njemu potrebna za stjecanje spoznaja, da ih proživi kroz umjetničko djelo, nego kroz životno iskustvo. (Young, J.O. 2003)

Youngov je prijedlog odličan prikaz kako umjetnost funkcionira u nuđenju perspektiva i generiranju znanja. Kao što sam i ranije naglasila, u dijelu o terapijskoj vrijednosti umjetnosti, upravo nam pozivanje na ilustraciju nekad može biti od izuzetnog značaja. Međutim,

²³³ Za Younga je estetska vrijednost ekstrinzična vrsta vrijednosti, pri čemu smatra da je nešto ekstrinzično vrijedno zbog nečega što može za drugo(ga) učiniti. Odnosno, u ovom je slučaju umjetničko djelo vrijedno jer ima određeni efekt na svoju publiku. (Young, J.O. 2001) Pritom Young ne vidi estetsku vrijednost kao objektivnu, već kaže: "Posljedično, ima li umjetničko djelo estetsku vrijednost, ako ne objektivna stvar, barem je više od subjektivnog osjećaja." Tvrdi to pozivajući se na to da je kognitivna vrijednost ona iz koje publika nešto može naučiti. (Young, J.O. 2001)

smatram da širi okvir Youngove teorije nije neproblematičan. Pritom mislim na tvrdnju da kognitivna vrijednost tvori estetsku vrijednost. Očito je da prije svega imamo terminološko neslaganje, a onda i sadržajno, kad je u pitanju detektiranje vrijednosti umjetnosti. Međutim, kognitivni doprinos umjetnosti, kako ga Young vidi, jest izuzetno značajan. Također, smatram da je u potpunosti kompatibilan s idejama umjetničkog kognitivnog nemoralizma.

5.4.3. Emocije

Emocije također imaju značajnu ulogu u razumijevanju umjetnosti te stoga ima smisla govoriti o uvećavanju i produbljivanju emocionalnog razumijevanja koje se događa kad se bavimo umjetničkim djelima. Carroll smatra emocije vezivnim tkivom koje stoji između umjetničkog djela i publike. One, kao i u svakodnevnom životu, fokusiraju našu pažnju, organiziraju i uređuju istu te nam pomažu predvidjeti buduće događaje. (Carroll, N.; Carroll, N. 2001) Carroll podržava kognitivističku teoriju emocija, smatra emocionalno stanje kao definirano kognitivnim stanjem. To znači da je za određeno emocionalno stanje potrebno imati neko relevantno kognitivno stanje. Emocije dakle, imaju vrstu racionalnosti. Činjenica da se emocije mogu mijenjati s obzirom na naša uvjerenja pokazuje da su one nešto što je moguće educirati, odnosno da su racionalne u nekom smislu. Carroll na to upućuje podsjećanjem da se emocije mogu izmijeniti s obzirom na to kakvo uvjerenje o nekoj situaciji imamo. U vezi s umjetnošću, emocije su značajne jer fokusiraju našu pažnju, što je preduvjet za izazivanje emocionalnog odgovora kod publike. Tako usmjerena pažnja smiješta situaciju iz umjetničkog djela u određenu prethodno poznatu kategoriju koja je ključna za naše emocionalno stanje. Jasno je stoga da je naše prethodno postojeće emocionalno stanje ključno za emocionalni odgovor koji će djelo izazvati. ((Carroll, N.; Carroll, N. 2001)) Tako shvaćene emocije su ključni alati u rukama autora koji pomoću njih upravlja našom pažnjom, ali i odnosom koji imamo prema likovima i događajima u djelu, one su ono što nas drži uz umjetničko djelo. (N. Carroll, 2001b, p. 230)

Teorija emocija koju Nussbaum zagovara je također kognitivistička, a uveliko se naslanja na Stoičku teoriju. U umjetnosti, smatra Nussbaum, emocije igraju ključnu ulogu u povezivanju autora, djela i čitatelja. Emocije usmjeravaju našu pažnju i razumijevanje djela i igraju značajnu kognitivnu ulogu. One su uvijek o nečemu, impliciraju postojanje objekta,

intencionalne su i utjelovljuju vjerovanja o objektu, imaju veze s vrijednosti djela i eudajmonističke su vrste što upućuje na to da su u sprezi s idejama kako živjeti dobro i kako njegovati ljudskost u osobi. (Nussbaum, Martha C. 2001) Imaginacija je kognitivna dopuna emocijama, ona pomaže približiti nam daleke sfere, fokusira nas na neke objekte, ali ona varira pa ne može biti uključena u definiciju samih emocija. (Nussbaum, Martha C. 2001)

Smatram da su ovako shvaćene emocije važan alat kognitivnog procesa koji imamo u bavljenju umjetničkim djelima. Iako emocije nisu tema ovoga rada, te nije potrebno ulaziti dublje u ovu raspravu²³⁴, posvetila sam joj neke natuknice, vezano uz ulogu emocija u procesu bavljenja umjetničkim djelom. Emocije pomažu u njegovom analiziranju i interpretiranju tako što utječu na našu pažnju, one su dokaz naših interesa i afiniteta; prepoznavanje emocija koje su umjetnička djela pobudila jest važan element samospoznavanja, a onda i reguliranja onoga što nam djelo nudi, kao i usmjeravanja praktičnog djelovanja.

U tom smislu, uz imaginaciju o kojoj sam ranije nešto navela, emocije formiraju naš odnos prema djelu, ali odgovor izazvan djelom, čak i onda kada je emocionalni odgovor izazvan djelom nama težak, mučan ili suprotan onome što u svakodnevnom životu za sebe želimo. Umjetničko djela estetskim sredstvima na specifičan i vrijedan način predstavljaju temu djela, uz pomoć imaginacije izazivaju određen kognitivno emocionalan odgovor kroz koji simultano identificiramo, interpretiramo i analiziramo, a onda i vrednujemo djelo. Komplexnost tog procesa ovisi o djelu samome, ali i o publici. Prethodna znanja, moralni stavovi, afiniteti i ukus, sve to utječe na način koliko ćemo u tom procesu biti uspješni. Upravo zbog navedenog, bavljenje nemoralnim umjetničkim djelom može biti izvor posebnog, izuzetno vrijednog i značajnog kognitivno emotivnog iskustva. Umjetničko djelo koje nas uvuče u perspektivu koja je protivna našim stavovima jest uspješno upravo zbog toga što su njegova estetska sredstva upotrijebljena na način koji smatramo uvjerljivim i uspješnim. Kada djelo to postigne unatoč našem početnom imaginativnom protivljenju, tada smatram da je to dokaz da je umjetnik uspješno baratao sredstvima, da je stekao naše povjerenje, da mu vjerujemo da je iskustvo koje nam nudi važno i vrijedno za samo djelo i/ili za nas same. Ali, to znači i da smo mi bili spremni upustiti se u bavljenje djelom, bilo zbog uvjerljivosti djela, bilo zbog

²³⁴ Primjerice, rasprava o kvazi-emocijama koje recimo Walton naglašava, a koje utemeljene na pretvaranju, ne bi trebalo trebalo doslovno shvaćati. (Walton, K.L. 1990)

znatiželje i potrebe za nekom vrstom emocionalno kognitivnog iskustva ili neke vrste kognitivne dobiti. Smatram da nije ključno važno da bismo o kojoj se vrsti kognitivnog napredovanja radi da bismo tvrditi da je on, kad se javlja, relevantan za ustanovljavanje umjetničke vrijednosti. Možemo reći da umjetnička djela mogu donijeti kognitivnu dobit primjerice sljedećih vrsta: dobit razjašnjavanja, potvrđivanja poznatog, novi uvid u vlastite stavove i njihovo propitivanje, neke nove spoznaje o svijetu i nama samima, ideja o tome kako bismo mogli ili trebali djelovati u sličnim situacijama i mnoge druge. Vrste dobiti iz umjetničkih djela, kako sam pokazala, mogu varirati ovisno o mnogim faktorima.

5.5. Pitanje cenzure

Nemoralna su umjetnička djela često predmetom rasprave i zbog pitanja cenzure u umjetnosti. Ovdje ću isti problem vrlo sažeto izložiti. Naime, pod cenzurom smatramo različite vrste administrativnih mjera koje se poduzimaju zbog:

“objelodanjivanja, čitanja, širenja i posjedovanja, slušanja i gledanja nepoćudnih i za društvo opasnih tiskanih ili rukopisnih knjiga, filmova, videokaseta i slične građe te radijskih i televizijskih emisija, kazališnih predstava i dr. (2021)

Cenzura je vrlo često uvjetovana političkim i/ili vjerskim prilikama te odražava opći svjetonazor političkih i društvenih stavova. Poznajemo više različitih vrsta cenzura: preventivnu, suspenzivnu i autocenzuru (2021), a u fokusu interesa ovog kratkog prikaza svakako jest vrsta cenzure koja se provodi, primarno kod djela nemoralne umjetnosti. Lista umjetničkih djela koja su zbog opscenosti, nemoralnosti ili samo eksplicitnosti cenzurirane je zaista obimna, da nabrojim samo neke: Michelangelova slika *Posljednji sud*, Courbetova *Podrijetlo svijeta*²³⁵, Serranov *Piss Christ*²³⁶, Scottov *What is the Proper Way to Display a U.S. Flag?*²³⁷, Offilije-

²³⁵ Prilog 25

²³⁶ Prilog 26

²³⁷ Prilog 27

va *The Holy Virgining Mary*²³⁸, rad Pussy Riot, Ai Weiweijev rad *Sunflower Seeds*²³⁹, ranije spomenuta djela: *Paklena naranča*, *Trijumf volje*, plakat *Fine mrtve djevojke*, potom Cattenoveno djelo *Hanging Children*²⁴⁰, Kulikovo djelo *Piggly-Wiggly Making Presents*, Joyceov *Uliks*, Orwellova *Životinjska farma*, Nabokova *Lolita*, Ellisov *Amerčiki psiho*, *Posljednji tango u Parizu*, Pasolinijev *Salo* i mnoga druga. Kad govorimo o nemoralnim umjetničkim djelima, značajno je zapitati se treba li u umjetnosti postojati prostor za cenzuru, odnosno postoji li opravdanje za cenzuriranje nekih umjetničkih djela?

Pitanje cenzure umjetnosti se tiče nekoliko ključnih elemenata: prava autora na slobodu izražavanja, ali i prava publike na dostupnost umjetničkih djela, odnosno na samoprosuđivanje istih. Također, čini se da publika ima i pravo da ju se na neki način štiti od neželjenih potencijalno uznemirujućih sadržaja ili da se štiti dostojanstvo²⁴¹. Upravo zato ovo pitanje uzrokuje složenu raspravu između različitih grana ljudskog djelovanja, od umjetnosti, preko morala, odgoja, prava. Međutim, mi smo na ovom mjestu primarno zainteresirani za raspravu koja se vodi vezano za ona umjetnička djela koja su nemoralna, na neki od različitih načina kako to djela mogu biti, prema razlikovanju koje sam ranije predstavila. Važno je uočiti da je izgledno da će se zakonski moći regulirati ona djela čiji sadržaj izaziva određene posljedice. U tom smislu Schellekens točno naglašava da treba razgraničiti između umjetničkih djela koja mogu izazivati određene loše posljedice i ideje da postoji nešto intrinzično u umjetničkim djelima nemoralnog karaktera što nužno vodi do loših posljedica. (Schellekens, E. 2007) Dakle, ako neko nemoralno djelo, zbog opasnosti uzrokovanja određenih loših posljedica i cenzuriramo, to svakako ne znači da je to ispravno učiniti za sva nemoralna djela. Za očekivati je da će se zakonske odluke donositi upravo temeljem uvida u stvarno uzrokovanje loših posljedica, odnosno narušavanja javne sigurnosti. Isto naglašava i Sauchelli: “.. dok su vrijedna umjetnička sredstva korištena za stvaranje neekstremno i pretjerano kršenje javne sigurnosti (izuzev pedofilije i terorizma), treba primijeniti određen elasticitet u kažnjavanju

²³⁸ Prilog 28

²³⁹ Prilog 29

²⁴⁰ Prilog 30

²⁴¹ Jedna od rasprava se tiče problema pornografije za koju se se smatra da jest problematična zbog vrste objektivacije, odnosno subordiniranosti žena. (Carroll, N.; Choi, J. 2009)

pretjeranih ekspresija”. (Sauchelli, A.; Lippert-Rasmussen, K.; Brownlee, K.; Coady, D. 2016)

Dakle, istovremeno su u pitanju očuvanje i zaštita i umjetničkih sloboda i društvene sigurnosti. Dio problema je riješen uvođenjem različitih regulativa na razini zaštite mlade populacije. Pritom mislim, primjerice, na regulative kao što su Pravilnik o kategorizaciji audiovizualnih umjetnosti kojima se regulira kategorija filmova i s skladu s kojim je jasno koji su filmovi čiji je sadržaj ili čiji su dijelovi sadržaja prikladni za određenu dob, a koji nisu. (Hrvatski audiovizualni centar; Hrvatski audiovizualni centar 2021)

Jedna od najbolje formuliranih obrana slobode govora, na koji će se pozvati mnogi autori, ali i općenito legislativa jest onaj Millov, u djelu O slobodi. (Mill, J.S. 1863) Millov je stav da imamo pravo na slobodu izražavanja, a taj stav ima ograničenje tek u situaciji kada sloboda govora šteti drugima. S obzirom na to, dakle, nemoralno djelo može biti javno dostupno, sve dok ono ne predstavlja štetu drugima. Međutim, naravno, nije uvijek posve jasno kada i kako ustanoviti štetu prema drugima, odnosno, kako Sauchelli naglašava, može li određena razina štete prema drugima biti opravdana zbog nekog dobra koji umjetničkim djelom dobivamo. (Sauchelli, A.; Lippert-Rasmussen, K.; Brownlee, K.; Coady, D. 2016) S obzirom na to da na ovom mjestu nije moguće ući u detaljniju analizu slučajeva i situacija u kojima je temeljem ovog općeg principa moguće i opravdano neko djelo cenzurirati (primjerice Sauchelli navodi da bismo sigurno zabranili umjetničko djelo koje je toksično u smislu da je izrađeno od radioaktivnog materijala (Sauchelli, A. 2012)), osvrnut ću se kratko samo na pokušaj generiranja odgovora koje bi pozicije koje smo prethodno istraživali mogle ponuditi na problem nemoralne umjetnosti i cenzure.

Ako pokušamo pronaći opravdanje za cenzuriranje umjetnosti kroz raspravu o vrijednosti umjetnosti koju sam prikazala čini se da primjerice esteticizam teško može iznaći razloge za opravdanje cenzure nemoralnih umjetničkih djela, budući da je u fokusu njihova interesa estetsko u samom djelu. Međutim, istovremeno, Devereaux dobro poentira kada kaže da estetsicisti, kada, primjerice u *Trijumfu volje* ostavljaju po strani moralnu kategoriju djela i bave se isključivo njegovim formalnim karakteristikama zapravo uopće ne zahvaćaju ono zbog čega je *Trijumf volje* djelo kakvo jest. (Devereaux, M.; Levinson, J. 2001) Stvar s moralistima je nešto kompliciranija jer se uglavnom argument bazira na odgovoru publike, a

koji je uvjetovan postojećim moralnim uvjerenjima i zasluženosti. Utoliko se čini da bi moralisti trebali tvrditi da nema mjesta za opravdanje cenzure, jer nas moralna manjkavost sprječava da na djelo odgovorimo kako se od nas traži, odnosno da prihvatimo nemoralnu perspektivu. Eaton tvrdi da postoji nesrazmjer između općeg poricanja da moralna vrijednost umjetničkog djela jest u vezi s efektom koje djelo ima na svijet, odnosno s posljedicama i s druge strane, u moralnom kognitivizmu, s uočavanjem i naglašavanjem važnosti koju umjetničko djelo, u vidu vrste moralnog napredovanja, ima na svoju publiku. Eaton želi naglasiti da se čini da je nemoguće izbjeći pozivanje na empirijska pitanja o djelovanju (nemoralnog) djela. (Eaton, A. W.; Carroll, N.; Gibson, J. 2015) S tim u vezi, ona pita ima li umjetničko djelo efekt na ciljanu publiku, odnosno ima li trajan efekt na karaktere čitatelja i/ili da li djelo potiče publiku da djeluje na određen način. (Eaton, A. W.; Carroll, N.; Gibson, J. 2015) U sličnom duhu funkcionira i Carrollova tvrdnja da instrumentaliziranje nemoralnih umjetničkih djela na način da ih gledamo kao na izvor znanja (u kritici nemoralizma) može ponuditi dobar argument protiv cenzuriranja umjetnosti. (N. Carroll, 2012c, pp. 143-144) Ranije sam navela da se kognitivni nemoralisti ne žele izraziti kao konsekvencijalisti te je u tom smislu pozivanje na eventualne negativne posljedice nemoralnih djela i za njih nešto izvan evaluacijske domene. Ono što je međutim za ovu poziciju vrijedno jest da je umjetnička vrijednost dijelom generirana kognitivnim dobitkom kojeg imamo iz bavljenja (ne)moralnim umjetničkim djelom. Stoga, umjetnički kognitivni nemoralizam, unutar evaluacijske rasprave neće pronaći prostor za opravdanje cenzure, već naprotiv, ponudit će dobar argument protiv iste. Kognitivni dobitak iz iskustva nemoralne perspektive koju nam djelo nudi jest dobar razlog da nemoralna umjetnička djela budu javno dostupna, uz prikladno informiranje publike i poštovanje smjernica u vezi dobnih ograničenja. Uostalom, čini se i da situacija u raspravi podržava ovaj stav, kao što i Eaton naglašava: "... ne znam nijednog filozofa koji bi želio biti uočen kao da na bilo koji način podržava cenzuru." (A. W. Eaton, 2015, p. 439) Isto tvrdi i Schellens kada kaže da iako umjetnost ne treba biti u moralnom smislu dobra da bi bila dobra kao umjetnost, ipak unutar ove rasprave ne možemo naći dobro opravdanje za cenzuriranje nemoralnih umjetničkih djela. (Schellekens, 2007, p. 92)

Pitanje opravdanja cenzure u širem društvenom kontekstu, a vezana za odnos zakonodavstva i potrebe reguliranja situacija vezanih za princip šteta, ranije spomenut, jest ili bi trebalo biti pitanje puno šire rasprave.

5.6. Zaključak

U ovom sam poglavlju izložila prijedlog diferencijacije različitih vrsta nemoralnosti s kojima se u umjetničkim djelima možemo susresti. Pokazala sam kako nam je ona korisna i značajna za mnoge elemente rasprave unutar predloženih opcija nemoralizama. Ovakva nam diferencijacija pomaže ustanoviti u čemu se sastoji nemoralnost određenog umjetničkog djela; usmjerava nas na ispravno sagledavanje odnosa nemoralnosti i estetske, odnosno umjetničke vrijednosti (predložene pozicije se uglavnom ne bave evaluacijom djela čija nemoralnost nije sadržajna), fokusira nam pažnju na elemente ključne za analizu i interpretaciju djela i njihovu evaluaciju. Oslanjajući se na Kieranov prijedlog, formulirala sam poziciju umjetničkog kognitivnog nemoralizma. Središnja ideja te pozicije je da umjetnička djela mogu biti vrijedna upravo zbog svoje nemoralnosti, jer nam donose vrstu kognitivnog dobitka. Pokazala sam da ta pozicija nudi odgovore prigovore koji su upućeni poziciji kognitivnog nemoralizma, a koji se primarno tiču odnosa na koji nemoralnost utječe na estetsku vrijednost. Naime, za razliku od Kieranove pozicije, smatram da umjetnički kognitivni nemoralizam može prihvatiti tvrdi da kognitivna vrijednost ne utječe na vrijednost djela posredno, preko estetske vrijednosti, već direktno na umjetničku vrijednost. Naime, usmjeravajući pažnju na važno razlikovanje estetske i umjetničke vrijednosti u ovom prijedlogu, naglasila sam da možemo očuvati odnos estetskog i moralnog, a kognitivni dobitak, smatrajući umjetničku vrijednost kompozitnom vrstom vrijednosti, vidjeti kao jednim elementom iste. Također, ova je pozicija u stanju prihvatiti i snažniju verziju nemoralizma te reći da je u nekim slučajevima komparativno bolje imati nemoralno iskustvo u umjetničkom djelu, od moralnog. Pokazala sam kako osnovna teza kognitivizma u umjetnosti, koja vrlo općenito kaže da nam umjetnost može biti izvor moralnog znanja, može biti adekvatno primijenjena na umjetnički kognitivni nemoralizam. Mislim primarno na prijedloge koje su izložili Carroll, Nussbaum i Young, u kojima se očituju načini kako nam umjetnost može ponuditi jedan od načina moralnog napredovanja. Kognitivni dobitak koji iz bavljenja umjetničkim djelima proizlazi značajan je element onoga zbog čega cijenimo umjetnička djela. Naglašavajući racionalnost emocija, ulogu imaginacije i korištenje umjetničkih estetskih svojstava pokazala sam da umjetnička djela mogu biti umjetnički vrijedna upravo nudeći nemoralnu perspektivu i osiguravajući vrstu kognitivnog dobit-

ka. Umjetnički je kognitivni nemoralizam stoga, pokazalo se, dobro primjenjiv i kao argument protiv cenzuriranja umjetnosti.

6. POGLAVLJE

TRIJUMF VOLJE

Film *Trijumf volje*²⁴² je, u raspravi o vrijednosti nemoralne umjetnosti jedan od svakako najčešće korištenih primjera. Pregledom literature²⁴³ možemo zaključiti da je opravdano tvrditi da ga autori koriste kao paradigmatički primjer nemoralne umjetnosti, osobito one vrste u kojoj se nešto što je moralno pogrešno prikazuje kao poželjno, ispravno, dobro i/ili lijepo. U ovom ću poglavlju pokazati da primjer nije toliko nedvojbeno prikladan, odnosno da njegova nemoralnost, gledano iz različitih vremenskih i žanrovskih pozicija nije nedvojbeno koliko se na prvi pogled čini. Prije nego što argumentiram ovakav stav izložiti ću neke opće podatke i značajke filma te naglasiti njegova značajna estetska dostignuća. Potom ću, smještajući ga u kontekst rasprave o žanru filma, kao i o vremenskoj uvjetovanosti tumačenja, naznačiti višestruke mogućnosti evaluacije i naglasiti sadržajni problem. U raspravu ću, dakle, uključiti razlikovanje između tumačenja filma kao propagandne umjetnosti od tumačenja djela kao dokumentarnog filma, kao i vremensku uvjetovanost. Također ću prikazati odgovore koje ranije izložene pozicije autonomizma, moralizma i nemoralizma, odnosno njihovih autora, na ovaj film imaju. Zaključit ću izlaganjem odgovora umjetničkog kognitivnog nemoralizma.

U ovom ću poglavlju prije svega izložiti razloge zašto film *Trijumf volje* jest umjetničko djelo, potom ću izložiti raspravu o problematici definiranja žanra filma te se osvrnuti na uvjete koji mogu biti ključni za donošenje vrijednosnih sudova. Pokazat će se da, slijedeći zadatak procjene vrijednosti umjetničkih djela, film *Trijumf volje* možemo višestruko sagledati, odnosno da postoje više različitih perspektiva, ovisno o žanrovskoj i vremenskoj uvjetovanosti djela, koje na njega možemo primijeniti.

²⁴² (Riefenstahl, L.; Leni Riefenstahl-Produktion; Reichspropagandaleitung der NSDAP 1935)

²⁴³ U kontekstu rasprave o Trijumfu volje kao primjeru nemoralnog umjetničkog djela pišu primjerice autori koji su ranije spomenuti u radu: (Anderson, James C.; Dean, Jeffrey T.; Aleksandra Kostić 2012) (Carroll, N. 1996), (Carroll, N. 1998) (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012), (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012), (Dickie, G. 2005), (Eaton, A. W. 2012) (Gaut, B.; Aleksandra Kostić 2012), (Gaut, B. 2007), (Walton, Kendall L.; Tanner, Michael 1994), (Kieran, M.; Bermudez, Jose Luis; Gardner, Sebastian 2003), (Kieran, M.; Levinson, J. 2009), (Kieran, M. 2005), (Mullin, Amy 2004), (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012) ali o njemu raspravljaju i (Bach, Steven 2002), (Hinton, David B. 1975), (Sennett, Alan 2014) (Gunston, David 1960), (Ross, Sheryl Tuttle 2002), (Sklar, Robert 1994), (Soussloff, Catherine M.; Nichols, Bill 1996) (Sontag, Susan 1975) i mnogi drugi.

