

Magdalena BOGUSŁAWSKA*
Uniwersytet Warszawski
Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej

Оригинални научни рад
Примљен: 03. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ И СТАЊЕ СУБЈЕКТА У СВЕТУ СТАЛНЕ ПРОМЕНЕ (КОМПАРАТИСТИЧКО ЧИТАЊЕ ЕСЕЈА МИШКА ШУВАКОВИЋА И ЗИГМУНТА БАУМАНА)

Половином деведесетих година призната пољска хуманисткиња Марија Јањон (Јањон 1996), реагујући на промене које су се у то време одвијале под утицајем политичких збивања и дубоких друштвених и културних трансформација, у наслову једне од својих књига поставила је симптоматично питање: *Да ли ћеш знати шта си доживео?* Данас ово питање не губи своју актуелност, напротив – звучи све гласније и драматичније, поготову у контексту песимистичких дијагноза на тему кризе хуманистике у свету фокусираном на конзумацију, површну иновативност, а пре свега на стално прерађивање информације, што доводи до кризе искуства. Живимо у свету где се „економији смисла“ заснованој на комерцијализацији и подређеној принципу задовољства супротстављају молошкоке истине различитих фундаментализама. Читање есеја Зигмунта Баумана и Мишка Шуваковића убеђује да за ове две опције алтернативу може пружити естетски доживљај. У текстовима оба аутора оно постаје референтна тачка у процесима суочавања са стварношћу – не дајући дефинитивна решења и одговоре, омогућава реконструкцију једне општене визије света, која у условима инфлације перцептивних стимуланса дозвољава да се изврши њихова селекција, уређење у критеријумима битности, као и придавање значења. Естетско искуство је полазна тачка у обликовању рефлективног, тј. критичког и дијалогског субјективитета, а жанр есеја показује се као најадекватнија форма његове експресије и интелектуалне концептуализације.

Кључне речи: естетски доживљај, уметност, есеј, субјективитет, флуидна модерност, номадизам.

Савремени теоретичари уметности сложено тврде да је међу традиционалним естетским категоријама у опису и анализи појава из области уметничког стваралаштва најефикаснији оперативни појам естетског доживљаја (*aesthetic experience*). Актуелно тумачење тог појма, који има једнако дугачку филозофску традицију као и сама естетика, покушава помирити вредности

* m.boguslawska@uw.edu.pl

одвојене од стране античких Грка: *aisthesis* i *noesis*, односно соматски (дакле физички) и мисаони (имагинарни и интелектуални) елемент. Савремено поимање категорије естетског доживљавања највише дугује експериментима авангарде, усмереним на ревизију традиционалног, конзервативног, окошталог схватања уметности, као и филозофским концепцијама: херменеутици Мартина Хајдегера и Ханса Георга Гадамера, критичкој естетици Валтера Бенјамина и Теодора Адорна, затим и другим представницима и правцима модерне хуманистике.¹ Хајдегер је на страницама својих филозофских расправа оспоравао естетизујућу перцепцију уметности, чију меру и смисао одређује осећање лепоте (смисао за лепоту), а изјашњавао се за признавање уметничког дела за културно биће (културолошку појаву), за артефакат, који говори о културном искуству и ствара интерпретацију друштвене стварности, а његова перцепција значи трагање за смислом, филозофирање, и у том погледу сама по себи представља стваралачки чин. Ова херменеутичка, антиесенцијалистичка перспектива омогућила је нов приступ уметности, у чијем се оквиру она показује као *locus* културног искуства и истовремено као метајезик који служи његовој концептуализацији. Друга важна питања везана за разматрање појаве естетског доживљаја поставио је Валтер Бенјамин. Шетајући „без сврхе”, без карте, без плана по улицама Париза, обновио је, или чак више – на посебан начин отелотворио деветнастовековну фигуру фланера (фр. *flâneur*), да би, захваљујући томе, скренуо нашу пажњу на *догађајни*, ситуациони аспект доживљавања света, као и колекционарски (дакле на посебан начин естетски) приступ субјекта према њему. У Бенјаминовим списима истиче се концепт визуелног мишљења (омеђеног једино имагинацијом и ерудицијом посматрача) као модуса свести субјекта и његовог присуства у простору који постаје место игре, поље интерпретације. Да подсетимо – код аутора *Пасажа* модерни град није само сфера индустрије, продукције и конзумације, већ простор доживљавања који нагомилавањем слика стимулише визуелну рецептивност шетача (Бенјамин 2005).

