

# Nemoralna umjetnost

---

**Balog, Lidija**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2019**

*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/um:nbn:hr:186:428399>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-17**



*Repository / Repozitorij:*

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



SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI  
SVEUČILIŠNA AVENIJA 4, 51 000 RIJEKA  
ODSJEK ZA FILOZOFIJU

**Lidija Balog**

# **NEMORALNA UMJETNOST**

(diplomski rad)

Rijeka, 2019.

SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI  
SVEUČILIŠNA AVENIJA 4, 51 000 RIJEKA  
ODSJEK ZA FILOZOFIJU

**Lidija Balog**

**JMBAG: 0009070509**

# **NEMORALNA UMJETNOST**

(diplomski rad)

Akademska godina: 2018./2019.

Studij: 2. DS filozofije i povijesti umjetnosti

Mentor: doc. dr. sc. Iris Vidmar Jovanović

U Rijeci, rujan 2019.

## **Zahvala**

Ponajprije zahvaljujem svojoj mentorici doc. dr. sc. Iris Vidmar Jovanović na uloženom vremenu za pomoć kod izrade diplomskog rada te na konstruktivnim komentarima, pažljivom čitanju rada, susretljivosti, korisnim savjetima, riječima podrške i beskrajnoj motivaciji.

Zahvaljujem se i svim profesorima s Odsjeka za filozofiju čija su predavanja svakodnevno bila inspirativna za mene.

Zahvalnost dugujem svojim prijateljima te kolegama s fakulteta koji su mi bili emocionalna podrška u kretanju kroz brojne probleme, izazove i zapreke s kojima sam se susretala tijekom studiranja. Hvala im što su sa mnom podijelili sve divne trenutke i bili uz mene u onim teškim trenucima.

Na kraju, hvala roditeljima koji ni u jednom trenutku nisu sumnjali u mene.

## Sadržaj:

Sažetak.....	4
1. Uvod .....	7
2. Nemoralna umjetnost.....	10
3. Pregled osnovnih gledišta .....	13
4. Umjereni moralizam.....	18
4.1. Podvrste umjerenog moralizma .....	23
5. Umjereni moralizam vs. umjereni autonomizam .....	25
6. Umjereni moralizam vs. moralizam .....	26
7. Kritike umjerenog moralizma i obrana.....	29
8. Studija slučaja: <i>Lolita</i> i <i>Studija nakon portreta pape Innocenta X.</i> .....	32
8.1. <i>Lolita</i> .....	33
8.2. <i>Studija nakon portreta pape Innocenta X.</i> .....	43
9. Uloga nemoralne umjetnosti u suvremenom društvu.....	47
10. Zaključak .....	49
11. Popis literature .....	50

## Sažetak

U širokom spektru različitih vrsta umjetnosti pronalazimo i nemoralnu umjetnost, koja je zaokupila pažnju kako raznih filozofa, kritičara umjetnosti tako i recepijenata od autonomije umjetnosti 19. stoljeća pa sve do danas. Pod nemoralnom umjetnošću najčešće se smatraju djela u kojima se sadržajno promiču moralno problematični stavovi. Kada govorimo o odnosu umjetnosti i moralnosti, općenito se razmatraju četiri pitanja.<sup>1</sup> Prvo pitanje glasi: ima li konzumacija umjetnosti moralni utjecaj na recepijente? Drugo pitanje obuhvaća status i ulogu nemoralne umjetnosti, no ovo pitanje bit će nam manje važno u raspravi o nemoralnoj umjetnosti i umjerenom moralizmu pa će se u diplomskom radu nalaziti tek natruhe ovog pitanja u posljednjem poglavlju. Nadalje, dolazi do propitivanja ukoliko je moralna dimenzija utjelovljena u umjetničkom djelu povezana s estetskom dimenzijom. Odnosno, istražuje se povezanost sadržaja s estetskom vrijednosti umjetničkog djela. Posljednje pitanje usredotočuje se na postojanje unutarnje veze između umjetnosti i moralnosti. Doprinosi li moralna dimenzija umjetničkog djela njegovoj estetskoj vrijednosti ili ne?<sup>2</sup> Posljednja dva pitanja bit će ključna u raspravi koja slijedi u nastavku rada. Na tragu ovih pitanja, analizirat ću tezu mogu li moralno problematični stavovi povećati ili umanjiti estetsku vrijednost umjetničkog djela. Primjerice, postoje djela koja su prema formalnim karakteristikama vrijedna, no zbog njihovog lošeg moralnog sadržaja duboko su problematična. Tako pronalazimo primjerice vaze Graysona Perryja, koje su u formalnom smislu vrhunski obrađene, no sadržajno prikazuju slike silovane djece. Isto tako, slika Chrisa Ofilija *Sveta Djevica Marija* prikazuje Djevicu crnkinju, koja je okružena pornografskim sadržajima u fragmentima, koji su oslikani izmetom, a djelo sadržajno propituje degradaciju crnkinja u modernom društvu. Shodno tome, i djela koja su s formalne strane upitna (ovdje aludiram prvenstveno na tehniku kojom je potonje djelo nastalo), mogu biti problematična i u svijetlu svojeg sadržaja. Donošenje sudova, prosudbi i pristup nemoralnoj umjetnosti osobito su specifični, a isti će biti razmotreni u daljnjem radu.

U diplomskom radu bavit ću se pitanjem utječu li moralni nedostaci i moralne vrline na estetska svojstva umjetničkog djela i mogu li nemoralna umjetnička djela biti estetski vrijedna. U ovom kontekstu bitno je napomenuti i razliku između estetskih i umjetničkih svojstva djela. Umjetnička svojstva su izražajne forme, odnosno sve ono što vidimo okom u

---

<sup>1</sup> Gaut (2007.), str. 6.

<sup>2</sup> Gaut (2007.), str. 6.-8.

umjetničkom djelu – njegove formalne karakteristike. Estetska svojstva pak su ona koja su dostupna našim osjetilima, koja izazivaju estetsko iskustvo i koja su usmjerena na sadržaj umjetničkog djela. Noël Carroll u djelu *Philosophy of Art* estetska svojstva svrstava u tri kategorije: jedinstvo, raznovrsnost i intenzitet (Carroll 1999: 190.). Pod estetskim svojstvima umjetničkog djela podrazumijeva se sve ono što djelo obuhvaća izvan svojih formalnih svojstava. Dakle, u estetska svojstva ulaze afektivni, moralni, socijalni i politički aspekti umjetničkog djela. Rasprava oko odnosa umjetnosti i morala najčešće se vodi između autonomista i moralista od kojih svako gledište ima svoju radikalnu i umjerenu inačicu. Autonomisti smatraju da je moralni karakter djela irelevantan za njegovu ukupnu vrijednost te da procjenjivanje umjetnosti treba biti strogo usredotočeno na umjetnička svojstva djela (odnosno, na formalna svojstva). Nasuprot tome, moralisti tvrde da je moralni karakter umjetničkog djela od središnje važnosti za njegovu estetsku vrijednost. Ukoliko je moralni karakter umjetničkog djela manjkav, to posljedično dovodi i do estetske manjkavosti umjetničkog djela. Isto tako, ukoliko umjetničko djelo prikazuje moralnu vrlinu, umjetničko djelo će biti i estetski vrijedno. Dakle, moralisti kod procjene vrijednosti umjetničkog djela u obzir uzimaju estetska svojstva djela.

Cilj diplomskog rada bit će obrana jedne od inačice moralizma koja se naziva umjereni moralizam – gledišta da je moralna vrijednost umjetničkog djela važna za njegovu umjetničku vrijednost budući da se ponekad moralni nedostaci mogu smatrati estetskim nedostacima. Jednako tako, moralne vrline mogu se ponekad smatrati estetskim vrlinama, ali ne uvijek nužno. Umjereni moralizam tvrdi da će se moralni nedostatak računati kao estetski nedostatak kada onemogućava adekvatan odgovor recepijenta kakav umjetničko djelo traži.

Umjereni moralizam suprotstavlja se gledištu umjerenog autonomizma, koji tvrdi da umjetnička djela mogu imati moralni nedostatak, ali se isti ne može smatrati estetskim nedostatkom. Analizi umjerenog moralizma nasuprot umjerenom autonomizmu posvetit ću se u drugom dijelu rada prikazivajući relevantne prigovore i probleme.

Nadalje, usredotočit ću se na radikalnu verziju moralizma, čiji je najznačajniji zastupnik Berys Gaut. U tom smislu, kroz moralizam nastoje se pokazati slabe točke umjerenog moralizma: njegova normativna problematika, relativizam umjerenog moralizma te konačan pad umjerenog moralizma u moralizam što je predstavljeno u poglavlju Kritike umjerenog moralizma i obrana.

Naposljetku, raspravu oko umjerenog moralizma ću završiti studijom slučaja. Usporedit ću narativno djelo Vladimira V. Nabokova *Lolitu* te likovno djelo *Studija nakon portreta pape Innocenta X.* Francisa Bacona razmatrajući pitanje nemoralnog karaktera umjetnosti, moralne svrhe, vrijednosti umjetnosti te uloge nemoralne umjetnosti u suvremenom društvu i razlozima njezinog konzumiranja i privlačnosti recepijentima te kako se navedena djela uklapaju u umjereni moralizam.

**Ključne riječi:** nemoralna umjetnost, najumjereniji moralizam, standardni umjereni moralizam, umjereni autonomizam, moralizam, autonomizam, *Lolita*, Vladimir Nabokov, Francis Bacon...



## 1. Uvod

Budući da umjetnost od sredine 18. stoljeća do danas pokreće ideja orijentirana na misije, teme kakve su prije bile zanemarivane i kojima se nije u tolikoj mjeri pridavala pažnja, možemo iščitati tendencije umjetnosti koja se bavi tematikom drugosti, umjetnosti manjina pa čak i nemoralnu umjetnost, koja će biti središnja tema ovog diplomskog rada. Nemoralna umjetnost posljednjih 40ak godina intenzivno je zaokupila pažnju mnogih filozofa, kritičara umjetnosti pa i konzumenata te recepijenata umjetničkih djela, a sam početak rasprave bilježimo još u antičkoj filozofiji kod Platona. Kada se govori o umjetnosti i moralu, rasprava se često svodi na pitanje procjenjivanja vrijednosti umjetničkih djela. Ukoliko je umjetničko djelo moralno vrijedno, znači li i da je estetski vrijedno? Ili, ukoliko je moralno manjkavo, je li ono ujedno i estetski manjkavo? Postoji li moralna, odnosno nemoralna umjetnost i kakva je ona? Zašto je vrijedna? Ovo su pitanja koja će biti od središnje važnosti u diplomskom radu. Lawrence Hyman u skladu s ovim pitanjima kaže: „često postoji napetost ili sukob između naših estetskih i moralnih odgovora na umjetnička djela: estetska moć umjetničkog djela može djelovati tako da narušava naše moralne vrijednosti, a moralni otpor koji osjećamo može povećati estetsku vrijednost rada.“<sup>3</sup> Upravo ću ovo pitanje elaborirati u nastavku rada.

Mnogi filozofi kroz povijest govorili su o važnosti umjetnosti za moralno obrazovanje. Naime, povijesno gledano, ideja o tome da umjetnost može biti moralno opasna nastaje mnogo prije nego li su se razvili različiti pogledi na prirodu i status nemoralne umjetnosti – već u antičkoj filozofiji. Jednako tako, postoje i mnoga suparnička gledišta onoga u čemu je sadržana nemoralnost u umjetničkim djelima. Postoje društveno nametnute moralne obveze koje mi kao ljudska bića trebamo poštivati, a sam početak bilježimo još kod Platona u Desetoj knjizi *Države*, gdje Platon kaže da je umjetnost moralno opasna – ona emocije poput tuge, straha i sreće budi u recepijentu, koji bi se obično ustručavao jasno izraziti takve osjećaje. Platon tragediju i komediju smatra moralno opasnom jer odvraća konzumente od ispravnog karaktera. Konzumacijom umjetnosti ljudsko biće postaje emocionalno inkontinentno.<sup>4</sup> Platon naime, smatra da su određeni oblici umjetnosti štetni za dušu ljudskog bića, a umjetnici i vješti obrtnici u državi su suvišni jer umjetnost naprosto može dovesti do krivih djelovanja i može iskriviti moralni karakter konzumenta. Nasuprot tome, Aristotel smatra da umjetnost uključuje našu moralnu imaginaciju i da ima katarzično djelovanje na nas te je pogodna za

---

<sup>3</sup> Citat preuzet iz Gaut i Lopes (2000.), str. 346.

<sup>4</sup> Jacobson (1997.), str. 162.

emocionalno oslobađanje (čak i za negativne emocije i moralne stavove u kazalištu se smatra da imaju pozitivan učinak).<sup>5</sup> Da pojasnim, kroz umjetnost recepijenti se mogu povezati s emocijama i moralnim stavovima određenih likova ili događajima, bili oni pozitivni ili negativni, kroz fizičku distancu prema stvarnosti te kroz 'sigurnosni ventil'. Što to znači? Kroz umjetnost možemo proživjeti događaje, emocije koje možda u stvarnosti ne bismo prihvatili, možemo preuzeti perspektive likova i naučiti kako se nositi s određenom situacijom ili kako postupiti u određenoj situaciji. Možemo primjerice zamisliti kako je biti moralno loša osoba konzumirajući umjetnost, a da to ne implementiramo u stvarnom svijetu jer bi za nas učinjeno imalo loše posljedice. Umjetnost ima oslobađajuću funkciju na neki način. U tom smislu nam umjetnost služi kao 'sigurnosni ventil' – nudi nam posebna imaginativna iskustva, a da pri tome direktno ne participiramo u stvarnom svijetu. Također, u stvarnosti, kada bi negativne emocije i moralni stavovi ostali netaknuti, oni bi se možda iskazali u problematičnijem socijalnom okruženju pa stoga služe za dobro funkcioniranje osobe koja takve stavove proživljava upravo kroz umjetnost. Na taj način kroz umjetnost možemo i učiti. Kroz čitav srednji vijek umjetnička djela utjelovljuju poruku koja upućuje na vjerovanje, a ne na teoretiziranje koje uvijek sumnja i istražuje. Događa se strah od gubitka religioznosti, skromnosti i poniznosti u duhu ljudskog bića pa su stoga umjetnička djela usmjerena isključivo na pozitivne aspekte religijskog morala – vode se maksimumom da je izvor ljepote u umjetnosti lijepa duša. Što to znači? To znači da samo ukoliko stvaratelj umjetnosti ima dobru, moralnu dušu i njegova umjetnost će biti kvalitetna. Rani novi vijek donosi ideju autora i ideju genija, a dolazi i do otpora prema zadanim pravilima moralnosti. Od religijskog poimanja umjetnosti kreće se prema onom svjetovnom pa se shodno tome u umjetnosti pojavljuju i prva pitanja o nemoralnosti. U 17. i 18. stoljeću ideja da je tragedija nemoralna mijenja se idejom da se ona može iskoristiti za moralno podučavanje, sve dokle god je podložna granicama pristojnosti. Naprosto se javlja pravilo: moralna vrlina uvijek mora biti nagrađena, a nemoralnost kažnjena.<sup>6</sup>

Umjetnost 19. stoljeća često se naziva *vremenom razgraničenja* jer se upravo tada počinje događati autonomija umjetnosti. Umjetnost se osamostaljuje od dotadašnjih religijskih i društvenih utjecaja, prestaje im biti podređena, a namjere umjetnika i odnos umjetničkog djela i recepijenta dolaze u prvi plan. Cilj umjetnosti je potaknuti kontemplaciju o svijetu koji nas okružuje, šok, transgresiju, uvredu i provokaciju oka i ukusa. Nije više na umjetnosti da

---

<sup>5</sup> Jacobson (1997.), str. 163.

<sup>6</sup> Jacobson (1997.), str. 164.

odgaja, podučava religiji i istini ili da ispunjava neku funkciju, osim one estetske koja joj je imanentna. Svoje teme umjetnost po prvi puta usmjeruje na estetičke inovacije, na umjetnikova gledišta i interpretacije svijeta oko njega<sup>7</sup>, na aktivnost recepijenata, a ne više na pravila koja su umjetnici morali slijediti da bi uopće bili nazivani umjetnicima. Javlja se i larpurlartizam gdje je sva umjetnost krajnje estetizirana, autotelična i moralno ravnodušna. Nasuprot tome, viktorijansko doba donosi pravilo da sva umjetnost mora veličati ispravne moralne stavove i djelatnosti. Zbog toga se u to vrijeme i rađa izraz *viktorijanski moral* kao opis konzervativnog shvaćanja običaja, društvenih normi, morala i drugih fenomena u zapadnom svijetu. Dolazi do negativnog odnosa prema eksplicitnoj ili implicitnoj erotici i prostituciji u umjetnosti te se dolazi do potrebe da se postojeća društvena hijerarhija očuva tako da viša klasa preuzme uzvišene moralne standarde u odnosu na 'prostačku' nižu klasu koja je često opisivana kao nemoralna. Postmoderna umjetnosti 20. i 21. stoljeća preuzima tendencije umjetnosti 19. stoljeća, razvija ih i okreće se ideji da svaki oblik stvaralaštva i umjetničkog izražavanja ujedno može postati umjetnošću, a umjetnost ima ulogu socijalnog pokretača i čini to radikalnim sredstvima. Danas naprosto postoji mnoštvo umjetničkih djela koja veličaju moralne mane i shodno tome djela se opisuju kao nemoralna, a ipak manje ili više estetski vrijedna upravo zbog svoje nemoralnosti.

---

<sup>7</sup> Kad spominjem pojam *umjetnikove interpretacije svijeta*, mislim upravo na ono što je Benedetto Croce izrazio u svojoj teoriji umjetnosti. Stvaralački proces umjetnika izgleda tako da se materijali života 'ulijevaju' kroz lijevak u umjetnikov um i djeluju na njegove emocije i strasti. Rezultat procesa jest taj da je umjetnik svladao masu osjećaja i strasti te ih izrazio putem forme – ponudio je svoju interpretaciju pogleda na vanjski svijet kakav ga okružuje.