6.1. O *Trijumfu volje*

Leni Reifenstahl, pravim imenom Berta Helene Amalie, snimila je jedan od najkontroverznijih filmova ikad, film *Trijumf volje*. *Trijumf volje*²⁴⁴ je film snimljen tijekom šestog kongresa Nacionalsocijalističke stranke u Nürnbergu 1934. godine. Kongres je trajao sedam dana, uključio je desetine tisuća sudionika i oko 500 000 gledatelja. (Devereaux, M.; Levinson, J. 2001)

Film je snimljen na Hitlerov osobni zahtjev²⁴⁵. Leni Riefensahl u intervjuu pod nazivom "*The Immoderation of Me*" (Riefenstahl, Leni; Maischbergeri, Sandra 2002), koji je s njom, povodom njezina 100. rođendana snimila Sandra Maischbergeri govori da je zapravo bila ucijenjena te da je morala pristati snimiti film. Dodaje i da je uvjetovala da to bude jedini film takve vrste, koji će snimiti. Uz to, Hitler je dao organizacijsku i izvedbenu podršku²⁴⁶ te mu je sam dao i naslov Triumph des Willens. Kako Devereaux navodi, Hitler je otišao u Nürnberg pomoći oko predprodukcijских planova, pažljivo organizirajući događaj koji je uključio tisuće trupa, vojnika koji marširaju, ali i običnih građana. Produkcija filma je bila izuzetno velika, a ekipu je činilo 172 ljudi: 36 snimatelja i asistenata, 9 zračnih fotografa, 17 tehničara svjetla... Cijela je ekipa bila prurušena u vojne snage, da se ne bi isticali u gužvi, koristili su

²⁴⁴ O filmu je napisano izuzetno mnogo tekstova koji se većinom okreću ideološkoj problematici, odnosno raspravi o propagandi i moralnom problemu veličanja Hitlera. Međutim, u ovom ću se dijelu teksta koristiti primarno izuzetno vrijednim tekstom Devereaux (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012) koji sažima povijesno umjetničke značajke filma. U tom je smislu korisno koristiti i (Barsam, R.M. 1975), (Culbert, David Holbrook 1986), (Neale, S.; Kahana, J.; Musser, C. 2016), (Kelman, K. 1973), (David Welch 1983)

²⁴⁵ Ovo nije jedini film koji je Riefenstahl snimila za Hitlera. Naime, godinu ranije objavljen je film Victory od Fate, međutim njezino je ime, na njezin zahtjev izuzeto iz popisa ljudi koji su film radili. Iako se ona protivila njegovoj realizaciji, Hitler je tražio da se film dovrši. Primjerci filma su nestali, a samo je jedan primjerak 1986. godine pronađen u Velikoj Britaniji. (Chorny, Maksym 2019)

²⁴⁶ Riefenstahl je uspjela dogovoriti da produkciju filma potpisuje njezin studio (Chorny, Maksym 2019) te je tako za produkciju filma stajalo da je film zasluga Leni Riefenstahl-Produktion te Reichspropagandaleitung der NSDAP. S obzirom na to da je u prvom trenutku odbila, ne želeći preuzeti na sebe odgovornost snimanja filma, međutim postižu dogovor tako što joj se dopušta autonomija koju je, za snimanje tražila. Ovo stoji u njezinoj knjizi: "Budući da ja nikada ne bih saradivala sa partijom, za taj projekat bi dolazilo u obzir samo privatno finansiranje. A u tome sam uspela brže nego što sam očekivala jer je UFA, koja tada još nije bila pod okriljem ministarstva za propagandu, bila je oduševljena tim projektom. Nakon dogovora sa generalnim direktorom Ludvigom Klicom, moja firma 'L. R. studio-film d. o. o.' koju sam zbog te produkcije preimenovala u 'Rajhspartajtagfilm d. o. o.', zaključila je ugovor u visini od 300.000. maraka. Tako sam mogla da radim kao nezavisni producent i da angažujem Valtera Rutmana. Znala sam da će napraviti natprosečno dobar film i nadala sam se da će na taj način i Hitler biti zadovoljan" (Riefenstahl, Leni 2006)

30 kamera i radili su sedam dana bez prestanka. Reifensahl je svakoga dana održavala sastanke kako bi dala ekipi upute za rad. Prizori su uvijek bavani²⁴⁷. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

S obzirom na to da je smatrala da će dugačke parade, govori i jednolični događaji biti dosadni njezinoj publici, Reifensahl je odbacila statični format i naraciju uobičajenih filmskih uradaka. Umjesto toga je usvojila i razvila metode pokretne fotografije. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012) Iz filma je posve izostavljena naracija, narator ne postoji, sav narativni sadržaj je smješten u govore koji se na Kongresu izmjenjuju.

Devereaux naglašava da je Reifensahl razradila i unaprijedila metode snimanja pokretnom kamerom, koristeći tračnice kako bi dobila snimke među masom te snimke oko podija gdje su se držali govori. Također, jednu je kameru instalirala na dizalicu privezanu za jarbol visine 40-ak metara. Pokretnu sliku je osigurala i na način da je od filmske ekipe tražila da nauče voziti koturaljke, kako bi imala živost i dinamiku nepokretnih slika. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Od 61 sata materijala, a u procesu montaže na kojem je radila dvanaest do osamnaest sati na dan, pet mjeseci, nastala je finalna verzija filma u trajanju od nešto više od dva sata. Wagnerova glazba, Njemačke narodne pjesme, vojni marševi, himne, uključujući i službeni himnu „*Das Horst Wessel Lied*“, isprekidane zvucima gužve i govora samo su doprinijeli konačnom rezultatu. *Trijumf volje* je bio radikalno drugačiji od tadašnjih filmskih žurnala. Jednako kao što je bio prepoznat kao inovacija u dokumentarnom filmu, *Trijumf volje*, je opće prihvaćen i kao film koji je uvelike doprinio povijesti filma. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Film je premijerno prikazan u Berlinu, u ožujku 1935., pred stranim diplomatima, generalima, stranačkim vođama, uključujući i Hitlera. Kako sama Reifensahl (Riefensahl, L. 1995) napominje film nije prošao uobičajenu proceduru Odbora za cenzuru, čak ni Hitler sam nije pogledao film prije službenog prikazivanja. Naime, uobičajena je praksa bila da svaki film treba proći provjeru Odbora, stoga je takav potez, smatram, pokazatelj da je Hitler u

²⁴⁷ Ovaj je podatak od izuzetne važnosti za nastavak teksta. Naime, Riefensahl je naglašavala da je film dokumentaran i da je u njemu sve zapravo samo zapis vremena, a ovaj podatak ipak ukazuje na režiranost onoga što je snimila. Također, kako Welch kaže, Leni Reiefensthl je sama napomenula da su pripreme za Kongres išle u vezi s pripremama za rad kamere. (David Welch 1983)

potpunosti vjerovao da će ga Reifensahl prikazati u svjetlu kako je on to sam želio. S istim se slaže i Devereaux te piše da su neki članovi stranke kritizirali film kao isuviše umjetnički, i da su joj zamjerali izbacivanje nekih vojnih vježbi, ali da je Hitler sam bio oduševljen filmom. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Umjetnički, film je osigurao sebi prepoznavanje, ne samo u Njemačkoj, gdje je nagrađen Nacionalnom filmskom nagradom²⁴⁸, već i izvan zemlje, te je osvojio Zlatnu medalju na Filmskom festivalu u Veneciji, te dvije godine kasnije, Grand prix na Pariškom filmskom festivalu. (Williams, Val 2003)

6.1.1. Struktura, vizija i naracija

Međutim, osim povijesne pozadine, važno je naglasiti izuzetan doprinos koji su glavne značajke: struktura, vizija i naracija, imale za film. Devereaux navodi da strukturalno *Trijumf volje* ima dvanaest dijelova, od kojih je svaki fokusiran na određeni dio kongresa. Redateljica gotovo uopće nije poštovala kronološki slijed događaja, već je stvorila ritmičku strukturu filma, neovisnu o stvarnom redoslijedu događaja. Većinu pomaka je napravila u montaži, radeći bez scenarija, koristeći pritom mnoga sredstva: zamjene scena dana i noći, pomicanje kadrova od svečanosti do bogatstva, mijenjajući tempo filma od scene do scene, stvarajući dinamičku ritmičku strukturu. Koristeći se glazbom kako bi naglasila dramatičnost, ubrzavajući tempo slikama i zvukom marševa, slikama mladih vojnika, rada i pjesme starijih Nijemaca, Reifensahl zadržava pažnju gledatelja. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Iako je prihvaćeno da je formalna strana uratka Leni Reifensahl izuzetno umjetnički vrijedna, ostaje ponekad neprepoznato da je jednako važno i njezino majstorsko rvananje

²⁴⁸ Goebbels joj je dodijelio nagradu, objasnivši odluku da se Trijumfu volje dodijeli nagrada ovako ovako: "Film je veliko postignuće unutar ovogodišnje filmske produkcije. Značajan je jer pokazuje sadašnjost: monumentalnim i nevidenim slikama prikazuje uzburkane događaje našeg političkog života. Veličanstvena je to kinematografska vizija Führera, po prvi puta videna snagom kako do sad nije otkrivena. Film je uspješno izbjegao opasnost pukog politički naklonjenog filma. Snažan ritam ove velike epohe preveo je u nešto izuzeto umjetnički..." piše Welch. (David Welch 1983)

Istovremeno, Bach navodi da je Goebbels ovo rekao: "Tko god je vidio i iskusio lice Führera u Trijumfu volje, nikad ga neće zaboraviti. Progonit će ga kroz dane i snove i, kao tihi plamen, izgorjeti u njevovnoj duši". (Bach, S. 2007)

tradicionalnim narativnim sredstvima: temom i karakterizacijom likova, korištenjem simbola, i upotrebom ideja te iskazivanjem priče o Novoj Njemačkoj, kojima formira vrlo upečatljivu sliku o Hitleru i stranci. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Takva slika je određena vrijednostima poput odanosti i hrabrosti, discipline i poslušnosti, herojskim viđenjem života te elementima njemačke narodne mitologije. Njemačka je vojska u prikazu koji je Reifentahl izložila lojalna, hrabra, jedinstvena. U rukama Leni Reifentahl, godišnji kongres postaje veliki povijesni i simbolički događaj. Iz perspektive filma, Hitler je heroj, vođa i spasitelj, novi Seigfried koji će obnoviti Njemačku i vratiti joj stari sjaj. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012) Kako Devereaux napominje, Reifentahl se koristi simbolima svastike, njemačkog orla, zastave, arhitekturom, bakljama, lomačama, mjesecom i oblacima, urlicima masa, Hitlerovim glasom da bi naglasila i izrazila herojsku viziju Hitlera kao novog vođe. Njezina je strategija da koristi takve motive kako bi ustanovila tri glavne ideje, obuhvaćene u sloganu Nationalsocijalista: Ein Volk. Ein Furer. Ein Reich. (Jedan narod, jedan vođa, jedan imperij.) Ove tri ideje prikazane su kao princip kulta vođe, jedinstva naroda i snage i moći njemačke nacije. Svaka od njih ima centralnu ulogu kako u viziji Hitlera u filmu, tako i u njegovoj priči o Novoj Njemačkoj. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Ideja kulta vođe jest ideja velike povijesne figure ili čovjeka koji ima snagu i moć pokrenuti stvarnu snagu njemačkog naroda. Međutim, *Trijumf volje* je jedini nacistički film koji tog vođu direktno poistovjećuje sa samim Hitlerom. Upečatljive scene pojačane Wagnerovom glazbom naglašavaju ne samo Hitlerovo mesijansko²⁴⁹ vodstvo, već i njegovu ljudskost. On je vođa koji ide među ljude, koji se rukuje i osmjehuje. Svaka pojedinost u filmu je napravljena kako bi pojačala viziju Hitlera kao oca njemačkog naroda. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Ideja jedinstva naroda je predstavljena tako što u filmu svi i svatko podržava Hitlera. Svakoga dana je sve više ljudi, svi u želji da uhvate bljesak svoga vođe. Ljepota i veličina

²⁴⁹ Devereaux ispravno naglašava primjerice simboliku Hitlerovog "silaska" s neba, odnosno njegovog dolaska na Kongres avionom. On slijeće s visina, s oblaka iznad kula i tornjeva, sjena aviona pada na kolone ljudi, pune ulice... (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

takvih scena slave pronacistički osjećaj. Neke od scena su namjerno napravljene kako bi demonstrirale da potpora Hitleru ne poznaje granice, klase ili regionalne barijere²⁵⁰. Hitler je taj koji ih drži zajedno. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Treća ideja važna za film jest ideja imperija. Ona je osobito vidljiva pri kraju filma, a odlikuju ju scene moći, ogromnih vojnih snaga, koje stoje iza Hitlera i podržavaju ga. U demonstriranju moći, ritual masovnog okupljanja²⁵¹ je imao centralnu ulogu: lelujanje svastika, uniforme, vojska koja maršira, baklje, sve to doprinosi prikazivanju Hitlerove osobne i političke snage. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Devereaux naglašava još jedan element - činjenicu da je Leni Riefensahl obradila i dvije teme Kongresa, koje su bile predstavljene u dva naziva: Dan stranačkog jedinstva i Dan stranačke moći. Riefensahl obrađuje oba, ali važno je uočiti, smatra Devereaux, da ona umjetničkom formom želi izazvati i oduševljenje Hitlerom, ali i želi pobuditi strah. Mijenjajući motive kojim to želi postići, od spontanijeg iskazivanja emocija običnih ljudi na početku filma, preko središnjeg dijela filma kojima vladaju vojne parade, lica spremna za odlazak u rat i scene Hitlera, a koji završava scenama kojima dominiraju parade, ali i Hitlera koji se je sada, za razliku od scena s početka filma, odvojen od mase, ali odobrava podršku koju mu masa daje. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012) Devereaux kaže: "Moć nacista prikazana je kao zastrašujuća i neosporna." (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Različitim pristupima u početku i na kraju filma, koristeći različite motive, Riefensahl odmiče Hitlera od mase, on postaje netko čija je snaga i moć neupitna. Od nasmiješenih lica s početka filma, dolazi do finalne parade, najduže u filmu, koja prikazuje neumornu masu

²⁵⁰ Primjerice u sceni u kojoj je masovno okupljanje na smotri pred Hitlerom, koja započinje dokumentarističkim prizorom postrojenih muškaraca koji drže lopate u istoj pozi u kojoj stoje muškarci kad nose puške. Međutim, kako Devereaux primjećuje, Riefensahl stvara kadrove u kojima pripadnici Radne službe uzvikuju imena svog zavičaja, odgovarajući na pitanja nadređenog. Time ona naglašava ujedinenost, koja je ovdje i vizualno, ali i auditivno potkrijepljena. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012) Također, važno je naglasiti da je o ovoj sceni raspravljano kao jednoj od isceniranih scena. Welch tvrdi: "Filmski dokument više nije vjeran zapis stvarnosti, jer je "stvarnost" rekonstruirana da bi poslužila slici" (David Welch 1983) O istoj sceni piše i Bach (Bach, S. 2007)

²⁵¹ Welch naglašava da je Hitler imao svijest o tome da je važan ritual masovnog okupljanja, za samo stvaranje kulta Führera. Ona su bila oblik demonstracije zajedništva i želje za redom. Hitler je o tome pisao u Mein Kampf, napominje Welch. (David Welch 1983)

vojske, prikazuje ljude koji su spremni ići u rat. Priča o Hitleru postaje priča o Njemačkom narodu, jer je njegova volja njihova, jer je njegova snaga njihova budućnost. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

6.2. Problem statusa filma

Kako ćemo u nastavku ovog dijela rasprave o *Trijumfu volje* vidjeti, problem statusa djela obuhvaća dva moguća pristupa, odnosno oslanja se na dvije problematike s kojima se u raspravi susrećemo. Jedna se tiče općepoznate dileme oko toga je li *Trijumf volje* propagandna umjetnost ili dokument vremena, a zaključci čega će biti izuzetno značajni u daljnjoj raspravi o vrijednosti. Druga problematika se tiče vremenskog konteksta i uvjetovanosti vremenskim periodom iz kojeg pristupamo analizi filma. Ovaj je problem u literaturi gotovo posve izostao, a smatram da je važno uočiti ga. On će nam dodatno pokazati kako *Trijumf volje* nije najprikladniji primjer u raspravi o nemoralnoj umjetnosti.

6.2.1. Propaganda ili dokument vremena?

Ako na kratko ostavimo po strani ono što se nameće kao osnovni problem statusa filma, a to je naravno rasprava o načinu kako ćemo evaluirati umjetničko djelo koje toliko jednoznačno veliča nacizam, ostaje nam primarno pokušati raspetljati žanrovsku problematiku filma. Naime, s jedne strane imamo jasne razloge za tvrditi da je film djelo propagandne umjetnosti, a druge strane, Leni Riefenstahl je cijeloga života tvrdila da je film naprosto dokument vremena. U nastavku teksta ponudit ću razloge u prilog tvrdnji da ga ispravno interpretiramo kada ga vidimo kao propagandni film.

Leni Riefenstahl je u više prilika tvrdila da je film *Trijumf volje*, kao i ostali njezini radovi, djelo umjetničkog stvaranja, a ne političkog stava; da je kako Devereaux piše, vjerovala u kult ljepote, a ne kult Furera. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012) U intervjuu kojeg je dala Sandri Maischbergeri kaže: "Ne vidim ništa političko u filmu *Trijumf volje*. Vidim ga samo kao film. I gledam na sve svoje filmove isto, gledam na *Trijumf volje* isto kao

i na Olympiu.” (Riefenstahl, Leni; Maischbergeri, Sandra 2002) Slično tvrdi i 1965: “Ali da danas ponovo vidite ovaj film, utvrdili biste da ne sadrži niti jednu rekonstruiranu scenu. Sve je u njoj istina. I uopće ne sadrži tendenciozne komentare. To je povijest. Čisti povijesni film...to je film-vérité. On odražava istinu koja je tada, 1934. godine, bila povijest. Radi se dakle o dokumentarcu. To nije propagandni film. Oh! Dobro znam što je propaganda. Ona se sastoji od ponovnog stvaranja određenih događaja da bi se ilustrirala neka teza ili da bi se suočilo s određenim događajima, da se nešto propusti kako bi se naglasilo nešto drugo. Našla sam se u srcu događaja koji je bio stvarnost tog vremena i tog mjesta.” (Thomson, D. 2010)

Uvodna rečenica kritike filma koju je Ebert o *Trijumfu volje* napisao glasi ovako: “Općeprihvaćeno (jedan) od najboljih dokumentaraca ikad napravljenih.” (Ebert, Roger 2008) Međutim, činjenica da film jest prikaz i dokument vremena i što će u povijesti kinematografije zaista ostati upisan kao jedan od najboljih dokumentaraca, interpretirati ga samo kao dokumentarac, znači ne uvidjeti snagu i vrijednost filma kao propagandne umjetnosti, a za što, vjerujem, imamo dobre razloge. Njegova vrijednost vjerujem, barem djelomično leži u dobrom ispunjavanju funkcije propagandne umjetnosti.

Ako pogledamo kako se propaganda definira, naći ćemo sljedeće: “Propaganda je više ili manje sustavan napor da se manipulira tuđim vjerovanjima, stavovima ili postupcima pomoću simbola (riječ, geste, transparenti, spomenici, glazba, odjeća, oznake, frizura, dizajn kovanica, poštanske marke i tako dalje). Namjernost i relativno velik naglasak na manipulaciji razlikuje propagandu od uobičajenog razgovora ili jednostavne slobodne izmjene ideja. Propagandisti imaju određeni cilj ili set ciljeva. Da bi ih postigli, namjerno odabiru činjenice, argumente i simbole i prikazuju ih na način za koji vjeruju da će donijeti najviše efekta. Da bi maksimizirali učinak mogu izostaviti relevantne činjenice ili lagati te se mogu truditi skrenuti pažnju onih koji trebaju reagirati (odnosno ljudi koje pokušavaju pokolebati) sa svega osim s onoga što propagiraju.” (Smith, Bruce Lannes 2021) Propaganda je, dakle, pokušaj utjecanja na javno mišljenje ili stavove, koja, smatra Ross, podrazumijeva vrstu intencionalnosti. (Ross, Sheryl Tuttle 2002) Sennett intencionalnosti dodaje još jedan uvjet, a to je ispunjavanje svrhe, kao glavno obilježje propagandne. Naglašava da je propagandist vrlo svjestan poruke koju želi odaslati i što želi postići. Stoga je važno, smatra Sennett, da bismo mogli opisati

određenu aktivnosti kao propagandu, trebamo biti u stanju otkriti vezu između propagnadiste i njegove publike. Nevažno je čak je li propagandist uspješan u postizanju cilja, jer ono što jest važno je namjera i svrha. (Sennett, Alan 2014)

Iako Riefenstahl tvrdi da je dokumentirala događaje, Sennett naglašava da to nije nužno suprotno propagandi, jer, kako on tvrdi: “Često je najuspješnija propaganda ona koja uključuje istinu, ili barem veziju istine.” (Sennett, Alan 2014) Stoga činjenica što je koristila stvarne snimke, istinite događaje, ne govori protiv tvrdnje da je to propagandni film, jer istina, iako nije cilj propagande, već je sredstvo za postizanje cilja, može itekako biti korištena za maksimiziranje efekta koji se želi postići. (Sennett, Alan 2014)

Sennett naglašava da je kod mnogih komentatora film u prvom redu zaslužio status umjetnosti, a tek onda propagande, međutim da su nacisti ovaj film primarno vidjeli kao “politički posebno vrijedan”, a ne “umjetnički i politički vrijedan”, što jest proturječno tvrdnjama Leni Riefenstahl. (Sennett, Alan 2014) Naime, ona je, kako tvrdi Sennett, inzistirala na tome da ona ne snosi odgovornost za sadržaj filma, odnosno za političke poruke u filmu, jer nije pisala govore, već su to činili Hitler i ostale osobe čiji su govori prikazani u filmu. Međutim, Sennett ispravno tvrdi da, iako nije napisala govore, niti osmislila aspekte nacističke ideologije ili dizajnirala cjelokupni spektakl, ipak njezinu ulogu ne možemo prihvatiti kao neutralnu.

“Ona je ta koja je oblikovala filmski zapis događaja, u prvom redu odabirom kadrova, položajem kamere i režijom onih koji su sudjelovali u kadrovima izbliza. Zatim je preoblikovala sirove snimke koje su njezinom estetski impresivnom montažom poprimili sliku dovršenog filma. Reifensathline su tehničke vještine tako upotrijebljene za stvaranje filma koji je bio puno snažniji nego što je mogao biti da je bio pravi “dokumentarni zapis” kako je ona tvrdila.” (Sennett, Alan 2014)

Kao jedan do značajnih pokazatelja koji idu u prilog tvrdnji da je ovo djelo djelo propagandne umjetnosti ide i činjenica da i 80-ak godina nakon film ne može biti slobodno javno

prikazan u Njemačkoj. To sugerira, tvrdi Sennett da Njemačka i dalje smatra da su političke poruke u filmu snažne i uvjerljive. (Sennett, Alan 2014)

Dakle, Leni Riefenstahl je mnogim estetskim sredstvima i metodama, snimajući i dokumentirajući stvaran događaj, Hitlera i ideologiju jednog naroda, jednog vođe, jednog imperija, prikazala kao poželjnu i lijepu. Tvrdila je da njezina uloga nije bila politička niti propagandna. Istovremeno, Bach tvrdi da je Riefenstahl rekla da je njezin odnos s Hitlerom i ljudima bio od iznimnog značaja te si je ona u zadatak stavila da ga prikaže i izrazi tako da ga glorificira. (Bach, S. 2007) Ako uzmemo u obzir činjenice da je film napravljen na Hitlerov zahtjev, da ga je on financirao, da mu je on dao naziv, da je premijera filma održana mimo Odbora za cenzuru, da je Riefenstahl uvjetovala da ima potpunu umjetničku slobodu nad projektom²⁵², a da su barem neke scene unaprijed režirane te da je ona u montaži od sirovog materijala, ne poštujući kronologiju događaja i tako izbjegavajući dosadno redanje scena, napravila vizualno dojmljiv uradak koji prikazuje kongres, Hitlera i događaje tijekom tih sedam, dana lijepima, ispravnim i poželjnim, tada se čini da nismo u krivu kada tvrdimo da je film značajno propagandno djelo.

Kada Devereaux kaže da smatra da je *Trijumf volje* djelo propagande, tada ona podrazumijeva to da je film napravljen da bi propagirao nacističku vjeru i mobilizirao Njemački narod. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012) Međutim, da rezimiramo: dva su argumenta protiv tvrdnje da je *Trijumf volje* propagandno djelo: pozivanje na umjetničke namjere (i istovremeno opovrgavanje propagandnih namjera) te ranije izloženo, pozivanje na dokumentarizam.