У покушају приближавања когнитивне трајекторије појма естетског доживљаја чини се данас важном и перспектива прагматичне филозофије, представљене између осталих од стране Џона Дјуја и његовог наследника Рихарда Шустермана, који сложено сматрају да уметничко искуство обогаћује живот, који је, узгред речено, данас све чешће перципиран и концептуализован у категоријама *уметности живота* (*techné tou biou*) (2005: 8). Она се заснива на свесној психосоматској аутокреацији или је пак врста примењене естетике, односно примењене филозофије. Прагматизам у текстовима својих представника – како горенаведених двојице филозофа, тако и аутора тог опредељења, као што су Мишел Фуко и Ричард Рорти – пројекат је *естетског живота*, у којем се изводи интеграција разноликих елемената: практичних и когнитивних, афективних и интелектуалних, телесних и друштвених као фактора који конституишу естетски доживљај (Шустерман 2005: 8–9). За-

¹ О томе опширније пише, између осталих, Ридигер Бубнер у књизи *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989 (Бубнер 2005).

сновани, наиме, на стваралачкој и критичкој имагинацији, имају потенцијал да постану ослонац естетског става у свету, који је изгубио поверење у вредност и оправданост метафизичких, односно трансцендентних ослонаца, који је довео у питање моћ неборивих принципа и санкционисао замену вертикалног поретка и хоризонталним.

Споменуте филозофске концепције, иако наведене само у ограниченој мери, представљају репертоар рецентних тумачења категорије естетског доживљаја. Осим тога – упркос теоретским и методолошким разликама – оне наглашавају носивост тог појма и приближавају цивилизацијски контекст његове актуализације. Наиме, у условима када се класичне категорије – посебно нормативног карактера, као што су лепота, хармонија, артизам или уметничко дело – детронизују, појам естетског доживљаја постиже све већу оперативну моћ. Пробија баријеру која одваја институцију уметности и живот; другим речима, постаје инструмент погодан у опису феномена припадајућих уметничкој сфери, али такође дозвољавајући прекорачење њених граница да би се од уметности направила референтна тачка у напору разумевања људске стварности, као и причања о њој, те о њеним проблемима. Антрополошка у својој суштини и антропоцентрички реинтерпретована категорија доживљаја (и у ширем смислу искуства) дозвољава да се у централну позицију врати субјект, као и питање субјективитета узетог као динамична, ангажована и у том ангажману (ауто)рефлексивна форма присуства и функционисања/бивствовања у свету. Кључна позиција доживљаја као епистемолошки оријентисаног, динамичног и преображавајућег процеса – скреће нашу пажњу, као што доказују запажања перформативне естетике, не толико ка уметничким објектима, колико ка естетским ситуацијама у њиховом релационом (објекат – субјекат), као и догађајном аспекту.

Индивидуалистички, субјективни естетски доживљај захтева своју артикулацију и интерпретацију. Стога субјект тражи такву материјалну форму експресије властитог искуства која ће задовољити потребу комуникације и одговарати идиоматици доживљаја, који је истовремено и предмет и градиво регистрације. У области текстуалне, књижевне активности задатак тог типа испуњава есеј, и то, као што се чини, ефикасније него било који други књижевни жанр. Ту иманентну генеалошку способност есеја подвукао је већ сам Мишел Монтењ, наводећи на крају свог чувеног у парадигматског дела *Огледи*, у функцији поенте, део под насловом „О искуству” (Монтењ 2004). Оно је код француског аутора увек субјективно, лично, појединачно, посебно, својствено, а нарација која конкретизује то искуство чини његову текстовну, односно књижевну транспозицију, његову ре-креацију, као и естетику, инкарнацију или репрезентацију. Есеј следи (односно имитира) логику и поетику искуства, доживљаја, а истовремено га лоцира у дискурзивном (то јест интерактивном) простору текста. Подређује тиме дескрипцију искуства реторичким принципима, значи – у ширем смислу – организује је око естетских доминанти. Региструјући процес концептуализације, естетизације доживљаја, „оуметничења” егзистенцијалног искуства, есеј учествује у чину своцирања или пак конституисања субјекта. Есеј не само да изражава (по-