## 2. Nemoralna umjetnost

Moral nastoji postaviti određena pravila koja bismo trebali slijediti ukoliko želimo živjeti ispravan život. Umjetnička djela često uprizoruju aspekte moralnosti, ali i nemoralnosti. Neminovno je da komentiramo moralne ili nemoralne stavove, uvjerenja i radnje protagonista i karaktera u nekom romanu, filmu, određeni sadržaj u nekoj slici i općenito u svim umjetničkim medijima. Naprosto donosimo moralne sudove kada konzumiramo umjetnička djela.

No, što je to uopće nemoralna umjetnost? Sama definicija riječi *nemoralan* znači onaj koji vrijeđa moral, nešto što je nepristojno i iskvareno<sup>8</sup>, stoga se pod pojmom nemoralne umjetnosti smatraju sva ona umjetnička djela koja sadržajno promiču moralno problematične stavove ili radnje i tom idejom ću se voditi u nastavku diplomskog rada. Paradigmatski nemoralni stavovi bi bili primjerice nacizam, rasizam, mizantropija, mizoginija, opscenost, a paradigmatičke nemoralne radnje incest, silovanje, pedofilija itd. Nemoralan može biti i određeni karakter u umjetničkom djelu ili pak tema. Nemoralna umjetnost u suštini je pojam koji se koristi u filozofskoj raspravi o umjetničkim djelima koja utjelovljuju, zagovaraju ili promoviraju nemoralan sadržaj. Nemoralna umjetnost je u principu ona umjetnost koja ide protiv svih ustaljenih i prihvaćenih ideja o tome što je dobro i ispravno, ali je unatoč tome često smatramo manje ili više vrijednom. Upravo zato potrebno je napraviti distinkciju između umjetničkih djela koja zagovaraju nemoralnu perspektivu od onih umjetničkih djela koja osuđuju nemoralan stav ili radnju samo prikazujući takav stav ili radnju. Umjetnička djela koja zagovaraju nemoralnu perspektivu imaju ključnu ulogu u ovom radu i upravo na njih aludiram kada govorim o pojmu nemoralna umjetnost iz razloga što su takva djela najdublje suprotstavljena našim moralnim intuicijama i onime što smatramo da je ispravno. S druge strane, tu su umjetnička djela koja osuđuju nemoralan aspekt prikazujući ga što je većinskim dijelom prisutno u svim vrstama umjetnosti (primjerice, mnoštvo djela prikazuje da je mizoginija loša). Bismo li zbog te činjenice okarakterizirali svako umjetničko djelo kao nemoralno? Odgovor je: vjerojatno ne bismo.

Kada pogledamo teorije i definicije mnogih filozofa, vidjet ćemo različita shvaćanja nemoralne umjetnosti i nemoralizma općenito budući da je sam pojam vrlo širok. Robert Stecker definira nemoralizam kao „stajalište da moralni nedostaci mogu povećati stupanj

---

<sup>8</sup> Prema definiciji Hrvatskog jezičnog portala. URL: <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (pristupljeno: 12. ožujka 2019.)

estetske vrijednosti nekih umjetničkih djela.“<sup>9</sup> David Hume definira nemoralno umjetničko djelo kao „ono koje izražava pogubnu etičku perspektivu, koje odobrava ili namiguje poroku – osobito pozivajući se na emocionalne reakcije svojih likova i događaja, koje bi bilo pogrešno provoditi.“<sup>10</sup> Noël Carroll opisuje nemoralnu umjetnost kao umjetnost koja poziva publiku da uživa u neispravnoj moralnoj perspektivi i pri tome nam umjetnost daje priliku da produbimo naše moralno razumijevanje, da vježbamo i angažiramo našu maštu, emocije.<sup>11</sup> Ujedno nam umjetnost pridonosi moralnom, socijalnom i psihološkom znanju. Daniel Jacobson kaže da je nemoralna umjetnost ona koja ima neki intrinzični moralni nedostatak priznajući pri tome da postoje različiti pogledi na to što je nemoral u umjetnosti i kada su moralni nedostaci estetski nedostaci.<sup>12</sup> Uočavamo različita viđenja nemoralne umjetnosti, a pregled osnovnih gledišta u raspravi oko moralnosti i estetike ću ukratko izložiti u poglavlju 3.

Maria Caruso u članku *Why Immoral Art Cannot Morally Harm Us?* navodi tri načina na koja umjetničko djelo može biti nemoralno. Prvo, sam način na koji je umjetničko djelo nastalo može biti nemoralno. Primjerice, skulptor Rick Gibson 1987. godine na izložbi u Londonu izlaže skulpturu pod nazivom *Ljudske naušnice*. Naušnice su izrađene od dva ljudska fetusa u starosti od deset tjedana, koje je nabavio od profesora patologije te ih je pričvrstio na glavu lutke. Rick Gibson i galerija Young Unknowns koja je izložila njegovo djelo, novčano su kažnjeni zbog vrijeđanja javnog dostojanstva te prelaska granice moralnosti. Nemoralnost u ovom umjetničkom djelu sastoji se u tome što Gibson koristi fetus kao artefakt, pretvara fetus u naušnice, u jedan čisto materijalistički objekt i služi se fetusom kako bi propitivao društvene tabue na jedan izrazito surov i okrutan način. Drugi način koji spominje Maria Caruso je da umjetničko djelo prikazuje nemoralne radnje i posjeduje nemoralne značajke. U ovoj kategoriji zapravo ima najviše primjeraka nemoralne umjetnosti. Kao izabrani primjer koji uprizoruje nemoralne značajke navest ću djelo slikara Balthasara Klossowskog de Rola iz 1938. godine pod nazivom *Tereza sanjari* koje prikazuje djevojčicu u donjem rublju što se može interpretirati kao djelo koje utjelovljuje u sebi pedofiliju. Posljednji način koji opisuje Maria Caruso je izuzetno rijedak te ponajviše ovisi o psihološkom karakteru osobe te je stoga subjektivan, a glasi da je umjetničko djelo uzrok štetnog i moralno lošeg djelovanja što ću

---

<sup>9</sup> Stecker (2008.), str. 146.

<sup>10</sup> Citat preuzet iz Jacobson (1997.), str. 167.-168.

<sup>11</sup> Jacobson (1997.), str. 170.

<sup>12</sup> Jacobson (1997.), str. 156.

ukratko elaborirati i potkrijepiti empirijskim istraživanjem Leonarda Berkowitza u poglavlju Pregled osnovnih gledišta.<sup>13</sup>

Neka nemoralna umjetnička djela mogu imati pozitivan ili negativan utjecaj na nas što je većinom psihološka stvar osobe. No način na koji nemoralna djela mogu utjecati na nas utječe i na naše općenito prosuđivanje umjetničkog djela. Kendall Walton primjerice razlikuje nemoralnu umjetnost od moralno opasne umjetnosti.<sup>14</sup> Kada konzumiramo umjetnička djela jedna značajna stavka je da zamišljamo iskustvo koje je prikazano kroz umjetničko djelo. Walton kaže kako takva zamišljena iskustva mogu ponekad dovesti do stvarnog djelovanja. To znači da umjetnost može imati tendenciju da konzumente natjera na stvarno djelovanje i stoga zaključuje ako umjetničko djelo ima takvu tendenciju, onda je takva umjetnost moralno opasna umjetnost. Pri tome, važno je napomenuti da Walton smatra da nemoralna umjetnost ne mora biti uvijek nužno moralno opasna. S druge strane, nemoralna umjetnost, prema Waltonu je umjetnost koja prikazuje nemoralne stavove, ali ih ne zagovara niti promovira. Ipak u nekim slučajevima Walton poistovjećuje moralno opasnu umjetnost i nemoralnu umjetnost.<sup>15</sup> Smatra da čak i djela koja prikazuju nemoralne stavove, a da ih ne zagovaraju, mogu biti opasna. Walton pri tome sugerira da je uvijek ispravno oduprijeti se nemoralnoj perspektivi u umjetničkom djelu. Razlozi su: „ukoliko čak i u mašti usvajamo nemoralno stajalište, koje smo odbacili u stvarnosti, dopuštajući sebi da razmišljamo i osjećamo to u mašti, može doći do promjene u moralnoj orijentaciji.“<sup>16</sup> Postoji mogućnost da nemoralna umjetnička djela mogu utjecati na karakter osobe na način da mijenjaju postojeća moralna uvjerenja i stavove ili smanjuju našu sposobnost da razlikujemo dobre od loših postupaka. Unatoč tome, smatram da prema umjetničkim djelima posjedujemo određenu distancu. Nakon konzumacije nemoralne umjetnosti, unatoč tome što smo primjerice pogođeni, užasnuti ili uznemireni (možda u krajnosti fascinirani) prikazanom nemoralnom perspektivom, shvaćamo da je to 'samo' umjetničko djelo. Ono može prikazivati i promovirati realistične nemoralne situacije iz stvarnog svijeta, no ipak autor je stvorio takav artefakt, režirao film ili napisao knjigu u svrhu umjetnosti. Iako se s nekim nemoralnim likom možemo poistovjetiti, nećemo zbog toga poprimiti njegove karakteristike, početi ih interpretirati i koristiti u svakodnevnom životu. Ljudska bića u principu imaju moralni kompas i mogu napraviti razliku između onoga što je dobro i loše, onoga što je stvarnost i fikcija, umjetnost. U tom smislu smatram da

---

<sup>13</sup> Caruso (2014.), str. 6.

<sup>14</sup> Walton (1994.), str. 32.

<sup>15</sup> Walton (1994.), str. 32.

<sup>16</sup> Walton (1994.), str. 33.

imamo određenu distancu prema umjetnosti te da nećemo sve što nemoralna umjetnost promovira ili zagovara implementirati u stvarni svijet.

Nemoralna umjetnička djela mogu se smatrati i dobrima za nas zbog nekoliko razloga koje navodi Matthew Kieran. Jedan od razloga je da nemoralna umjetnost može djelovati pozitivno na naše zabranjene želje u kojima ne bismo uživali i prakticirali ih u stvarnosti, no u umjetnosti nam primjerice mogu predstavljati izazov. Kao drugi razlog navodi da nemoralna umjetnost ispunjava naše meta-želje i tako nas može oslobađati nekih stereotipa, tabua, moralnih normi koje inače smatramo obvezujućim. Tako se primjerice u umjetnosti možemo poistovjetiti s anti-herojem ili moralno lošim likom. Treći razlog odnosi se na kognitivne nagrade pa nemoralna djela unatoč odbojnosti izazivaju pažnju, znatiželju da ih konzumiramo i interes u nama. Matthew Kieran općenito smatra da nam je umjetnost pomoć u kultiviranju morala te stoga ima pozitivne posljedice pa čak i kad govorimo o nemoralnoj umjetnosti.<sup>17</sup> Zastupnici koji brane vrijednost nemoralne umjetnosti smatraju kako je ono što nam je privlačno u takvoj umjetnosti upravo način shvaćanja nemoralnosti kao nešto što je nama razumljivo i shvatljivo ili je smatramo vrijednom jer možemo percipirati nemoralnost u mašti. O ulozi, statusu i vrijednosti nemoralne umjetnosti, detaljnije ću govoriti u posljednjem poglavlju.

### 3. Pregled osnovnih gledišta

Umjetnička djela mogu se ocijeniti estetski i moralno i to na mnogo načina bilo povijesno, sociološki ili pak epistemološki. U ovom dijelu osvrnut ću se na sociološki način. Određeno umjetničko djelo može imati, ono što Robert Stecker naziva *makro* i *mikro posljedicama*. Makro posljedice su, prema njegovom shvaćanju, široke društvene i kulturne posljedice.<sup>18</sup> Poslužit ću se primjerom romana *Patnje mladog Werthera*. Naime, kada je Johann Wolfgang von Goethe objavio svoje djelo *Patnje mladog Werthera*, mladi konzumenti romana odjednom su počeli masovno izvršavati samoubojstvo.<sup>19</sup> Svakako, ova činjenica nije bila Goetheova namjera, već su spomenuta samoubojstva bila nenamjerna posljedica koju je

---

<sup>17</sup> Kieran (2006.), str. 136.-137.

<sup>18</sup> Stecker (2005.), str. 139.

<sup>19</sup> Stecker (2005.), str. 144.

roman izazvao kod određenih osoba. Možemo postaviti pitanje je li ovaj slučaj relevantan za estetsku vrijednost rada? S druge strane djela mogu imati i mikro posljedice – to su posljedice koje su specifične za pojedine recepijente na temelju toga kako oni doživljavaju umjetničko djelo.<sup>20</sup> Neka umjetnička djela mogu istraživati različita moralna pitanja, no postoje i umjetnička djela koja se podvrgavaju moralnoj procjeni i osuđuju se isključivo zato što imaju određenu nemoralnu tematiku. Primjerice, postoji mogućnost da će umjetnička djela koja imaju internaliziranu komponentu nasilja pojedince koji konzumiraju takva djela učiniti podložnijim nasilnom ponašanju.<sup>21</sup>

Profesor socijalne psihologije na Sveučilištu Wisconsin, Leonard Berkowitz godinama je sustavno provodio istraživanja o nasilju pri čemu je najveću pažnju posvetio tome da je umjetnost, posebice umjetnost filma, ta koja inspirira konzumente na nasilne činove. Leonard Berkowitz kaže kako je jedna od stvari koja se događa prilikom konzumiranja nemoralne umjetnosti ta da pojedinci dobivaju ideje i sklonosti iz određenih aspekata ili fragmenata umjetničkog djela, a ako su njihove inhibicije u to vrijeme slabe, sklonosti se mogu prevesti u otvoreno nasilno ponašanje.<sup>22</sup> Istraživanje je provodio na studentima kojima je rekao da je cilj eksperimenta utvrditi fiziološke reakcije na različite zadatke koje će dobivati tijekom eksperimenta. Ispitanicima daje sinopsis filma i pušta im sedmominutnu filmsku scenu nasilja koja prikazuje protagonista filma koji treba biti ozbiljno pretučen kako bi se stekao dojam da treba biti kažnjen i protagonista koji je nemoralan zbog toga što je bio žrtva nasilja u mlađoj životnoj dobi. Došao je do zaključka da kada studenti gledaju nasilni film i po završetku filma dobiju priliku da kazne električnim šokovima druge studente, oni ih kažnjavaju mnogo teže i nasilnije od studenata koji nisu gledali film s nasilnom tematikom.<sup>23</sup> Rezultat istraživanja pokazuje kako umjetnost filma utječe na moralnu prosudbu. Ipak Leonard Berkowitz zaključuje da kada gledamo u cjelini, nasilna filmska ostvarenja su porasla, ali broj nasilnih djelovanja koji se pripisuju takvim uzrocima je poprilično nizak. Objašnjava kako su za to ključna dva čimbenika:

Prvo, ljudi su svjesni društvenih normi koje zabranjuju napad na druge pa se sprječavaju nemoralne sklonosti koje su izazvali nasilni filmovi. Isto tako, drugi važan čimbenik je osobina ljudi s kojima se osoba susreće kad je vidjela nasilno umjetničko ostvarenje – čovjek koji je emocionalno uzbuđen ne mora nužno napasti bilo koga jer

---

<sup>20</sup> Stecker (2005.), str. 139.

<sup>21</sup> Stecker (2005.), str. 139.

<sup>22</sup> Berkowitz (1964.), str. 314.

<sup>23</sup> Berkowitz (1964.), str. 316.-317.



je njegova agresija usmjerena na specifične ciljeve. Samo su određeni ljudi sposobni izvući iz te osobe [koja je gledala film] agresivne odgovore... Isto tako, ljudi koji su nedavno bili ljuti i konzumirali nasilna umjetnička djela, vjerojatnije će djelovati nasilno nego ljudi koji nisu imali ta iskustva. Štoviše, njihovi najjači napadi bit će usmjereni na one koji su najizravnije povezani s provokacijom ili na druge koji ili imaju bliske asocijacije s nasilnim djelom ili im se iz bilo kojeg razloga ne sviđaju. (Berkowitz 1964: 320.)

Uočavamo da je ipak ovdje riječ o psihološkom karakteru pojedinaca kada govorimo o utjecaju umjetnosti na moralne prosudbe i radnje recepijenata. Kada raspravljamo o nemoralnoj umjetnosti, makro i mikro posljedice su od središnje važnosti za moralnu procjenu umjetničkog djela. Osobito su važne one mikro posljedice jer proizlaze iz maštovitog iskustva recepijenata.

U raspravi o umjetnosti pronalazimo dva osnovna suprotstavljena gledišta o tome jesu li estetske vrijednosti i moralne vrijednosti povezane ili odvojive u estetskim svojstvima umjetničkog djela. Razliku estetskih i umjetničkih svojstava preuzimam od Noëla Carrola, koji je spomenutu razliku 1999. godine predstavio u svom djelu *Philosophy of Art*. Estetska svojstva djela mogu uključivati moralna svojstva djela, političke ideologije, promicanje socijalnih aspekata djela, psihološke, kognitivne aspekte djela, proizvodne odnose u umjetničkom djelu i općenito sadržajne aspekte djela. Estetska svojstva jednostavno obuhvaćaju sveukupnu vrijednost umjetničkog djela, njih možemo osjetiti i odgovorna su za stvaranje estetskog iskustva. Suprotno tome, umjetnička svojstva djela u procjeni umjetničkog djela uključuju samo i isključivo formalne karakteristike umjetničkog djela (elegantno, graciozno, nježno, boje, kompozicija itd.), odnosno čiste, izražajne forme koje su vidljive okom.<sup>24</sup>

Prvo gledište u raspravi odnosa moralnost-estetika naziva se autonomizam ili esteticizam, dok je njemu suprotstavljeno gledište moralizam. Oba gledišta imaju svoje radikalne i umjerene inačice, koje ću ukratko objasniti u nastavku. Isto tako, za oslikavanje teorija koristit ću se jednim primjerom koji će se u ovom dijelu prožimati kroz sva gledišta. Primjer glasi: Lewis Carroll osim što je bio pisac bio je i fotograf. Kao fotograf 1858. godine snimio je seriju lascivnih fotografija Alice Liddell, kćeri njegovog obiteljskog prijatelja koja je u to vrijeme imala šest godina. Kritičari su fotografije proglasili nemoralnima jer utjelovljuju elemente

---

<sup>24</sup> Carroll (1999.), str. 190.-192.

pedofilije. Lewis Carroll 1865. godine, nakon objavljenih fotografija djevojčice Alice Liddell, piše knjigu koja u naslovu također ima ime djevojčice – knjizi daje ime *Alice in Wonderland*<sup>25</sup>. Sama knjiga za razliku od fotografija nema nikakvih naznaka nemoralnosti, osim što Lewis Carroll glavnoj junakinji daje ime Alice. Pri tome se susrećemo s pitanjem: jesu li fotografije na kojima je Alice Liddell pedofilija ili umjetnost?