Iako se ne može opovrgnuti da je u filmu vidljivo štovanje ljepote, ipak je tvrdnja da je u filmu bila zainteresirana samo za umjetničke i stilističke inovacije i formalnu ljepotu teško prihvatljiva. Naime, svi ti segmenti jesu vidljivi, ali su oni korišteni u svrhu kreiranja određene vizije Hitlera i Nationalsocijalističke stranke. Ona se uostalom nikada nije distancirala od pripisivanog joj političkog sadržaja filma *Trijumf volje*, kao niti ijednog filma napravljenog za Hitlera, a nije niti pokazala kajanje zbog umjetničkog i osobnog vezanja za članove Nationalsocijalističke stranke. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

²⁵² U (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Devereaux tvrdi da i povijest filma podržava status *Trijumfa volje* kao propagandnog filma. Od ostalih nacističkih filmova propagande razlikuje ga to što je on zaista dobro i uspješno napravljen te to što je on umjetničko djelo. Djelo je kreativno, stilski i formalno inovativno, veoma je lijepo. *Trijumf volje* s razlogom može biti nazvan umjetničkim djelom jer nudi lijepu, estetsku prezentaciju: viziju njemačkog naroda prikazanog umjetničkim žanrom dokumentarnog filma. Upravo to što je on ujedno i propagandno djelo, ali istovremeno i umjetničko djelo, je ono što ga čini povijesno važnim, ali i duboko problematičnim. Naime, sama činjenica da je *Trijumf volje* djelo propagande ne bi bila problematična, da nije problematična poruku koju film nosi. Obzirom da se njime propagira nešto što je moralno pogrešno, *Trijumf volje* je stoga problematičan film, zaključuje Devereaux. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

6.2.2. Nemoralnost *Trijumfa volje* i povijesni kontekst

Eaton je u tekstu o Silovanju Europe (Eaton, A. W. 2003), napominjući da postoji nešto što naziva ekstrinzičnom nemoralnošću djela, govorila i o vremenskoj uvjetovanosti i o ciljanoj publici. Naime, način kako vrednujemo Tizianovu sliku jest posve promijenjen vremenskim odmakom od trenutka kada je slika nastala, do suvremenijeg trenutka u kojem isti prizor počinjemo kritizirati kao nemoralan, a da se u slici, posve je jasno, ništa nije promijenilo. Eaton to, između ostalog objašnjava, kako sam ranije već navela i pozivanjem na to da mi danas nismo ciljana publika za to djelo te da se u tom primjeru radi o ekstrinzičnoj nemoralnosti, odnosno o situaciji kada sama nemoralnost nije propisana umjetničkim djelom. Naime, sud o nemoralnosti je u ovom slučaju rezultat izvanjske uvjetovanosti, a ne nemoralnošću samoga djela.

Ovaj primjer, iako naizgled možda ne djeluje tako, smatram, ima veze s načinom kako procjenjujemo *Trijumf volje*²⁵³.

²⁵³ Eaton kratko spominje ekstrinzičnost nemoralnosti *Trijumfa volje* i u (Eaton, A. W. 2012)

Smatram da postoje dva legitimno različita vremenska konteksta unutar kojih je moguće promatrati, analizirati, a onda naravno i vrednovati *Trijumf volje*. Ishodi koji ćemo iz ta dva različita konteksta dobiti su različiti. Dakle, postoje dva vremenska konteksta: onaj trenutak neposredno nakon nastanka *Trijumfa volje*, odnosno onda kada je njegova namjera da djeluje na mase, promovirajući određenu ideologiju, bila značajna i moguća, i danas gotovo 90 godina nakon, sa spoznajom svega što je nacizam donio.

Kako su te perspektive različite i što one uvjetuju? Za razmatranje istoga je potrebno nekoliko povijesnih podataka i smještanje radnje i sadržaja filma u povijesni kontekst kako bismo utvrdili da nemoralnost koju danas vidimo i učitavamo u film nije ista kao nemoralnost koja je mogla biti vidljiva u filmu u doba kada je prikazivan. Ali prethodno je potrebno detektirati na koju vrstu nemoralnosti referiramo kada tvrdimo da je *Trijumf volje* nemoralan film. Uobičajeno shvaćanje je da je *Trijumf volje* nemoralan jer je perspektiva koju prikazuje, promovira i veliča nemoralna, jer kao lijepo i poželjno predstavlja nešto moralno pogrešno. Stoga valja analizirati sadržaj filma.

Osim ranije spomenutih scena, sadržaj filma je relativno jednoličan, dramaturški i zanatski izuzetno dobro izveden. Međutim, film (osim uporabe umjetničkih sredstava u montaži, korištenja glazbe i ranije navedenih metoda) ne sadrži narativni sadržaj izuzev onog iskazanog kroz govore glavnih aktera. Važno je napomenuti da u samom sadržaju djela, u govorima, ne postoji konkretan zapis koji bismo, izvan konteksta vremena, osobito perspektive koju imamo tijekom i nakon rata, okarakterizirali kao nemoralan, odnosno svakako ga ne bismo mogli okarakterizirati kao nedvojbeno nemoralan. Navodim primjere najznačajnijih govora koji će nam pokazati gore navedeno:

Hitlerov govor mladim Nijemcima:

“Moja njemačka omladino! Nakon godinu dana opet vas mogu ovdje pozdraviti. Vi koji stojte ovdje danas predstavljate ono što se događa diljem Njemačke. I mi želimo da vi, njemački mladići i djevojke, upijete sve što želimo za Njemačku. Želimo biti jedan narod i da kroz vas, postanemo taj narod. Želimo društvo bez kasti ili činova. Ne smijete dozvoliti da takve ideje rastu u vama. Želimo vidjeti jedan Reich! I vi se za to morate

educirati. Želimo da taj narod bude poslušan i vi sami trebate vježbati poslušnost. Želimo da taj narod bude miroljubiv, ali istovremeno i hrabar. I vi zato morate biti istovremeno miroljubivi... Morate biti oboje, miroljubivi i snažni. Želimo narod koji neće postati slab, već koji će postati tvrd i stoga se u mladosti za to morate čeličiti. Morate se učiti žrtvovanju ali isto tako i da se nikada ne predate. Sve što stvorimo danas, što god činimo, sve će proći. Ali u vama će Njemačka živjeti dalje. I kada više ne budemo mogli držati zastavu koju smo otrgnuli ni iz ničega, vi ju morate čuvati snažno stisnutih šaka! Znam da ne može biti drugačije dok smo zbijeni zajedno. Jer vi ste meso našeg mesa i krv naše krvi. Isti duh koji nas vodi gori i u vašim mladim umovima. I kada goleme kolone pokreta prolaze kroz Njemačku danas tada znam da ćete vi zbiti redove i mi znamo da Njemačka stoji ispred nas, Njemačka maršira s nama, Njemačka nas slijedi!” (Social Studies School Service)

Hitlerov završni govor:

“Šesti je stranački dan Pokreta došao kraju. Za milijune Nijemaca izvan naših redova ovo bi se moglo vidjeti kao pokazivanje političke snage. Ali, za stotine je tisuća boraca bilo mnogo više od toga. Ovo je bilo veliko duhovno okupljanje starih boraca i drugova u borbi. I možda će, unatoč sjaju ovog prikaza, neki od vas s čežnjom misliti o danima kada je teško bilo biti nacionalsocijalist. Čak i kad se naša stranka sastojala od tek sedmero ljudi, njezini su članovi proglasili dva principa: prvi bi bio - (stranka)²⁵⁴ težila je bila biti stranka s pravom ideologijom, drugi, željela je biti beskompromisna i jedinstvena snaga u Njemačkoj. Mi smo, kao stranka, morali ostati manjina, jer smo mobilizirali najvrijednije elemente borbe i žrtve u naciji, a oni nikada nisu većina već uvijek manjina. Budući da je najbolja rasna komponenta njemačke nacije, ponosno samouvjeren, hrabra i odvažna, zahtijevala vodstvo Reicha i naroda, ljudi su slijedili svoje vodstvo u sve većem broju i podredili su mu se. Njemački je narod radosno svjestan da je vječni let pojavljivanja sada zamijenjen stabilnim klinom, koji osjeća i zna da predstavlja najbolju njemačku krv, uzdiže se do vodstva naroda i odlučan je zadržati vodstvo, usavršiti ga i nikad ga više ne predati. Uvijek će postojati dio ljudi koji će bit aktivni borci i od njih se više traži nego od milijuna drugih ljudi. Jer za njih nije dovoljno jed-

²⁵⁴ Moja zagrada

nostavno reći: “Ja vjerujem”, oni se zaklinju “Ja ću se boriti”. Partija će zauvijek biti vodstvo njemačkog naroda, nepromjenjiva u svome učenju, čvrsta kao čelik u svojoj organizaciji, podatna i prilagodljiva u svojoj taktici, ona je potpuna manifestacija duha nacije. Svi pristojni Nijemci postaju Nacionalsocijalisti. Samo najbolji Nacionalsocijalisti postaju članovi stranke. Prethodno, naši protivnici su vidjeli da kroz zabranu i progon našeg pokreta dolazi do pročišćavanja plijesni koja ga je nastanila. Sada mi sami moramo prakticirati selektivnost nas samih i moramo izbaciti ono što se pokazalo kao trulo i stoga kao ono što nije naše vrste. Naša je želja i namjera da ova država i ovaj Reich izdrži kroz milenije ispred nas. Veselimo se zbog znanja da budućnost u potpunosti pripada nama. Tamo gdje bi se starije generacije još mogle kolebati, naša mladost se zaklinje te nam daje tijelo i duh. Ako mi u stranci shvatimo ultimativnu esenciju i ideju Nacionalsocijalizma, kroz udruživanje snaga svih nas, ona će zauvijek i neuništivo biti tekovina njemačkog naroda. Tada će sjajna i slavna vojska starih i ponosnih oružanih službi naše nacije biti spojena sa strankom koja je ništa manje vezana tradicionalnim vodstvom i oni će zajedno ustanoviti i osnažiti njemački narod i nositi na ramenima njemačku državu i njemački Reich. U ovom trenutku deseci tisuća drugova napuštaju grad. Dok se neki još prisjećaju, drugi se već spremaju za sljedeću prozivku i uvijek će ljudi dolaziti i odlaziti i uvijek će biti uhvaćeni, zadubljeni i inspirirani, jer ideja i Pokret živi u našim ljudima i s Pokretom su simbol vječnosti. Živio Nacionalsocijalistički Pokret! Živjela Njemačka!” (Carreon, Tara (transcriber); Gushue, Peter B.; Santoro, Anthony R.)

Razlozi zašto obično smatramo *Trijumf volje* nemoralnim djelom jest taj što kažemo da promovira jednu ideologiju, za koju znamo da je stravično, pogrešno, zastrašujuće zlo. Međutim, ono na što zapravo referiramo nije ono što je u filmu (sadržajno govoreći, svakako ne u govorima) prisutno. U filmu nema spomena antisemitizma, nema jasnih naznaka užasa koji stoje u pozadini, a i u skoroj budućnosti onoga što je izrečeno. Mi sadržaj, iz ove perspektive, posjedujući znanja o onome što je uslijedilo, u *Trijumf volje* sami upisujemo. Ebert u komentaru dokumentarca o Leni Riefenstahl napominje da Riefenstahl tvrdi da u njezinim filmovima nema spomena antisemitizma, da ona do poslije rata nije znala o Hitlerovim genocidnim

planovima te da je bila naivni umjetnik koji je bio zainteresiran za slike, ne ideje. Ali, naglašava on:

“Upravo izostanak antisemitizma u *Trijumfu volje* izgleda kao kalkulacija; izostavljanje centralnog motiva gotovo svih Hitlerovih javnih govora je moralo biti namjerna odluka da bi film bio učinkovitiji kao propaganda. Jednako kao što nije bilo lako raditi u profesionalnoj filmskoj industriji u Berlinu i ne biti svjestan nestajanja Židova iz industrije filma.” (Ebert, Roger 1994)

Vratimo se stoga na trenutak na Eaton i njezin primjer Silovanja Europe. Eaton tvrdi da je nemoralnost Silovanja Europe izvanjska, ekstrinzična djelu. Na sličan način, smatram da funkcionira nemoralnost u primjeru *Trijumfa volje*. Njegov sadržaj nije nedvojbeno nemoralan. Mi možemo pokušati pristupiti djelu mimo spoznaja koje imamo o Hitleru i Nacionalizizmu i primijetiti da je ono što se filmom promovira političko jednoulje, poslušnost, ali i veličanje naroda i države, što međutim nije ništa značajno specifično isključivo za Hitlerove govore. Ono zbog čega je sadržaj filma duboko problematičan je više sadržan u onome što filmom nije prikazano nego u onome što filmom jest prikazano.

Međutim, ono što mi danas znamo i što istovremeno osuđujemo, a i čemu s umjetničke strane pridajemo važnost, jest pretpostavka da Reifenstahlina pozicija nije bila neutralna. Zbog bliske povezanosti s Hitlerom i cijelim režimom²⁵⁵ čini se opravdanim osuditi njezin potez prikazivanja takve ideologije kao pozitivne, one kojoj se trebamo diviti, kao onu koju trebamo podržavati.

Eaton referira i na prikladnost publike te tvrdi da, u slučaju primjera Silovanja Europe, mi danas nismo primjerena publika što donekle možemo primijeniti i na primjer *Trijumfa volje*. Na ovom mjestu ne tvrdim da se moramo složiti s idejom postojanja ciljane publike, već da nam pozivanje na ideju toga da isto djelo koje može igrati svoju ulogu ili ostvariti svoj funkciju u određenom trenutku može biti djelo koje će u tom smislu biti posve neuspješno u nekom drugom trenutku. Pozivanje na ciljanost publike zapravo detektira točku u kojoj kon-

²⁵⁵ Primjerice u dokumentarcu Leni Riefenstahl tvrdi da ju je Hitler pokušao poljubiti što svjedoči o bliskom kontaktu koji je s njim imala. (Müller, Ray 1993)

tekst vrednovanja i interpretacije postaje značajan. O *Trijumfu volje* možemo raspravljati iz te pozicije, pitajući se koliko nemoralnost *Trijumfa volje* ovisi o vremenskoj uvjetovanosti publike?

Pokušajmo stoga, vrlo sažeto, rekonstruirati povijesni trenutak nastanka filma *Trijumf volje*. Dakle, Hitler dolazi na vlast 1933. godine kada postaje kancelarom Trećeg Reicha. S njim na vlast dolaze i tri nacionalsocijalista: Frick, Göring te Goebbels na mjestu ministra za javno prosvjetiteljstvo i propagandu (Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda). Kako bi centralizirao vlast, Goebbels osniva Državni odjel za kulturu te uz pomoć Ministarstva propagande nadzire, usmjerava i cenzurira sve njemačke masovne medije. (Angelovski, Jelena 2012) Kako piše Brenner, ministar unutarnjih poslova Frick i njegov savjetodavni ured počinju različitim odredbama mijenjati javni umjetnički život. Odredbom donesenom krajem lipnja 1933. godine Hitler Goebbelsa imenuje nadležnim za poslove vezane za duhovne aktivnosti pa tako i priredbe, obavještavanje javnosti, reklame za potrebe države, kao i sve ustanove koje se bave navedenim djelatnostima. Od Ministarstva unutarnjih poslova preuzima resor općeg prosvjeđivanja, pitanja nacionalnih proslava, radio, Visoku školu za politiku, odjel za umjetnost, glazbu, kazalište i film. Služba vanjskih poslova mu je prepustila službu vijesti, prosvjetu, umjetnost, film i sport, Ministarstvo za privredu i prehranu sajmove i reklamu, a Ministarstvo za odgoj umjetnost. (Brenner, Hildegard 1992)

Nacisti su vrlo rano uočili da umjetnost ima značajan utjecaj na pojedince, odnosno da je umjetnost izuzetno uspješan način kreiranja javnog mnijenja i usmjeravanja ponašanja i promišljanja publike. Međutim, istovremeno shvaćaju da taj utjecaj treba režirati te početkom veljače 1934. godine uspostavljaju Cenzorski odbor za film u ime kojega je filmski supervizor prihvaćao ili odbijao ponuđene scenarije. Filmovi su nakon snimanja i montaže morali biti prikazani odboru. Odbor je bio postavljen od strane ministra propagande, a on je vodio brigu da nijedan domaći ili strani film ne ugrožava interes države, odnosno nacionalsocijalističkog režima. Upravo vođen idejom da film može izazvati snažne psihološke efekte, njime nacionalsocijalizam upravlja kao državnim medijem te pomoću filmske umjetnosti podržava ideologiju. (Angelovski, Jelena 2012)

Kako se navodi u priručniku za učitelje vezanom za *Trijumf volje*, Hitlerovo poimanje propagande i njezina značaja vidljiv je iz nekoliko citata iz Mein Kampfa kojeg je napisao 1924-1925, primjerice:

“Zadatak je propagande ne da objektivno izloži istinu, već da uvjeri mase.” te “Nikada nemoj pokušavati preobratiti na svoje mišljenje masu pri jutarnjem suncu. Umjesto toga, korisna su prigušena svjetla - posebno navečer kad su ljudi umorni, njihove su snage odupiranja malene i njihovu je potpunu emocionalnu kapitulaciju lako postići.”
(Social Studies School Service)

Ovi su politički potezi i metode uvelike korišteni u periodu koji je prethodio vremenskom trenutku koji je Riefenstahl zabilježila. Međutim, nekoliko mjeseci (čak i godina) prije Kongresa, Gobbels kreće s akcijom progona umjetnika te spaljivanjem knjiga. Naime, Nijemci su vjerovali da je dio identiteta naroda vezan uz njihovu književnost te su tako, zbog uvjerenja nacionalsocijalista da su Židovi nepoželjan narod u Njemačkoj, vjerovali da je i njihova književnost prijetnja društvu. Zbog toga 1933. godine započinju sa spaljivanjem knjiga. U travnju 1933. godine Udruga njemačkih studenata (DS) i Nacionalna udruga njemačkih socijalističkih studenata (NDS) organiziraju “Akcije protiv židovskog uništavanja njemačke literature”. Ove su dvije organizacije pozvale članove i najavile javno spaljivanje židovske literature. (Lelas, Valentina 2019) Počinju se sastavljati “crne liste” nepoželjnih autora i djela, a postaje opasno i posjedovati ljevičarsku literaturu. Tijekom ožujka 1933. godine u krugovima Ministarstva postoji plan spaljivanja knjiga, čak i kompletnih knjižnica, Nacionalsocijalistička stranka i novinari podržavaju akciju što rezultira ilegalnim zapljenama i uništavanjem knjiga. U travnju 1933. godine su nastala dva manifesta - “Dvanaest teza protiv ne-njemačkog

duha"²⁵⁶ i "Vatreni govori" koji su bili čitani na spaljivanjima knjiga. U noći 10. svibnja 1933. su počela javna spaljivanja knjiga diljem Njemačke, za što su dan ranije organizirane pripremne radnje - tone knjiga se se dovozile na mjesta okupljanja. Berlinskom spaljivanju knjiga bio je prisutan i sam Goebbels, koji je održao i značajan govor. (Lelas, Valentina 2019) Brenner govori o medijskoj percepciji ovog čina, odnosno o tome da je spaljivanje knjiga bilo medijski praćeno, ne samo u Njemačkoj, već i u inozemstvu. (Brenner, Hildegard 1992)

Ovdje opisani povijesni događaji su važni zbog percepcije onoga što je u filmu prikazano, odnosno onoga čega u filmu nema. Naime, iako su konkretniji antisemitski događaji tek kasnije uslijedili - 1935. Antisemitski zakon poznat kao Nürnberški zakon, a tri godine kasnije i Kristalna noć te potom i logori i najužasniji genocid kojeg je svijet vidio, činjenica jest da je u Njemačkoj vladalo antisemitsko ozračje. Leni Riefenstahl stoga, čini se, opravdano možemo prozivati zbog ignoriranja situacije koju, čini se, nije mogla ne znati, ali je teško staviti joj na leđa teret baš svega onoga zbog čega mi procjenjujemo filmu kao nemoralan. U povijesni kontekst treba svakako ubrojiti, napominje Bach i činjenicu da je postalo ključno slike pretvoriti u mit i estetiziranu snagu, upravo zbog dva događaja koja su snažno transformirala situaciju koja se dogodila pred snimanje *Trijumfa volje*. Ta su dva događaja: Hindenburgova smrt dva mjeseca prije Kongresa te Röhmova smrt. Naime, predsjed-

²⁵⁶ Lelas navodi svih dvanaest teza:

1. Jezik i književnost ukorijenjeni su u ljudima. Na njemačkom narodu leži odgovornost da osiguraju da im jezik i književnost budu čist izraz njihovih tradicija.
2. U sadašnjem trenutku postoji jaz između književnosti i njemačke tradicije. Takvo stanje je sramota.
3. Čistoća jezika i književnosti je vaša odgovornost! Vaš narod vam je povjerio dužnost vjernog čuvanja vašeg jezika.
4. Naš najopasniji neprijatelj je Židov, i onaj koji mu je poslušan.
5. Židov može misliti samo židovski. Ako piše na njemačkom jeziku, onda laže. Nijemac koji piše na njemačkom, ali misli ne-njemački, je izdajnik! Student koji govori i piše na ne-njemačkom je nepromišljen i napustio je svoje dužnosti.
6. Želimo iskorijeniti laž, želimo osuditi izdaju, a za naše studente ne želimo institucije kao mjesta nepromišljenosti već mjesta discipline i političkog obrazovanja.
7. Želimo Židova smatrati strancem i želimo poštovati narodne tradicije. Stoga zahtijevamo od cenzora: Židovska djela neka se objavljuju na hebrejskom jeziku. Ako se pojave na njemačkom jeziku, moraju se označiti kao prijevod. Najstrože intervencije protiv zlouporabe njemačkog pisma. Njemačko pismo dostupno je samo Nijemcima. Ne-njemački duh treba biti iskorijenjen iz narodnih knjižnica.
8. Zahtijevamo od njemačkih studenata želju i sposobnost za samostalno učenje i donošenje odluka.
9. Zahtijevamo od njemačkih studenata volju i sposobnost za očuvanje čistoće njemačkog jezika.
10. Zahtijevamo od njemačkih studenata volju i sposobnost da nadjačaju židovski intelektualizam i, kao rezultat toga, književno propadanje njemačkog duha.
11. Zahtijevamo biranje studenata i profesora u skladu s njihovom pouzdanosti i predanosti njemačkom duhu.
12. Zahtijevamo od njemačkih sveučilišta da budu uporište njemačke tradicije i bojište koje reflektira moć njemačkog duha" (Lelas, Valentina 2019)

nik Hindenburg koji je Hitlera imenovao Kancelarom, umire te Hitler objedinjuje te dvije funkcije i u kolovozu 1934. se proglašava apsolutnim diktatorom, odnosno postaje Führer und Reichskanzler (vođa i predsjednik vlade). To je bilo moguće, između ostalog zbog smrti E. Röhm, koju je Hitler zapravo isplanirao.

Još je jedan podatak važan za razumijevanje povijesnog konteksta - Dachau, prvi koncentracijski logor je ustanovljen u ožujku 1933. godine, a prvih je godina bio zapravo primarno logor za njemačke komuniste, socijaldemokrate i druge protivnike nacističkog režima. Nakon 1935 godine, odnosno po ustanovljavanju Nurnberškog zakona te nakon Kristalne noći postaje primarno logor za Židove. (United States Holocaust Memorial Museum 2021)

Dakle, sve navedeno, a vezano za povijesni kontekst nastanka filma upućuje na nekoliko ključnih stvari - *Trijumf volje* nije pokazao svu kompleksnost trenutka čijim dokumentom teži biti²⁵⁷. Leni Riefenstahl ne možemo promatrati kao posve nevinu u procesu prikazivanja Kongresa jer je slika koju nam je ponudila uljepšana slika političke situacije, njezin je čin ignoriranja određenih događaja čiji je suvremenik bila, izuzetno znakovit. Međutim, jednako je tako ispravno reći da sam film, u sadržajnom smislu, ne reprezentira sve ono što mi znamo da će se, kao posljedica Hitlerove vladavine dogoditi, odnosno ono kakav će stravičan svijet nastati iz veličanja i slijepog slijeđenja nacističke političke ideologije koju nam film prikazuje kao prihvatljivu.