некад потврђује, а понекад доводи у питање) пишев идентитет у његовој текстовној димензији, него га такође установљава у односу на посматрану и доживљавану (!) стварност. У том смислу, за оног који пише то је пракса не само изражавања већ такође конципирања и стварања себе. Стога, ово есејистичко *ja*, које се формира у тексту и кроз текст, чини динамичну вредност, променљиву, перформативну, а његов идентитет показује своју дискурзивну, отворену природу. Преносећи индивидуално искуство и доживљај, есејистички субјекат покушава (fr. *esseyer*) да прекорачи праг своје субјективности, труди се да превазиђе властиту непоновљивост и непреводивост свог искуства у корист интерсубјективног/трансиндивидуалног смисла, у име разумевања.

Ту формулу писања есеја, коју можемо назвати антрополошком, репрезентују (свако на својствен начин) пољски филозоф културе Зигмунт Бауман, као аутор текстова сабраних у збирци *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie* (Међу тренем и лепотом. О уметности у убрзаном свету, превод аутора) и српски теоретичар уметности Мишко Шуваковић на страницама књиге *Фаренхејт 387. Теоријске исповести*. Оба аутора повезује дубоко укоренење у традицији естетске филозофије интересовање за визуелну уметност, а у својим текстовима окрећу се ка концепцијама и делима које имају за њих вредност извора егзистенцијалног (интелектуалног, менталног, емотивног) искуства, затим се могу искористити као референтна тачка у њиховој интерпретацији. Реч је о ситуацији када уметнички објекат као посебна визуелна структура смисла постаје исходиште изрицања о свету, култури, идеологији, друштву, човеку. Како доказује Рудигер Бубнер, приступ тог типа везује се за све више изражену тенденцију разматрања „озбиљних питања живота у медијуму естетског привида” (Бубнер 2005), тј. кроз артифицијелне конструкције. Другим речима – у питању је потреба придавања форме и значења иначе необликованој, амалгамској стварности, њеног предочавања помоћу уметничке дескрипције, значи – помоћу метафоричког еквивалента. Циљ оваквог захвата заснива се на томе да естетски доживљај/искуство у рукама писца-интелектуалца на посебан, изразит, нерутински начин покаже свој критички потенцијал, да постане мерило смисла и место његовог испитивања (Бубнер 2005: 183). „Стојимо испред дела уметника” – наводи Бубнер – „који је успео да да видљив и опипљив облик нашим надама – и нашим претпоставкама о јаловости тих нада, као и нашим страховима од њиховог распршења” (Исто: 82–83)².

Захваљујући надовезивању на доживљаје естетског карактера, оба аутора покушавају да прекораче границе општепознатог, баналног, очигледног. Тај тренутак који генерише радозналост – механизам спознајне дистанце, ефекат другости (*Verfremdungseffekt*) – пружа такве могућности презентације, проблематизације и интерпретације, које није могуће затворити у оквире подређене методолошким и формалним режимима научног текста. Оба аутора заступају интелектуални приступ савременом свету и његовим сложе-

² Све цитате из страних текстова превела на српски језик ауторка текста.

ностима. Бауман говори са становишта социологије и филозофије културе и – независно од личног и често емоционалног тона, упркос попуштању дисциплине научног дискурса – остаје у својим текстовима научник. Док Бауман есејима о уметности легитимише своју позицију социолога и филозофа културе, Шуваковић се игра с улогом теоретичара уметности – у одређеној мери идентификује се с њом и на њу навикава читаоца, да би у другом делу текста извршио њену деконструкцију.