Početna premisa autonomizma jest odvajanje estetske i moralne vrijednosti umjetničkog djela. Autonomizam kaže da je moralni karakter djela irelevantan za njegovu ukupnu umjetničku vrijednost. Kada procjenjujemo neko umjetničko djelo, trebamo u obzir uzeti isključivo umjetnička svojstva djela. Osnovna načela autonomizma su: bifurkacija (oštra razlika između forme koja je estetski relevantna i sadržaja koji nije estetski relevantan), estetski hedonizam (odgovor na čistu ljepotu zamišljen kao formalno svojstvo), purifikacija (svaki umjetnički medij ima jedinstvenu suštinu) i larpurlartizam (umjetnost je autotelična i intrinzična).<sup>26</sup> Radikalna verzija autonomizma smatra da je prilikom procjene umjetničkog djela neprikladno uključiti moralne ili bilo koje druge osobine djela, osim onih uskih estetskih. Sav sadržaj koji umjetničko djelo ima potrebno je zanemariti i gledati samo njegove formalne karakteristike. Glavni zastupnik radikalnog autonomizma je Clive Bell. Tako bismo primjerice, kada procjenjujemo vrijednost fotografija na kojima se nalazi Alice Liddell morali biti u potpunosti moralno ravnodušni i pri tome govoriti samo o kompoziciji, kadriranju, tehničkoj izvedbi i likovno-fotografskim vizualnim elementima. Tipični prigovor koji se upućuje autonomizmu jest taj da ne možemo smisleno odgovarati na umjetnička djela, a da pritom ne uzmemo u obzir njegove moralne aspekte.<sup>27</sup> Nijedno djelo ne možemo vrednovati isključivo estetski zanemarujući njegove političke, socijalne, moralne i druge aspekte koji su prisutni u djelu. Ne možemo biti ravnodušni prema takvim aspektima.

Umjerena verzija autonomizma naziva se još i sofisticirani esteticizam i često slovi kao kvazi-formalistički pogled na procjenjivanje umjetničkog djela budući da se sav sadržaj umjetničkog djela estetizira. Prema tom gledištu, moralni karakter umjetničkog djela, može utjecati na ukupnu vrijednost umjetničkog djela, ali ne nužno, već neizravno, indirektno i to samo ukoliko moralni karakter djela narušava ili promovira estetsku vrijednost djela. Djelo prosuđujemo ukoliko imamo distancu prema moralnom aspektu djela, ali svejedno uzimamo u

---

<sup>25</sup> Knjigu *Alice in Wonderland* u ovom kontekstu spominjem iz razloga što je upravo Alice Liddell bila inspiracija i muza Lewisu Carrollu da napiše knjigu i posveti joj je. Uz to, posvetio joj je i knjige *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. Mnoštvo likovnih kritičara i protivnika larpurlartizma nastojalo je dovesti u vezu fotografije i knjigu, no često bezuspješno.

<sup>26</sup> Jacobson (1997.), str. 157.

<sup>27</sup> Carroll (1996.), str. 223.

obzir kako je moralni aspekt u djelu prikazan. U primjeru Lewisa Carrolla, umjereni autonomizam će pokušati prihvatiti odnos forme (umjetnička svojstva) i sadržaja (estetska svojstva), no u suštini još uvijek su moralne i estetske značajke umjetničkog djela neovisne. Moralna manjkavost koja je prisutna u djelu neće utjecati na estetsku vrijednost na način da umanjuje estetsku vrijednost. Fotografije Lewisa Carrolla ćemo prosuditi tako što ćemo se odmaknuti od moralne dimenzije sadržaja, ali ćemo uzeti u obzir kako je taj sadržaj utjelovljen u umjetničkom djelu.

Suprotstavljeno gledište autonomizmu jest moralizam prema kojem je moralni karakter djela relevantan za njegovu ukupnu umjetničku vrijednost. Moralisti dakle ne dopuštaju da nemoral samog umjetničkog djela čini djelo više ili manje estetski vrijednim ili da moralne manjkavosti utječu na estetsku vrijednost.<sup>28</sup> Radikalna verzija moralizma naziva se još i eticizam, a njezin najpoznatiji predstavnik je Berys Gaut. Sukladno gledištu radikalnog moralizma, smatra se da je moralni aspekt umjetničkog djela ključan prilikom procjene i vrednovanja umjetničkog djela. „Radikalni moralizam je teza da je moralna procjena stavova, koji se manifestiraju u umjetničkim djelima legitiman aspekt estetske procjene tih djela, tako da, ako djelo iskazuje moralno osuđujuće stavove, do te je mjere estetski neispravno, a ako djelo manifestira moralno pohvalne stavove, do te je mjere estetski zaslužno.“<sup>29</sup> U slučaju Lewisa Carrolla, moralni karakter djela izravno narušava estetski karakter djela budući da je u djelu uprizorena pedofilija. U tom smislu, djelo je estetski manjkavo zato što su na njega izravno utjecale moralne manjkavosti prisutne u djelu. Glavni prigovor moralizmu glasi da moral nije univerzalna značajka umjetničkog djela stoga moralu ne možemo pridavati privilegirani značaj u procjeni umjetničkog djela.<sup>30</sup>

Naposljetku, umjereni moralizam je gledište prema kojem je moralna vrijednost umjetničkog djela ponekad relevantna za ukupnu estetsku vrijednost umjetničkog djela što ovisi o posebnostima određenog djela.<sup>31</sup> Najpoznatiji zastupnik ovog gledišta je Noël Carroll. Umjetnost ne treba imati isključivo vrli moralni karakter kako bismo je mogli okarakterizirati vrijednom umjetnošću. Kada i ovdje primijenimo primjer umjetničke fotografije Lewisa Carrolla uvidjet ćemo da unatoč zapanjujućim formalnim značajkama fotografija, recepijenti ne mogu u potpunosti uživati u takvoj umjetnosti zbog nemogućnosti prihvaćanja središnje

---

<sup>28</sup> Harold (2008.), str. 46.

<sup>29</sup> Conolly (2000.), str. 303.

<sup>30</sup> Carroll (1996.), str. 225.

<sup>31</sup> Mullin (2004.), str. 254.

poruke fotografije – pedofilije. Receptijenti se ne mogu u potpunosti uključiti u uživanje središnje poruke fotografije što bi značilo da su fotografije moralno manjkave, ali i estetski.

#### 4. Umjereni moralizam

Kao što sam prethodno spomenula, umjereni moralizam tvrdi da je moralna vrijednost umjetničkog djela važna za njegovu ukupnu vrijednost jer se ponekad moralne manjkavosti mogu smatrati estetskim manjkavostima, a moralne vrline mogu se ponekad smatrati estetskim vrlinama. No to nije uvijek nužno tako. Noël Carroll, glavni zastupnik umjerenog moralizma, ističe da ponekad nismo u mogućnosti prosuđivati ukoliko je neko umjetničko djelo vrijedno zbog naše reakcije i dojma na njegov (ne)moralni karakter. U nastavku ću detaljnije elaborirati ovo pitanje i razmotriti Carrollove argumente i postulate za umjereni moralizam.

Noël Carroll u svom izvornom članku pod nazivom *Moderate Moralism* iznio je dvije teze. Prva je ta da se umjetničko djelo može estetski vrednovati s obzirom na njegov značaj i doprinos moralnom odgoju i razumijevanju. Druga teza je značajnija u raspravi, a ona obuhvaća ideju da se neka umjetnička djela obraćaju moralnom razumijevanju receptijenata na takav način da će se moralna manjkavost smatrati estetskom manjkavošću kada receptijenti ne daju odgovor kakav djelo traži.<sup>32</sup> Uz pomoć druge teze Noël Carroll nastoji razlikovati svoje gledište od gledišta moralizma Berysa Gauta i nastoji pokazati da je autonomizam pogrešan budući da umjetnička djela ne možemo prosuđivati isključivo na temelju njihovih formalnih značajki. Noël Carroll, suprotno Berysu Gautu, ne inzistira na tome da je svaka moralna manjkavost u umjetničkom djelu iskrivljujuća mana u njemu, ali ne tvrdi niti da su nužno sve moralne manjkavosti ujedno i estetske manjkavosti. On želi reći da su moralni aspekti prisutni u djelu važni za naše procjenjivanje i vrednovanje umjetničkih djela samo u određenim slučajevima. Primjerice, kada procjenjujemo djela poput *Lolite* ili *Duhova* o kojima ću nešto kasnije govoriti, oslanjamo se većinom na pitanja moralnog tipa i vrednujemo djelo s obzirom na njegov moralni aspekt. Ti određeni slučajevi obuhvaćaju situacije kada umjetnička djela uključuju našu sposobnost moralnog razumijevanja što dovodi do odgovora od strane

---

<sup>32</sup> Carroll (1996.), str. 419.

recepijenata upravo onakvih kako je djelo to tražilo. Dakle, umjetnička djela zahtijevaju od recepijenata specifične emocionalne odgovore. Da bismo ispravno shvatili umjetničko djelo, trebamo imati određene emocionalne odgovore na njega. Sličnu tezu nailazimo u povijesti filozofije kod Aristotela i kod Davida Humea, koji se oslanjaju na činjenicu da umjetnička djela naprosto traže odgovore od nas.<sup>33</sup> Umjetničko djelo da bi uspjelo, mora izvući iz recepijenata emocije koje su od središnje važnosti za ostvarenje njegovih umjetničkih ciljeva. Mnogi emocionalni odgovori ovise o moralnim prosudbama, intuicijama i stavovima recepijenata. Upravo u tome se Carrollovo gledište razlikuje od Gautovog. Carroll u prosudbu vrijednosti umjetnosti uključuje recepijente, dok ih Gaut u potpunosti izostavlja i usredotočuje se isključivo na sadržaj umjetničkog djela, gdje procjena umjetnosti mora slijediti pravilo: ako umjetničko djelo sadrži moralnu vrlinu, onda je ono i estetski vrijedno. Ukoliko pak sadrži moralnu manjkavost, ono je i estetski manjkavo.

Ova postavka se ujedno zove i *argument afektivnog odgovora*, a glasi kako slijedi:

Premisa 1: Umjetnička djela imaju pozornost, a pozornost se traži od recepijenata zbog toga što su djela zanimljiva.

Premisa 2: Određena umjetnička djela posebnih žanrova usmjerena su na specifične odgovore. Primjerice, tragedija – sažaljenje prema junaku. Ukoliko tragedija ne uspije izazvati sažaljenje prema junaku, ona je manjkava.

Premisa 3: Ponekad će moralna manjkavost u umjetničkom djelu biti aspekt koji sprječava onakav odgovor recepijenta kakav umjetničko djelo traži.

Konkluzija: Stoga, kada umjetničko djelo ima aspekt koji sprječava odgovor koji umjetničko djelo zahtijeva od svoje publike, ta je značajka estetska manjkavost djela.<sup>34</sup>

Ukoliko primjerice tragedija prikazuje nemoralnog junaka i pri tome pokušava pobuditi naklonost publike i izazvati suosjećanje za nemoralnog junaka, tragedija<sup>35</sup> ne uspijeva ostvariti svoj cilj te propada u estetskoj i moralnoj vrijednosti. Određena umjetnička djela zahtijevaju od recepijenata posebne emocionalne odgovore (komedija zahtijeva reakciju smijeha, tragedija zahtijeva suosjećanje za lika koji nezasluženo pati...), ali sposobnost odgovora recepijenata na umjetničko djelo ovisi o njihovim moralnim intuicijama i

---

<sup>33</sup> Jacobson (1997.), str. 167.

<sup>34</sup> Stecker (2005), str. 144.-145.

<sup>35</sup> Već je Aristotel naveo tri elementa koja mora tragedija posjedovati: element da je patnja junaka osobna, element da junak nije primarni uzrok vlastite patnje, odnosno tragedija se bavi dobrim ljudima koji ne pate zbog lošeg karaktera nego putem *hamartie* i element da tragedija uključuje stvari koje se mogu dogoditi recepijentima u stvarnom životu.

stavovima. Naime, u većini slučajeva vjerojatno recepijenti neće suosjećati za nekog tko je nemoralan.

Stoga, ukoliko je određeno djelo moralno manjkavo, može nastojati izazvati u recepijentima određeni odgovor, ali može i ne uspjeti u tome. Zbog toga je djelo ocijenjeno kao moralno i estetski manjkavo. No, nije tako u svim slučajevima. Moralna manjkavost nije uvijek i estetska manjkavost. Prema Noëlu Carrollu, djelo je estetski i moralno manjkavo samo kada ne uspijeva izazvati ispravan odgovor među *moralno osjetljivom publikom*.<sup>36</sup> Dakle, umjetničko djelo nije samo po sebi vrijedno, već prema tome kako ga recepijenti procjene i odgovore na njega. Carroll dakle kaže da bi umjetničko djelo uspjelo u svojim ciljevima, recepijenti moraju odgovoriti na način na koji je to umjetničko djelo (ili umjetnik) predvidjelo. Moralno osjetljiva publika<sup>37</sup> nije bilo kakva publika, to nije publika koju je umjetnik zamislio, posvetio joj ili namijenio svoje djelo, već je to idealizirana publika koja utvrđuje je li moralni nedostatak u djelu ujedno i estetski nedostatak kroz emocionalni unos u djelo. To je publika koja će otkriti sve moralne manjkavosti, a moralne manjkavosti, ponavljam, smatrat će se estetskim manjkavostima kada ometaju odgovor koji umjetničko djelo traži (ukoliko je moralno nedostupno ili moralno nerazumljivo) ili ako ga recepijenti ne otkriju.<sup>38</sup> Noël Carroll koncept moralno osjetljive publike drži dijelom problematičnim i kaže „sve dok je moralno razumijevanje neispravno, ono ostaje potencijalna prepreka za osiguravanje odgovora koji traži kao uvjet za njegov estetski uspjeh“.<sup>39</sup> Ovoj tvrdnji vratit ću se kada budem govorila o kritikama umjerenog moralizma. U suštini, samo moralno osjetljiva publika može dati odgovor koji umjetničko djelo traži na ispravan način i na temelju toga ispravno vrednovati umjetničko djelo. Daniel Jacobson pojašnjava koncept moralno osjetljive publike na sljedeći način:

Moralno osjetljivu publiku na koju Carroll misli mora se shvatiti ne kao da je izrazito diskriminatorna, već ispravna u njihovom moralnom prosuđivanju. Postavlja se pitanje je li takva suštinska moralna osjetljivost epistemički ideal za estetsku prosudbu. Carroll to očito smatra... (Jacobson 1997: 188.)

---

<sup>36</sup> Carroll (1996.), str. 233.

<sup>37</sup> Moralno osjetljiva publika procjenjuje umjetničko djelo svojim emocionalnim unosom u njega. Ukoliko umjetničko djelo ne uspijeva izazvati kod recepijenata emocionalni unos kakav zahtijeva određeno umjetničko djelo, njegovi likovi ili određena opisana situacija i pri tome ne odgovara moralnim kriterijima takve idealne publike (koja je shvaćena normativno), ono je manjkavo. Dakle, umjetničko djelo je estetski i moralno vrijedno ako je moralno osjetljiva publika uspješna u emocionalnom unosu u djelo.

<sup>38</sup> Jacobson (1997.), str. 188.

<sup>39</sup> Carroll (1996.), str. 233.

Jacobson za navedeno daje primjer drame Henrika Ibsena *Duhovi* koja je u vrijeme nastanka zbog svoje nemoralnosti bila cenzurirana. Primjerice, postoji mogućnost da je određena osoba moralno osjetljiva u Carrollovom smislu, ali iako osoba nije bila u stanju odgovoriti onako kako je Henrik Ibsen tražio, to nije pokazatelj da se *Duhovi*<sup>40</sup> koji obiluju elementima incesta, eutanazije, spolnim bolestima, vrednuju kao estetsko manjkavo djelo.<sup>41</sup> Iako djelo obiluje takvim nemoralnim elementima, ono ih ne zagovara i to nije razlog da ga smatramo estetski manjkavim. Djelo je ocijenjeno kao nemoralno na temelju moralnih uvjerenja publike engleske srednje klase 1880.-ih godina. U tom smislu moralno osjetljiva publika 1880.-ih godina ima psihološku osobinu nemogućnosti odgovora na djelo kako ono zahtijeva te upravo zbog toga prosuđuje djelo kao moralno manjkavo i estetski manjkavo. Pretpostavimo da je iskustvo moralno osjetljive publike onemogućeno nekom moralnom manjkavošću u djelu. Moralno osjetljiva publika nije sklona odgovoriti kako djelo traži, jer bi to bilo moralno pogrešno. Ako publika ne želi ni pokušati zamisliti prikazanu perspektivu djela i odgovoriti kako umjetničko djelo to propisuje, onda ta ista publika nema sposobnost ni mogućnost da prosudi njezinu estetsku vrijednost - u tom smislu razlikujemo to da osobe ne mogu i ne žele preuzeti nemoralnu perspektivu u umjetničkom djelu. Dakle, ako ne odlučite prosuditi umjetničko djelo kao što to zahtijevaju interpretativne norme, onda ne možete prosuditi njegovu estetsku vrijednost.<sup>42</sup> Moralno manjkav karakter umjetničkog djela ne može uvijek umanjiti vrijednost djela i moralna vrlina ne može uvijek povećati vrijednost djela.