²⁵⁷ Naravno da je teško zamisliti kako dokumentarac koji se deklarira kao dokumentarni film o događaju koji je trajao sedam dana, može u potpunosti obujmiti kompleksnost tog političkog ozračja. Međutim, čini se da je ignoriranje druge strane priče o nacionalsocijalizmu produkt odluke autorice djela ili zahtjeva koji se krije u pozadini naručivanja umjetničkog djela od strane Hitlera, a ne potpunog neznanja o onome što se događa. Ako se ne radi o jednome od ovoga, onda ostaje za pretpostaviti da je Riefenstahl bila Hitlerov istomišljenik i da je ona stvari zaista vidjela tako jednoobrazno. Naravno da je legitimno tvrditi, kao što to i Devereaux priznaje, da je svaki dokumentarni film ujedno i iskazivanje određenog stava prema onome što se prikazuje jer je produkt snimanja, montaže, nekog redateljskog plana. Ali se u ovom slučaju radi, kako ona kaže o "ekstremnom slučaju dokumentarnog filma čiju strukturu određuju politički ciljevi". (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Čini se da je stoga Bach u pravu, *Trijumf volje* možemo zapravo vidjeti kao dva filma - jedan za one 1930-ih godina i drugi za nas, danas²⁵⁸. U tom smislu ima smisla i poveznica s Eatonovom ciljanom publikom. Jedan je film za one koji su ga tada gledali; on jest ignorantski za stvari koje nadolaze, oni koji su ga tada gledali imali su drugačiji pogled na njega od nas danas. Drugi je film za nas, koji u njemu njemu vidimo Auschwitz, Dachau, Bergen-Belsen, Dresden ili Nurnberšku sudnicu. (Bach, S. 2007)

Za ciljanu je publiku *Trijumf volje* uspješan propagandni film, koji Hitlera i ideju nacionalsocijalizma predstavlja kao ispravnu, poželjnu, lijepu političku, svjetonazorsku, životnu opciju. On jest vrijedan i uspješan jer uspijeva dobro ostvariti svoj cilj i svoju namjeru. Isti je film danas moralno posve nepodnošljiv, ali i umjetnički vrlo uspješan. Način kako nas Leni Riefenstahl majstorski "uvjerava" u ispravnost onoga što, sada sa sigurnošću znamo da jest nemoralnije od nemoralnog, zaista jest vrijedno umjetničkog divljenja. On je nemoralan između ostalog i zato što je lažan odnosno što nam uspješno prezentira pogrešnu i lažnu vrijednost kao onu kojoj se trebamo diviti. Spoznaja koju iskustvom gledanja filma dobivamo, a o kojem ću u narednom dijelu ovog poglavlja govoriti, od iznimne je važnosti.

Ovaj nam je prikaz problema koje film *Trijumf volje* sa sobom nosi pokazao zašto vjerujem da sam u pravu kada tvrdim da, iako jest nemoralan, nije najidealniji primjer nemoralne umjetnosti. Njegova nemoralnost počiva na čitavom nisu pozadinskih informacija, koje nisu sastavni dio djela, što samo po sebi nije niti nužno da film donese. Naime, umjetnost vrlo često računa na publiku koja u interpretaciju ulazi s određenim znanjem i određenim stavovima. Međutim, u primjeru *Trijumfa volje* baratanje pozadinskim informacijama, svjesnost namjere autora, uočavanje zahtjevnosti konteksta jesu alati koji izlaze iz uobičajenog načina interpretiranja i evaluiranja umjetničkih djela. Opsežno istraživanje koje film zahtijeva ga čini problematičnim za raspravu, čini to da ga je teško smatrati paradigmatiskim primjerom nemoralne umjetnosti. S obzirom na to da ga je žanrovski moguće tumačiti i kao dokumen-

²⁵⁸ Sennet ovo naziva "propagandom trenutka" - kad tvrdi da se političke vrijednosti i poruke filma odnose na nacističku njemačku 1934-1935 te da je već par mjeseci značilo da se njegov proizvodni kontekst razlikovao od proizvodnog konteksta. Aludirajući na to da se mijenjao diskurs, praksa i zahtjev režima mijenjao, Sennett, zaključuje da to ne znači da politika filma više nije važna. Ako politika filma i s vremenskim odmakom uspijeva, u sličnim ideologijama, isplivati, tada stvarna politička snaga počiva u estetici filma i u načinu kako je ona korištena za širu društvenu svrhu. Sennett ispravno tvrdi: Estetika nije politički neutralna ili bez vrijednosti. Da je tako, njezin film nikada ne bi bio naručen." (Sennett, Alan 2014)

tarni film i kao film propagandne umjetnosti, te da ga je moguće tumačiti iz konteksta vremena kad je nastao, koji je različit od konteksta vremena u kojem ga danas tumačimo, čini se da njegova nemoralnost nije fiksno i intrinzično, jednoznačno upisana u samo djelo. Stoga je, smatram, neadekvatan da bi bio paradigmatički primjer nemoralne umjetnosti.

6.3. Umjetnička vizija i tumačenje autonomista, moralista i nemoralista

Trijumf volje je, kako tvrdi Devereaux, problematičan film zbog svoje umjetničke vizije, vizije Njemačkog naroda, njihovog vođe i imperija. Film opisuje Nationalsocijalistički pokret, koji je u svojoj biti moralno pogrešan, ali prikazan kao lijep. Da bi film vidjeli na način na koji je predviđeno da ga se vidi, znači da trebamo biti pokrenuti ljepotom nacionalsocijalizma. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012) Međutim, ako je to točno, postavlja se pitanje kako trebamo reagirati na ovaj film, smatra Devereaux. Svaki njegov dio je napravljen u prilog moralno pogrešnoj, povijest pokazuje, viziji Hitlera i Nationalsocijalističke stranke. Ako uživamo u ovom filmu, i ako smo bar nakratko poneseni njegovom umjetničkom ljepotom, smatra ona, vrlo je izvjesno da se zapitamo ima li nešto loše u tome da sa divljenjem i priznavanjem vrijednosti toga filma činimo nešto loše i pogrešno? Naime, *Trijumf volje* prikazuje Nationalsocijalističku stranku kao atraktivnu opciju te nas navodi da ju smatramo dobrom. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Devereaux dodaje da se problem se ne sastoji samo u tome da ako uživamo u filmu, možemo biti dovedeni do toga da djelujemo loše, već da određena vrsta užitka, neovisno o njegovim efektima, može biti problematična. Užitak²⁵⁹ u ovom umjetničkom djelu može dovesti do pitanja ne samo u što se možemo pretvoriti, već o tome kakvi zapravo jesmo kada u njemu uživamo.

Dakle, *Trijumf volje* jest primjer temeljem kojeg možemo polemizirati, smatra se u literaturi, o jednom od najvažnijih pitanja koje se tiče toga kakav stav trebamo imati prema

259 Za razliku od Devereaux mislim da užitak koji se može javiti jest vrsta spoznajnog užitka, otkrivanje jedne vrlo specifične vrste uvida, o kojem nešto već znamo (da i pogrešne stvari mogu biti zadovoljive) o svijetu, ali da učimo nešto o sebi samima. Čini se da Devereaux referira samo na vrstu užitka u vidu slaganja s predloženim stavom. Ja smatram da to nije jedina vrsta užitka koju možemo imati, ali i da jedna ne isključuje drugu.

odnosu moralnog i estetskog. Odnosno trebamo li inzistirati da moralne implikacije ovog filma utječu na njegovu estetsku vrijednost, ili ne. Imamo dobre razloge za tvrditi da je to lijep i moralno pogrešan film. Upravo je ta konjunkcija lijepoga i moralno lošeg ono što ovaj film čini tako uznemirujućim.

Kako bi, unatoč prethodno izloženim problemima, pravedno pristupila ovoj raspravi, smatram da je potrebno ukratko izložiti mišljenja autora koji se koriste ovim primjerom. Ukratko ću izložiti i odgovore koje autonomisti, moralisti i nemoralisti imaju, temeljem osnovnih, ranije predstavljenih stavova. Za *Trijumf volje*, na vrlo općenitoj razini, prema autonomizmima i moralizmima možemo tvrditi dvije različite stvari. Možemo reći da moralni sadržaj nema utjecaja na estetsku vrijednost djela ili možemo reći da zbog nemoralnosti djelo gubi svoju vrijednost odnosno da je ona njome umanjena. Smatram da ovi prijedlozi ne odgovaraju dobro na prirodu filma te ću nakon izlaganja pojedinačnih stavova autora i prikaza njihovih teorijski uvjetovanih odgovora, ponuditi verziju odgovora koju smatram prikladnom.

Autonomistička čr pozicija, u svojoj radikalnijoj inačici, formalizmu, dozvolit da ostavimo po strani sadržajne dijelove filma te da u njemu prepoznamo estetski značajne i uspješne kvalitete. To će omogućiti da ga procijenimo kao uspješnog i vrijednog. Međutim, kao što sam i ranije napomenula, čini se da je tako radikalan stav previše rigidan i da propušta uvidjeti sadržajno značajan element filma. Osobito u ovom primjeru stav koji ignorira sadržajne značajke djela jest duboko pogrešan. Čini se gotovo nemogućim pristupiti filmu, osobito iz današnje perspektive, ignorirajući nemoralnost koju prikazuje lijepom. Devereaux napominje da je strategija radikalnog autonomizma pogrešna i to stoga što distanciranjem od moralno upitnog elementa filma (definiranja Hitlera i cijelog tog pokreta kao nečeg lijepog, dobrog, poželjnog) znači zapravo udaljiti se od značajki filma čega nećemo biti u mogućnosti razumjeti njegovu estetsku vrijednost, odnosno propustit ćemo vidjeti ljepotu vizije Hitlera. Kao sva politička ili religiozna umjetnička djela, tako i *Trijumf volje* nosi poruku. Svodenjem poruke filma na puku formu gubimo njegovu esencijalnu ljepotu sadržaja, smatra Devereaux. Jer, vidjeti *Trijumf volje* kao djelo umjetnosti znači obuhvatiti njegovu formalnu ljepotu, ali i sadržajnu ljepotu, što formalizam želi ostaviti po strani. To znači, u duhu formalizma (auton-

omizma), biti prisiljen iz evaluacije izdvojiti formalni okvir, a esenciju filma odbaciti. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Nešto umjerenija verzija autonomizma se, što se tiče ovog primjera, i dalje poziva na postojeću tezu o autonomnosti estetske i moralne vrijednosti. Stoga Anderson i Dean tvrde sljedeće:

“Uvjerljivije zvuči tvrdnja da je zapravo već samo postojanje moralne mane, mane koja je često u sukobu s estetskim vrlinama djela, ono što opravdava negativnu ocjenu cijelog djela. *Trijumf volje* Leni Riefenstahl bez sumnje je klasičan primjer toga kako moralna i estetska vrijednost mogu ići svaka svojim putem...” (Anderson, James C.; Dean, Jeffrey T.; Aleksandra Kostić 2012)

Čini se da će Anderson i Dean nemoralnost djela naprosto prihvatiti kao moralnu manu, koja je međutim odvojena od djelovanja estetskih sredstava djela, svakako barem u primjeru *Trijumfa volje*. Dickie, koji tvrdi da postoji konsenzus oko toga da je *Trijumf volje* moralno manjkavo djelo, priklanja se stavu Anderson i Dean te dodaje: “Tvrdim i zaključujem da njegovi užasni moralni nedostaci nisu estetski. Njegov je trijumf zbroj njegovih estetskih zasluga” (Dickie, G. 2005) Na kraju teksta u kojem se primarno bavi kritikom Carrollovih i Gautovih stavova, na primjeru *Trijumfa volje*, zaključuje (dakle suprotno moralizmu): ”Trijumf u *Trijumfu volje* je zbroj svih njegovih estetskih kvaliteta, nijedna od kojih nije moralna mana. Stvarne moralne nedostatke, tragično, prihvatilo je mnoštvo” (Dickie, G. 2005)

Ovakav je stav podudaran s umjerenim autonomizmom (Devereaux ga naziva sofisticirani²⁶⁰ formalizam) U slučaju filma *Trijumf volje*, ovo je pozicija koja će, za razliku od formalizma, pokušati objediniti i prihvatiti odnos između forme i sadržaja, odnosno između poruke i načina na koji je ona poslana. Umjereni autonomizam dopušta da sadržaj ima značaj, ukoliko je on oprimjeren estetskim svojstvima. Estetsko postignuće je sadržano u vještini kojom je izražen sadržaj. Gledajući na takav način, u primjeru *Trijumfa volje*, Devereaux tvrdi

²⁶⁰ U tekstu “Lepota i zlo: slučaj filma *Trijumf volje* Leni Riefenstahl” se “sophisticated formalizam” (Devereaux, M.; Levinson, J. 2001) prevodi s “prosvećeni formalizam”.(Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012) Ipak, ja se vodim engleskom inačicom i nazivam ga sofisticiranim.

da nam sofisticirani formalizam kaže da evaluiramo ekspresiju poruke, ne poruku samu, odnosno vrednujemo način na koji je ono što se želi poručiti prikazano u estetskom i formalnom smislu. U *Trijumfu volje*, dakle činjenica da poruku skrivenu u filmu vidimo kao odbijajuću ili privlačnu, ne treba utjecati na našu estetsku prosudbu. Djelo prosuđujemo distancirajući se od moralne dimenzije njegovog sadržaja, ali svejedno uzimajući u obzir način kako je taj sadržaj iskazan. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Ranije smo već naglasili da pozicija umjerenog autonomizma dozvoljava interakciju estetskih i moralnih značajki djela, ali estetska dimenzija umjetničkog djela ostaje autonomna. Međutim, umjetničko djelo, smatraju umjereni autonomisti, nikada neće biti estetski bolje u zbog (ne)moralnosti.

Kada pokušamo aplicirati ovu poziciju na primjer *Trijumfa volje*, ispravnim se čini složiti se s Devereaux koja kaže da sofisticirani formalizam ne ignorira sadržaj, ali ga estetizira. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012) Umjereni autonomizam ostaje vrsta formalizma i nije u mogućnosti odgovoriti na politička pitanja, moralne probleme, pitanja istinitosti Hitlerove slike, i toga je li ona dobra ili loša, ispravna ili pogrešna. Čak i ovoj poziciji esencijalni elementi filma ostaju nevažni u estetskoj evaluaciji. Stoga, niti sofisticirani formalizam ne uspijeva odgovoriti u potpunosti na probleme rasprave o moralnoj i estetskoj evaluaciji u *Trijumfu volje*.

Devereaux naglašava kako u ovakvoj poziciji imamo dvije mogućnosti: reći da je estetika nije dovoljna ili da ima više u estetici od ljepote i forme. Ona će odabrati drugu opciju. U prvoj opciji bismo trebali ostati donekle u preokupaciji lijepim i fokusirani na tu značajku umjetnosti, koja nam za ovu raspravu nije jedina važna. Procjenjivanje umjetnosti njome, je prilično jednostavno, jer se ona udaljava od političkih pitanja, rasprava o moralu, ispravnog i pogrešnog, izvan kategorije estetskog. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012) U prethodnim sam poglavljima pokazala koliko je ova rasprava značajna i dala razloge u prilog nastavku istraživanja ovoga što Devereaux govori: da treba estetsko proširiti izvan tradicionalnih granica, da estetsko treba biti o umjetnosti, neovisno o tome što neko pojedinačno umjetničko djelo činilo umjetničkim djelom. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Kako bismo obuhvatili stvari estetski ispravno, kad je u pitanju *Trijumf volje*, smatra Devereaux, treba uzeti u obzir i njegovu viziju, što znači da u njegovu evaluaciju trebamo

uključiti i aspekt morala. Za Devereaux to znači da treba uzeti u obzir da se estetsko i moralno isprepliću. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012) Iako to nigdje eksplicitno ne navodi, čini se da Devereaux prihvaća poziciju umjerenog moralizma, onu Carroll-ovsku, kao poziciju najbližu svojim intuicijama.

Prije negoli krenemo na istraživanje prikladnosti umjerenog moralizma u raspravi o *Trijumfu volje*, treba izraziti i Gautov stav o filmu. Naime, Gaut, pozivajući se na ranije predstavljene osnovne teze eticizma, osobito na *pro tanto* princip i princip zasluženog odgovora, tvrdi da je moralna mana *Trijumfa volje* ujedno i estetska mana. On tvrdi da je *Trijumf volje* sistemski nemoralan i “tematski dosljedan u svom uvredljivom veličanju nacizma” (Gaut, B.; Aleksandra Kostić 2012) Objašnjavajući nemogućnost davanja zasluženog odgovora u slučaju *Trijumfa volje*, naglašava da bi pobornici nacista mogli ući u fašističke osjećaje *Trijumfa volje* i to s uvjerenjem i užitkom. (Gaut, B. 2007) Naravno, u duhu eticizma, Gaut smatra da u primjeru *Trijumfa volje* “moralne mane nadjačavaju estetske vrline” (Gaut, B. 2007)

Ako, u iz pozicije eticizma, pogledamo *Trijumf volje* u svjetlu rasprave koju sam prethodno izložila, a koja se tiče nemoralnosti u djelu što je ovisno o kontekstu, vidimo da je stav eticista zapravo, barem u ovom slučaju, pogrešan. Ovakva analiza rezultira spoznajom da bismo, u dva različita konteksta (zbog izvanjskih razloga) imali posve drugačije evaluacije filma, odnosno da bi se nužno dodatno radikalizirao eticistički stav. To znači da bi, pri procjeni umjetničkog djela u nekim trenucima (1930-ih) mogli evaluirati estetske značajke djela, a danas ne. Danas bi nemoralnost koju danas upisujemo u djelo prevladala estetske kvalitete, odnosno onemogućila uočavanje važnih elemenata *Trijumfa volje*. Čini se da smo time primorani, ako smo eticisti, ignorirati estetske kvalitete i vrijednosti djela, što je, u slučaju *Trijumfa volje*, pogrešno. Estetske značajke djela su izuzetno vrijedne, a filmska ih umjetnost prepoznaje i cijeni unatoč, ako ne i zbog, nemoralnosti djela.

Umjereni moralizam bi, u duhu nešto fleksibilnijeg stava o odnosu moralne i estetske vrijednosti, ponuditi odgovor koji bi, barem donekle trebao pozitivno vrednovati estetske značajke *Trijumfa volje*. Međutim, najznačajniji predstavnik umjerenog moralizma, Carroll ovako piše o filmu:

“Da li postoje nemoralna umjetnička djela koja su, zbog moralnih nedostataka, vrijedna hvale u estetskom smislu? Malo je takvih djela, ako uopće postoji ijedno kojeg se mogu sjetiti. Jedno o kojem se često raspravlja je film *Trijumf volje* Leni Riefenstahl. Izgleda da je esteticistima, ništa manje nego eticistima, potreban Hitler za njihove razne misaone eksperimente. Što se mene tiče, uvijek sam smatrao spornom tezu da je film *Trijumf volje* u estetskom smislu dobar. Kada ga gledamo u integralnoj verziji, a ne u skraćenim verzijama u kojima ga obično prikazuju, riječ je o izuzetno dosadnom filmu, punom razvučenih govora nacističkih vođa.” (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012)

Za potrebe daljnje rasprave, Carroll “pretpostavlja” da se radio o, u estetskom smislu, hvalevrijednom filmu. Umjereni moralist stoga, smatra Carroll, može reći da ako je *Trijumf volje* dobar u estetskom smislu tada je to zato što njegove estetske vrline (Carroll ovdje koristi izraz “kinematografske”) pretežu u odnosu na cijenu koju djelo, u estetskom smislu, plaća zbog moralnih mana. (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012) U nastavku teksta Carroll ulazi u raspravu s nemoralistima, odnosno stavom da je *Trijumf volje* dobar film upravo zbog, a ne usprkos nemoralnosti, što Carroll odbacuje i tvrdi da tko god hvali “umjetničku vrijednost *Trijumfa volje*, dužan je objasniti zašto to čini” (Carroll, N.; Aleksandra Kostić 2012) S obzirom na to da *Trijumf volje* podržava i brani nacizam Carroll ne vidi zašto bi se tu vrstu podrške trebalo smatrati estetskom vrlinom. Međutim, takav Carrollov odgovor pretpostavlja određenu, fiksnu vrstu veze između estetskog i moralnog, što nije nedvojbeno ustanovljeno. Dodatni problem je što pritom nejasno koristi izraze estetsko i umjetničko, što dodatno otežava raspravu. Ako uzmemo u obzir i poteškoće koje sam, vezano za *Trijumf volje* sam, iznijela, pokazuje se da je ova vrsta odgovora, koju je Carroll ponudio neadekvatna za vrednovanje *Trijumfa volje*.

Kao što sam ranije navela, Dickie upućuje prigovor Carrollovom umjerenom moralizmu i uvodi *Trijumf volje* u raspravu. Carroll, vezano za *Trijumf volje* još jednom naglašava:

”Mislim da je raspravljati o ovome razmatrajući *Trijumf volje* vrlo nesretno jer, kao što sam i ranije na drugom mjestu napisao, ne držim da je film estetski uspješan. Neke njegove sekvence su briljantne, ali previše drugih scena koje su isuviše duge i vrlo repetitivne, čak i u skraćenoj verziji. Parade i govori su neumoljivi i zatupljujući. Neovisno o

svojim moralnim stavovima, film je estetski upropašten. Neujednačen je i krajnje dosadan. On nije najbolji primjer za ovu raspravu.” (Carroll, N. 2006)

Ipak, on i Dickie vode raspravu koja se tiče nekoherentnosti filma, a koja se zaključuje tako što Carroll potvrđuje da je film koherentan, ali naglašava da Dickiev prigovor²⁶¹ zapravo nema utjecaja na njegovu poziciju. Carroll smatra da, s obzirom na to da je umjereni moralizam pozicija koja tvrdi da je ponekad moguće da moralne manjkavosti dovedu do estetske, jedan protuprimjer (*Trijumf volje*), njegovu poziciju ostavlja, logički rečeno, nedotaknutom. (Carroll, N. 2006)

Carrollovo negativan stav prema filmu otežava raspravu te smatram da je korisno vratiti se argumentaciji koju Devereaux nudi o *Trijumfu volje*. Devereaux napominje da su sasvim legitimna pitanja o tome kako trebamo reagirati na *Trijumf volje*. Ona govori o tome da vezano za film postoje dvije vrste pitanje: pitanje o nama, i tome kako bismo mi trebali reagirati te pitanja o filmu, i kako on treba biti evaluiran. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Odgovor na pitanje o nama zapravo donosi pokušaj odgovora na cijeli niz pitanja, smatra Devereaux, poput: ako film smatramo lijepim, što to govori o nama? Da li to ukazuje na to da nešto nije u redu s našim karakterom? Da li to znači da podržavamo nacionalizaciju? Ona smatra da odgovor zapravo ovisi o onome što u filmu vidimo kao lijepo, odnosno na što točno odgovaramo. Formalizam bi na taj upit odgovorio da možemo, bez opasnosti da postanemo pristaše poruke koju film nosi, odgovoriti na formalne zahtjeve filma. Naime, ako ne odgovaramo na sadržaj filma po sebi, već samo na to kako je sadržaj predstavljen, tada zapravo ne podržavamo poruku filma. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Međutim, ako prihvatimo da postoji još jedna značajka filma, a to je njegova vizija, tada moramo i na taj dio umjetničkog djela odgovoriti, što u ovom slučaju znači odgovoriti na ljepotu vizije nacionalizacije. Devereaux objašnjava da bi naša reakcija obuhvatila sve elemente filma, zapravo bilo potrebno odgovoriti i na taj zahtjev filma, odnosno trebalo bi viziju nacionalizacije vidjeti kao lijepu. Takav stav generira pitanje o tome kakvi smo

²⁶¹ Rasprava je detaljno opisana u četvrtom poglavlju.

mi to ljudi ako tu viziju smatramo lijepom? Pod pojmom vizije filma misli ona ovdje misli sljedeće:

“Priznati ljepotu ove vizije (vidjeti da nam može biti privlačna ideja o jednom blagonaklonom i dobronamjernom vođi, o jedinstvenoj narodnoj zajednici, o posvećenosti narodnoj stvari) uopće ne znači da nam se principi ili ideali nacionalsocijalizma sviđaju. Ja mogu, bez proturječnosti, doživjeti ovu konkretnu viziju kao lijepu (ili privlačnu), a odbaciti principe i ideale nacionalsocijalista i biti potpuno užasnuta onim što su počinili i tako dalje. Postoji razlika između toga da konkretnu umjetničku viziju filma smatramo lijepom i toga da podržavamo principe i ideale nacionalsocijalizma. Riječ je o razlici koja se tiče morala, razlici koju ne moramo (i koju naravno ne treba) prebrisati. (...) Ali, ovdje je važno imati u vidu da je jedan od glavnih ciljeva *Trijumfa volje* taj da ohrabri gledatelje da prebrišu tu razliku i da im učini dopadljivim principe nacionalsocijalizma i konkretne povijesne činjenice vezane za njegovo djelovanje. Ono zbog čega je film moralno loš, zbog čega odiše zlom, jest i činjenica da je on smišljen i snimljen kako bi nas ohrabrio da krenemo tim putem - putem zla.²⁶²” (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Dio zla u filmu se sastoji u tome da je film napravljen da nas na takav korak potakne. Upravo to je ono što je u filmu problematično. Priznati ljepotu vizije filma znači otvoriti se za djelo koje predstavlja kušnju fašizma. Postoji nešto duboko problematično, u moralnom smislu, u vezi sa ovim filmom.