Како Бауманови, тако и Шуваковићеви есеји представљају снажну ангажованост у вези са рефлексијом о стању савремености, укључујући појаве које њу одређују, као што су мултикултурност, глобализација, урбано, миграције. Бауман уклапа своја запажања у оквире своје чувене концепције флуидне (пост)модерности, разматране у његовим научним расправама посвећеним друштвеном животу у савремено доба. Наглашава из перспективе те дијагнозе парадигматски феномен убрзане промене (односно императив сталне промене), у којем аутор запажа последицу просветитељске идеје напретка, која је измакла контроли. Пут цивилизацијског прогреса испоставља се – говорећи Бенјаминовим речима – једносмерним путем. У есеју „Niesco płynnych myśli o sztuce w płynię” („Неколико флуидних мисли о уметности у течном”) који отвара збирку, читамо:

Време тече – али не као што је било раније. Постоји промена, вечно промена, стално промена – али недостаје унапред одређена циљна тачка, или пак очекивања да ће мисија усавршавања некад бити испуњена. Сваки трен, на брзину доживљаван, бремен је истовремено својим крајем и новим почетком који су некада били сматрани жестоким антагонистима, данас сијамском браћом (Бауман 2010: 11).

Намеће се, дакле, питање: како ова стална метаморфичност стварности, која обликује модеран темпорални, а затим нове форме видљивости и нови модус перцепције света, утиче на стање уметности? Шта то значи да имамо данас посла са „уметношћу у течном”? Како се то догађа да се јавни простор све више колонизиран од стране естетике истовремено „празни од уметничких дела” која из класичне перспективе представљају отелотворење трајности и ванвремености? Бауман поставља та питања, надневши се над стваралаштвом истакнутих визуелних уметника 21. века: Жака Вијежеа, Манола Валдеза, Хермана Брауна-Вега, Вилема де Кењинга, а с посебним ангажманом над инсталацијама пољских аутора Гжегожа Кламана и Мирослава Балке. Есеји сабрани у књизи *Међу треном и лепотом* чине својеврсни наставак научних студија пољског филозофа и уводе читаоца у његов истраживачки опус. Аутор додирује кључне теме хуманистике, које су га одувек занимале: тело, град, сећање, модерност, питање Другог, холокауст. Истовремено Бауманови чланци могу се читати као лични (понекад интимни) водич научника кроз свет савремене уметности, водич који се може сматрати позивницом за обављање заједничке интелектуалне авантуре. Бауман представља или се надовезује на радове уметника који су свесно примили улогу критичког интелектуалца који остају у динамичкој интеракцији са друштвеном стварношћу, политиком, историјом и сл. И чије се стваралаштво можда се мање уклапа у доминантну струју савремене уметности, која се третира као креа-

тивна производња, односно културна индустрија, али зато више учествује у дискурзивним процесима заједнице и као таква може постати инспирација за истраживачки рад, за анализу механизма и перспектива културе.

Окосница разматрања Мишка Шуваковића је питање савременог номадизма, посматраног као одређени начин функционисања субјекта у постколонијалном свету и као спознајна ситуација заснована на посебним филозофским поставкама – полазном антиесенцијализму, афирмацији Другог, односно другости, одрицању од формулисања коначних закључака, одбацивању једнозначности, а осим тога на тежњи да се превазиђу дуализми: мисао – деловање, теорија – пракса и сл. Један од лајтмотива књиге *Фаренхејт 387* је убеђење о утопичности вере у могућности једнозначне културне идентификације у свету у коме преовладава децентрализација, расејање, дисконтинуитет, стално премештање, замућење. Номад, којег Шуваковић назива „непријатељем хегемоније једне нације, једне расе, пола, поетике, моде, у есејима српског аутора постаје фигура критицизма, интелектуалног отпора” (2006: 85). Такав поступак утиче на форму његових текстова. Наместо линеарне нарације и аксиоматске дедукције карактеристичне за научну анализу Шуваковић предлаже белешку, глосу, фрагменат или пак (по узору на Валтера Бенјамина) региструје „слике мисли” (нем. *Denkbilde*, тј. мисаоне, унутрашње, имагинативне визуализације) и оживљава лик фланера. Субјект функционише у тим текстовима попут медијума кроз који протичу слике које се појављују у простору града. (Ре)организује је уз помоћ читаоца у кинетичке конфигурације, нарушавајући временски и просторни континуитет у потрази за текстуалним одразом динамике и логике индивидуалног доживљаја. Констелацијска, калеидоскопска структура дозвољава кршење петрификованих хијерархија, откривање нових релација, нових напетости међу познатим појавама. Овај стваралачки гест у својој суштини одговара постмодернистичком сензибилитету који се одликује отвореношћу за идеју и доживљавање многострукости и разноликости. У савременом свету оне имају облик мултикултурализма, који – како наглашава Шуваковић – „јесте привлачна идеја, док је номадски покретљив, детериторијализован и док је присутан као *борба* против универзалне културне хегемоније или појединачних параноичних фундаментализама или етничких регионалних тоталитаризама или остварених доминантних поетика” (Исто: 86).