To znači da u slučajevima gdje moralno osjetljiva publika ne odgovara kako umjetničko djelo propisuje zbog nemoralne perspektive umjetničkog djela, moralni aspekt djela smanjuje

---

<sup>40</sup> Svi likovi u Ibsenovoj drami *Duhovi* sastaju se u Rosenvoldu kako bi posvetili memorijalno sirotište kapetana Alvinga koji je bio izuzetno cijenjen u društvu. Stolar Jakob Engstrand poziva svoju navodnu kćer Reginu koja je trenutno zaposlena kao služavka udovice, gospođe Alving da dođe raditi za njega. Reginina oca u tome podupire i pastor Manders. Ona odbija nadajući se da će dobiti bolji posao u elitnom društvu. Nakon odlaska Reginina oca, u kući izbija svađa između gospođe Alving i pastora zbog toga što je ostavila muža te je pastor okrivljuje što je njezin sin Oswald rijetko kod kuće zbog putovanja po Europi od njegove sedme godine. Gospođa Alving se opravdava da je sina poslala u Europu da bi ga spasila razvratnog oca te priznaje da je Regina dijete njezinog muža i njihove bivše služavke Johanne koju je silovao. Pastor informaciju provjerava kod Engstranda i on mu kaže kako je to krio od njega samo da bi spasio Johannin ugled. Engstrand i pastor odlaze u sirotište, a gospođa Alving razgovara sa svojim sinom želeći mu priznati istinu. Oswald pije i govori joj o svojoj bolesti, sifilisu koji mu je dijagnosticiran u Parizu i od koje je umro i njegov otac, a Reginu je namjeravao oženiti. Gospođa Alving također govori istinu i Regini, a u tom trenutku zamijete da je sirotište zapaljeno. U kuću se vraćaju Engstrand i pastor, a Engstrand uvjerava pastora da će doći do skandala jer je pastor nemarno palio svijeće. Engstrand obećava pastoru da će on preuzeti krivnju pod uvjetom da pastor podupire njegov Mornarski dom (koji je zapravo bordel) novcima s imanja gospođe Alving. Oni odlaze, a Regina saznajući istinu odlazi tražiti dio svog nasljedstva. Oswald majci pokazuje tablete morfija i naređuje joj da mu ih daje u slučaju napada bolesti. S izlaskom sunca, Oswaldu se stanje pogoršava, moli majku da ga eutanazira, a gospođa Alving ostaje u nedoumici histerično tražeći tablete jer je izgubila svaku vjeru u ljudska bića.

<sup>41</sup> Jacobson (1997.), str. 188.

<sup>42</sup> Jacobson (1997.), str. 189.

ukupnu vrijednost umjetničkog djela. Isto tako postoji mogućnost kada publika odgovara onako kako je to umjetničko djelo tražilo (u kontekstima u kojima to ne bi bilo prikladno) i u tom smislu preuzima nemoralnu perspektivu. Kendall Walton na to kaže da ne možemo mijenjati vlastite moralne stavove ili intuicije u trenutku konzumiranja umjetničkog djela: „Dok smo voljni prihvatiti da fikcijski svjetovi mogu biti drugačiji, mi nismo voljni činiti ustupke o moralnosti. Nismo voljni ići u korak s idejom da u određenom fikcijskom svijetu ubijanje nevinih ljudi dobra stvar.“<sup>43</sup>

Ipak, Kendall Walton tvrdi da su neke moralne manjkavosti dovoljno suptilne, a takve moralne manjkavosti mogu zaobići čak i moralno osjetljivu publiku.<sup>44</sup> Walton komentira film Leni Riefenstahl pod nazivom *Olimpija* (1938.) koji je snimljen za propagandne potrebe nacističke Njemačke povodom 11. olimpijskih igara u Berlinu, a zbog visokog tehničkog i estetskog dometa predmet je mnogih estetskih rasprava. Problem s filmom jest taj što recepijentima pokazuje nacistički režim kao dopadljiv. No, prema Carrollu, moralno osjetljiva publika ocijenila bi film kao moralno manjkav zbog prihvaćanja načela nacističkog režima koje film prikazuje. Kendall Walton na to kaže: „Ako odvratna poruka djela ne uništi njegovu estetsku vrijednost, ona ga ipak čini moralno nedostupnom. To se mora računati kao estetski nedostatak, kao i moralni nedostatak.“<sup>45</sup> Budući da moralno osjetljiva publika ne griješi u procjeni umjetničkog djela, Walton kaže kako je jedini pozitivan odgovor na nemoralnu umjetnost uživanje u umjetničkim (formalnim) svojstvima djela. Jedina preostala alternativa moralno osjetljivoj publici potonjem problemu jest poricanje estetske vrijednosti. Ako film *Olimpija* nema estetsku vrijednost, onda je to samo, kako kaže Walton, pitanje „nacističkog kiča“.<sup>46</sup> Carroll na to kaže da čak i kada recepijent ne može otkriti moralne manjkavosti, umjetničko djelo može biti estetski manjkavo budući da te moralne manjkavosti samo čekaju da ih moralno osjetljiva publika otkrije. Unatoč tome što su moralne manjkavosti suptilne, one su i dalje moralne manjkavosti.<sup>47</sup> Pojednostavljeno, u suštini možemo reći da su moralni stavovi unutar umjetničkog djela relevantni kada olakšavaju ili otežavaju ispoljavanje tražene emocionalne reakcije recepijenata u umjetničkom djelu.

Kao zaključak ovog dijela, možemo apstrahirati tri osnovne značajke umjerenog moralizma. Prva značajka jest da mi kao recepijenti u umjetničkom djelu prosuđujemo o moralnim

---

<sup>43</sup> Citat preuzet iz Carroll (1996.), str. 234.

<sup>44</sup> Citat preuzet iz Jacobson (1997.), str. 189.

<sup>45</sup> Citat preuzet iz Jacobson (1997.), str. 189.

<sup>46</sup> Jacobson (1997.), str. 192.

<sup>47</sup> Carroll (1996.), str. 234.



karakteristikama djela. Drugo, neka umjetnička djela u sebi utjelovljuju nemoralne perspektive, sadržaj, radnje i stavove. Kada recepijenti ne mogu prihvatiti ili odgovoriti na nemoralno umjetničko djelo predstavlja estetsku manjkavost. Posljednje što Carroll tvrdi jest to da nam je za prosuđivanje umjetnosti potrebna određena publika (moralno osjetljiva publika) jer će uvijek biti recepijenata koji će prihvatiti nemoralna umjetnička djela i odgovoriti na njih kako ta djela traže unatoč njihovoj nemoralnosti (primjerice, suosjećanje s Hitlerom).

#### 4.1. Podvrste umjerenog moralizma

Kada govorimo o umjerenom moralizmu, možemo navesti nekoliko njegovih podvrsta. One su: standardni intrinzični umjereni moralizam, instrumentalni umjereni moralizam idealnog gledatelja, instrumentalni umjereni moralizam i optimistična verzija umjerenog moralizma. Ove podvrste umjerenog moralizma uvodi Oliver Conolly u djelu *Ethicism and Moderate Moralism*. Jednako tako, među podvrstama umjerenog moralizma koje se spominju ukratko ću spomenuti najumjereniji moralizam, čije je osobitosti Matthew Kieran izložio u članku pod nazivom *In Defence of the Ethical Evaluation of Narrative Art*.

*Standardni intrinzični umjereni moralizam* tvrdi da moralne manjkavosti ili moralne vrline u umjetničkom djelu ponekad povećavaju emocionalni unos recepijenata i stoga se smatraju kao estetske manjkavosti ili estetski nedostaci. Činjenica da je samo umjetničko djelo nemoralno ne pokazuje da je ono estetski manjkavo.<sup>48</sup> Važno je uočiti da Carroll ponajprije zastupa standardni intrinzični umjereni moralizam, no ponekad se u elaboraciji svoje teorije pomiče i na ostale podvrste umjerenog moralizma. Nadalje, Berys Gaut kaže za Carrola da ima instrumentalni pristup umjerenom moralizmu zbog elementa emocionalnog unosa recepijenta koji determinira činjenicu da je određeno umjetničko djelo vrijedno ili manjkavo. Prisjetimo se, moralna vrлина će biti estetska vrлина ukoliko potiče emocionalni unos recepijenata u umjetničko djelo.<sup>49</sup> Dakle, naziv *instrumentalni umjereni moralizam idealnog gledatelja* dolazi zbog toga što je emocionalni unos recepijenata najviša vrijednost.<sup>50</sup> Međutim, u obzir

---

<sup>48</sup> Conolly (2000.), str. 312.

<sup>49</sup> Conolly (2000.), str. 306.

<sup>50</sup> Conolly (2000.), str. 308.

se uzima samo moralno osjetljiva publika.<sup>51</sup> Uz to, postoji i *instrumentalni umjereni* moralizam, prema kojem djelo koje posjeduje nemoralnu perspektivu samo po sebi ne može pokazati da je estetski manjkavo, a nemoralne perspektive u umjetničkom djelu ometaju sposobnost publike da se emocionalno unese u umjetničko djelo. Optimističnom *verzijom umjerenog moralizma* tvrdi se da moralne vrline uvijek dovode do većeg emocionalnog unosa recepijenata u umjetničko djelo i to upravo zbog toga što u moralnom prosuđivanju dominiraju moralno slični recepijenti.<sup>52</sup> Isto tako, među podvrstama umjerenog moralizma nalazi se i *najumjereniji moralizam* koji dozvoljava estetsku vrijednost u nemoralnim djelima te se zbog toga smatra najslabijom pozicijom. Često se smatra da najumjereniji moralizam mijenja kompletnu formu izvornog umjerenog moralizma i da je dijelom čak suprotstavljen izvornoj formulaciji umjerenog moralizma. Ipak, ovdje ću spomenuti najumjereniji moralizam zbog toga što će u studiji slučaja zaigrati važnu ulogu. Najumjereniji moralizam smatra da su značajke (ne)moralnosti koje proizlaze iz umjetničkog djela centralne za maštovito iskustvo recepijenata i relevantne za ukupnu vrijednost umjetničkog djela, ali samo u mjeri u kojoj te značajke umanjuju ili doprinose razumijevanju karaktera, događaja ili odgovora.<sup>53</sup>

Što se tiče najumjerenijeg moralizma, navest ću pet značajki koje Matthew Kieran donosi kao opravdanje za uvođenje teorije najumjerenijeg moralizma. Prva značajka odnosi se na odgovore koje umjetnička djela traže od nas u odnosu na određeni karakter ili događaj. Tako djelo može biti komično, tragično, nerazumljivo i slično, a sve to u svrhu postizanja koherentnosti. Dakle, ovdje se radi o argumentu afektivnog odgovora. Druga značajka je maštovito iskustvo koje nam nudi umjetničko djelo. Mi procjenjujemo umjetničko djelo u odnosu na to kako ono razvijaju ono što je ključno za maštovito iskustvo recepijenta. Treće, naglašava se važnost razumijevanja moralne perspektive u umjetničkom djelu kroz angažman maštovitog iskustva. Dakle procjenjujemo koliko je ono što nam umjetničko djelo pruža uvjerljivo i psihološki moguće. Kroz četvrtu značajku Kieran govori da način na koji su nam likovi i događaji predstavljeni utječu na razumljivost i maštovito iskustvo recepijenta. Svijet umjetničkog djela mora biti sličan stvarnom svijetu, a međusobni odnos naracije i stvarnog svijeta mora biti razumljiv. Posljednja značajka zadržava izvornu komponentu umjerenog moralizma – umjerenost. Što to znači? Nedostatak razumijevanja perspektive i stavova u djelu ponekad će imati veze s moralnim karakteristikama umjetničkog djela. Djelo može prikazivati nemoralnu perspektivu, ali bitno je ukoliko je ona publici razumljiva. Stoga moralna

---

<sup>51</sup> Conolly (2000.), str. 308.

<sup>52</sup> Conolly (2000.), str. 308.

<sup>53</sup> Kieran (2001.), str. 34.-35.

perspektiva djela može ponekad pridonijeti ili umanjiti estetsku vrijednost umjetničkog djela. Kieran kaže da se neke moralne značajke umjetničkog djela mogu odnositi na razumijevanje moralne perspektive i oni su estetski relevantni, dok se neke druge moralne značajke umjetničkog djela mogu ticati zaslužnosti ili nezaslužnosti moralne perspektive što nije estetski relevantno.<sup>54</sup>

## 5. Umjereni moralizam vs. umjereni autonomizam

Kao što smo vidjeli, i umjereni moralizam i umjereni autonomizam smatraju da su moralne prosudbe u umjetničkom djelu važne. No, bitna razlika između umjerenog moralizma i umjerenog autonomizma leži u tome da umjereni moralist tvrdi da su ponekad moralne prosudbe estetske, a umjereni autonomist tvrdi da su one van područja estetike. Noël Carroll to opisuje na sljedeći način:

Dano umjetničko djelo može se kretati u području estetske, moralne, kognitivne i političke vrijednosti. Ali ove različite razine su autonomne. Umjetničko djelo može biti estetski vrijedno i moralno manjkavo, ili obrnuto. Ali ove različite vrijednosti se, da tako kažemo, ne miješaju...Nazovimo ovaj pogled umjerenim autonomizmom jer, iako dopušta da je moralna rasprava i vrednovanje umjetničkih djela ili barem nekih umjetničkog djela koherentna i prikladna, ostaje predana stajalištu da je estetska dimenzija umjetničkog djela autonomna od drugih dimenzija. (Carroll 1996: 231.)

Dakle, umjetničko djelo prema umjerenom autonomizmu neće nikada biti bolje zbog svojih moralnih manjkavosti ili zbog svojih moralnih vrlina. Jedna od najvažnijih ideja umjerenog autonomizma jest ideja da umjetničko djelo može zahtijevati od recepijenata da preuzmu nemoralnu perspektivu, ali to neće nepovoljno utjecati na estetsku vrijednost umjetničkog djela.<sup>55</sup> Noël Carroll smatra da upravo u ovoj ideji leži problem. Primjerice, umjetnik može tražiti od recepijenata da u umjetničkom djelu prihvate nemoralnu perspektivu. Pisac Brett Easton Ellis napisao je roman *American Psycho* i pogrešno procijenio odgovor recepijenata kojima se surova i bezdušna ubojstva predstavljaju kao čin zabave protagonista u njegovo

---

<sup>54</sup> Kieran (2001.), str. 34.-38.

<sup>55</sup> Carroll (1996.), str. 232.

slobodno vrijeme. Moralno osjetljiva publika ne bi odobrila takve nemoralne radnje, čak bi se nad njima zgrozila te bi posljedično tome bila spriječena odgovoriti na takvo djelo kako ono traži. To je prema Carrollu moralno manjkavo umjetničko djelo, a ta moralna manjkavost se u ovom slučaju smatra i estetskom manjkavošću jer pisac nije na najbolji način predvidio moralnu psihologiju publike. Carroll zato kaže da u tom smislu umjereni autonomizam čini strukturalnu pogrešku.<sup>56</sup> Naprosto nije moguće da se za prosudbu umjetničkog djela ne uzima u obzir moralna dimenzija djela.

Isto tako, umjereni moralist će reći da se i moralna vrлина može smatrati estetskom vrlinom. Time se recepijentima pruža moralni uvid, vježbaju se i proširuju moralni vidici recepijenata, njihove emocije i perspektive. To nadasve može i doprinijeti većem emocionalnom unosu recepijenata u umjetničko djelo.<sup>57</sup> Kao primjere za ilustraciju potonjeg sam Carroll navodi dramu Antona Pavloviča Čehova pod nazivom *Višnjik* (1904.) smatrajući da nam navedena drama može rasvijetliti prirodu vrline razboritosti te dati razumijevanje važnosti i značenja razboritosti Ranjevske i nesmotrenosti Lapahina u ljudskim kompromisima i životu općenito.<sup>58</sup> Spisateljica Jane Austen u djelu *Ponos i predrasude* (1813.) čitatelja upoznae s više vrsta ponosa. Jednako tako, čak i *Frankenstein ili moderni Prometej* (1823.) autorice Mary Shelley pokazuje da loša osobnost lika proizlazi iz odgoja, a ne iz same prirode produbljujući time naše moralno razumijevanje kroz glavni lik romana i njegove načine za izazivanje pravednosti. Na taj način, recepijent na sofisticiran način vježba moralno razumijevanje te posljedično može naučiti kako razlikovati i djelovati u različitim slučajevima nepravde.<sup>59</sup>

## 6. Umjereni moralizam vs. moralizam

Spomenula sam već teoriju moralizma u poglavlju *Pregled osnovnih gledišta*, a ona tvrdi da ukoliko je u umjetničkom djelu prisutna moralna manjkavost, takvo umjetničko djelo je ujedno i estetski manjkavo, a ukoliko je u djelu prisutna moralna vrлина to automatski povlači

---

<sup>56</sup> Carroll (1996.), str. 233.

<sup>57</sup> Carroll (2000.), str. 378.

<sup>58</sup> Bermudez i Gardner (2006.), str. 39.

<sup>59</sup> Levinson (2001.), str. 146.

da je umjetničko djelo estetski vrijedno. Rasprava između umjerenog moralizma i moralizma vodi se između njihovih najpoznatijih predstavnika: Noëla Carrola kao predstavnika umjerenog moralizma i Berysa Gauta kao predstavnika moralizma.

Često se smatra da su gledišta umjerenog moralizma i moralizma slična ili čak identična, no bitno je uočiti da se gledišta razlikuju u određenim detaljima. Noël Carroll u gledište umjerenog moralizma uključuje riječ *ponekad* i čini svoju poziciju znatno blažom nego što je to Gautova. Ipak uočavamo da Carroll počinje graditi svoju teoriju na tezi da su moralne manjkavosti estetske manjkavosti i to upravo razmišljanjem o moralno relevantnim odgovorima koja propisuju umjetnička djela te ulozi recepijenata koji kroz svoj emocionalni i moralni stav prihvaćaju ili odbijaju odgovor. I sam Carroll to komentira na način:

... ne tvrdi se da bi se umjetnička djela uvijek trebala vrednovati moralno, niti da bi svaki moralni nedostatak ili vrlina u umjetničkom djelu trebala sadržavati moralnu procjenu. To bi značilo radikalni moralizam, a ja ne želim braniti takvo stajalište. (Carroll 1996: 236.)