U razmatranju drugog pitanja koje se tiče evaluacije djela, Devereaux navodi da je *Trijumf volje* ima svoju umjetničku vrijednost te da se radi koji je istovremeno “možda čak i o genijalnom djelu”. (Devereaux, 2012a, p. 358) Međutim, Hitler i nacionalsocijalizam kod Leni Riefenstahl postaju lijepi i dobri, u moralnom smislu. Upravo su te izopačenosti i mane

²⁶² Mislim da je u ovom mjestu ključno razlikovanje između dokumentarca i propagandnog filma, odnosno između ciljane publike i nas danas. Dakle, ako film gledamo kao dokumentarni, onda ova vizija ostaje na razini gledanja ljepote bez prihvatanja ideja nacionalsocijalizma. Međutim, čini se da film nije samo to, već kao što Devereaux kaže - mi moramo prihvatiti tu ideologiju, jer film to od nas traži, da bismo ga posve obuhvatili. To je zadatak, ali i uspjeh propagande. S druge strane, ako prihvatimo da film nije jednako nemoralan prije gotovo 90 godina i danas, onda niti ono što vizijom trebamo obuhvatiti nije isto.

relevantne za evaluaciju filma, jer kao što smo do sada vidjeli, vizija filma jest važan dio filma. Ako je ta vizija pogrešna, pogrešan je i film. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Devereaux smatra da smo opravdani u zahtjevu da umjetničko djelo ugada našim osjetilima, ali i da uključuje i zadovoljava naša intelektualna i emocionalna stanja. To ne znači da bi umjetnička djela trebala pokazivati samo dobre ljude koji rade dobre stvari, niti znači opovrgnuti da umjetnička djela, čak i moralno pogrešna, poput *Trijumfa volje*, ne mogu biti evaluirana estetski. Ali, postoji naime razlog za tvrditi da bi naše najviše pohvale trebali zadržati kada ocjenjujemo djela koja su lijepa, atraktivna, dobra, a koja mogu biti odraz lošega. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Devereaux će zaključiti svoju raspravu o filmu, navodeći razloge zašto je vrijedno gledati ovaj film. Naime, to je važan film kao kronika postanka fašizma, kao povijesno svjedočanstvo, kao slučaj propagande, zbog njegove formalne ljepote i ekspresivne snage, zbog toga što gledajući ga učimo nešto o gledanju svijeta kojeg odbacujemo. Također, gledamo ga zbog toga što to pomaže razumijevanje kako fašizam može nekad biti primamljiv, te da bismo ga spriječili, i zato što gledajući ga razumijevao sebe kao ljudska bića. Međutim, najvažniji razlog jest upravo uočavanje konjunkcije između lijepog i dobrog. Ona nam nudi da vidimo lijepo i zlo ujedinjeno, i da upravo to uočimo kao nešto uznemirujuće. (Devereaux, M.; Aleksandra Kostić 2012)

Čini se očitim da se Devereaux priklanja verziji umjerenog moralizma. Ista se pozicija, ranije sam navela, suočava s nekim važnim kritikama, ali Devereaux zapravo i ne izražava argument za poziciju već analizira sam film. Utoliko je njezina analiza značajna jer ukazuje na teme koje se filmom doista otvaraju. Ono što se također čini važnim jest uočiti da vjeruje da je postoje dobri razlozi zašto film treba gledati. Na njih ću se vratiti pri objašnjavanju odgovora koji će pozicija umjetničkog kognitivnog nemoralizma za *Trijumf volje* ponuditi.

Waltonov je stav o *Trijumfu volje* na nekoliko različitih načina iskazan²⁶³, ali se čini da je nalik onome koji je iskazala Devereaux. On smatra da odbojna poruka koju *Trijumf vol-*

²⁶³ Jacobson tvrdi da mu je u privatnom razgovoru Walton rekao da ne zastupa zapravo vrstu humeovskog moralizma, ali ovdje se vodim stavovima izraženim u (Walton, Kendall L.; Tanner, Michael 1994)

je nosi onemogućava gledatelja u poštovanju njegove filmske ljepote, međutim da ona svejedno u filmu postoji. "Odbojna poruka možda ne uništava estetsku vrijednost, ali ga čini moralno nepristupačnom. To se mora smatrati i estetskom i moralnom manom." (Walton, Kendall L.; Tanner, Michael 1994) Kaže i da djelo može izazvati samo gnušanje, te da će neki gledatelji, kako prenosi Jacobson da Walton kaže da biti zgađeni filmom. (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012) Također, Jacobson tvrdi da se Walton ne želi odrediti po pitanju toga ima li *Trijumf volje* estetsku vrijednost, iako Walton dopušta da neki prizori u *Trijumfu volje* imaju formalnu ljepotu.

Mullin se s slaže s Devereaux da je *Trijumf volje* moralno loše umjetničko djelo. Ona naglašava da neovisno o tome koliko fašizam općenito smatramo moralno odvratnim, smatra da je Riefensathlin film moralno zamisliv jer stvara veze između fašizma i ljepote. Međutim, smatra da Devereaux griješi kada kaže da trebamo suspregnuti najviše estetske pohvale, jer iako jest istina da u životu vežemo moralno dobro i lijepo, ipak nam to ne nudi razloge da uskratimo hvalu konjunkciji pogrešnog i lijepog. Dodaje:

"Čak štoviše, kada bi Devereaux bila u pravu, to bi značilo da imamo jednako dobre razloge da suspregnemo najviše estetske pohvale i za djela koja su lijepa, ali amoralna."
(Mullin, Amy 2004)

Očito stav koji je Mullin iskazala možemo pridružiti nemoralističkim pogledima na *Trijumf volje*, odnosno autorima koji se inače predstavljaju kao nemoralisti, a čiji se pogledi na *Trijumf volje* dosta razlikuju.

Eaton će, koristeći se primjerom *Trijumfa volje* (iako vrlo sažeto) u kritici Kieranovog kognitivnog nemoralizma reći da bi djela poput *Trijumfa volje* trebalo isključiti iz sagledavanja kao djela koje može ponuditi kognitivni dobitak. Problem s *Trijumfom volje* se javlja, smatra ona, zato što njegova namjera nije namjera da ukaže na primjerice opasnost ljudi poput Hitlera, ali i zato što mi nismo ciljana publika *Trijumfa volje*. Također, tim primjerom će ukazati na to da Kieran ne prepoznaje razlikovanje ekstrinzične i intrinzične nemoralnosti u opisu kognitivnog nemoralizma. (Eaton, A. W. 2012)

Jacobson o *Trijumfu volje* kaže sljedeće:

“Moralne mane filma nisu estetske mane i to je stoga što se one ne mogu odvojiti od estetske vrijednosti. djela. (...) Kao i svi najbolji primjermi nemoralne umjetnosti, ovaj film nije moguće popraviti: on se ne može učiniti “sanitarno prihvatljivim” onako kako to obećava moralističko usvajanje pojma formalne ljepote - može se samo pročistiti.” (Jacobson, D.; Aleksandra Kostić 2012)

Kieran je u nekoliko svojih tekstova izrazio stavove o *Trijumfu volje*. On smatra da je *Trijumf volje* težak slučaj i iako ima umjetničku vrijednost, on ga ne smatra zaista velikim djelom. Istovremeno, tvrdi da u njemu postoje estetske slike koje su moćne i koje posjeduju ljepotu od koje utrnemo. Navodi i sljedeće: “Ima umjetničku vrijednost jer propisuje određene slike. Ipak, umjetnički je bezvrijedno jer promovira temeljno pogrešno imaginativno razumijevanje svoje teme”²⁶⁴ (Kieran, M. 1996) U drugom tekstu navodi da *Trijumf volje* izaziva emocionalne odgovore koji idu od nade do divljenja, prema čemu trebamo osjećati samo gađenje. Time ne želi opovrgnuti umjetničke²⁶⁵ vrline takvih filmova (spominje i *Rođenje nacije*) već da ona, upravo glorificirajući pogrešne ideologije i zahtijevajući od nas emocionalne odgovore, oni zapravo ne uspijevaju kao umjetnost. Kieran dodaje:

“Kada emocije koji se od nas traže uključuju rasističke ili mizantropske stavove, tada, čak i ako možemo, ne smijemo sebi dopustiti da odgovorimo na takav način.” (Kieran, M.; Goldie, P. 2009)

Kieran općenito odbija pomisao da je *Trijumf volje* umjetnički važan film. U intervjuu s Warbutonom na pitanje o *Trijumfu volje* odgovara sljedeće: “Mislim da je ispravno reći da, dok nas film pokušava navesti da se divimo nečemu što preziremo, da je to loša značajka djela kao umjetnosti.” te nastavlja opovrgavajući tvrdnju da bi svaki film koji glorificira nacizam bio loša umjetnost.

²⁶⁴ Ovaj citat seže iz razdoblja kad je bio bliži moralističkom nego nemoralističkom stavu pa ga treba uzeti sa zadržkom.

²⁶⁵ U ovom dijelu Kieran nedosljedno koristi izraze estetsko i umjetničko, kao što sam ranije već napomenula. To je ovdje važno zbog toga što ću u nastavku teksta ponuditi svoj odgovor na ovaj film u kojem će to razlikovanje biti važno.

“Ne, to ne slijedi. Jer je tvrdnja sljedeća. U onoj mjeri u kojoj djelo traži od nas da se divimo nečemu što bismo trebali osuditi, to je loša značajka djela. Ali, veliko djelo i dalje može imati loše značajke. Primjerice, Ezra Pound. U svom *Cantosu* je kombinirao određene vrste modernističko strukturalističkih briga s utjelovljenjem vrlo snažne poetske tradicije koja seže sve do Dantea. I to je vrlo jedinstveno poetsko postignuće. Bez obzira na to, barem u posljednje dvije strofe, gdje govori o Židovima kao o grabežljivcima i kao o onima koji traže zadovoljstvo, iako taj stav ne smatramo zaslužnim, ipak uskraćujemo svoje odobravanje te je stoga pjesma manjkava, jer ne služi stavove koje od nas teži izazvati. To ne znači da to nije veliko djelo. Razmislite o filozofiji, primjerice. Treća kritika Immanuela Kanta sigurno jest veliko djelo filozofije. Svejedno možemo misliti da joj ima pogrešku - možemo misliti da nije istinita.” (Edmonds, David; Warburton, Nigel; Kieran, M 2008)

Ovaj nam je pregled mogućih odgovora još jednom ukazao na to koliko je *Trijumf volje* duboko problematičan film, ne samo na razini koju sam u u prethodno opisala već i unutar rasprave o odnosu estetskog i moralnog. I ne samo to, nego i unutar pozicija samih postoje razmimoilaženja oko toga kakav stav treba zauzeti prema filmu, odnosno postoje neslaganja autora oko uvjerenja o vrijednosti i značaju samog filma. Čini se da su naši odgovori uvelike diktirani našim ispravnim moralnim uvjerenjima o pogrešnosti nacizma, a manje djelom samim. Iako do sada izložene pozicije ne dozvoljavaju (izuzev Jacobsona) da je film uspješan upravo zato što je nemoralan, one su ukazale na bogatstvo tema i dvojbi koje film izaziva. Smatram međutim da će verzija umjetničkog kognitivnog nemoralizma ponuditi dobar opis onoga kako možemo vrednovati *Trijumf volje*.

6.4. Umjetnički kognitivni nemoralizam i *Trijumf volje*

Ranije sam pokazala da se umjetnički kognitivni nemoralizam naslanja na osnovne ideje kognitivnog nemoralizma, pozicije koje je ponudio Kieran. Međutim, jasno je da nam Kieranov stav o *Trijumfu volje* ne nudi neki konkretniji odgovor, čak niti u okviru samog pri-

jedloga kognitivnog nemoralizma. Naravno, legitimno je reći da *Trijumf volje* nije dobar primjer za prezentiranje osnovnih ideja kognitivnog nemoralizma, jer ga Kieran sam (a on je tvorac pozicije) ne vidi kao kognitivno značajan, ali niti kao umjetnički posebno vrijedan. Međutim, ostaje nejasno zašto Kieran ne vidi (ili barem o tome ne piše) da iz filma *Trijumf volje* možemo imati vrstu kognitivnog dobitka. Kao mogući odgovor na ovakav stav nameće se nekoliko rješenja: to da Kieran smatra da je perspektiva ponuđena filmom toliko zastrašujuća da nam onemogućava imaginativno iskustvo; to da postoji neka vrsta imaginativnog opiranjja zamišljanja nemoralne perspektive ponuđene filmom; moguće je da se problem javlja zbog toga što je u filmu riječ o stvarnim događajima pa poniranje u imaginaciju nije jednako jednostavno kao u slučaju fikcije; moguće je da Kieran naprosto ne vidi *Trijumf volje*, u estetskom smislu, kao uspješno djelo ili da zaista vjeruje da iz njega ne možemo ni na koji način napredovati, a da, ako ostanemo samo na razini estetskog i moralnog, onda moralna mana ovdje, uzrokuje i estetsku manu.

Međutim, smatram da je Kieran zapravo u krivu, iako se čini da zaista postoji neka vrsta značajne psihološke barijere koja nam ne dopušta da djelo prihvatimo kao umjetnički dobro, u potpunosti. Naime, izgleda da je *Trijumf volje* toliko specifično djelo, nemoralno na način kako nijedno drugo nije te da u slučaju tog filma imamo izuzetno izražen stav odbojnosti i nevoljkosti da mu priznamo umjetničku vrijednost. Stječe se dojam da su kočnice naših moralnih kriterija u pogledu ovog filma nešto snažnije.

Ali, ako uzmemo u obzir sve ranije rečeno, odnosno ako uvažimo sve ono što sam o filmu ranije napisala, čini se da ga možemo ispravnije i sveobuhvatnije interpretirati i vrednovati. Uviđanje kompleksnosti filma nam osigurava da, imajući na umu i raspravu o žanru i vremenskoj uvjetovanosti, možemo se upustiti u obuhvatnije gledanje filma. Informiranje i osvještavanje različitih aspekata filma nam omogućava da smo u promišljanju istog i opravdani i sigurniji.

Poštujući osnovni princip načela makimizacije vrijednosti u interpretaciji, vjerujem da je ispravan način da na film gledamo kao na propagandni film. Takav stav ne negira dokumentaristički značaj, već naprotiv, obuhvaća i njega. Vidjeti film kao propagandni film znači, u slučaju *Trijumfa volje*, vidjeti da je on dokument vremena, ali prikazan kroz leću koja je korištena tako da nam ponudi najljepšu moguću sliku prizora koji se događa. Činjeni-

ca da mi uspijevamo vidjeti nacistički kongres kao lijep, da uspijevamo biti impresionirani vizijom koju je redateljica ponudila znači da je ona majstorski upravljala sredstvima koja su joj bila na raspolaganju, da znalački i umjetnički izvrsno vlada alatima kojima doprinosi stvaranju estetski vrijednih značajki filma. Između onoga gdje je ona bila, trenutka u kojem prikazuje jednu ideologiju kao ispravnu, dobru, lijepu, zavaravši publiku tada i nas danas, stoji cijeli niz ljudskih užasa i moralnih zala. Mi, svjesni toga, ali zavedeni njezinim umjetničkim vještinama, pristajemo, u imaginaciji, na kratko, vidjeti ponudenu nam viziju kao prihvatljivu. Takvo postignuće je moguće samo ako se radi o estetski vrijednom djelu. Istovremeno, djelo je posve moralno pogrešno. Spoznaja o tome i jaz koji osvještujemo je izuzetno kognitivno vrijedan.

Iako je Deveraux u mnogome u pravu, smatram da odgovor na ključno pitanje nad kojim dvojimo, ono o tome kakvi smo mi to kad dopuštamo prihvatiti viziju filma, odnosno o tome što to govori o nama, leži u protupitanju: kakvo je to djelo kad nas je uspjelo na to natjerati? I odgovor koji, čini mi se, moramo ponuditi jest: izuzetno vrijedno.

Iako donekle nevoljko, priznajem da ne mogu pronaći dobar razlog za reći da je *Trijumf volje* nemoralno djelo čija je nemoralnost umanjila umjetničku vrijednost djela samog. Naime, ako umjetničku vrijednost vidimo kao vrstu kompozitne vrijednosti, koju sačinjava više vrsta vrijednosti ključnih za umjetničko djelo, tada nije sve svedeno na interakciju estetskog i moralnog. U ovom slučaju trebamo reći da je djelo estetski veoma uspješno; po mnogim stručnjacima *Trijumf volje* je jedan od najboljih dokumentarnih filmova, vrlo inovativan i estetski stimulativan. Smatram da je perspektiva koju pokazuje potpuno pogrešna za život, ali je pokazana toliko zamislivo da imaginativno iskustvo gledanja filma i kognitivni napredak koji filmom možemo dobiti, sasvim sigurno imaju vrijednost. Jedno od svojstava uspješne umjetnosti (a pogotovo propagandne) bar ponekad jest i da ispunjava neku svoju svrhu, odnosno postiže određeni cilj, a *Trijumf volje* je, kao propagandni film to svakako postigao.

Film je vrijedan upravo zato što ekspresivno prikazuje viziju iz čije prezentacije u filmu, iako nam je moralno neprihvatljiva, učimo mnogo. Ona možda može ispuniti svoju primarnu svrhu, i može nam biti poticaj na prihvaćanje nacionalsocijalizma, što ujedno i jest opasnost koju djelo može nositi sa sobom. Ali nam jednako tako može biti poticaj za učvršći-

vanje stavova protiv njega. Sve prikazano u filmu nam može pomoći da dodatno analiziramo intuicije vezane za moralnu manjkavost i pogrešnost vizije koju prikazuje. Također, film nam je izuzetno vrijedan jer nam pomaže uskladiti intuicije s početka teksta i odgovoriti na zahtjev da nam umjetnost ponudi nešto vrijedno izvan estetskog iskustva. U ovom slučaju to je spoznaja da nam je nacionalsocijalizam, ma koliko on i njegova vizija bili lijepo prikazani, neprihvatljiv.

Trijumf volje ne možemo umjetnički obezvrjediti, ali možemo razumjeti zašto bi se netko želio, zbog njegove moralne manjkavosti, suzdržati u iskazivanju najvećih pohvala. Međutim, smatram da je on, osim estetski izuzetno vrijedan i kao prilika da kroz umjetnost imamo vrstu moralnog napredovanja. Naime, njegove su sadržajno formalne karakteristike ono što nam omogućava posebnu vrstu uvida u mnoge stvari: od onih na individualnoj razini (možemo se sjetiti da i zlo može biti lijepo, da možemo biti zavedeni, da smo sposobni na trenutak barem prihvatiti nešto što smatramo moralno pogrešnim jer nam je prikazano na odgovarajuć način, možemo osvijestiti i učiti o prirodi našeg moralnog rezoniranja) do vrlo općenitih (da je moć mase nevjerojatna, da nam ideja zajedništva može zamagliti zdravo promišljanje, da jedan pogled na stvar - u ovom slučaju prima kroz koju nam je Riefenstajl prikazala tu stvarnost - ne mora biti i točna,) kao i onih vrlo specifičnih, u povijesnom smislu²⁶⁶ (možemo ga gledati i kao dokument vremena iz kojeg možemo neke stvari učiti, ali i primjerice, na točno određenom primjeru možemo spoznati koliko razorna moć pojedinca može biti). Film je vrijedan gledanja zbog mnogih razloga koje sam već ranije navela, ali je, smatram, potrebno naglasiti njegovu edukativnu vrijednost, u smislu učenja razlikovanja dobrog, lošeg i lijepog, ali i vježbanja i unapređivanja naših moralnih spoznaja.

6.5. Zaključak

Ovim sam poglavljem, a želeći poštovati u literaturi najprisutniji primjer nemoralne umjetnosti, film *Trijumf volje*, pokazala razloge zašto smatram da je njegova kompleksnost neprik-

²⁶⁶ Primjerice, Wenden tvrdi da *Trijumf volje* može poslužiti kao filmski primjer za učenje povijesti: "Devedeset minuta filma Leni Riefenstahl o 1934 numberškom kongresu, *Trijumf volje*, može studentima jasnije impresije o prirodi sistema od onoga što bi mogli dobiti iz čitanja tri ili četiri knjige iz knjižnice studija povijesti." (Wenden, D. J. 1970)

ladna da ga se uzima za paradigmatički primjer u raspravi o nemoralnoj umjetnosti²⁶⁷. Naime, pokazala sam da je sadržajno nemoralno upitan te da dvije različite vremenske perspektive također uvjetuju različite interpretacije, odnosno evaluacije. Kada tome pribrojimo i široko poznatu raspravu o žanru filma, onda to rezultira mogućnošću dobivanja vrlo raznolikih stavova, ali i nemogućnošću generiranja jedne, točno utemeljene i nedvojbene vrste nemoralnosti. Smatram da, unatoč našim primarnim uvjerenjima da je film nemoralan, njegova nemoralnost nije jednoznačna kako se na prvi pogled čini. Sve navedeno čini problematičnim njegovo korištenje kao temeljnog i ključnog primjera nemoralnosti u raspravi o odnosu estetskog i moralnog u umjetnosti, a za što se najčešće koristi. Istovremeno, kako to Deveraux, a onda posebice i umjetnički kognitivni nemoralizam koji zastupam kaže, film je izuzetno, osim estetski, vrijedan i kao film koji je kognitivno i moralno izazovan te koji nam nudi priliku za moralno i kognitivno napredovanje. Međutim, za njegovo je takvo sagledavanje potrebno uočavanje ranije navedenih ključnih elemenata, što iziskuje puno kompleksniju analizu, a onda i evaluaciju.

²⁶⁷ Smatram da postoji čitav niz, ranije navedenih primjera koji su dobri primjeri nemoralnosti, među kojima ovdje izdvajam: *Dogville*, *Funny Games*, *Lolita*, *Trilogija (Krištof)*, *The Killing of the Sacred Deer*, *Rođenje nacije*, *Salo*, djela Marquise de Sada, *Irréversible*, *Američki psiho...*

7. POGLAVLJE

ZAKLJUČAK

Nemoralnost nekih umjetničkih djela, u sadržajnom smislu, bilo da se radi o opisivanju, moraliziranju ili promoviranju nemoralnosti, predstavlja evaluacijski problem za velik dio pozicija u raspravi o odnosu moralne i estetske vrijednosti. To opravdava izbor da se pitanje stavi u središte rasprave o vrijednosti umjetnosti. Pozicije autonomizma (formalizam, radikalni autonomizam, umjereni autonomizam) i moralizama (radikalni moralizma, eticizam, umjereni moralizam, najumjereniji i oportunistički moralizam), pokazala sam, ne nude dovoljno dobre odgovore na pitanja nemoralnih umjetničkih djela. Ponekad je potrebno uvidjeti da je za ispravnu i dosljednu interpretaciju i evaluaciju umjetničkog djela nužno zahvatiti nemoralnost djela, kao njegovu osnovnu značajku, te uvidjeti da postoji mogućnost da nam upravo nemoralnost generira povećanje umjetničke vrijednosti. Takav prijedlog, smatram, na ispravan način zahvaća kompleksnost same nemoralnosti.

Da bi se to postiglo, trebalo je prethodno utvrditi kontekst i ishodište rasprave, ustanoviti da je naše iskustvo umjetnosti temelj evaluacije, ukazati na vrste vrijednosti koja se javljaju u umjetničkim djelima te ukazati na to da neka umjetnička djela posjeduju moralnu vrijednost koja stoji u nekoj vrsti relacije s estetskom i umjetničkom vrijednošću. Pokazala sam da je, da bismo o vrijednosti umjetnosti ispravno govorili, potrebno imati jasno definirane pojmove estetske i umjetničke vrijednosti, razlikovati ih i dosljedno ih koristiti. Ukazala sam na činjenicu da neke od nedoumica u raspravi, neka neslaganja, ali i argumentacijski problemi proizlaze upravo iz neuočavanja ovog važnog razlikovanja. Umjetničku sam vrijednost prikazala kao kompozitnu vrstu vrijednosti, koja će, u raspravi dopustiti fleksibilan odnos estetske i moralne vrijednosti na interrelacijskoj razini, odnosno koja će ostaviti prostor za ključnu tvrdnju umjetničkog kognitivnog nemoralizma, kojega zastupam, a koja kaže da su neka umjetnička djela vrijedna upravo zbog, a ne unatoč, njihovoj nemoralnosti. Tako shvaćena umjetnička vrijednost jest intrinzično značajna za umjetničko djelo kao djelo umjetnosti. Ključnim razlikovanjem vrsta nemoralnosti sam ukazala na mnoštvo raznolikih vrsta primjera zbog kojih je nužno imati sistematiziranu i jasnu raspravu, odnosno koja nam omogućava da detek-

tiramo i lakše uvidimo u čemu se očituje nemoralnost određenog djela. Prihvatila sam, u izgradnji pozicije umjetničkog kognitivnog nemoralizma, osnovne značajke Kieranovog kognitivnog nemoralizma, te tako tvrdim da je nemoralnost djela generator vrste kognitivnog dobitka zbog kojeg iskustvo bavljenja nemoralnim djelom smatramo vrijednim, odnosno zbog kojeg djelo cijenimo kao umjetničko djelo. To, ukoliko je nemoralnost estetskim sredstvima prikazana kao zamisliva, u imaginaciji prihvatljiva i intelektualno atraktivna i plodonosna. Ako emocije shvatimo na način kako ih predstavlja Nussbaum, a kognitivni napredak na način kako to predstavljaju Carroll, Nussbaum i Young, tada postaje jasno da su naši emocionalni odgovori na umjetnička djela kognitivno značajni i da sudjeluju u interpretaciji i evaluaciji. Prihvatila sam opću tezu Goldmanovog koncepta maksimiziranja vrijednosti u interpretaciji i ukazala na publiku kao značajan faktor koji utječe na odgovor koji se javlja prema umjetničkim djelima.