Тако се феномен промене, стављен у срж Бауманових списа, као и категорија номадизма тематизована код Шуваковића, заснивају на *покрету* као организаторном принципу постмодерног света. У пољу уметничких пракси, како наговештава пољски филозоф, ова тенденција јавља се кроз „склоност ка редуцирању уметничких дела до (релативно краткотрајних) дешавања – једнократног смисла, хепенинга, експозицији од неколико недеља, у давању предности крхким и брзо кварљивим материјалима за производњу уметничких дела” (Бауман 2010: 12). Појаве ефемерности и променљивости специфичне за савремену уметничку продукцију Бауман повезује са кризом класично схваћене категорије лепоте, идентификоване са редом, хармонијом, чистотом и савршеношћу. Њихова дезавуација, њихово потискивање у дана-

шњим условима има двојни узрок. Прво – компромитовале су се као вредности које су служиле легитимисању тоталитарних система – фашизма и комунизма (Бауман 2010: 93); друго – чине се странама притиску конзумеризма и комерцијалним стратегијама, па остају на маргини тржишта које преферира сталну иновативност, ограничени рок употребе, очекује нестабилност и дисконтинуитет наклоности и укуса, привремено усхићење, моментално задовољавање прохтева. Лепота, по мишљењу Зигмунта Баумана, променила је данас целовито свој статус. Демократизована, или тачније – пауперизована, укључена у процедуре комодификације, подређена друштвеној институцији моде, правилима инстант културе и принципу лако доступног ужитка, постала је утилитарна вредност компулзивно произведена од стране медија, редуцирана до лако усвојене форме. Ситуација у којој се налази уметност – упетљана у тржишне зависности и обележена општим цивилизацијским убрзањем, лишена тако онтолошког достојанства (Бубнер 2005: 178), квази-сакралне ауре, као и својих претходних друштвених функција, које су стварале од ње депозит културног искуства, традиције и сећања – доводи аутора до песимистичке дијагнозе: „Култура доба флуидне модерности не позива на учење, него на заборављање, не на нагомилавање добити, већ на ослобађање од њих и на замену за друге без жала и гриже савести. То је култура одвајања и прекидања веза, нестанка континуитета, пуштања у заборав” (Бауман 2010: 15). „Генерација *post*” показује се у светлу Бауманових рефлексја као таква која се откида од историјски задатих обавеза према умрлима, чиме продубљује своју отуђеност од света.

Док хетерогена и мисаоно отворена форма есеја омогућава аутору да се ослободи реторичког режима научног дискурса, формула дијалога са изабраним визуелним радовима учвршћује Бауманов став етичког критицизма. За пољског филозофа вредност тих дела састоји се у томе да повезују актуелност и универзалност, што чини од њих – користећи појам Гжегожа Кламана – *хуманистичне објекте*, тј. простор преиспитивања *conditio humana* у њеној историјско-друштвеној, као и филозофској димензији. Мисија уметника је да раздире културне конвенције, предрасуде, навике које нас одвајају од истине егзистенције, која је укоренења у нашој физиолошкој материјалности (Бауман 2010: 103–108). Бауман је заинтересован за уметност која функционише као медиј између „онда и сада”, која је путоказ ка прошлости, која остаје за нас „страна земља”, коју никад нећемо посетити (Бауман 2010: 80). У тој ситуацији, уметност се показује као рад памћења, чији је циљ прекорачење границе између прошлости и садашњости, која је истовремено граница између знања и имагинације, између виђења и измишљотине. *Уметност-као-меморија* помаже постизању знања о стварима које нисмо искусили. Бауман ову уметност поима у херменеутичком духу као разумевање укоренено у историји, у времену. Памћење историјских траума за аутора је уједно снажно повезано с императивом одговорности, схваћене „опипљивом” последицом тог разумевања, која штити визију прошлости од редукције чији је симптом њена свеопшта ритуализација или дизнилендизација.