Jedan od argumenata o kojemu govori Berys Gaut naziva se *argumentom zasluženog odgovora* o kojem sam dijelom već govorila u prethodnom poglavlju. Sam pojam *odgovor* ima veoma važnu ulogu u argumentaciji za teoriju moralizma. Glavna ideja je da umjetnička djela traže od nas da zamislimo događaje koje uprizoruju i odgovaramo na njih. Odgovori na umjetničko djelo mogu biti zasluženi i nezasluženi. Primjerice, komedija zahtijeva od nas da odgovorimo na umjetnička djela smijajući se i zabavljajući. Međutim, ukoliko je u komediji prisutan aspekt okrutnosti protagonista prema nemoćnima, životinjama i slično, imamo razlog da to ne shvatimo kao zabavan aspekt.<sup>60</sup> U tom smislu, komedija je moralno manjkava i to ujedno predstavlja estetsku manjkavost. Odgovori na umjetnička djela su emocionalni i kognitivni te stoga određeno stanje, događaj ili stvar dovode pod evaluacijske koncepte. Nemoralna umjetnost u suštini izražava moralno manjkavu perspektivu koja uključuje pozivanje na stavove i osjećaje koje bi bilo pogrešno imati, čak i u mašti. Primjerice, Oliver Conolly poziva da recepijenti zamisle pojedinca koji mašta da se njegov seksualni život sastoji od silovanja žena. Takav čovjek je negativno osuđen neovisno o tome kako sada djeluje u svakodnevnom životu ili kako bi mogao djelovati budući da njegova maštanja otkrivaju njegove nemoralne stavove o ženama što je izuzetno problematično.<sup>61</sup> Nemoralna

---

<sup>60</sup> Levinson (2001.), str. 196.

<sup>61</sup> Conolly (2000.), str. 309.

umjetnost je stoga uvijek estetski manjkava prema moralizmu i uvijek se recepijenti moraju suzdržati od odgovora na takvo umjetničko djelo.<sup>62</sup> Nasuprot tome, ukoliko komedija izaziva humor kao reakciju i mi imamo razlog prihvatiti odgovor koji umjetničko djelo traži, ono sadrži u sebi moralnu vrlinu. Uočavamo da je Gautov pristup aristotelijanski<sup>63</sup>. Međutim, možemo prigovoriti Gautu da su naši moralni stavovi usmjereni na imaginarne događaje, osobe ili stvari pa se upravo zbog toga možemo odreći svojih moralnih intuicija kada konzumiramo i procjenjujemo umjetnost.<sup>64</sup>

No, da se vratim, argument zasluženog odgovora glasi:

Premisa 1: Manifestacija moralnog stava stvar je umjetničkog djela koje propisuje odgovore prema opisanim događajima.

Premisa 2: Ako su ti odgovori nezasluženi jer su nemoralni, imamo razlog da ne odgovorimo na način kako to umjetničko djelo zahtijeva.

Premisa 3: Naš razlog da ne odgovorimo na način na koji to djelo zahtijeva je manjkavost umjetničkog djela.

Premisa 4: Od estetske je važnosti činjenica kakve odgovore umjetničko djelo propisuje.

Premisa 5: Činjenica da imamo razlog da ne odgovaramo na način na koji to umjetničko djelo zahtijeva jest estetska manjkavost djela.

Premisa 6: Nemoralni stavovi prisutni u umjetničkom djelu su estetska manjkavost.

Premisa 7: Isto tako, moralni stavovi prisutni u umjetničkom djelu su estetska vrlina jer imamo razlog usvojiti propisani odgovor koji je moralno pohvalan.

Konkluzija: Moralizam je istinit.<sup>65</sup>

Ukoliko su odgovori nezasluženi, primjerice jer su nemoralni, recepijenti imaju opravdan razlog da ne odgovore na način kako je to umjetničko djelo zahtijevalo. To je ujedno i estetska manjkavost u umjetničkom djelu. Na taj način su nemoralni stavovi u umjetničkom

---

<sup>62</sup> Jacobson (1997.), str. 170

<sup>63</sup> Aristotelijanski pristup nam kaže da su djela i postupci koje činimo važni, no za vrli karakter od izuzetne su važnosti osjećaji i motivi koji nas pokreću na djelovanje.

<sup>64</sup> Conolly (2000.), str. 308.

<sup>65</sup> Levinson (2001.), str. 196.

djelu estetske manjkavosti. Amy Mullin navodi tri razloga zašto se događa imaginativni otpor i zašto ne uspijevamo uvijek ispoljiti zaslužene odgovore. Prvi razlog je taj što smatramo da nam je to nezamislivo ili banalno. Drugi razlog je taj što smatramo da nam je to previše strano da se time bavimo emocionalno. Posljednji razlog obuhvaća osjećaj uznemirenosti. Primjerice, ne možemo se emocionalno unijeti u lik pedofila u romanu i istražiti ga jer nam je to izuzeto uznemirujuće.<sup>66</sup>

Isto tako, ukoliko su u umjetničkom djelu prisutne moralne vrline, recepijenti imaju razlog da na njih odgovore onako kako djelo to traži (zaslužno), utoliko su takva umjetnička djela estetski vrijednija i moralno pohvalna.<sup>67</sup>

Carroll uočava problem u Gautovom argumentu zaslužnog odgovora. Sam problem Carroll uočava kada elaboriramo pojam *nezasluženi odgovor*. U nezasluženom odgovoru nalaze se svi nemoralni odgovori. Carroll kao protuprimjer navodi analogiju s nemoralnim (recimo rasističkim) šalama, koje su unatoč svojoj nemoralnosti ipak smiješne. Smijeh kao reakcija na takve šale je nemoralan, „ali čini se čudnim reći da je to, sa stajališta humora nezasluženo, barem ako nezasluženo znači neopravdano. Smijeh je zaslužen strukturom i sadržajem šale“.<sup>68</sup> Prema tome, odgovor koji nemoralna šala traži od nas je opravdan unatoč tome što je istovremeno loš. Prema tome, Gautova teza da su svi propisani, nemoralni odgovori nezasluženi je pogrešna.<sup>69</sup> Dakle, umjereni moralizam je u mogućnosti nositi se s idejom da je barem neka umjetnost vrijedna unatoč tome što je nemoralna, a da to ne utječe na njezinu estetsku vrijednost.

## 7. Kritike umjerenog moralizma i obrana

Umjereni moralizam često je kritiziran na mnoštvo osnova. Unatoč tome, osobno smatram da je to adekvatno gledište. Živimo u svijetu pluralnosti mišljenja i uvijek pokušavamo preuzeti tuđu perspektivu i vidjeti zašto ljudska bića imaju određen stav, uvjerenje, koji su njihovi

---

<sup>66</sup> Mullin (2004.), str. 255.

<sup>67</sup> Levinson (2001.), str. 194.

<sup>68</sup> Carroll (2000.), str. 376.

<sup>69</sup> Carroll (2000.), str. 376.

argumenti za opravdanje istog. Ponekad u tome uspijevamo, a ponekad ne. Umjetnička djela, bila ona moralna ili nemoralna, pokazuju nam to izrazito životopisno i argumentirano. Primjerice, Robert Stecker kritizira umjereni moralizam na osnovu toga što je moralno estetska interakcija partikularistička i nesustavna.<sup>70</sup> Ipak, smatram da umjetnosti trebamo postupati partikularistički. Naprosto ne možemo generalizirati estetsku i moralnu prosudbu na jednak način na sva umjetnička djela, odnosno ne možemo reći da je baš svaka moralna manjkavost u svim umjetničkim djelima i medijima estetska manjkavosti ili pak svaka moralna vrlina estetska vrlina. Čak i u okviru različitih kulturnih paradigmi mijenjaju se fokusi istraživanja te se revidira teoretiziranje o umjetnosti s obzirom na mjesto i vrijeme u kojem se nalazimo. Svakom umjetničkom djelu trebamo pristupiti na specifičan način i odgovoriti na specifičan način. U tome leži i značaj recepcijata, odnosno Carrollove moralno osjetljive publike koja se smatra ključnom za prosuđivanje vrijednosti umjetnosti. Publika je svjedok fabule umjetničkog djela i ona proživljava svoja moralna iskustva na način da se dobro i loše propisuju u svim svojim oblicima. Stoga ih trebamo uzeti u obzir kada govorimo o umjetnosti i zato se Carrollova teorija čini prihvatljivijom u odnosu na autonomizam i umjereni autonomizam.

Jedna od kritika kaže da unatoč tome što umjereni moralizam dopušta da umjetnička djela mogu biti nemoralna, ipak je predan ideji da kad god je moral relevantan za estetsku procjenu, odnos je takav da će moralne manjkavosti biti estetske manjkavosti, a moralne vrline će se smatrati estetskim vrlinama.<sup>71</sup> U tom smislu je gotovo identičan moralizmu. No kao odgovor na ovaj prigovor možemo reći da umjereni moralist nije izričito to napomenuo. Umjereni moralizam u određenim slučajevima dopušta da moralne manjkavosti budu estetske vrline što se ne veže uz moralizam. Vezano uz ovu kritiku možemo spomenuti još i problem koji se odnosi na moralno osjetljivu publiku, odnosno situaciju kada smo pozvani odgovoriti na nemoralno umjetničko djelo ili kada smo pozvani da preuzmemo nemoralnu perspektivu. U nekim slučajevima nećemo biti sposobni preuzeti nemoralnu perspektivu ili odgovoriti na nemoralno umjetničko djelo zbog naših moralnih intuicija ili općenito otpora koji osjećamo prema nemoralnim stavovima i radnjama. U takvim slučajevima će umjetničko djelo biti estetski manjkavo, što za sobom povlači činjenicu da namjere umjetnika uvijek pridonose estetskoj vrijednosti umjetničkog djela. No, ponekad umjetnik namjerno u djelo stavlja

---

<sup>70</sup> Stecker (2008), str. 146.

<sup>71</sup> Carroll (2000.), str. 379.



određene nemoralne stavove ili radnje, ali u tim namjerama ne uspijeva. Ipak zbog okolnosti umjetničko djelo može biti bolje nego što bi bilo da se cilj takvog djela ostvari.<sup>72</sup>

Ovaj problem s teorijom umjerenog moralizma uočava i Oliver Conolly kada Carroll uvodi normativni element – moralno osjetljivu publiku. Tada razlika između umjerenog moralizma i moralizma nestaje i dolazi do njihove identifikacije. Kada govorimo o moralno osjetljivoj publici, naprosto se gubi riječ *ponekad* u definiciji teorije umjerenog moralizma. Moralna vrlina postaje uvijek estetski zaslužena.<sup>73</sup> Posljedično to dovodi do kolapsa umjerenog moralizma u moralizam. Oliver Conolly također kaže da se pri tome otvara pogled na relativizam teorije u kojem „samo kontingentne reakcije stvarne publike određuju vrijednost djela.“<sup>74</sup> Conolly za potkrijepu teze daje primjer nacista koji su zavladali svijetom, a cijelo stanovništvo je zadovoljno svojim emocionalnim unosom u umjetnička djela koja hvale Hitlera i njegov režim. Takva umjetnička djela se očigledno ne bi smatrala estetski vrijednima i upravo takvo razmišljanje Carrola navodi uvođenju moralno osjetljive publike koja bi kroz emocionalni unos pravilno moralno rasuđivala za razliku od 'normalne publike'.<sup>75</sup> Uočavamo da upravo ovdje dolazi do nestanka razlike između teorije moralizma i umjerenog moralizma – moralna vrlina je uvijek pohvaljena, a moralna mana osuđena. Protuprimjer ovom prigovoru nalazi se u knjizi Irvina Welsha *Trainspotting* (1993.) u čijoj naraciji nije moguće pojmiti moralno smisleni život. Knjiga odbacuje moralne obveze i pronalazi načine na koje karakteri žive, žele i donose odgovor unutar nemoralnog svijeta ovisnosti, droge, nasilja, kriminala i konzumerizma. Knjiga je moralno manjkava, ali estetski cijenjena.

Druga kritika odnosi se na činjenicu da umjetnost ne može biti isključivo intrinzično vrijedna, već se mora isključivo procjenjivati na temelju odgovora i emocionalnog unosa moralno osjetljive publike. Isto tako to nam pokazuje da ponekad nismo u poziciju prosuđivati umjetničko djelo zbog naše reakcije na nemoralni karakter umjetničkog djela.<sup>76</sup> Ovdje ponavljam, smatram da su recepijenti izuzetno važni za procjenu umjetničkog djela. Kada ne bi bilo recepijenata, ne bi bilo niti estetske niti moralne prosudbe.

Nadalje, kritike kažu da umjereni moralizam ostavlja puno otvorenih pitanja kada govorimo o tome da ponekad moralna manjkavost može biti estetska manjkavost, ili da ponekad moralna vrlina može biti estetska vrlina ili pak da moralna manjkavost može biti estetska vrlina. Gaut

---

<sup>72</sup> Carroll (2000.), str. 379.

<sup>73</sup> Conolly (2000.), str. 308.-309.

<sup>74</sup> Conolly (2000.), str. 307.

<sup>75</sup> Conolly (2000.), str. 307.

<sup>76</sup> Carroll (2000.), str. 379.

kaže kako ostaviti otvorena pitanja o umjerenom moralizmu znači njegovu nepotpunost.<sup>77</sup> Kako bi teoriju umjerenog moralizma Gaut učinio potpunom, nudi nekoliko rješenja. Prvo Gautovo rješenje koje nudi je manjkavo, što on i sam priznaje. Kaže kako bi u slučajevima kada moralna svojstva djela ne čine estetsku razliku, estetske procjene trebale biti neutralne, no to onda povlači zaključak da su estetska svojstva nevažna. Drugo rješenje obuhvaća kontekstualizam<sup>78</sup> kada govorimo o vrijednosti umjetničkih djela što osobno smatram najboljim rješenjem. I posljednje rješenje koje daje Gaut jest kompatibilnost s moralizmom (da su moralne vrline ponekad relevantne za estetsku vrijednost umjetničkog djela), no tu dolazimo do problema kada su moralne manjkavosti ili vrline estetski relevantne.<sup>79</sup> U konačnici uočavamo da se prijedlog potpunosti teorije umjerenog moralizma u Gautovom smislu reducira ili na moralizam ili na kontekstualizam.

U konačnici, smatram teoriju umjerenog moralizma dobrom teorijom unatoč tome što Carroll rijetko govori o slučaju kada su moralne manjkavosti estetske vrline i gdje sam kaže da je izrazito teško pronaći primjer za oslikavanje takvog slučaja. Ipak, smatram kako bi koncept moralno osjetljive publike trebao biti revidiran u detalju. Sama ideja moralno osjetljive publike jest dobro osmišljena jer trebamo uzeti u obzir nekakvu vrstu idealne publike koja će donositi ispravne moralne prosudbe o umjetničkom djelu, no mislim kako bi način na koji je najumjereniji moralizam to prikazao bio prihvatljiviji. Potkrijepit ću ovo mišljenje studijom slučaja.

## **8. Studija slučaja: *Lolita* i Studija nakon portreta pape Innocenta X.**

U ovom poglavlju usredotočit ću se na ponajprije na roman Vladimira Nabokova pod nazivom *Lolita* te potom na slikarsko djelo Francisa Bacona pod nazivom *Studija nakon portreta pape Innocenta X*. U nastavku ću prvotno ukratko objasniti kontekst nastanka svakog djela i sadržajnu tematiku bitnu za razumijevanje nemoralnih aspekata prisutnih u svakom djelu koje ću analizirati i elaborirati. Potom ću primijeniti gledište umjerenog moralizma na

---

<sup>77</sup> Gaut (2007.), str. 54.

<sup>78</sup> Gaut (2007.), str. 54.

svako djelo ponaosob da bih naposljetku usporedila dva navedena djela i iznijela vlastito mišljenje o studiji slučaja u cjelini. Započet ću ovaj prikaz s *Lolitom* Vladimira Nabokova.