Budući da sam smatrala ključnim osvrnuti se na najpoznatiji primjer nemoralnog djela, na kraju disertacije, pokazala sam razloge zašto smatram da *Trijumf volje* nije dobra polazišna točka, a niti ključan primjer za raspravu o nemoralnosti. Smatram da postoje bolji primjeri, iako nijedan nije toliko drastično nemoralan iz naše današnje perspektive.

Neke od primjera nemoralne umjetnosti sam i ranije navela, a ovdje želim još jednom rezimirati odgovor koji umjetnički kognitivni nemoralizam može ponuditi na jedan primjer nemoralnog umjetničkog djela, film *Dogville*. Lars von Trier nam donosi priču o Grace, koja progonjena policijom i gangsterima, iz publici u tom trenutku nepoznatog razloga, stiže u gradić Dogville. Stanovnici grada ju prihvaćaju i odluču zaštititi, a ona im zauzvrat treba pomagati. U stalnom strahu od progonitelja Grace s vremenom pristaje sve više raditi, a publika polako otkriva sve mračne tajne naizgled pitomog gradića. Grace postaje njihova sluškinja, seksualna robinja (učestalo je silovana), zlostavljaju ju čak i djeca. Doznaviši da Grace planira bijeg s Tomom, Vera ju optužuje za fizički napad na dijete (Jason ju je prisilio da ga istuče znajući da će Grace zbog toga vjerojatno biti kažnjena), da je isprovocirala silovanje te za pokušaj bijega. Kazna koju joj je namijenila jest da će, znajući koliko ih voli, razbiti sve porculanske figurice koje je tijekom vremena i od novaca zarađenih u Dogvilleu, uz mnogo odricanja, skupila. Dio će joj ostaviti ukoliko Grace ne zaplače dok joj lomi ostale. Naravno, Vera joj zbog plakanja razbija sve i otprilike u tom trenutku nestaje Graceina pripadnost

Dogvilleu. Ona odluči napustiti gradić. Nizom nesretnih okolnosti, shvaća da ju je i Tom izdao, primorana je ostati u Dogvilleu, kao rob, doslovce metalnom ogrlicom i lancem vezana za težak metalni обруč kojeg vuče svuda sa sobom, dok i dalje služi stanovnicima grada. Tom joj predlaže da na jednom od sastanaka o svakom od stanovnika gradića kaže istinu i da ih posrami, kako bi je se oni odrekli te kako bi tako mogla napustiti gradić. Stanovnici grada, ljuti zbog javno otkrivenih istina o njima i načinima kako su maltretirali Grace daju Tomu zadatak da se riješi Grace. Tom dolazi do Grace kako bi ju i on seksualno iskoristio, ona ga odbija, što njega razbjesni te on odlučuje pozvati gangstere i zaključati Grace. Kroz nekoliko dana gangsteri dolaze, međutim, saznaje se da je Grace kćer šefa gangstera koji su ju tražili jer je pobjegla u želji da se distancira od njihovog načina života. Grace se susreće s ocem, imaju burnu raspravu, nakon koje se Grace, shvativši da je samu sebe dovela u Dogville, odlučuje na osvetu. Zaključuje da je Dogville mjesto bez kojeg bi svijet bio bolji i naredi njegovo smaknuće. Pritom kopira Verino ponašanje i naređuje ubojstvo njezine djece. Pritom joj kaže da će ih poštediti ukoliko ne zaplače, što Veri, naravno, ne uspijeva. U krvoproliću Grace i uništenju Dogvillea pošteduje jedno psa.

Dogville je dakle, nemoralno umjetničko djelo, ono koje prikazuje nemoralni sadržaj. U njemu se, bez osude, čak vrlo estetizirano prikazuje nemoralnost Graceina ponašanja, a ono bismo u stvarnom životu smatrali moralno pogrešnim. Ako analiziramo viđeno u filmu, jasno nam je da nemoralnost proizlazi iz transformacije koju Grace doživljava tijekom filma. Najznačajnije je, međutim, to što će mnogima od nas njezina osveta donijeti određenu dozu zadovoljstva. Naravno da to ne znači da bismo, izvan umjetničkog djela, opravdali njezinu odluku i ponašanje, ali nam film nudi mogućnost da ispitamo kako je to podržavati nemoralan čin.

Što se tiče estetskog dijela, on je u von Trierovom slučaju, neosporan. Cijeli film snimljen gotovo bez scenografije, smješten u crni prostor bez zidova s na podu ucrtanim oznakama koje sugeriraju prostorije, film ima naratora, podijeljen je u devet dijelova, snimljen je iz ruke. Izostanak scenografije ima za učinak to da je velik dio priče prepušten zamišljanju publike, ali istovremeno rezultira i intenziviranjem neugode zbog izloženosti mučnih scena ostatku likova u filmu. Time se doprinosi ukazivanju na to koliko ponekad jasno ignoriramo ono što nam je zapravo pred očima.

Umjetnički kognitivni nemoralizam se u ovom slučaju pokazuje kao najbolja pozicija koja će u nemoralnosti ovog djela prepoznati njegovu vrijednost. Naime, estetskim sredstvima je postignuto da nam maestralno izvedena nemoralna priča bude jasna, imaginativno spoznatljiva i iako posve udaljena od naših uobičajenih moralnih stavova, bliska i zamisliva. Imaginativno iskustvo *Dogville* publici nudi vrijedno i značajno iskustvo u kojem smo u stanju, upravo zahvaljujući uspješnim vođenjem autora, ignorirati naše moralne stavove i prepustiti se nemoralnoj perspektivi. Ona će rezultirati kognitivnim dobitkom na nekoliko nivoa. Prepoznat ćemo i razjasniti vječno pitanje moći i njezinog korištenja u različite svrhe, uočiti ćemo i ponovno preispitati odnos dobra i zla, zlostavljanja i iskorištavanja, činjenice da je moguće da istima svjedočimo iako ih ponekad ignoriramo, imat ćemo priliku testirati naše intuicije o tome što je ispravno činiti u poziciji u kojoj se nalazi lik Grace, odnosno, likovi u analognim situacijama, moći ćemo revidirati stavove o tome koliko daleko smo sposobni ići u obrani naših principa, te načela kažnjavanja i razumijevanje osvete. Film nam nudi priliku da učimo nešto o nama samima, da preispitamo svoje reakcije i čvrstoću naših moralnih stavova, ali i naših emocionalnih reakcija. U tom smislu, umjetnička vrijednost *Dogvillea* je uvećana njegovom nemoralnošću, jer je upravo nemoralna perspektiva donijela priliku za stjecanje kognitivnog dobitka.

Umjetnički kognitivni nemoralizam je pozicija koja može biti dobro ishodište i za daljnje istraživanje, posebno primjerice o mogućnosti njezine aplikacije na opscenu umjetnost i implikacije na pornografska umjetnička djela, ali i kao doprinos raspravi o cenzuri u umjetnosti. Riječ je, dakle, o poziciji koja, komparativno, dobro rješava probleme koji su prisutni u raspravi, a nudi i plodne perspektive za njezino proširenje.

8. LITERATURA

- 1) amoralno. (2021a). Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Pristupljeno 3. travnja, 2021.
- 2) Anderson, E. (1995). *Value in Ethics and Economics*: Harvard University Press.
- 3) Anderson, J. C., & Dean, J. T. (1998). Umereni autonomizam. In A. Kostić (Ed.), *Etička kritika umetnosti Ogledi iz savremene analitičke estetike* (pp. 145-180). Beograd: Fedon.
- 4) Anderson, J. C., & Dean, J. T. (2012). Umereni autonomizam. In A. Kostić (Ed.), *Etička kritika umetnosti Ogledi iz savremene analitičke estetike* (pp. 145-180). Beograd: Fedon.
- 5) Angelovski, J. (2012). Trijumf volje kao paradigma za neverbalnu komunikaciju Trećeg rajha. *CM - Communication Management Quarterly - časopis za upravljanje komuniciranjem*, 7(23), 53-72.
- 6) Archer, A., & Matheson, B. (2019). When Artists Fall: Honoring and Admiring the Immoral. *Journal of the American Philosophical Association*, 5, 1-20. doi:10.1017/apa.2019.9
- 7) Aristotel. (2005). *O pjesničkom umijeću*. Zagreb: Školska knjiga.
- 8) www.artble.com. (2021). Rape of Europa. Pristupljeno 28. travnja, 2021.
- 9) Arts, R. A. o. Grayson Perry. Pristupljeno 27. veljače, 2021,
- 10) Babich, B. (2019). *Reading David Hume's 'Of the Standard of Taste'*: De Gruyter.
- 11) Baccarini, E. (2010). Reflective Equilibrium, Art and Moral Knowledge. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 2, 21-33.
- 12) Baccarini, E. (2018). Art, Moral Understanding, Radical Changes. *Rivista di estetica*, 69, 40-53. doi:https://doi.org/10.4000/estetica.3666
- 13) Baccarini, E., & Czerny Urban, M. (2013). The Moral and Cognitive Value of Art. *Etica e Politica / Ethics and Politics*(XV), 474-505.
- 14) Baccarini, E., & Miškulin, I. (2013). Art Moral Epistemology Psychotherapy. In M. Arsenijević (Ed.), *Beogradsko-riječki susreti. Zbornik filozofskih radova* (pp. 221-236). Beograd: Institut za Filozofiju.

- 15) Bach, S. (2002). The Puzzle of Leni Riefenstahl. *The Wilson Quarterly* (1976-), 26(4), 43-46. doi:10.2307/40260668
- 16) Bach, S. (2007). *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*: A.A. Knopf.
- 17) Bailey, J. (2018). Revisiting the Controversy Surrounding Scarface. Pristupljeno 16. travnja, 2021.
- 18) Barsam, R. M. (1975). *Filmguide to Triumph of the Will*: Indiana University Press.
- 19) Barthes, R. (1999). Smrt autora. In M. Beker (Ed.), *Suvremene književne teorije* (pp. 197-202). Zagreb: Matica hrvatska.
- 20) Baudelaire, C. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=6319>. Pristupljeno 2021, 08. veljače, 2021.
- 21) Beardsley, M. C. (1958). *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*: Hackett Publishing Company.
- 22) Bell, C. (1914). *Art*: Chatto & Windus.
- 23) Berčić, B. (2010). *Osnove filozofije I* (Vol. 1). Rijeka: Filozofski fakultet u RIjeci.
- 24) Berleant, A. (1978). Artists and Morality: Toward an Ethics of Art. *Leonardo*, 10, 195. doi:10.2307/1573422
- 25) Bitno.net. (2013). Kršćanofobija na djelu: Po Zagrebu osvanuli plakati s Gospom u lezbijskom zagrljaju. Pristupljeno 31. siječnja, 2013.
- 26) Bloch, K. (2012). Realism Bites! The Impact of a Fictional Teen Suicide on West German Public Debates in the 1980s. *Opticon* 1826, 45. doi:10.5334/opt.ae
- 27) Booth, W. C. (1988). *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*: University of California Press.
- 28) Bradshaw, P. (2017). Call Me By Your Name review – gorgeous gay love story seduces and overwhelms. Pristupljeno 23. travnja, 2021.
- 29) Brenner, H. (1992). *Kulturna politika Nacionalsocijalizma*. Zagreb: August Cesarec.
- 30) Britannica, T. E. o. E. Sistine Chapel. Pristupljeno 22. srpnja, 2019.
- 31) Brody, R. (2013). The worst thing about “Birth of a Nation” is how good it is. Pristupljeno 16. travnja, 2021.
- 32) Brody, R. (2018). Revisiting Bernardo Bertolucci’s Artistic Ambition and Abuses in “Last Tango in Paris”. Pristupljeno 18. travnja, 2021.

- 33) Broiles, R. D. (1964). Frank Sibley's "Aesthetic Concepts". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23(2), 219-225. doi:10.2307/427783
- 34) Brottman, M., & Sterritt, D. (2003). Irreversible. *Film Quarterly*, 57(2), 37-42. doi:10.1525/fq.2004.57.2.37
- 35) Brown, T. (2013). *Breaking the Fourth Wall*: Edinburgh University Press.
- 36) Budd, M. (1995). *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*: Allen Lane, Penguin.
- 37) Budd, M. (2000). Aesthetics. In *Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy* (pp. 7-10): Routledge.
- 38) Budisavljević, D. (Writer). (2019). Dnevnik Dane Budisavljević. In M. Čogelja & O. Vištica (Producer).
- 39) Budisavljević, H. D. (2020). Film u školi. Pristupljeno 18. siječnja, 2021.
- 40) Bullough, E. (2008). "Psychical Distance" as a Factor in Art and an Aesthetic Principle. In S. M. M. Cahn, A. (Ed.), *Aesthetics: a comprehensive Anthology* (pp. 243-260): Blackwell Publishing.
- 41) Burke, T. me too. - History and Inception. Pristupljeno 13. travnja, 2021.
- 42) Calle, S., & Hirst, D. (1991). Damien Hirst Sophie Calle. Pristupljeno 07. travnja, 2021.
- 43) Carreon, T. t. Triumph of the Will - Illustrated Screenplay. Pristupljeno 19. svibnja, 2021,
- 44) Carroll, D. (1995). Clockwork Orange Files. Pristupljeno 10. ožujka, 2021.
- 45) Carroll, L. (2008). "Kant's 'Formalism'?: Distinguishing between Aesthetic Judgment and an Overall Response to Art in the Critique of Judgment. *Canadian Aesthetics Journal*(14).
- 46) Carroll, N. (1996). Moderate Moralism. *The British Journal of Aesthetics*, 36(3), 223-238. doi:10.1093/bjaesthetics/36.3.223
- 47) Carroll, N. (1998). Moderate Moralism versus Moderate Autonomism. *The British Journal of Aesthetics*, 38(4), 419-424. doi:10.1093/bjaesthetics/38.4.419
- 48) Carroll, N. (1999). *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*: Routledge.
- 49) Carroll, N. (2000). Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research. *Ethics*, 110(2), 350-387. doi:10.1086/233273

- 50) Carroll, N. (2001a). Art, narrative and moral understanding. In J. Levinson (Ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection* (pp. 126-161): Cambridge University Press.
- 51) Carroll, N. (2001b). Art, Narrative, and Emotion. In N. Carroll (Ed.), *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (pp. 215-235): Cambridge University Press.
- 52) Carroll, N. (2002a). Aesthetic Experience Revisited. *The British Journal of Aesthetics*, 42(2), 145-168. doi:10.1093/bjaesthetics/42.2.145
- 53) Carroll, N. (2002b). Aesthetic experience revisited (Content-oriented approach). *British Journal of Aesthetics*, 42(2), 145-168. doi:DOI 10.1093/bjaesthetics/42.2.145
- 54) Carroll, N. (2002c). The wheel of virtue: Art, literature, and moral knowledge. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60(1), 3-26. doi:Doi 10.1111/1540-6245.00048
- 55) Carroll, N. (2004). Art and the Moral Realm. In P. Kivy (Ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics* (pp. 126-151): Wiley.
- 56) Carroll, N. (2005). Aesthetic Experience: A Question of Content. In M. Kieran (Ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (pp. 69-98): Wiley.
- 57) Carroll, N. (2006). Ethics and Aesthetics: Replies to Dickie, Stecker, and Livingston. *The British Journal of Aesthetics*, 46(1), 82-95. doi:10.1093/aesthj/ayj006
- 58) Carroll, N. (2006). Ethics and aesthetics: Replies to Dickie, Stecker, and Livingston. *British Journal of Aesthetics*, 46(1), 82-95.
- 59) Carroll, N. (2010). *Art in Three Dimensions*: OUP Oxford.
- 60) Carroll, N. (2012a). Recent Approaches to Aesthetic Experience. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70(2), 165-177. doi:10.1111/j.1540-6245.2012.01509.x
- 61) Carroll, N. (2012b). Umetnost i etička kirtika: pregled savremenih pravaca istraživanja. In A. Kostić (Ed.), *Etička kritika umetnosti Ogledi iz savremene analitičke estetike* (pp. 61-144). Beograd: Fedon.
- 62) Carroll, N. (2013). Rough Heroes: A Response to A.W. Eaton. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(4), 371-376. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/42635873>
- 63) Carroll, N., & Choi, J. (2009). *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*: Wiley.

- 64) Cavalcanti, V. (2018). Call Me By Your Name - THE Monologue. Pristupljeno 15. travnja, 2021.
- 65) Cavallaro, D. (2013). *Japanese Aesthetics and Anime: The Influence of Tradition*: McFarland, Incorporated, Publishers.
- 66) Cavallaro, D. (2015). *Hayao Miyazaki's World Picture*: McFarland, Incorporated, Publishers.
- 67) Zakon o audiovizualnim djelatnostima Pravilnik o kategorizaciji audiovizualnih djela, (2021).
- 68) cenzura. (2021). Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Pristupljeno 2. svibnja, 2021.
- 69) Chialiakopoulus, A. (2020). "Without Art Mankind Could Not Exist": Leo Tolstoy's Essay What is Art. Pristupljeno 14. ožujka, 2021.
- 70) Chorny, M. (2019). Triumph of the Will Analysis. Pristupljeno 19. svibnja, 2021.
- 71) Connolly, K. (2010). Jud Süß: the Nazis' inglorious blockbuster. Pristupljeno 21. svibnja, 2021.
- 72) Conolly, O. (2000). Ethicism and moderate moralism. *The British Journal of Aesthetics*, 40(3), 302-316. doi:10.1093/bjaesthetics/40.3.302
- 73) Conolly, O., & Haydar, B. (2001). Narrative Art and Moral Knowledge. *The British Journal of Aesthetics*, 41(2), 109-124. doi:10.1093/bjaesthetics/41.2.109
- 74) Conolly, O., & Haydar, B. (2005). The Good, the Bad and the Funny. *The Monist*, 88(1), 121-134. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/27903919>
- 75) Cornejo, K. (2014). No Text Without Context: Habacuc Guillermo Vargas' Exposition #1. *Sztuka i Dokumentacja*(10), 53-59.
- 76) Culbert, D. H. (1986). *Leni Riefenstahl's Triumph of the will*. Frederick, MD: University Publications of America.
- 77) Currie, G. (2003). Interpretation in art. In J. Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (pp. 291--306): Oxford University Press.
- 78) D'Arms, J., & Jacobson, D. (2000). The Moralistic Fallacy: On the 'Appropriateness' of Emotions. *Philosophy and Phenomenological Research*, 61(1), 65-90. doi:10.2307/2653403
- 79) Dali, T. (2016). More info of The Starry Night 1889 by Vincent van Gogh. Pristupljeno 25. srpnja, 2019.

- 80) Danto, A. C. (1997). *Preobražaj svakidašnjeg*. Zagreb: Kruzak.
- 81) Davies, D. (2007). *Aesthetics and Literature*: Bloomsbury Academic.
- 82) Davies, D. (2013). Watching the Unwatchable: Irreversible, Empire, and the Paradox of Intentionally Inaccessible Art. In J. Levinson (Ed.), *Suffering Art Gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art* (pp. 246-267): Palgrave Macmillan UK.
- 83) Davies, P. J. E., Denny, W. B., Hofrichter, F. F., Janson, F. T., & Simon, D. L. (2015). *Janson's History of Art: The Western Tradition*: Pearson.
- 84) Delimar, V. (2006). Marička. *www.zarez.hr*. Pristupljeno 14. travnja, 2021.
- 85) Denac, O. (2014). The Significance and Role of Aesthetic Education in Schooling. *Creative Education, Vol.05No.19*, 6. doi:10.4236/ce.2014.519190
- 86) Devereaux, M. (2001). Beauty and evil: the case of Leni Riefenstahl's Triumph of the Will. In J. Levinson (Ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection* (pp. 227-256).
- 87) Devereaux, M. (2012). Lepota i zlo: slučaj filma Trijumf volje Leni Riefenstahl. In A. Kostić (Ed.), *Etička kritika umetnosti Ogledi iz savremene analitičke estetike* (pp. 315-365). Beograd: Fedon.
- 88) Dickie, G. (1961). Bullough and the Concept of Psychological Distance. *Philosophy and Phenomenological Research*, 22(2), 233-238. doi:10.2307/2104844
- 89) Dickie, G. (2005). The triumph in 'Triumph of the will'. *British Journal of Aesthetics*, 45(2), 151-156. doi:10.1093/aesthj/ayi017
- 90) Diffey, T. J. (1995). What can we learn from art? *Australasian Journal of Philosophy*, 73(2), 204-211. doi:10.1080/00048409512346541
- 91) dnevno.hr. (2016). Istina o Jasenovcu koju su vam skrivali: Prikazan dokumentarni film koji će promijeniti povijest. Pristupljeno 19. travnja, 2021,
- 92) Duhaček, G. (2017). Sedlarov film 'Jasenovac - istina' predstavlja falsificiranje povijesti. Pristupljeno 19. travnja, 2021.
- 93) Eaton, A. W. (2003). Where Ethics and Aesthetics Meet: Titian's Rape of Europa. *Hypatia*, 18(4), 159-188. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3810979>
- 94) Eaton, A. W. (2010). Rough Heroes of the New Hollywood. *Revue Internationale de Philosophie*, 64(254 (4)), 511-524. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23960985>

- 95) Eaton, A. W. (2012). Robust Immoralism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70(3), 281-292. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/43496513>
- 96) Eaton, A. W. (2013). Reply to Carroll: The Artistic Value of a Particular Kind of Moral Flaw. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(4), 376-380. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/42635874>
- 97) Eaton, A. W. (2015). Literature and Morality. In N. Carroll & J. Gibson (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy of Literature* (pp. 433-450): Taylor & Francis.
- 98) Eaton, M. M. (2009). Art and Aesthetic. In P. Kivy (Ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics* (pp. 63-78): Wiley.
- 99) Ebert, R. (1983). Scarface. Pristupljeno 16. travnja, 2021.
- 100) Ebert, R. (1994). The Wonderful Horrible Life Of Leni Riefenstahl. Pristupljeno 14. svibnja, 2021,
- 101) Ebert, R. (2003). The Birth of a Nation. Pristupljeno 6. travnja, 2021.
- 102) Ebert, R. (2008). Propaganda über alles. Pristupljeno 15. svibnja, 2021.
- 103) (2008). Ethic Bites - Edmonds, D., Warburton, N., Kieran, M., *Art, censorship and morality*, Podcast, Retrieved from: <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/culture/philosophy/art-censorship-and-morality>
- 104) Exposition, A. (2018). David Olère, art as an act of Remembrance of the Holocaust. Pristupljeno 20. srpnja, 2019.
- 105) Gallery, S. Grayson Perry. Pristupljeno 25. veljače, 2021.
- 106) Gaut, B. (2005). Art and Ethics. In B. N. L. Gaut, D. (Ed.), *The Routledge Companion to Aesthetics* (pp. 341-352): Routledge.
- 107) Gaut, B. (2007). *Art, Emotion and Ethics*: Oxford University Press.
- 108) Gaut, B. (2009). Art and Knowledge. In J. Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (pp. 436-451).
- 109) Gaut, B. (2012). Etička kritika umjetnosti. In A. Kostić (Ed.), *Etička kritika umjetnosti Ogledi iz savremene analitičke estetike* (pp. 23-59). Beograd: Fedon.
- 110) Gaut, B. N. (1998). Just joking: The ethics and aesthetics of humor. *Philosophy and Literature*, 22(1), 51-68.
- 111) Gaut, B. N. (2001). The ethical criticism od art. In J. Levinson (Ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection* (pp. 182-203): Cambridge University Press.