## 8.1. *Lolita*

Jedan od najvećih romana sredine 20. stoljeća započinje predgovorom kojega piše fiktivni lik John Ray, dr. phil. Sam roman u obliku memoara dolazi do njega pod naslovom *Lolita ili Ispovijed udovca bijele rase* s ciljem da ga ispravi za slanje u tisak. Protagonist romana, Humbert Humbert osuđen je za ubojstvo i pedofiliju te umire od srčanog udara netom prije suđenja, a već u predgovoru saznajemo da je njegovo ime pseudonim, dok Dolores Haze (ili kako je još u romanu nazivana Lolita, Lo, Lola, Carmen ili pak Dolly) ima nadjenuto izmišljeno prezime koje se rimuje s njezinim stvarnim prezimenom. Humbert Humbert zapravo kroz memoare pokušava iznijeti svoju perspektivu događaja te opravdati svoje nemoralne postupke u pet godina koliko je poznao Lolitu i s njom provodio vrijeme. Opisuje i slavi svoje osjećaje prema Loliti, ali sve s prisutnom pozadinskom krivnjom. Unatoč Nabokovljevom poricanju da roman nema društvenu svrhu ni moralnu poruku, uočavamo da je *Lolita* zapravo duboko moralno problematičan roman koji u sebi sadrži elemente pedofilije, egocentrizma, ubojstva, posjedovanja druge osobe, opscenosti i intelektualne manipulacije druge osobe i samih čitatelja. Stoga ni ne čudi da je roman kratko vrijeme bio zabranjen u Engleskoj. Roman konačno izdaje nakladno poduzeće Olympia Press koje je poznato po tome što izdaje knjige zabranjene iz određenih razloga u Engleskoj ili Americi.<sup>80</sup> No, ukoliko pogledamo s estetske strane, narativ romana i njegova struktura izrazito je složena i bogata. U romanu je prisutna i eksplicitna i implicitna evokacija povijesti književnosti i umjetnosti što dovodi do toga da su čitatelji više očarani korištenjem jezika nego što su zaprepašteni nemoralnim aspektima u romanu. Kroz reference na povijest književnosti Humbert Humbert pokušava predstaviti čitateljima svoj odnos s *Lolitom* kao nešto što je bilo prihvatljivo u prošlim vremenima – ljubavni odnos starijeg muškarca koji je ujedno i umjetnik s djevojčicom. Udaljava čitatelja od svojih postupaka i navodi ga da preispita njegovu iskrenost i njegove namjere. Drugi umjetnici su mu poslužili kako bi stvorio estetsku obranu svojih nemoralnih djela. Jedan od primjera na koje se Humbert Humbert poziva za opravdanost

---

<sup>80</sup> Nabokov (2004.), str. 339.

pedofilije je odnos Dantea i Beatrice. Ipak ne postoji arhivski dokaz ili povijesni dokument koji bi poslužio kao dokazna građa da je pedofilija bila u to doba opravdana ili društveno prihvaćena, a i sam Dante je bio samo godinu dana stariji od Beatrice.<sup>81</sup> Danteov i Beatricein odnos nije bio seksualne prirode, već Dante samo slavi svoje osjećaje prema Beatrice. Ovi elementi pokazuju da je Humbert zapravo vješt lažljivac te kroz lik Humberta Nabokov postavlja pitanje ukoliko je moguće otkriti istinu s obzirom na jezik:

Brak i suložništvo s djecom nije ni dandanas rijetkost u nekim krajevima Indije. Tako se osamdesetogodišnji Lepčanci pare s osmogodišnjim djevojčicama, pa nikom ništa. I, najposlije, Dante se ludo zaljubio u svoju Beatrice kad je njoj bilo svega devet godina, kad je bila vedra, naličena, ljupka djevojčica, u grimiznoj haljinici, posutoj dragim kamenjem, i to se dogodilo 1274. godine u Firenci, na privatnoj gozbi, u veselom mjesecu svibnju. A kad se Petrarca ludo zaljubio u svoju Lauru, ona je bila dvanaestogodišnja plavokosa nimfica koja je trčala po vjetru, po prašini i peluđu, i sama cvijet što leti, sred divne ravnice koja se vidi s brda u Vacluseu. (Nabokov 2004: 22.)

Utoliko čak ni ne čujemo Lolitinu stranu viđenja situacije, već je roman izrazito subjektivan, pisan u prvom licu kroz oči pedofila Humberta Humberta. John Ray već u predgovoru tvrdi da su njegove rečenice pune digresija, a sam Humbert Humbert koristi vrlo spretan rječnik kako bi čitatelja pozvao da suosjeća s njim, da razumije njegovu perspektivu i da mu oprost, čime ujedno čitatelja pokušava udaljiti od njegovih moralnih intuicija i moralne prosudbe. Obraća se čitatelju (i to 29 puta) kao sucu koji će mu presuditi i zavodi ga svojim prikazom metaforičnosti situacije te svojom vještom retorikom gdje svaki detalj predstavlja čitatelju na pozitivan način s mnogo epiteta. Te njegove 'strategije zavođenja' i manipulacije osmišljene su svjesno kao zamke u koje može upasti nepažljivi i naivni čitatelj koji dobiva detaljan uvid u um pedofila. Apeliranjem na čitateljeve emocije Humbert Humbert manipulira čitatelja kako bi bio spreman steći razumijevanje činjenice da odraslu osobu mogu privlačiti djeca, a u stvarnosti je čitatelju to nepojmljivo, čak i odbojno, odvratno. Zapravo Humbert želi opravdati svoje postupke i obraniti svoju dušu. Humbert u hijerarhiji prekršaja pedofiliju smatra kao društveno prihvatljivim, manjim zločinom, a za navedeno iznosi svoje argumente:

---

<sup>81</sup> Podatak preuzet iz URL: <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/beatrice-portinari-c-1265-1290> (pristupljeno: 4. kolovoza 2019.)

Gospodo porotnici, milostiva gospodo i isto ako milostive gospođe! Većina seksualnih prijestupnika koji žude za nekim drhtavim, slatkoplačnim, tjelesnim, ali ne bezuvjetno i spolnim dodirom s nekim curičkom, jesu bezazleni, nesposobni, pasivni i bojažljivi čudaci koji ništa drugo ne traže od društva nego da im dopusti da se odaju svojim praktički potpuno nedužnim, takozvanim nastranim sklonostima, da mogu obavljati svoje male, privatne, ugodno vrele i neugodno vlažne činove spolne izopačenosti, a da se policija i susjedi ne okomljuju odmah grubo na njih. Mi nismo seksualni manijaci! Mi ne silujemo kao što siluju dobri vojnici. Mi smo nesretni, mirni, dobro odgojeni, ljudi psećih očiju koji su se toliko prilagodili svom položaju da umiju obuzdati svoje porive pred odraslima, ali su spremni dati godine i godine svog života samo da bi mogli dotaknuti neku nimficu. Ponovno ističem da mi nismo nikakve ubojice. (Nabokov 2004: 94.-95.)

Na kraju romana i sam sebe lišava optužbi za pedofiliju i kaže kako bi se osudio samo za ubojstvo na trideset i pet godina. Priča koju nam Humbert donosi je osobna, subjektivna, autobiografska te sadrži trenutke introspekcije unatoč aroganciji, preuveličavanju i podosta kontradiktornih elemenata prisutnih u Humbertovoj retorici. Unatoč zavodljivim riječima, prilikom pogleda na detalje uočavamo nekoliko kontradiktornih elemenata. Humbert nam govori da ima fotografsko pamćenje, a nešto kasnije govori da je pomiješao dva događaja. Nadalje, kaže da nije pjesnik, već samo 'savjestan zapisničar'. Nešto kasnije pak kaže da on nije ubojica, budući da pjesnici ne ubijaju. Još jednom podsjećam, ove kontradiktornosti u memoaru služe kako bi opravdao svoje ubojstvo. Kako mu u tom slučaju povjerovati? Berys Gaut u svojoj interpretaciji *Lolite* kaže kako postoje dva načina da se bude nepouzdan priповjedač. Prvi je taj da priповjedač može svjesno lagati čitatelju, a da pritom zna istinu. Drugi način je taj da priповjedač obmanjuje samog sebe i čitatelja. Humbert se nalazi obje kategorije.<sup>82</sup>

Humbert Humbert je profesor književnosti, izrazito obrazovan i elokventan, no unatoč toj činjenici njegove jezične i obrazovne kvalitete u romanu nisu izjednačene s dobrim i moralnim karakterom. On se čak za opravdanje svojih radnji poziva na zakon objašnjavajući etimologiju koja obuhvaća mlade djevojčice:

Napominjem čitaocu da se u Engleskoj, otkako je godine 1933. prihvaćen 'Zakon o djeci i mladim osobama', termin *girl-child* (to jest djevojčica) upotrebljava se za

---

<sup>82</sup> Gaut (2007.), str. 198.

'osobu ženskog spola kojoj je više od osam, a manje od četrnaest godina.' (a osobu između četrnaest i sedamnaest godina zakon označava kao 'mladu osobu'). S druge strane, u Americi, a napose u državi Massachusetts, izraz *way-ward child* (raspušteno dijete) odnosi se tehnički na djevojčicu između sedam i sedamnaest godina, koja 'opći s poročnim i nemoralnim osobama.' (Nabokov 2004: 21)

Čak i ukoliko pogledamo njegov život prije nego što je uopće došao u Ameriku i upoznao Lolitu, Humbert potajno promatra djevojčice u javnoj sferi života: „Obljubio sam očima više nimfica prošaranih suncem u javnim parkovima; probijao sam se višeput, oprezno i odvratno kao kakav razvratnik, u najtrpaniji i najtopliji kut gradskog autobusa u kojem je visilo o remenju mnoštvo učenica.“<sup>83</sup> U samom predgovoru čitatelj već saznaje kako završava cijela priča – Lolita umire tijekom porođaja što simbolički predstavlja nepostojanje budućih nimfa za Humberta te činjenicu da je Humbert uništio Lolitino mladenačko tijelo svojim pedofilskim postupcima.

Već prvi odlomak piše na sljedeći način: „Lolita, svjetlo moga života, oganj mojih prepona. Grijech moj, duša moja. Lo-li-ta, vrh jezika prelazi put od tri stupnja niz nepce da bi na trećem lupnuo o zube. Lo. Li. Ta.“<sup>84</sup> Ta evokacija ima estetsku vrijednost i stvara dojam oduševljenja pri čemu se poziva čitatelja da izgovori naglas na jednaki način ime 'Lolita'.<sup>85</sup> Ujedno, poziva čitatelja da suosjeća s pedofilskim željama Humberta Humberta. U romanu Humbert nudi mnogo površnih opravdanja za svoje nemoralne radnje, a jedna od njih dolazi iz rasprave što zapravo upravlja našim postupcima – razum ili srce. Humbert tu situaciju pripovijeda ovako: „Tijelo je dobro znalo za čim žudi, ali je razum odbijao svaku njegovu molbu. Čas su me obuzimali strah i stid, a čas nerazuman optimizam. Sputavale su me društvene zablude.“<sup>86</sup> Naposljetku, ipak možemo reći da Humbert u svojim nemoralnim činovima ipak slijedi srce, a zanemaruje razum što je ujedno neopravdivo za odraslu osobu u takvim situacijama. Humbert je odrastao čovjek koji bi trebao kontrolirati svoje emocije i djelovati prema razumu i racionalnim principima.

Potom opravdava svoje daljnje postupke koje će tek opisati kroz svoju prošlost. Kad je Humbert imao trinaest godina, zaljubio se u dvanaestogodišnju Annabel Leigh s kojom nikad ne ostvaruje ljubav koju je gajio prema njoj, a ona umire od tifusa samo četiri

---

<sup>83</sup> Nabokov (2004.), str. 60.

<sup>84</sup> Nabokov (2004.), str. 11.

<sup>85</sup> Harold (2008.), str. 47.

<sup>86</sup> Nabokov (2004.), str. 21.

mjeseca nakon njihovog upoznavanja. Smrt Annabel Leigh, kaže on, upropaštava ga i determinira njegov budući život. Taj događaj Humbert smatra uzrokom koji je posljedično odredio njega kao pedofila. Nadalje, Humbert Humbert nam govori o svojoj karijeri, njegovom propalom braku s Valerijom i boravku u sanatoriju, no ipak unatoč svemu ostaje seksualno opsjednut mladim djevojčicama. Djevojčice naziva nimfama i opisuje ih na sljedeći način: „Ima djevojčica u dobi između devete i četrnaeste godine koje nekim očaranim putnicima, što su dvaput i višeput stariji od njih, pokazuju svoju pravu narav koja nije ljudska nego nimfinska (to jest demonska)...“<sup>87</sup> Pri tome uočavamo da je sam status koji pripisuje takvim djevojčicama dvojak. Humbert ih smješta u sferu između nadzemaljskog (što i govori sama riječ 'nimfa' koja označuje mlade i prekrasne žene povezane s božanstvom u grčkoj mitologiji) te demonskog budući da prema Humbertovom navođenju, same nimfe očaravaju i zavode odrasle muškarce koji nisu prema tome odgovorni za svoje ponašanje. Jednako tako Humbert pokazuje i dvije kontradiktorne strane Lolite koje navodi Gaut u svojoj interpretaciji. U prvom dijelu, Lolita je predstavljena kao netko tko zavodi Humberta, netko tko ima spomenutu demonsku prirodu. No u drugom dijelu Humbert je opisuje kao nevinu nimfu u božanskom poimanju i preuzima svoju krivicu za to što je iskvario i zaveo djevojčicu te je lišio njezinog djetinjstva.<sup>88</sup> Kasnije u Loliti upravo i uočava ova dva suprotstavljena elementa:

Izbezumljuje me dvojna narav moje nimfice – pa, možda, i svake nimfice – ona smjesa nježne sanjarske djetinjastosti i nekakve jezovite vulgarnosti, koja je svojstvena prćastoj dražesti reklama i slika iz časopisa i koja me podsjeća na mutnoružićaste maloljetne služavke kod nas u Europi i na one mlade bludnice koje u provincijskim bordelima oblače kao djecu. (Nabokov 2004: 49.)

Prema njegovom iskazu, nakon što je Humbert naslijedio imetak od oca kreće u pokušaj pronalaska mjesta gdje će živjeti miran i sređen život kako bi se usredotočio na moralne vrijednosti i oslobodio opasnih, nemoralnih želja i iskušenja. U Ramsdaleu je trebao podučavati kćer gospodina McCooa i već ovdje vidimo kod Humberta prisutnost nemoralnih misli kada kaže: „Noć u vlaku bila je fantastična, jer sam nastojao predočiti sebi u svim pojedinostima tajanstvenu nimficu koju ću učiti francuski i milovati humbertski.“<sup>89</sup> Spletom okolnosti pronalazi smještaj kod Charlotte Haze koji nije planirao prihvatiti sve dok nije vidio njezinu kćer Lolitu. Za Lolitu je Humbert rekao: „Svakom svojom kretnjom u sjenci

---

<sup>87</sup> Nabokov (2004.), str. 19.

<sup>88</sup> Gaut (2007.), str. 199.

<sup>89</sup> Nabokov (2004.), str. 39.

prošaranoj suncem pogađala je u najskrovitiju i najosjetljiviju žicu moga nedostojnog tijela.“<sup>90</sup> Charlotte Haze svoju kćer ne podnosi, prema njoj se odnosi izrazito hladno i autoritativno, smatra je prijatnijom te je šalje u kamp. Duboko potresen tom činjenicom Humbert, kako bi ostao što bliže Loliti, nevoljko stupa u brak s Charlotte koju organski ne podnosi. Brak s Lolitinom majkom Charlotte postaje mu sredstvo kako bi si osigurao ostanak u blizini Lolite. Čak u liku Charlotte traži sličnosti s Lolitom kako bi je mogao što dulje vrijeme trpjeti. Unatoč tome, u njegovim mislima prolaze slike ubojstva Charlotte, a kako bi što manje vremena provodio s njom daje joj tablete za spavanje. S vremenom, Charlotte provaljuje u Humbertovu ladicu u kojoj je držao zapisane svoje misli, doznaje stvarno mišljenje Humberta o njoj te istinu o njezinoj kćeri. Potresena pročitanim i suočena sa stvarnim stanjem situacije, Charlotte uznemireno istrčava na ulicu i umire pod kotačima automobila. Humbertu je nakon automobilske nesreće u kojoj je Charlotte poginula laknulo, čime istovremeno postaje Lolitin otac i ljubavnik i suočava se s dvojnomo ulogom Lolite – nimfe i razmaženog djeteta. Pri tome, Lolitu izvlači iz kampa i odvodi na putovanje Amerikom. U ovom dijelu opet nailazimo na racionalizaciju nemoralnih postupaka s potkrijepom iz književnih primjera:

'Mudra mati (tvoja bi sirota mati bila mudra da je ostala živa) odobrava općenje oca s kćerkom, jer shvaća (oprosti na ovom neukusnom stilu) da djevojčica stvara sebi ideal o udvaranju i braku na temelju općenja s ocem.' A što se zapravo podrazumijeva u ovoj veseloj knjizi pod riječju 'općenje', kakvo se to općenje preporučuje? Evo, opet ću ti citirati iz ove knjige: Kod Sicilijanaca se spolni odnosi između oca i kćeri smatraju za nešto normalno, i djevojčicu koja sudjeluje u takvim odnosima ne osuđuje društvo kojemu pripada. (Nabokov 2004: 163.)

U romanu se Lolita nalazi u dubokom jazu između svijeta odraslih i svijeta djece. Sa svijetom odraslih upoznaje se preko seksualnih odnosa sa Charlijem u kampu te s Humbertom, no ipak nekako ostaje vezana sa svijetom djece, izuzetno podložna niskoj i pop kulturi (što možemo nazvati i fetišizmom robe čime se pokušava kompenzirati kontrola i moć koja Loliti nedostaje) kojom je okružena, vlastitim nepromišljenim dječjim postupcima te sanjarenjem o boljem životu do kojeg će doći glumom. Opisana je kao izuzetno razmaženo dijete, neinteligentno te u odnosima s Humbertom nailazimo na upitnost pojma zavodnice kod nje.

---

<sup>90</sup> Nabokov (2004.), str. 45.



Tu se dolazi do problematičnog pitanja ukoliko je Lolita zavela Humberta ili pak je samo rob njegovih požuda.

Još jedan alat koji Humbert Humbert koristi jest humor koji je ključan za dvije scene u kojima postiže seksualno zadovoljstvo. U prvoj sceni Lolita stavlja noge u njegovo krilo u trenutku kada pjevaju pjesmu, a Humbert Humbert koristi pokrete njezinih nogu kako bi postigao vrhunac. U drugoj sceni kada se probude u motelu Enchanted Hunters nakon spolnog čina, Humbert Humbert govori Loliti da nije imao spolni odnos kao dječak i da odrasli ne rade takve stvari svaljujući krivnju i odgovornost na Lolitu. Kao opravdanje, opet kaže: „Milostive dame, osjetljive gospođe porotnice, ja joj čak nisam bio ni prvi ljubavnik!“<sup>91</sup> Gaut u interpretaciji *Lolite* kaže kako je čitatelj u ovom slučaju pozvan da ga Humbert zabavlja, a istovremeno čitatelj ostaje zaprepašten cijelom situacijom. Čak i kasnije, kada se Humbert eksplicitno pokajao, čitatelj je u odbojnosti i gnušanju pozvan osjetiti razloge njegovih postupaka i opravdanje istih.<sup>92</sup> Djelo istovremeno ima elemente šoka, humora i dirljivosti. Humbert Lolitu promatra kao objekt čiste estetike, posjedovanja i seksualnosti. Naprosto je lišava svake humanosti i njezinih potreba u nastojanju da svoje postupke učini prihvatljivim sebi i zadovolji svoje pedofilske želje i sklonosti. Želi posjedovati živo ljudsko biće kao kakav predmet, kontrolirati je, izolirati je od društvenog svijeta te je stoga podvrgava konstantnoj manipulaciji, a u nedostatku kontrole postaje frustriran. Humbertovu ljubav Lolita kupuje na način da mu pruža zadovoljstvo koje on traži, a zauzvrat zahtijeva materijalna sredstva (stripovi, slatkiši) i ispunjenje trivijalnih želja.

Kako je bilo lijepo donositi joj tu kavu – i ne dati joj je dok ne izvrši svoju jutarnju dužnost! Kakav sam bio pažljiv prijatelj, kakav revan otac, kakav dobar pedijatar koji je udovoljavao svim tjelesnim potrebama svoje smeđuše! Zamjeram prirodi samo na jednom, a to je što nisam mogao, kao što sam želio, izokrenuti svu svoju Lolitu i prinijeti žedne usne njenoj mladoj maternici, neznanom srcu, sedefastoj jetri, morskom grožđu njenih pluća i ljupkom paru bubrega! (Nabokov 2004: 179.)

Ujedno time kupuje i Humbertovu krivnju. Ipak s vremenom Humbert otkriva svoju nesposobnost da kontrolira Lolitu pa kreće s prijetnjama:

Maloljetnica, koja je dopustila punoljetnu muškarcu da je tjelesno upozna, izlaže svoju žrtvu optužbi zbog 'formalnog silovanja' ili 'sodomije drugog stupnja', zavisno od

---

<sup>91</sup> Nabokov (2004.), str. 146.

<sup>92</sup> Gaut (2007.), str. 196.-197.

primijenjene tehnike; i za to je predviđena maksimalna kazna od deset godina strogog zatvora. Dakle, ja idem u zatvor. U redu. Sjedit ću u zatvoru do 1957. godine. Ali što će biti s tobom, sirotice moja? Ti si, naravno, u boljem položaju od mene. Za tebe će se brinuti Služba socijalne skrbi – što, dabome, zvuči prilično žalosno. (Nabokov 2004: 163.-164.)

Pod opravdanjem da je njezina majka mrtva te da nema kamo otići, lišena je dostojanstvenog ljudskog života, nema prijatelja i uskraćenog je djetinjstva. Rezultat toga jest činjenica da Humbert Lolitu posjeduje fizički, no i dalje ne može kontrolirati tok njezinih misli i voljnosti što i naposljetku otvoreno priznaje kada je gubi.

Kroz godine poznavanja Humberta, Lolita promatra njegove taktike manipulacije i lažnih obećanja pa posljedično Humberta uvjetuje o granicama svoje slobode i pregovara o svojim nagradama. Možemo reći da Lolita daje svoje seksualne usluge u zamjenu za pravo koje bi kao svako dijete trebala posjedovati – izlaske i druženja s prijateljima, sudjelovanje u predstavama, telefonske razgovore s prijateljima. Humbert podcjenjuje Lolitinu sposobnost obmanjivanja i inteligencije te na kraju kao rezultat arogancije i usamljenosti sumnja na Lolitine planove te je nasilno napada i suočava sa sumnjivim postupcima (poput nedolaska na sat klavira, telefonskih poziva ili pak sakupljanja novaca za bijeg od njega) što Lolita opet iskorištava navodeći Humbertove misli u drugom smjeru.

Nakon što ga Lolita napušta zbog Clarea Quiltija, Humbert u memoarima naglašava Lolitinu svijest o svemu što joj je učinio te spoznaje opasnost takvih postupaka. Humbertov ton u tom trenutku romana postaje pokajnički te kreće u opsesivnu potragu za njom sljedeći znakove koje je ostavljao Clare Quilty sa samozavaravanjem da je više ne gleda isključivo kao objekt, već da je u ovom trenutku shvatio da je iskreno voli:

Bio bih hulja kad bih rekao (a čitalac bluna kad bi mi povjerovao) da me je udarac koji mi je zadao Lolitin nestanak zauvijek izliječio od sklonosti prema djevojčicama. Lolitu sam sad zavolio drugačijom ljubavlju, to je istina, ali se moja prokleta narav nije promijenila (Nabokov 2004: 279.)

S vremenom Humbert upoznaje Ritu i s njom ostvaruje ljubavni odnos, no u jednom trenutku saznaje gdje se Lolita nalazi te je okrutno napušta. Lolitu pronalazi bijednu, u siromaštvu i trudnu s drugim muškarcem, Dickom Schillerom. Tu se događa njegovo navodno moralno buđenje. Prepoznaje Lolitu kao osobu koju je držao za sebe i otimao joj individualnost:

Moja je konvencionalna Lolita u toku našeg neobičnog i nemoralnog suložništva bila došla malo-pomalo do zaključka da je čak i najbjedniji obiteljski život bolji od parodije rodoskrnuća, a ja, u krajnjoj liniji, nisam mogao ništa bolje ponuditi svojoj maloj beskućnici (Nabokov 2004: 312.)

Humbert je shvatio što je učinio Loliti, no nakon što mu Lolita ispriča sve pojedinosti o njezinom životu nakon odlaska od Humberta, odlazi u Ramsdale u nastojanju da pronađe Clarea Quiltija smatrajući ga odgovornim za ono što je Lolita sada i što Lolita više nije njegova. Naime, Lolita je napustila Humberta prvom prilikom zbog Clarea Quiltija kada se nalazila u bolnici. Time iskorištava savršeno danu priliku za bijeg u trenutku kada Humbert nije bio u njezinoj prisutnosti i kada nije bila podložna njegovoj kontroli. Na putu do Ramsdalea, Humbert mentalno projicira dekomponirane trenutke svog odnosa s Lolitom. Prihvaća činjenicu da je Lolita radije odabrala bijedni, jedva ikakav obiteljski život nego život s Humbertom. Ovdje Humbert nadilazi svoj egocentrizam te pokušava uvjeriti čitatelja u svoje istinsko kajanje zbog nemoralnosti. Ipak, kao manjkavost ovdje uviđamo da Humbert nakon navodnog moralnog buđenja odlazi počiniti ubojstvo što je isto tako jedna kontradikcija. Humbertov bijes na Clarea Quiltija i u konačnosti Quiltijevo ubojstvo je neopravdano. Nigdje ne postoji dokaz da je Clare Quilty uistinu taknuo Lolitu. U romanu nailazimo samo na njegovo opravdanje da je impotentan i njegov iskaz da se s Lolitom nije zabavio budući da ga je ostavila kada je htio da spolno opći s više muškaraca. Njemu se čak Lolita svojevrijem pridružila, dok ga Humbert optužuje za otmicu u bolnici. Nakon ubojstva Humbert se predaje rukama policije nepromišljenom vožnjom autom.

Što bi na ovaj roman odgovorio umjereni moralist? Uočavamo da je ovo umjetničko djelo puno moralnih manjkavosti i duboko je moralno problematično zbog uvida u perspektivu pedofilije. Roman *Lolita* traži specifičan odgovor recepijenata. Ispravno odgovoriti na ovo djelo značilo bi razumjeti i prihvatiti perspektivu pedofila te mu oprostiti za učinjene postupke. No, budući da kod umjerenog moralizma imamo Carrollovu moralno osjetljivu publiku, to nije moguće. *Lolita* nije izvukla iz nas emocije bitne za ostvarivanje središnjeg cilja romana zato što recepijente odvraća od odgovora kojemu djelo teži zbog njihovih moralnih intuicija. Nemoralni karakter djela sprječava našu sposobnost da se upustimo u umjetničko djelo. Moralno osjetljiva publika nikada ne bi mogla odgovoriti na takvo djelo kako ono traži jer emocionalno zahtijeva da prihvatimo središnju poruku romana koja je nemoralna. Publika je naprosto spriječena odgovoriti na propisani način. U tom smislu djelo bi se smatralo i estetski manjkavim. Umjereni moralizam, čini se, zaista teško i u rijetkim

slučajevima prihvaća da moralna manjkavost umjetničkog djela može biti njegova vrlina jer Carroll smatra da je emocionalni odgovor moralno osjetljive publike na estetska svojstva djela i dalje u velikoj mjeri stvar estetike. Carroll kaže da ukoliko djelo zahtijeva odgovor od nas kakav ne želimo ni zamisliti, a kamoli tek učiniti, onda mora postojati nešto što je manjkavo i u estetskoj dimenziji umjetničkog djela. Procjenjivanje umjetničkog djela izrazito je vezano uz emocionalni odgovor moralno osjetljive publike na nemoralni karakter djela, a ponekad nas takav odgovor odvraća od estetske vrijednosti djela.

Ovdje dolazimo do problema. Možemo se složiti da je roman *Lolita* i estetski vrijedno umjetničko djelo zbog niza razloga koji su spomenuti ranije. Smatram da *Lolitu* možemo u konačnici smatrati moralno manjkavom jer i prikazuje moralno nemoralnu perspektivu – onu pedofila, ali smatram da je estetski vrijedna te bih se zbog toga priklonila najumjerenijoj verziji moralizma. Moralno osjetljiva publika unutar Carrollovog poimanja umjerenog moralizma odbija prihvatiti odgovor koji umjetničko djelo traži, no najumjereniji moralizam prihvaća odgovor koji umjetničko djelo traži i to čini u svrhu doprinosa razumijevanja karaktera u maštovitom, trenutnom i fikcionalnom iskustvu recepijenta. Mary Mothersill na sličan način kaže kako problem kod nemoralne umjetnosti nije sam ulazak u fiksijski svijet, već činjenica da su nemoralne radnje, stavovi i perspektive predstavljene opravdano, a da bi recepijenti emocionalno uopće mogli slijediti zaplet, potrebno je usvojiti takvo opravdanje.<sup>93</sup>

Carroll bi na tu tvrdnju vjerojatno odgovorio da je to instrumentalistički pristup umjerenom moralizmu i da to može biti važno isključivo kada argumentiramo protiv cenzure nemoralne umjetnosti ili pak u svrhu korištenja nemoralne umjetnosti kao sredstva za stjecanje znanja i razumijevanja. Međutim, Matthew Kieran smatra kako je ono što jest važno u ovakvim slučajevima kao što je *Lolita*, vidjeti hoće li nas umjetnik natjerati da osjetimo i odgovorimo na nemoralni aspekt prisutan u umjetničkom djelu, a ne da su to odgovori koje bi moralni recepijenti trebali posjedovati i smatrati ih ispravnim ili pogrešnim u stvarnom životu. Upravo zato i Kieran nastoji preformulirati umjereni moralizam u najumjereniji moralizam kako bi omogućio takve slučajeve. Kieran kaže: „Moralne osobine koje su implicitne i središnje za maštovito iskustvo koje djelo pruža, relevantne su za vrijednost djela kao umjetnosti u mjeri u kojoj osuđuju ili promiču razumijevanje za prikladno osjetljivu publiku kroz likove, događaje, stanja stvari, odgovora i stavova koji su predstavljeni.“<sup>94</sup> Kada Kieran spominje pojam prikladno osjetljiva publika, to možemo razumjeti kao revidiranu verziju Carrollove moralno

---

<sup>93</sup> Gardner i Bermudez (2006.), str. 77.

<sup>94</sup> Citat preuzet iz Levinson (2003.), str. 463.

osjetljive publike jer se ipak odnosi na određenu publiku, a ne na bilo koju. Središnja stavka na kojoj počiva najumjereniji moralizam jest ta da postoje nemoralna umjetnička djela za koja smatramo da su moralno manjkava i pogrešna, no ipak na njih možemo odgovoriti onako kako djela traže jer nas dovode do toga da možemo zamisliti nešto što bi u stvarnom svijetu bilo nemoralno i stoga nepoželjno. Možemo potvrditi da mnoga umjetnička djela zahtijevaju samo zamišljanje nemoralne perspektive, a ne prihvaćanje ili vjerovanje.

## 8.2. *Studija nakon portreta pape Innocenta X.*

Slikar Francis Bacon jedno od svojih najpoznatijih djela pod nazivom *Studiju nakon portreta pape Innocenta X.* radi 1953. godine. Slika je referenca na djelo slikara Diega Velazqueza *Portret pape Innocenta X.* koje je naslikano 1650. godine veličajući papu na vrhuncu njegove moći. Innocent X. bio je u funkciji pape od 1644. kada je naslijedio papu Urbana VIII. do 1655. godine te je značajan zbog mnogih inovativnih ideja koje je proveo u djelo tijekom svog pontifikata ponajviše zbog toga što Sveta Stolica dobiva veliku moć u religijskoj i političkoj sferi. Francis Bacon svoje djelo naziva *Studija nakon portreta pape Innocenta X.* čime dekonstruira Velazquezovu sliku te je iznova stvara kako bi ostvario vlastite ciljeve. Neki od ciljeva koje ovom slikom Francis Bacon želi postići su pokazivanje kako religija ima negativnu ulogu u društvu te je izvor krajnjeg zla. Kao ateist, Francis Bacon na jedan surov i zvjerski način prikazuje kako bi nam u svijetu u kojem nema Boga bilo mnogo bolje. Baconov stav prema religiji osobito je problematičan – on u svojim slikarskim djelima zagovara svetogrđe i oskrnuće religijskih autoriteta. U tom smislu je ovo likovno djelo nemoralno. Bitno je napomenuti da je Francis Bacon naslikao više od četrdeset verzija ove slike. Slika je Baconu s vremenom postala opsesija. Francis Bacon Velazquezovu sliku kroz reprodukcije otkriva u Rimu, ali nikada ne dolazeći izravno u doticaj sa slikom unatoč tome što je dvije godine boravio u njezinoj neposrednoj blizini.<sup>95</sup>

Umjetničko djelo utjelovljuje elemente nasilja, očaja te u konačnosti smrti. Francis Bacon je rekao da smrt ne treba shvatiti kao stanje koje se događa nakon života, već da je smrt dio

---

<sup>95</sup> Sylvester (1987.), str. 38.

ljudskog stanja te je kao takvo već prožeto u ljudskom životu.<sup>96</sup> Zato radi ovo djelo kako bi opisao da papa nije lišen smrti. Papa je prikazan kako sjedi na električnoj stolici vrišteći. Bacon je papu prikazao na prijestolju koje je pretvoreno u spravu za mučenje i u trenutku kada papa sjeda na prijestolje, njegovo se tijelo počinje raspadati. Vrisak zapravo ima više značenja u ovom djelu. Vrisak, prema interpretaciji Rine Arya, predstavlja smrt religijskog autoriteta, povijesne tradicije, smrt Boga te smrt ljudskih bića koje vrište u prazno i gnjev prema stajalištu religije po pitanju homoseksualnosti.<sup>97</sup> Sam Bacon kaže kako vrisak pronalazi u avangardnom filmu *Oklopnjača Potemkin* Sergeja Ejzensteina, gdje ostaje fasciniran kadrom koji prikazuje medicinsku sestru razbijenih naočala, koja vrišti i prekrivena je krvlju. Ovu sliku čuvao je i u svom atelijeru. Uz kadar vriska iz filma, kao inspiracija za djelo poslužila mu je knjiga o bolestima ustiju koju je pronašao u pariškoj knjižari. Ujedno, lik pape Francis Bacon zatvara u kaveznu strukturu kako bi prikazao situaciju kolapsa tijela i kako bi zatvorio papu u dekompresijsku komoru.<sup>98</sup>

Slikar Francis Bacon u mnogim svojim djelima odnosi se izrazito kritički i negativno prema religiji, odnosno preciznije institucijama Crkve. Među njima se nalaze i *Tri studije za figure ispod raspela* (1944.), *Raspeće* (1965.), *Fragment raspeća* (1950.) i mnoga druga djela. Kao ateist, Francis Bacon u svojim intervjuima izrazito omalovažava kršćanstvo te koristi pogrdne termine koji označavaju učinke kakve religija ima na ljudska bića. Smatra kako je religija fantazija, način da se ljudska bića discipliniraju te kaže kako autoriteti države koriste religiju za nadzor postupaka i misli ljudskih bića. Da bismo razumjeli njegovo slikarstvo, trebamo predstaviti aspekte koji su utjecali na takvo poimanje figure pape. Francis Bacon rođen je u Irskoj, a religija je u vrijeme početka 20. stoljeća bila neizbježan dio iskustva u društvu kada su se događale konstantne napetosti između protestanata i katolika. Budući da je odgajan tijekom pokreta Sinn Fein<sup>99</sup>, religija doprinosi njegovom osjećaju opasnosti zbog neprestanih religijskih napetosti. Ujedno, živi s bakom u kući koja je bila svakodnevno okupirana snajperistima što doprinosi njegovom osjećaju za konstantnu bojznost i potencijalnu opasnost. Uz to, Baconov otac izrazito se protivio njegovoj homoseksualnosti i naumu da postane slikar. Ukoliko promotrimo riječ papa uvidjet ćemo da i riječ papa dolazi od latinske riječi koja znači otac. Ova dva aspekta (papa kao religijski autoritet i papa kao otac koji ne podržava sinovu seksualnu orijentaciju) dovode do Baconovog povezivanja religije i nasilja te

---

<sup>96</sup> Arya (2008.), str. 34.

<sup>97</sup> Arya (2008.), str. 36.-37.

<sup>98</sup> Arya (2008.), str. 37.