- 112) Gendler, T. S. (2000). The Puzzle of Imaginative Resistance. *The Journal of Philosophy*, 97(2), 55-81. doi:10.2307/2678446
- 113) Gendler, T. S., & Liao, S.-y. (2016). The Problem of Imaginative Resistance. In J. Gibson & N. Carroll (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy of Literature* (Vol. 97, pp. 405-418): Routledge.
- 114) Ginsborg, H. (2019). Kant's Aesthetics and Teleology. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Pristupljeno 03. veljače, 2021.
- 115) Giovannelli, A. (2013). Ethical Criticism in Perspective: A Defense of Radical Moralism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71. doi:10.1111/jaac.12032
- 116) Goldman, A. H. (2013). *Philosophy and the Novel*: Oxford University Press.
- 117) Gracyk, T. (2020). Hume's Aesthetics. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Pristupljeno 6. veljače, 2021.
- 118) Gunston, D. (1960). Leni Riefenstahl. *Film Quarterly*, 14(1), 4-19. doi:10.2307/1211058
- 119) haiku. (2021). Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Pristupljeno 08. svibnja, 2021.
- 120) Halwani, R. (2009). Ethicism, Interpretation, and "Munich". *Journal of Applied Philosophy*, 26(1), 71-87. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/24355149>
- 121) Hand, R. J., & Wilson, M. (2000). The Grand-Guignol: Aspects of Theory and Practice. *Theatre Research International*, 25(3), 266-275. doi:10.1017/S0307883300019726
- 122) Harold, J. (2008). Immoralism and the valence constraint. *British Journal of Aesthetics*, 48(1), 45-64. doi:10.1093/aesthj/aym038
- 123) Hinton, D. B. (1975). "Triumph of the Will": Document or Artifice? *Cinema Journal*, 15(1), 48-57. doi:10.2307/1225104
- 124) Hirst, D. (1991). In and Out of Love. Pristupljeno 9. travnja, 2021.
- 125) Hittner, J. (2005). How robust is the Werther effect? A re-examination of the suggestion-imitation model of suicide. *Mortality*, 10, 193-200. doi:10.1080/13576270500178112
- 126) Hoffman, S., & Karakaš, B. (2010). "Ne mogu više biti na Zemlji. Želim živjeti na Pandori među Avatarima". www.vecernji.hr. Pristupljeno 05. travnja, 2021.
- 127) Hrvatska, N. Jakov Sedlar kazneno prijavljen zbog filma o Jasenovcu! Pristupljeno 19. travnja, 2021.

- 128) Hrvatsko dizajnersko društvo. (2013). Reakcija HDD-a na povlačenje plakata za kazališnu predstavu 'Fine mrtve djevojke'. Pristupljeno 2. veljače, 2013.
- 129) Humble, P. N. (2008). Anti-Art and the Concept of Art. In P. Smith & C. Wilde (Eds.), *A Companion to Art Theory* (pp. 244-253): Wiley.
- 130) Hume, D. (1996). O mjerilu ukusa. In V. Božičević (Ed.), *Filozofija britanskog empirizma - Svezak 4 (Hrestomatija filozofije)* (pp. 463-480). Zagreb: Školska knjiga.
- 131) imoralizam. (2021). Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Pristupljeno 1. travnja, 2021.
- 132) Isbrucker, A. (2018). The Immersive Realism of Studio Ghibli. <http://asherkeye.com/portfolio/the-immersive-realism-of-studio-ghibli/>.
- 133) Iseminger, G. (2009). Aesthetic Experience. In J. Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (pp. 99-116).
- 134) Jacobson, D. (2005). Ethical Criticism and the Vice of Moderation. In M. Kieran (Ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (pp. 342--355): Blackwell.
- 135) Jacobson, D. (2007). Art, Emotion and Ethics - book review. Pristupljeno 1. ožujka, 2021.
- 136) Jacobson, D. (2012). Pohvala nemoralnoj umetnosti. In A. Kostić (Ed.), *Etička kritika umetnosti Ogledi iz savremene analitičke estetike* (pp. 220-312). Beograd: Fedon.
- 137) Jergović, M. (2015a). Knut Hamsun: Genij u hulji. Pristupljeno 19. srpnja, 2019.
- 138) Jergović, M. (2015b). Zoran Mušič: Crteži smrti. Retrieved from <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/zoran-music-crtezi-smrti/>, Pristupljeno 22. srpnja, 2019.
- 139) John, E. (2005). Artistic Value and Opportunistic Moralism. In M. Kieran (Ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (pp. 331-341): Wiley.
- 140) Jurić, H., Marjanić, S., & Perel, I. Životinjska žrtva u ime umjetnosti? www.zarez.hr. Pristupljeno 14. travnja, 2021.
- 141) Kafka, A. C. (2018). 'Sokal Squared': Is Huge Publishing Hoax 'Hilarious and Delightful' or an Ugly Example of Dishonesty and Bad Faith? Pristupljeno 27. srpnja, 2019.
- 142) Kant, I. (1957). *Krtika rasudne snage*. Zagreb: Kultura.
- 143) Kelman, K. (1973). Propaganda as Vision—Triumph of the Will. *Film Culture*, spring.

- 144) Kieran, M. (1996). Art, Imagination, and the Cultivation of Morals. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54(4), 337-351. doi:10.2307/431916
- 145) Kieran, M. (2001). In defence of the ethical evaluation of narrative art. *The British Journal of Aesthetics*, 41(1), 26-38. doi:10.1093/bjaesthetics/41.1.26
- 146) Kieran, M. (2001). Pornographic art. *Philosophy and Literature*, 25(1), 31-45.
- 147) Kieran, M. (2002). On Obscenity: The Thrill and Repulsion of the Morally Prohibited. *Philosophy and Phenomenological Research*, 64(1), 31-55. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3071018>
- 148) Kieran, M. (2003). Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism. In J. L. Bermudez & S. Gardner (Eds.), *Art and Morality*: Routledge.
- 149) Kieran, M. (2005a). *Revealing Art*: Routledge.
- 150) Kieran, M. (2005b). Value of Art. In B. N. L. Gaut, D. (Ed.), *The Routledge Companion to Aesthetics* (pp. 293-305): Routledge.
- 151) Kieran, M. (2006). Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value. *Philosophy Compass*, 1(2), 129-143. doi:<https://doi.org/10.1111/j.1747-9991.2006.00019.x>
- 152) Kieran, M. (2009a). Art and Morality. In J. Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (pp. 451-470): Oxford University Press.
- 153) Kieran, M. (2009b). Emotions, Art, and Immorality. In P. Goldie (Ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion* (pp. 681-704): OUP Oxford.
- 154) Kiš, P. (2006). Vlasta Delimar: Performance ili vizija reality showa? www.jutarnji.hr. Pristupljeno 16. travnja, 2021.
- 155) Koopman, C. (2005). Art as Fulfilment: on the Justification of Education in the Arts. *Journal of Philosophy of Education*, 39(1), 85-97. doi:10.1111/j.0309-8249.2005.00421.x
- 156) Kristof, A. (2009). *Velika bilježnica ; Dokaz ; Treća laž : Trilogija o blizancima* (S. Sirovec & Z. Wurzburg, Trans.): Novela media.
- 157) Kupperman, J. J. (1972). Aesthetic Value. *American Philosophical Quarterly*, 9(3), 259 - 264.
- 158) Kušan Jukić, M., Alegić Karin, A., Borovečki, A., & Bekić, A. (2017). O problemu ovisnosti kroz književna djela. Pristupljeno 25.srpnja, 2019.

- 159) Lamarque, P. (2009). Artistic value. In J. Shand (Ed.), *Central Issues in Philosophy*: Wiley-Blackwell.
- 160) Lamarque, P. (2009). *The Philosophy of Literature*: Blackwell Publishing.
- 161) Lamarque, P. (2010). Precis of The Philosophy of Literature. *British Journal of Aesthetics*, 50, 77-80. doi:10.1093/aesthj/ayp065
- 162) Lamarque, P., & Olsen, S. H. (1994). *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*: Clarendon Press.
- 163) Laterza, S. (2009). Začitavanje: 'Velika bilježnica'. Pristupljeno 3. svibnja, 2021.
- 164) Lelas, V. (2019). *Spaljivanja knjiga u nacističkoj Njemačkoj*. (završni rad). Sveučilište u Zagrebu, (<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:484728>)
- 165) Lemire, C. (2017). Call Me By Your Name. Pristupljeno 16. travnja, 2021,
- 166) Levinson, J. (1998). Erotic art. doi:10.4324/9780415249126-M019-1
- 167) Levinson, J. (2001). Introduction: aesthetics and ethics. In J. Levinson (Ed.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection* (pp. 1-26): Cambridge University Press.
- 168) Levinson, J. (2005). Erotic Art and Pornographic Pictures. *Philosophy and Literature*, 29, 228-240. doi:10.1353/phl.2005.0009
- 169) Levinson, J. (2006). *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*: Oxford University Press.
- 170) Levinson, J. (2016). Immoral jokes. In *Aesthetic Pursuits: Essays in Philosophy of Art* (pp. 83-98): Oxford University Press.
- 171) Lewis, P. Les Fleurs Du Mal (The Flowers of Evil). Pristupljeno 08. veljače, 2021.
- 172) Lippert-Rasmussen, K., Brownlee, K., & Coady, D. (2016). *A Companion to Applied Philosophy*: Wiley.
- 173) Livingston, P. (2004). C. I. LEWIS AND THE OUTLINES OF AESTHETIC EXPERIENCE. *The British Journal of Aesthetics*, 44(4), 378-392. doi:10.1093/bjaesthetics/44.4.378
- 174) Lombardi, E. (2020). Why Is 'Lord of the Flies' Challenged and Banned? www.thoughtco.com. Pristupljeno 17. travnja, 2021.
- 175) Longman, L. D. (1947). The Concept of Psychological Distance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 6(1), 31-36. doi:10.2307/426175
- 176) Matravers, D. (1996). Aesthetic concepts and aesthetic experiences. *British Journal of Aesthetics*, 36(3), 265-279.

- 177) Matravers, D. (1996). Aesthetic Concepts and Aesthetic Experiences. *British Journal of Aesthetics*, 36(3), 265-277. doi:DOI 10.1093/bjaesthetics/36.3.265
- 178) Matravers, D. (2014). *Introducing Philosophy of Art: In Eight Case Studies*: Taylor & Francis.
- 179) Mazin, C. (Writer) & J. Renck (Director). (2019). Chernobyl. In *Chernobyl*.
- 180) McGregor, R. (2015). A Critique of the Value Interaction Debate. *The British Journal of Aesthetics*, 54(4), 449-466. doi:10.1093/aesthj/ayt052
- 181) Meshberger, F. L. (1990). An interpretation of Michelangelo's Creation of Adam based on neuroanatomy. *JAMA*, 264 14.
- 182) Mikulec, S. 'A Clockwork Orange': Kubrick and Burgess' Vision of the Modern World. Pristupljeno 11. ožujka, 2021.
- 183) Milanko, A. (2011). Bilježnica koja paralizira. *Vijenac*. Pristupljeno 4. svibnja, 2021.
- 184) Mill, J. S. (1863). *On Liberty*: Ticknor and Fields.
- 185) Milutinović Bojanić, S. (2009). Destabilišući temelji ili zašto Gaspar Noe pravi odbojne filmove. In P. Klepec & P. Bojanić (Eds.), *Šta je, u stvari, radikalno?* (pp. 1-19). Beograd: Narodna biblioteka Srbije.
- 186) Moran, R. (1994). The Expression of Feeling in Imagination. *The Philosophical Review*, 103(1), 75-106. doi:10.2307/2185873
- 187) Morgan, S. (1991). Stuart Morgan interviews Damien Hirst. www.frieze.com. Pristupljeno 9. travnja, 2021.
- 188) Mothersill, M. (2006). Make-believe morality and fictional worlds. In J. L. Bermúdez & S. Gardner (Eds.), *Arts and Morality* (pp. 74-94): Routledge.
- 189) Müller, R. (Writer). (1993). The Wonderful Horrible Life of Leni Reifenstahl. In.
- 190) Mullin, A. (2004). Moral Defects, Aesthetic Defects, and the Imagination. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62(3), 249-261. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/1559090>
- 191) Museum, U. S. H. M. (2021). Dachau. Pristupljeno 21. svibnja, 2021.
- 192) Nannicelli, T. E. D. (2014). Moderate Comic Immoralism and the Genetic Approach to the Ethical Criticism of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72(2), 169-179. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/43282324>

- 193) Neale, S. (2016). Triumph of the Will Notes on Documentary and Spectacle. In J. Kahana & C. Musser (Eds.), *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism* (pp. 281-311): Oxford University Press.
- 194) Nussbaum, M. C. (1990a). "Finely Aware and Richly Responsible": Literature and the Moral Imagination. In M. C. Nussbaum (Ed.), *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (pp. 148-168).
- 195) Nussbaum, M. C. (1990b). *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*: Oxford University Press, USA.
- 196) Nussbaum, M. C. (1995). *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*: Beacon Press.
- 197) Nussbaum, M. C. (2001). *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*: Cambridge University Press.
- 198) Nussbaum, M. C. (2001). *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 199) Palmer, T. (2014). *Irreversible*: Palgrave Macmillan.
- 200) Pappas, N. (2020). Plato's Aesthetics. Fall 2020. Pristupljeno 14. veljače, 2021.
- 201) Pepper, S. C. (1946). Emotional Distance in Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 4(4), 235-239. doi:10.2307/426532
- 202) Percival, P. (2014). Comic Normativity and The Ethics of Humour. *The Monist*, 88(1), 93-120. doi:10.5840/monist20058815
- 203) Pfeiffer, L., & Lehr, D. (2020). The Birth of a Nationm. *Encyclopedia Britannica*. Pristupljeno 6. travnja, 2021.
- 204) Platon. (1985). *Ijon, Gozba, Fedar*. Beograd: Beogradski istraživačko-grafički zavod.
- 205) Platon. (2009). *Država*. Zagreb: Naklada Jurčić.
- 206) Polcari, S. (1988). Mark Rothko: Heritage, Environment, and Tradition. *Smithsonian Studies in American Art*, 2(2), 33-63. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3108950>
- 207) Posner, R. A. (1997). Against Ethical Criticism. *Philosophy and Literature*, 21, 1-27.
- 208) Powers, J. 'Scarface': Over-The-Top, But Ahead Of Its Time. Pristupljeno 16. travnja, 2021.

- 209) Ralph, T. (2012). Damien Hirst butterfly killer? <https://www.pri.org>. Pristupljeno 9. travnja, 2021.
- 210) Rao, T. S. S., & Andrade, C. (2011). The MMR vaccine and autism: Sensation, refutation, retraction, and fraud. *Indian journal of psychiatry*, 53(2), 95-96. doi:10.4103/0019-5545.82529
- 211) Rape of Europa. Pristupljeno 28. travnja, 2021.
- 212) Reinders, E. (2016). *The Moral Narratives of Hayao Miyazaki*: McFarland, Incorporated, Publishers.
- 213) Riefenstahl, L. (Writer). (1935). Triumph of the Will (Triumph des Willens). In L. Riefenstahl-Produktion & R. d. NSDAP (Producer). Germany.
- 214) Riefenstahl, L. (1995). *Leni Riefenstahl*: Picador.
- 215) Riefenstahl, L. (2002) The Immoderation of Me (Sandra Maischberger trifft Leni Riefenstahl)/Interviewer: S. Maischbergeri. ARTE.
- 216) Rifenštal, L. (2006). *Sećanja*. Beograd: Logos.
- 217) Roberts, A. (2019). *A Philosophy of Humour*: Palgrave Macmillan.
- 218) Ross, S. T. (2002). Understanding Propaganda: The Epistemic Merit Model and Its Application to Art. *Journal of Aesthetic Education*, 36(1), 16-30. doi:10.2307/3333623
- 219) Rudež, T. (2019). Najveća nuklearna katastrofa u povijesti: Što su mitovi, a što istina. Pristupljeno 01. rujna, 2019.
- 220) Sauchelli, A. (2012). Ethicism and Immoral Cognitivism: Gaut versus Kieran on Art and Morality. *The Journal of Aesthetic Education*, 46(3), 107-118. doi:10.5406/jaesteduc.46.3.0107
- 221) Sauchelli, A. (2016). Aesthetic Value, Artistic Value and Morality. In K. Lippert-Rasmussen, K. Brownlee, & D. Coady (Eds.), *A Companion to Applied Philosophy* (pp. 514-527): Wiley.
- 222) Schellekens Dammann, E. (2020). Evaluating Art Morally. *Theoria*, 86(6), 843-858. Retrieved from <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-430453>
- 223) Schellekens, E. (2007). *Aesthetics and morality*: Continuum.
- 224) Scott, A. O. (2007). A Fugue for Good German Men. Pristupljeno 03. ožujka, 2021.
- 225) Sennett, A. (2014). Film Propaganda: Triumph of the Will as a Case Study. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 55(1), 45-65. doi:10.13110/framework.55.1.0045

- 226) Service, S. S. S. Teacher's Guide Triumph of the Will. Pristupljeno 18. svibnja, 2021.
- 227) Sharadin, N. (2017). In Defense of Comic Pluralism. *Ethical Theory and Moral Practice*, 20(2), 375-392. doi:10.1007/s10677-017-9784-3
- 228) Sharrett, C., & Haneke, M. (2003). The World That is Known: An Interview with Michael Haneke. *Cinéaste*, 28(3), 28-31. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41689604>
- 229) Sibley, F. (1959). Aesthetic Concepts. *The Philosophical Review*, 68(4), 421-450. doi:10.2307/2182490
- 230) Simonart, D. (2018). Auschwitz exhibits Jewish ex-prisoner's depictions of the camp. Pristupljeno 22. srpnja, 2019.
- 231) Sklar, R. (1994). THE DEVIL'S DIRECTOR. *Cinéaste*, 20(3), 18-21. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41687319>
- 232) Skyler, L. (Writer). (2016). Brillo Box (3¢ off). In: HBO.
- 233) Smith, B. L. (2021). Propaganda. Encyclopedia Britannica. Pristupljeno 14. svibnja, 2021.
- 234) Smuts, A. (2010). The Ethics of Humor: Can Your Sense of Humor be Wrong? *Ethical Theory and Moral Practice*, 13, 333-347. doi:10.1007/s10677-009-9203-5
- 235) Smuts, A. (2013). The Salacious and the Satirical: In Defense of Symmetric Comic Moralism. *The Journal of Aesthetic Education*, 47, 45-63. doi:10.5406/jaesteduc.47.4.0045
- 236) Song, M. (2018). The Nature of the Interaction between Moral and Artistic Value. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 76(3), 285-385. doi:10.1111/jaac.12580
- 237) Sontag, S. (1975). Fascinating Facism. *New York Review of Books*.
- 238) Soussloff, C. M., & Nichols, B. (1996). Leni Riefenstahl: The Power of the Image. *Discourse*, 18(3), 20-44. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41389418>
- 239) Spiegelman, W. (2014). Confrontation Amid the Shadows - Caravaggio forces us to bear witness in 'The Taking of Christ'. Pristupljeno 19. travnja, 2021.
- 240) Stazić, D. (2013). Službeno priopćenje za javnost. Pristupljeno 2. veljače, 2013.
- 241) Stecker, R. (1994). Art Interpretation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(2), 193-206. doi:10.2307/431166

- 242) Stecker, R. (2005a). The Interaction of Ethical and Aesthetic Value. *The British Journal of Aesthetics*, 45(2), 138-150. doi:10.1093/aesthj/ayi016
- 243) Stecker, R. (2005b). Revealing Art. *British Journal of Aesthetics*, 45(4), 441-443.
- 244) Stecker, R. (2006). Aesthetic experience and aesthetic value. *Philosophy Compass*, 1(1), 1–10.
- 245) Stecker, R. (2008a). [Art, Emotion and Ethics, Berys Gaut]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66(2), 199-201. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40206329>
- 246) Stecker, R. (2008b). Immoralism and the anti-theoretical view. *British Journal of Aesthetics*, 48(2), 145-161. doi:10.1093/aesthj/ayn002
- 247) Stecker, R. (2009). Value in Art. In J. Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (pp. 307-324): Oxford University Press.
- 248) Stecker, R. (2010). *Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction*: Rowman & Littlefield Publishers.
- 249) Stecker, R. (2019). *Intersections of Value: Art, Nature, and the Everyday*: Oxford University Press.
- 250) Stokes, M. (2008). D.W. Griffith's the Birth of a Nation: A History of the Most Controversial Motion Picture of All Time: Oxford University Press.
- 251) Stolnitz, J. (1992). On the cognitive triviality of art. *British Journal of Aesthetics*, 32(3), 191-200.
- 252) Telegram. (2016). Jakov Sedlar bi zbog filma 'Jasenovac - istina' mogao u zatvor. Pristupljeno 18. travnja, 2021.
- 253) Thomson, D. (2010). *The New Biographical Dictionary Of Film 5Th Ed*: Little, Brown Book Group.
- 254) Thomson-Jones, K. (2012). ART, ETHICS, AND CRITICAL PLURALISM. *Metaphilosophy*, 43(3), 275-293. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/24441741>
- 255) Times, T. (1972.). Serious pockets od violence at London school, OC says. Pristupljeno 11. ožujka, 2021.
- 256) Todd, R. L. (1998). A selective Defence of Tolstoy's What is Art? *Philosophical Writings*, 8, 15-25.
- 257) Tolstoy, L. (2009 (1906)). Tolstoy on Shakespeare, A Critical Essay on Shakespeare.

- 258) Vatican, M. Sistina Chapel. Pristupljeno 22.srpnja, 2019.
- 259) Vidmar, I. (2013). The nature of fictional testimony and its role in reaching, fulfilling and promoting our epistemic aims and values. (poslijediplomski doktorski). Sveučilište u Rijeci, <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:188:452285>.
- 260) Vidmar, I., & Baccarini, E. (2010). Art, Knowledge and Testimony. *Synthesis philosophica*, 50.
- 261) Vigilare. (2013). Vigilare - Akcija Kazalište Gavella. Pristupljeno 16.siječnja, 2013.
- 262) Vincek, B. (2016). Bijele večeri: „Opasne veze“ Choderlos de Laclosa i Frearsa. Pristupljeno 15. ožujka, 2021.
- 263) Walton, K. L. (1970). Categories of Art. *The Philosophical Review*, 79(3), 334-367. doi:10.2307/2183933
- 264) Walton, K. L. (1990). Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts: Harvard University Press.
- 265) Walton, K. L., & Tanner, M. (1994). Morals in Fiction and Fictional Morality. *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, 68, 27-66. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/4107022>
- 266) Welch, D. (1983). *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945*: Clarendon Press.
- 267) Wenden, D. J. (1970). Films and the Teaching of Modern History. *History*, 55(184), 216-219. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/24406857>
- 268) Wessell, L. P. (1972). Alexander Baumgarten's Contribution to the Development of Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30(3), 333-342. doi:10.2307/428739
- 269) Wilde, O. (2000). *Slika Dorian Graya*. Koprivnica: Šareni dućan.
- 270) Willard, M. B. (2021). *Why It's Ok to Enjoy the Work of Immoral Artists*: Taylor & Francis Limited.
- 271) Williams, V. (2003). Leni Riefenstahl Film-maker who became notorious as Hitler's propagandist. Pristupljeno 16. svibnja, 2021.
- 272) Woodcock, S. (2015). Comic Immoralism and Relatively Funny Jokes. *Journal of Applied Philosophy*, 32(2), 203-216. doi:<https://doi.org/10.1111/japp.12084>
- 273) Yanez, D. (2010). You Are What You Read. www.magazine.art21.org. Pristupljeno 02. travnja, 2021.

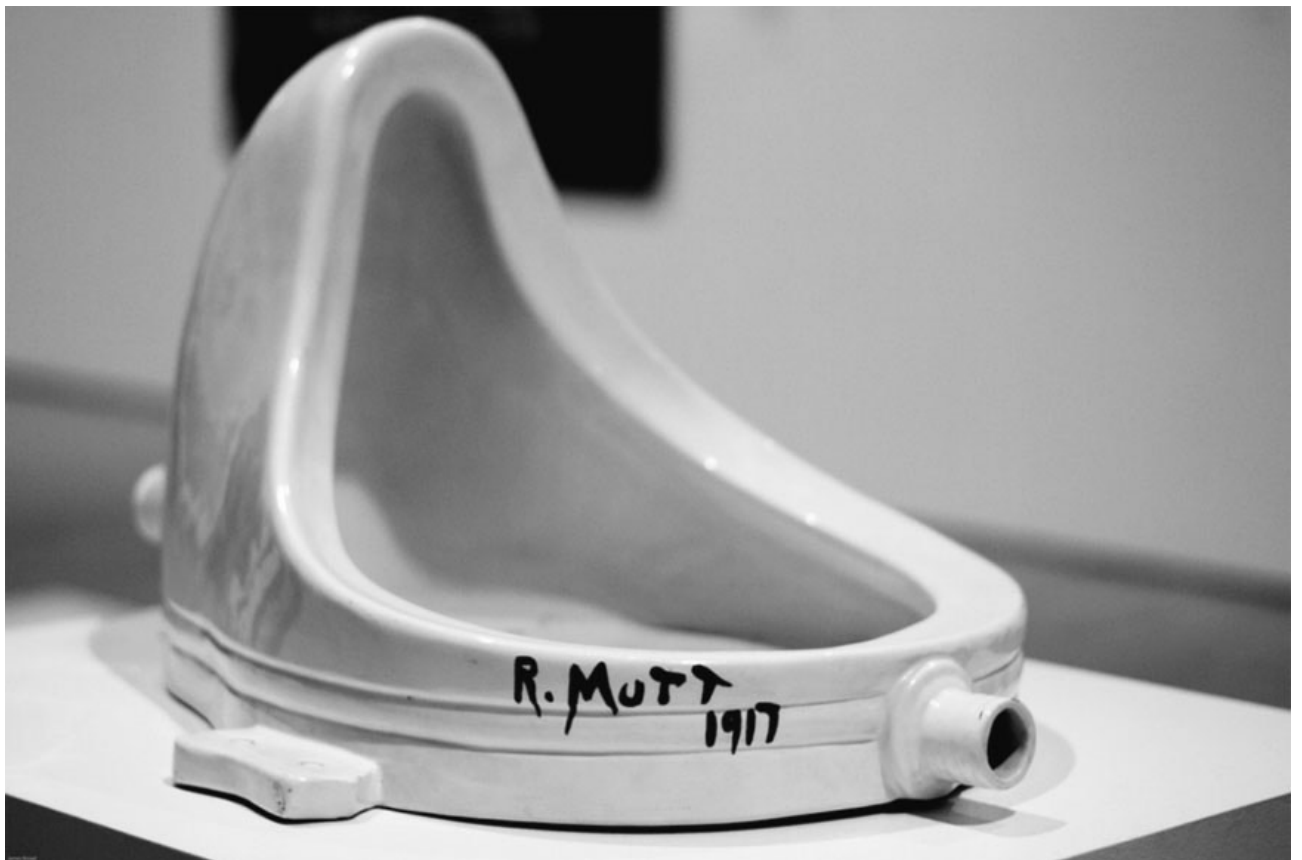
- 274) Young, J. O. (2001). *Art and Knowledge*: Routledge.
- 275) Young, J. O. (2003). *Art and Knowledge*: Taylor & Francis.
- 276) Zajović, M. (2019). Nakon rata nikome nije rekla da je spasila deset tisuća djece. Retrieved from <https://www.vecernji.hr/kultura/nakon-rata-nikome-nije-rekla-da-je-spasila-deset-tisuca-djece-1333219>, Pristupljeno 13. srpnja, 2019.
- 277) Zebić, E. (2016). Stvaranje i toleriranje atmosfere za lansiranje laži. Pristupljeno 20. travnja, 2021.