<sup>99</sup> Sinn Fein je irski republikanski pokret sjevernoirskih katolika, koji se zalagao za liberalne ciljeve, nacionalno oslobođenje i odvajanje Irske od Velike Britanije.

mržnje prema vlastitom ocu. Tako Bacon u svoje slike unosi sve što ga je na neki način ugrožavalo kroz život. Uz to, djelo nastaje 1953. godine, nakon završetka Drugog svjetskog rata kada je cijeli svijet u egzistencijalnoj krizi, a umjetnost više ne prikazuje revolucionarne ideje kao nakon Prvog svjetskog rata, već se prepušta očaju, depresiji i veličanju egzistencijalne krize. Isto tako, Bacon je izrazito volio Nietzscheovu filozofiju promatrajući takav stav kao ideju da ako je Bog mrtav, onda je papa redundantan simbol u našem svijetu. Dakle, prema interpretaciji Rine Ayar, sve to dovodi Bacona do simboličkog ubojstva Božjeg predstavnika na svijetu, a isto tako i očinske figure.<sup>100</sup>

Francis Bacon šokira i odbija svoju publiku tematikom djela izigravajući znatiželjnog znanstvenika koji s neutralnošću u laboratoriju promatra štakora u kavezu na kojem eksperimentira. No, s druge strane i zavodi svoju publiku estetskim svojstvima površine platna gdje koristi probranu paletu boja. Koristi isključivo komplementarne boje – žutu i ljubičastu, koje su u kontrastu s mračnom i sablasnom pozadinom. Bacon u svom slikarstvu koristi deformaciju ljudskog lica kako bi prikazao ljudsku subjektivnost zaklanog mesa i pretvorio glavu protagonista u tjelesno-životinjsku činjenicu. On stvara prostor nerazlučivosti između životinje i ljudskog bića u okviru poetike patnje. Bacon je rekao: „Čovjek koji pati je zvijer, a zvijer koja pati je čovjek.“<sup>101</sup> On manipulira vizualnim smanjivanjem oštine slike. On svoje slike briše, četka, tamponira krpom kako bi dekomponirao lik pa izvršava nasilje i na samom mediju slikarstva. Isto tako uočavamo kontradikcije – on napada autoritet religije, no istovremeno je fasciniran ikonografijom pape. Bacon je u nekoliko intervjuja pomalo sarkastično istaknuo da su njegove slike religijskih autoriteta isključivo samo eksperimenti s bojama, no teško je ignorirati moralnu tematiku djela – svetogrđe, nasilje. I sam Francis Bacon u svom posljednjem intervju-u na 28. stranici časopisa *The Art Newspaper* istaknuo je: „Nasilje koje izražavam bojom pokušaj je preuređenja samog nasilja u stvarnost.“ Možda su spomenuti elementi u Baconovom slikarstvu rezultat traumatskih iskustava iz djetinjstva, no sama činjenica je da u gotovo svim djelima koje Bacon radi prisutan nedopustivi zahvat na ljudskom biću, a velika većina djela promovira upravo nasilje i svetogrđe kao zlobnu nakanu prema točno određenim članovima društva.

U ovom slučaju, umjetničko djelo zagovara nasilje prema religijskom autoritetu i svetogrđe. Ipak, umjereni moralist bi, kao i u slučaju *Lolite*, odgovorio da je ovo umjetničko djelo zbog svojih nemoralnih aspekata koji promoviraju nasilje i svetogrđe estetski manjkavo. *Studija*

---

<sup>100</sup> Arya (2008.), str. 36.-39.

<sup>101</sup> Purgar (2009.), str. 374.

*nakon portreta Innocenta X.* traži od recepijenata da odgovore s odobravanjem na sliku koja u sebi sadrži elemente nasilja i svetogrđa zbog osobnih doživljaja umjetnika, Francisa Bacona, koji je svoje unutarnje osjećaje prema religiji i negativnom stavu prema ocu prenio na platno. Moralno osjetljiva publika, iako razumije motive koji su prethodili slici, ne može moralno prihvatiti ovo djelo. Naprosto ne može zauzeti pozitivan stav prema nasilju i svetogrđu te zbog toga je djelo manjkavo i estetski. Ipak, kao i u slučaju *Lolite*, osobno dolazim do problema s moralno osjetljivom publikom koja negira estetsku vrijednost djela zbog moralne manjkavosti. Smatram da nas Baconovo djelo poziva da odgovorimo na djelo tako što ga privremeno u maštovitom iskustvu možemo razumjeti te bi stoga najumjereniji moralizam bio najbolje rješenje za odgovor na ovo umjetničko djelo.

Djelo Vladimira V. Nabokova *Lolita* i djelo Francisa Bacona *Studija nakon portreta pape Innocenta X.* u mnogočemu su slična. Naime, oba djela su prije svega moralno manjkava. *Lolita* donosi priču Humberta Humberta koji je pedofil, a *Studija nakon portreta pape Innocenta X.* pokazuje elemente nasilja i svetogrđa kroz lik pape. U oba slučaja djela nas pozivaju da preuzmemo perspektivu koja je nemoralna s ciljem razumijevanja samog umjetničkog djela te su protivne ustaljenim i prihvaćenim društvenim normama. Isto tako, u oba slučaja imamo nešto što determinira postupke likova. Kod *Lolite* je to Humbertova povijest, odnosno točnije njegov susret s Annabel Leigh i njezina smrt koja ga, prema njegovom iskazu, dovodi do pedofilskih sklonosti. U ovom slučaju je upitno to koliko je pouzdano, no ipak uzmimo u obzir taj iskaz. U slikarskom djelu za svetogrđe i nasilje odgovorne su okolnosti u kojima se umjetnik Francis Bacon nalazio. Naime, problemi s ocem zbog njegove homoseksualnosti i želje da postane slikar te religije kao sinonima za konstantnu opasnost i oprez. Nadalje, djela se nameću svojim estetskim značajkama kojima se zavodi publika. Kod *Lolite* je to spretno korištenje jezika i stilskih figura, dok je kod *Studije nakon portreta pape Innocenta X.* tretiranje površine platna zapanjujućim bojama i tehnikama. U oba slučaja, kada bismo govorili o moralizmu, odgovori na ova djela bili bi nezasluženi. Umjereni moralizam, kao što smo vidjeli ne prihvaća ova umjetnička djela kao estetski vrijedna zbog njihove nemoralne perspektive koje umjetničko djelo zagovara ili prikazuje i koju moralno osjetljiva publika osuđuje. U oba slučaja djela traže od recepijenata da osjećaju na način koji krši njihove moralne stavove i intuicije te se zbog toga ne mogu upustiti u središnju poruku djela. Takva nemoralna perspektiva recepijentima je nedostupna i



neopravdiva te stoga zaobilazi i moralno osjetljivu publiku koja prepoznaje moralne nedostatke u navedenim djelima.

## 9. Uloga nemoralne umjetnosti u suvremenom društvu

Oscar Wilde u predgovoru romana *Slika Doriana Graya* (1891.) na četvrtoj stranici rekao je: „Sva je umjetnost sasvim beskorisna.“ Jednako tako u istom predgovoru je rekao „Nema moralnih ili nemoralnih knjiga. Knjige su napisane dobro ili loše.“ No, je li uistinu to tako? Kroz ovaj diplomski rad vidjeli smo mnoštvo teorija koje su u suprotnosti s navedenim citatima Oscara Wildea. Prvo, u prethodnim poglavljima vidjeli smo da postoji nešto takvo kao što je nemoralna knjiga, odnosno nemoralna umjetnost, a sama umjetnost nam je od izuzetne važnosti i čak štoviše, umjetnost je jedna od stavki koja nas razlikuje od životinja, biljaka, stvari. Umjetnost je čvrsto povezana s društvom u kojem živimo i najčvršće povezana sa samim životom tako da ni na koji način ne može biti beskorisna. Nadalje, jedna od najznačajnijih vrijednosti nemoralne umjetnosti je ta da nam može dati uvid u perspektive, radnje i stavove koje bismo u svakodnevnom životu smatrali neprikladnima, može mijenjati ustaljena mišljenja ljudskih bića, može imati funkciju pobuđivanja svijesti o određenom stanju ili problemu u društvu (primjerice, rasizam, mizoginija), može testirati granice prihvaćanja nemoralnih perspektiva u umjetničkom djelu i slično. U nekim slučajevima nemoralna umjetnička djela zagovarajući i promovirajući određene radnje, stavove i perspektive mogu i vrijeđati naš osjećaj za ispravno, moralno. Nemoralna umjetnost je i dijelom sredstvo za provokaciju. Na prvi pogled bez očitog cilja, ali uz dublje promatranje i analizu, nemoralna umjetnost potiče raspravu o provokativnim temama. Unatoč tome što su mnogi odgovori koje nemoralna umjetnička djela traže od nas većini ljudi odbojni i nezamislivi, ipak postoji nešto što nas privlači u konzumiranju nemoralne umjetnosti.

Općenito postoje dvije linije promišljanja o ulozi nemoralne umjetnosti i daje odgovor zašto je uopće konzumiramo. Prva linija ukazuje na opasnosti nemoralne umjetnosti: umjetnost može biti nemoralna jer stavlja recepijente na distancu, umjetnik se može ocijeniti kao moralno loša osoba jer stvara takvu umjetnost, recepijenti koji konzumiraju nemoralnu

umjetnost mogu biti osuđeni kao nehumani i tako dalje.<sup>102</sup> Drugu liniju spomenula sam u posljednjem dijelu poglavlja Nemoralna umjetnost, gdje su istaknuti razlozi zašto nemoralna umjetnost može biti privlačna recepijentima: nemoralnu perspektivu u umjetnosti možemo smatrati izazovom za nas te se u nekim slučajevima to može odnositi na neke naše moralno zabranjene želje ili meta-želje (primjerice, pornografska umjetnost ili opscena umjetnost). Iz nemoralne umjetnosti možemo i nešto naučiti, možemo riješiti velika društvena pitanja i moralne probleme. Možemo primjerice vidjeti kakav je svijet ovisnika i iz toga naučiti da takav svijet nije onaj u kojem bismo željeli živjeti. Nadalje, nemoralna umjetnost može nas osloboditi moralnih stereotipa, psiholoških tabua ili nepoznanica.<sup>103</sup> Jedno od primjera djela iz ove kategorije već je spomenuto: *Studija nakon portreta pape Innocenta X*. Francisa Bacona, djelo koje obiluje svetogrđem i nasiljem prema autoritetu katoličanstva. Za pripadnike katoličke crkve, navedeno djelo zasigurno je šokantno i duboko uvredljivo, no za nekoga tko nije sklon katoličkoj crkvi ili religiji općenito može biti užitak gledati kako je autoritet Crkve mučen. Jednako tako, nemoralna umjetnost, može nam izazvati znatnu pažnju u kognitivnom smislu.<sup>104</sup> Primjerice, fotografije deformiranih tijela ljudskih bića Diane Arbus mogu izazvati znatiželju i fascinaciju kod recepijenata, a ujedno kada znatiželjno gledamo fotografije nema posljedica kakvih bi bilo u stvarnom životu – osuđivanje, nelagoda. Nemoralna umjetnost nudi alternativu dnevnom diskursu i to je jedna od njezinih bitnih uloga u suvremenom društvu. Nemoralnu umjetnost konzumiramo jer je smatramo izazovom, ona je drugačija, plijeni nam pažnju, šokantna je. Kroz nemoralnu umjetnosti možemo osjetiti emocije kakve još nismo osjetili i moguće posljedice pojedinih nemoralnih djelatnosti, možemo dobiti uvid u ljudsku psihologiju, možemo osjetiti kako je biti drugačije, ljudsko biće upitnog morala. Prirodno smo znatiželjni oko uzroka nemoralnih radnji kod ljudskih bića, a umjetnost ima sposobnost pružiti moguće odgovore na takva pitanja na jedan distanciran, latentan način.

---

<sup>102</sup> Hanson (1998.), str. 206.

<sup>103</sup> Kieran (2006.), str. 136.-137.

<sup>104</sup> Kieran (2006.), str. 136.-137.

## 10. Zaključak

U prethodnim poglavljima predstavljena je šira slika poimanja nemoralne umjetnosti i pregled osnovnih gledišta koja se tiču odnosa morala i estetike. Osnovna gledišta obuhvatila su autonomizam, umjereni autonomizam, moralizam i umjereni moralizam. Kao teoriju koju sam odlučila izdvojiti, izabrala sam gledište Noëla Carrola, umjereni moralizam koji kaže da je ponekad moralna vrijednost umjetničkog djela bitna za njegovu estetsku vrijednost. Ukazala sam na postulate teorije umjerenog moralizma koji uključuje odgovor recepijenata na umjetničko djelo i moralno osjetljivu publiku koja savršeno procjenjuje umjetnička djela. Kroz odnos prema autonomizmu, umjerenom autonomizmu i moralizmu, po mom mišljenju, umjereni moralizam pokazao se kao bolja teorija te je to teorija koju sam odlučila braniti. Ipak unatoč upućenim mnogim kritikama, koje se odnose na problem moralno osjetljive publike, pada umjerenog moralizma u moralizam, opisa umjerenog moralizma kao partikularističke, nedovršene i nesustavne teorije, zaključila sam da je umjereni moralizam adekvatna teorija, no da je u detalju koji obuhvaća moralno osjetljivu publiku teoriju potrebno dijelom revidirati. Kroz studije slučaja koje su obuhvaćale djelo *Lolita* i *Studiju nakon portreta pape Innocenta X.* pokušala sam primijeniti umjereni moralizam i obrazložiti zbog čega smatram da je kao podvrsta umjerenog moralizma najadekvatniji najumjereniji moralizam. Najumjereniji moralizam smatram najadekvatnijim budući da u obzir uzima publiku te ih navodi na prihvaćanje odgovora koji umjetničko djelo traži i to čini u svrhu doprinosa razumijevanja karaktera ili događaja u maštovitom, trenutnom i fikcionalnom iskustvu recepijenta.

U zaključku, smatram da nam umjetnost u cjelini, bila ona moralna ili nemoralna, ukazuje na nedodirljive aspekte ljudskog postojanja, od onih do kojih ne možemo ni mi sami do onih koji su najiskreniji. Uočavamo da je tok vremena prožet čovjekovom borbom na mikro i makro nivou. Borba se odvija jednako na području morala čijim smo pitanjima i problemima svakodnevno okruženi, kao i na području estetike i umjetnosti koja pokušava tu borbu implementirati u sebe i ponešto reći o tome iz svoje perspektive. Na nama, recepijentima i konzumentima umjetnosti, filozofima ostaje da tu borbu kroz interakciju s umjetničkim djelima prihvatimo i argumentirano raspravljamo o njoj. Rasprava o umjerenom moralizmu pokazala se u suštini kao uspješan pokušaj rasprave o nemoralnoj umjetnosti i interakciji moralne i estetske dimenzije za razliku od ostalih teorija koje su ili reducirale ili zanemarivale tu interakciju.

## 11. Popis literature

1. Ades, D. (1985.) *Francis Bacon*. London: Thames and Hudson.
2. Anderson, J. C. i Dean, J. T. (1998.) Moderate Autonomism. U: *British Journal of Aesthetics*, 38 (2).
3. Arya, R. (2008.) Painting the Pope: An Analysis of Francis Bacon's Study After Velazquez's Portrait of Innocent X. U: *Literature and Theology*.
4. Berkowitz, L. (1964.) The Effects of Observing Violence. U: *Human Aggression*.
5. Bermúdez, J. L. i Gardner, S. (ur.), (2006.) *Art and Morality*. London: Routledge.
6. Carroll, N. (1998.) Moderate Moralism. U: *British Journal of Aesthetics*, 36 (3): 223.-238.
7. Carroll, N. (2000.) Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research. U: *Ethics*, 110 (2): 350.-387.
8. Carroll, N. (1999.) *Philosophy of Art*. London: Routledge.
9. Carroll, N. (2002.) The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge. U: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60 (1): 3.-26.
10. Caruso, M. (2014.) Why Immoral Art Cannot Morally Harm Us. U: *Scholar Works Georgia State University*.
11. Conolly, O. (2000.) Ethicism and Moderate Moralism. U: *British Journal of Aesthetics*, 40 (3): 302.-316.
12. Ficacci, L. (2006.) *Francis Bacon: 1909.-1992*. Koeln: Taschen.
13. Gaut, B. (2007.) *Art, Emotion and Ethics*. Oxford: University Press.
14. Gaut, B. i McIver Loper, D. (ur.) (2000.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge.
15. Hanson, H. (1998.) How bad can good art be? U: *Aesthetics and Ethics*.
16. Harold, J. (2008.) Immoralism and the Valence Constraint. U: *British Journal of Aesthetics*, 48 (1): 45.-64.
17. Jacobson, D. (1996.) Sir Philip Sidney's Dilemma: On the Ethical Function of Narrative Art. U: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54 (4): 327.-336.
18. Jacobson, D. (1997.) In Praise of Immoral Art. U: *Philosophical Topics*, 25 (1): 155.-199.

19. Kieran, M. (2001.) In Defence of the Ethical Evaluation of Narrative Art. U: *British Journal of Aesthetics*, 41 (1): 26.-38.
20. Kieran, M. (2001.) Pornographic Art. U: *Philosophy and Literature*, 1 (3): 31.-45.
21. Kieran, M. (2002.) On Obscenity: The Thrill and Repulsion of the Morally Prohibited. U: *Philosophy and Phenomenological Research*, 64 (1): 31.-55.
22. Kieran, M. (2006.) Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value. U: *Philosophy Compass*, 1 (2): 129.-143.
23. Kieran, M. (2009.) Emotions, Art and Immorality. U: *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion* (ur.) Peter Goldie. str. 681.-702.
24. Levinson, J. (2001.) *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*. Cambridge University Press.
25. Levinson, J. (2003.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford University Press.
26. Macneil, P. (2014.) *Ethics and the Arts*. Dordrecht: Springer.
27. Mullin, A. (2004.) Moral Defects, Aesthetic Defects, and the Imagination. U: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62 (3): 249.-261.
28. Nabokov, V. V. (2004.) *Lolita*. Zagreb: Globus media.
29. Purgar, K. (2009.) *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Zagreb: Centar za vizualne studije.
30. Stecker, R. (2010.) *Aesthetics and the Philosophy of Art*. New York: Rowman & Littlefield Publishers.
31. Stecker, R. (2005.) The Interaction of Ethical and Aesthetic Value. U: *British Journal of Aesthetics*, 45 (2): 138.-150.
32. Stecker, R. (2008.) Immoralism and the Anti-theoretical view. U: *British Journal of Aesthetics*, 48 (2): 145.-161.
33. Sylvester, D. (1987.) *A Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. Thames and Hudson.
34. Walton, K. L. (1994.) Morals in Fiction and Fictional Morality. U: *Proceedings of the Aristotelian Society*, 68, str. 27.-50.