9. PRILOZI



Q: To begin with, could you describe this work?
A: Yes, of course. What I've done is change a glass of water into a full-grown oak tree without altering the accidents of the glass of water.
Q: The accidents?
A: Yes. The colour, feel, weight, size ...
Q: Do you mean that the glass of water is a symbol of an oak tree?
A: No. It's not a symbol. I've changed the physical substance of the glass of water into that of an oak tree.
Q: It looks like a glass of water ...
A: Of course it does. I didn't change its appearance. But it's not a glass of water. It's an oak tree.
Q: Can you prove what you claim to have done?
A: Well, yes and no. I claim to have maintained the physical form of the glass of water and, as you can see, I have. However, as one normally looks for evidence of physical change in terms of altered form, no such proof exists.
Q: Haven't you simply called this glass of water an oak tree?
A: Absolutely not. It is not a glass of water any more. I have changed its actual substance. It would no longer be accurate to call it a glass of water. One could call it anything one wished but that would not alter the fact that it is an oak tree.
Q: Isn't this just a case of the emperor's new clothes?
A: No. With the emperor's new clothes people claimed to see something which wasn't there because they felt they should. I would be very surprised if anyone told me they saw an oak tree.
Q: Was it difficult to effect the change?
A: No effort at all. But it took me years of work before I realized I could do it.
Q: When precisely did the glass of water become an oak tree?
A: When I put water in the glass.
Q: Does this happen every time you fill a glass with water?
A: No, of course not. Only when I intend to change it into an oak tree.
Q: Then intention causes the change?
A: I would say it precipitates the change.
Q: You don't know how you do it?
A: It contradicts what I feel I know about cause and effect.
Q: It seems to me you're claiming to have worked a miracle. Isn't that the case?
A: I'm flattered that you think so.
Q: But aren't you the only person who can do something like this?
A: How could I know?
Q: Could you teach others to do it?
A: No. It's not something one can teach.
Q: Do you consider that changing the glass of water into an oak tree constitutes an artwork?
A: Yes.
Q: What precisely is the artwork? The glass of water?
A: There is no glass of water any more.
Q: The process of change?
A: There is no process involved in the change.
Q: The oak tree?
A: Yes, the oak tree.
Q: But the oak tree only exists in the mind.
A: No. The actual oak tree is physically present but in the form of the glass of water. As the glass of water was a particular glass of water, the oak tree is also particular. To conceive the category 'oak tree' or to picture a particular oak tree is not to understand and experience what appears to be a glass of water as an oak tree. Just as it is imperceptible, it is also inconceivable.
Q: Did the particular oak tree exist somewhere else before it took the form of the glass of water?
A: No. This particular oak tree did not exist previously. I should also point out that it does not and will not ever have any other form but that of a glass of water.
Q: How long will it continue to be an oak tree?
A: Until I change it.

Prilog 1 - Michael Craig Martin - *An Oak Tree*, National Gallery of Australia, Canberra



Prilog 2- Marcel Duchamp - *Fontana*, replika iz 1964 u Tate, London (original je izgubljen)



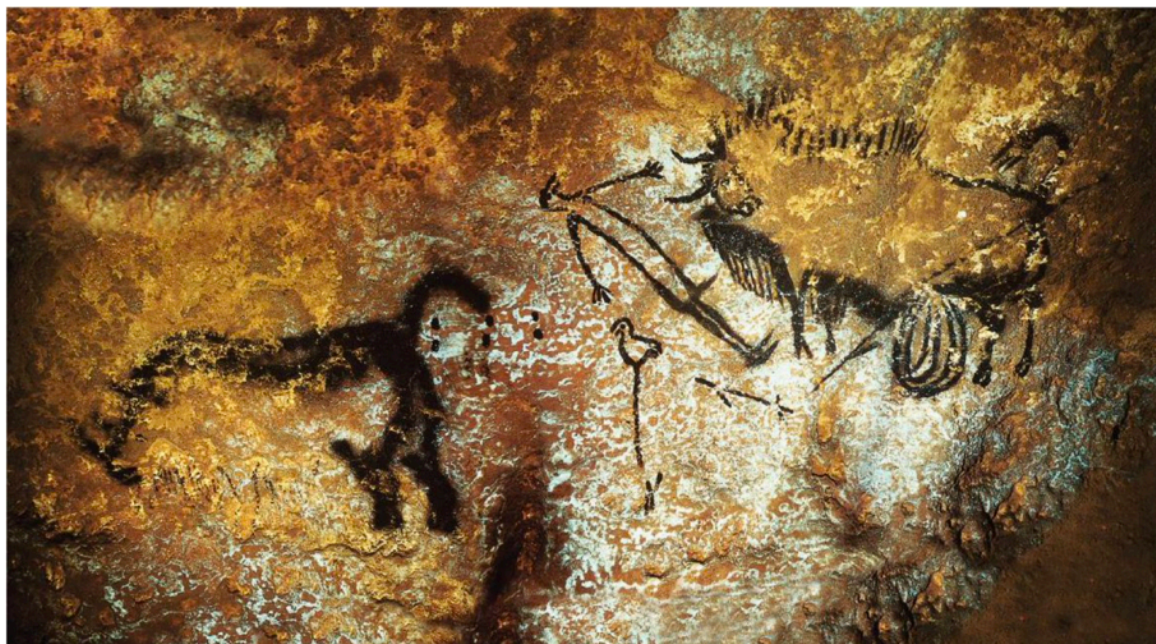
Prilog 3 - Zoran Mušič - *Nous ne sommes pas les derniers* 195, 1970, Narodna galerija, Ljubljana



Prilog 4 - *David Olere, Auschwitz Memorial and Museum, Oswiecim*



Prilog 5 - *Špilja Chauvet*



Prilog 6 - Špilja Lascaux



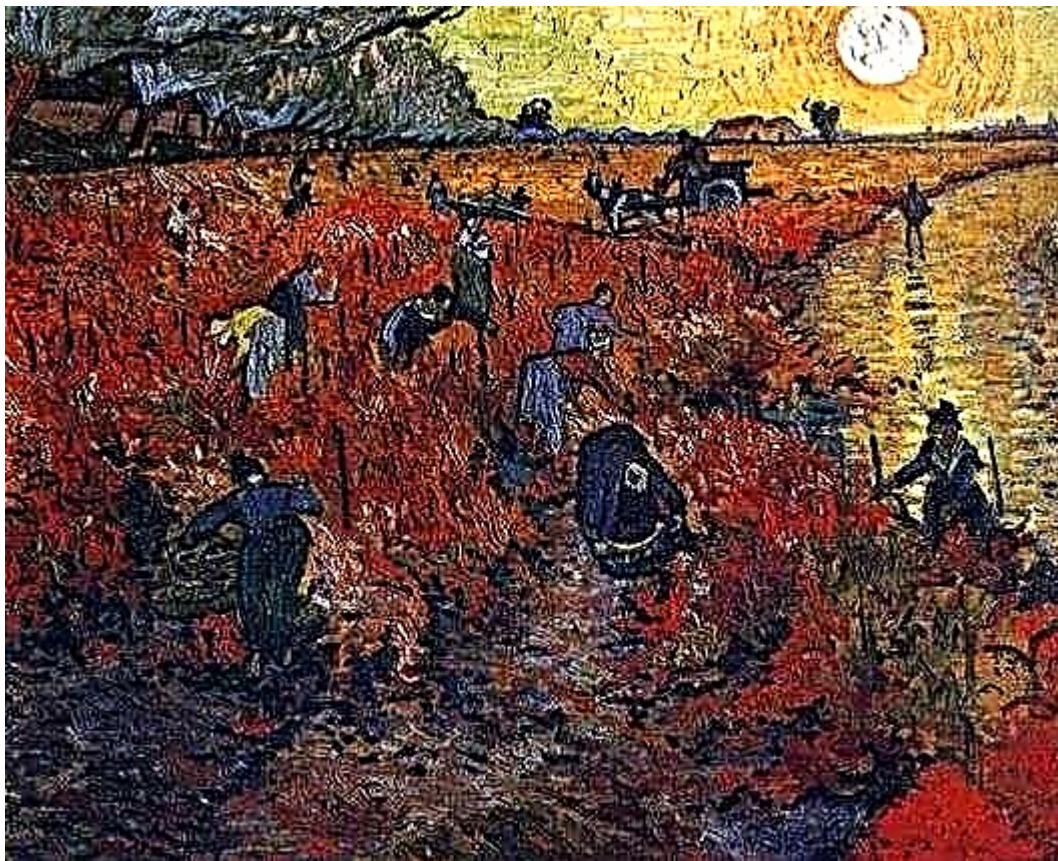
Prilog 7 - Michelangelo - *Stvaranje Adama*, Sikstinska kapela, Vatikanski muzeji, Vatikan



Prilog 8 - Michelangelo - *Posljednji sud*, Sikstinska kapela, Vatikanski muzeji, Vatikan



Prilog 9 - Andy Warhol - *Brillo kutija*, MoMA, NY; National Gallery of Canada, Ottawa



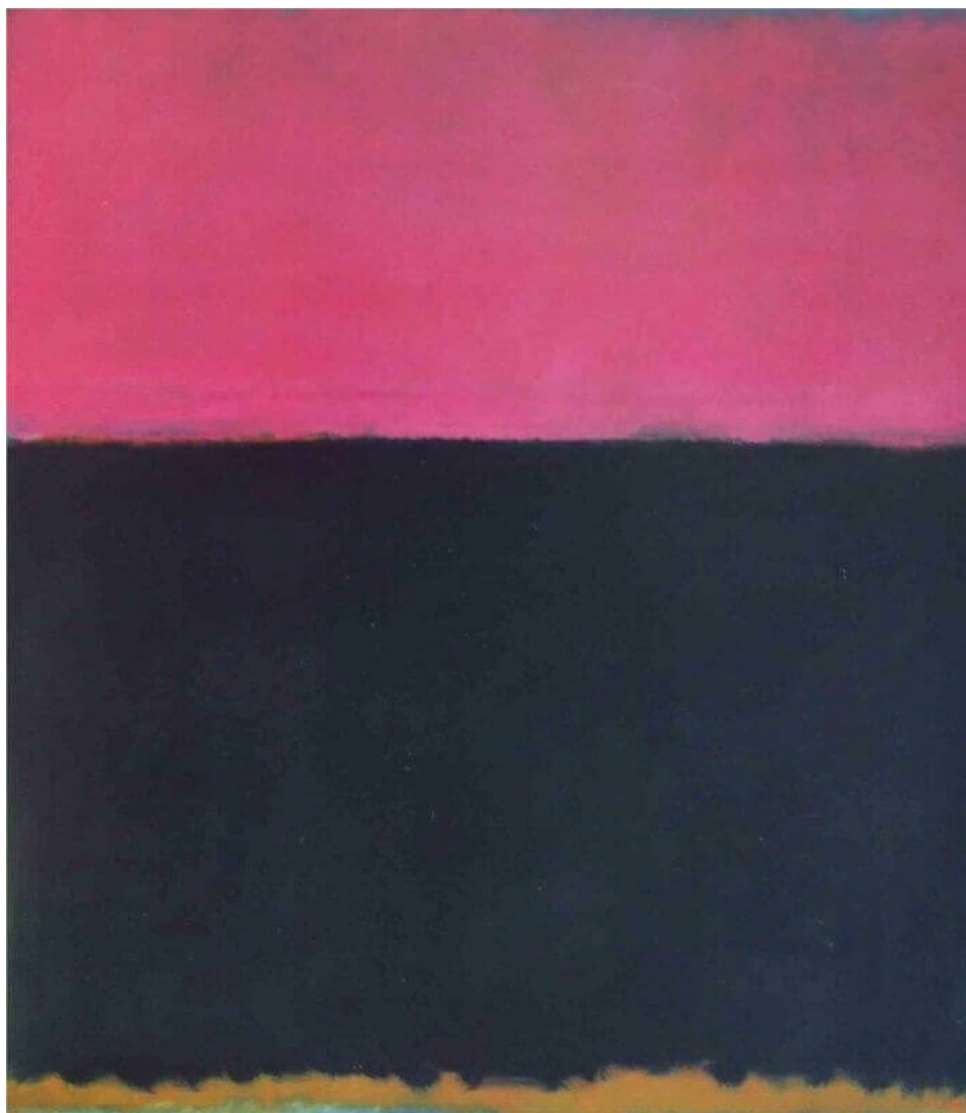
Prilog 10 - Vincent Van Gogh - *Crveni vinograd*, Državni muzej lijepih umjetnosti Aleksandra Puškina, Moskva



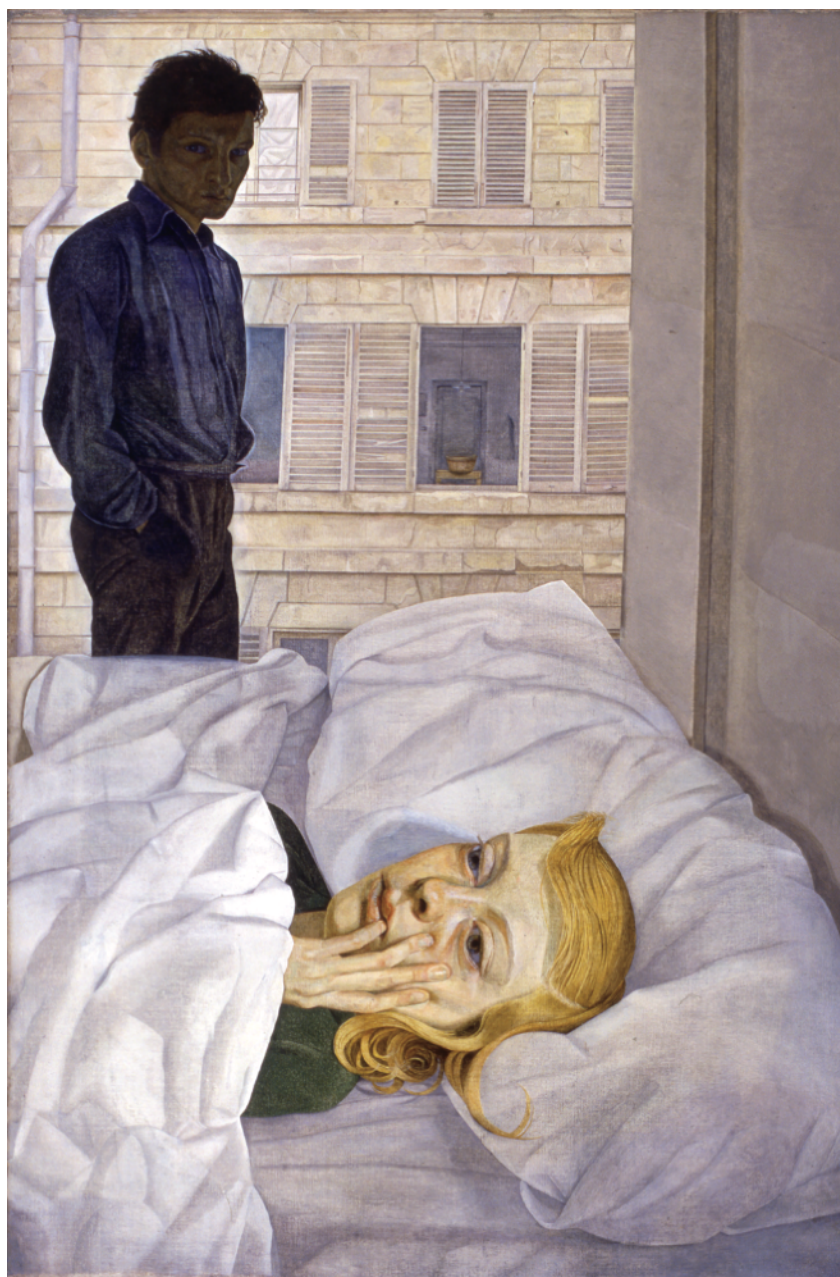
Prilog 11 - Vincent Van Gogh - *Zvezdana noć*, MoMA, New York



Prilog 12 - Picasso - *Guernica*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid



Prilog 13 - Mark Rothko - *Untitled 1953*, National Gallery of Art, Washington



Prilog 14 - Lucian Freud - *Hotelska soba*, The Beaverbrook Art Gallery, Fredericton



Prilog 15 - Robert Rauschanberg - *Erased de Kooning*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco



Prilog 16 - Gustav Metzger - *Recreation of First Public Demonstration of Auto-Destructive Art*, Tate, London



Prilog 17 - Joan Miro - *Majčinstvo*, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh



Prilog 18 - Grayson Perry - *Over the Rainbow*, Saatchi Gallery, London



Prilog 19 - Caravaggio - *Zarobljavanje Krista*, National Gallery of Ireland, Dublin



Prilog 20 - Vanja Cuculić, *Fine mrtve djevojke*



Prilog 21 - Tizian - *Silovanje Europe*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



Prilog 22 - Maurizio Cattelan - *Deveti sat, Perrotin*



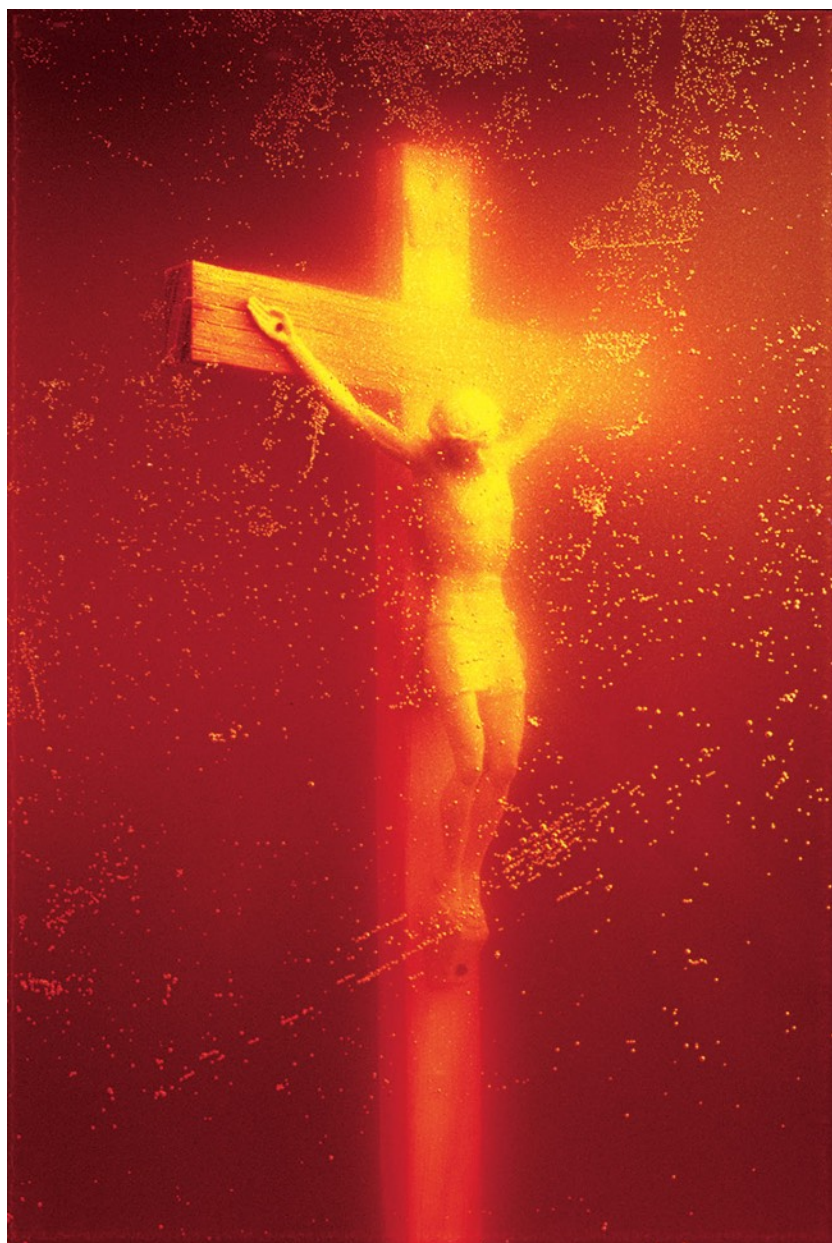
Prilog 23 - Joel- Peter Witkin - *Interior Purgatory: Two Anti-Christ's*, Etherton Gallery, Tucson



Prilog 24 Chapman brothers - slika dijela scene iz instalacije *Hell* (izgorjelo)



Prilog 25 - Gustave Courbet - *Podrijetlo svijeta*, Musée d'Orsay, Pariz



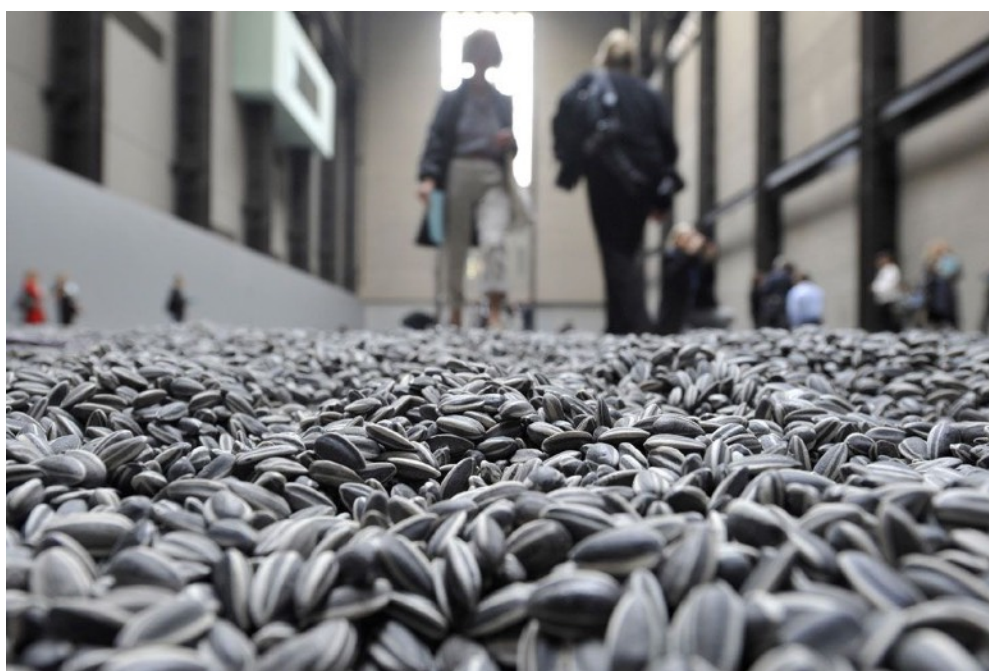
Prilog 26 - Andres Serrano - *Piss Christ*, Stux Gallery, New York



Prilog 27 - Dread Scot - *What is the Proper Way to Display a U.S. Flag?*, Chicago Institute of Art, Chicago



Prilog 28 - Chris Ofili - *The Holy Virgin Mary*, MoMA, New York



Prilog 29 - Ai Weiwei - *Sunflower Seeds*, Tate, London



Prilog 30 - Maurizio Cattelan - *Bimbi impiccati*, Fondazione Nicola Trussardi, Milano