У текстовима Мишка Шуваковића, као и код Баумана, примећујемо оријентацију ка друштвеном, културном, а пре свега идеолошком статусу уметничких појава. Иако је цела књига *Фаренхејт 387* тематски разнородна, вишетематска, стилски полифонична, рефлексивна о уметности остаје изходиште и формативно начело пишевог идиома. Аутор види у њој инспирацију, предмет истраживања или референтну тачку не само у тематском обликовању свог текста него и при формалним решењима. Шуваковићево дело прожето је постструктуралистичком филозофском традицијом, чије је присуство санкционирано непосредним референцама, цитатима и надовезивањима на Дериду, Лиотара, Фукоа, Кристеву. Градећи на тој основи идејни хоризонт теоретско-уметничких истраживања и интерпретација, аутор полемички приступа концепцији која уметност сматра извором и носиоцем истине и лепоте, затим оспорава постулирану у оквиру модернизма аутономију естетског унутар културног система. Као последицу отклањања тих традиционалних, а пре свега есенцијалистичких схватања, Шуваковић приказује уметност као означитељску праксу, дискурзивну, упетљану у мрежу друштвених мотивација, захтева, очекивања, као и активности усмерених на произвођење и претстављање колективних и индивидуалних идентитета. Формулише, такође, убеђење да онтологија савременог уметничког дела није толико естетска, колико културна или друштвена, због чега је немогуће сагледати је ван идеолошких и политичких контекста (Шуваковић 2006: 146–147). Из тог разлога, такође, у историји естетике треба видети не само причу о лепоти или о уметности већ нарацију „о друштвеним интересима и идентификацијама које воде ка успостављању дате доминантне приче о уметности и лепом” (Шуваковић 2006: 78–79), поседујући – да допунимо – нормативну и регулативну моћ. Признање идеолошке и друштвене димензије активности у сфери уметности, доводи до закључка да би могле постати предмет ако не културно и политички оријентисаних студија онда барем интердисциплинарне рефлексивне.

Присутан у текстовима оба аутора принцип покрета не подразумева само, подређену Баумановој критици, брзину, сталну промену, недостатак стабилног тла и центра, што дестабилизује идентитет и угрожава осећање безбедности. Прима, такође, облик померања и измештања који постају извор миксофобије – тј. страха од другости и утицаја. Шуваковић пак повезује покрет са динамичком онтологијом људског субјективитета. Може се она сажети уз помоћ паролe „човек је глагол” (енг. *human is a verb*) преузете из есеја Тима Инголда, који (у постегзистенцијалистичком духу) тврди да је човек оно што јесте захваљујући себи својственом деловању, другим речима да „формирање се човека стално антиципира његово биће” (2014: 4–5). Начело покрета код дотичних аутора задобија још једну димензију, наиме, јавља се као кретање мисли, трансфер идеја, миграција појмова. И Бауман и Шуваковић, употребљавајући медиј есеја, залажу се, свако на себи својствен начин, за модел знања које функционише у покрету, које дозвољава несигурност и субјективност интерпретације, али које такође омогућава деконструкцију те субјективности. Ради се такође о рефлексивности која прекорачује раме научног,

преовладава ограничења појединих области, нарушава окамењене структуралне односе између уметности и науке, која не претендује да буде коначна, решавајућа, која измиче једнозначности, која је неконклузивна, отворена и отварајућа. Зато у оба случаја преносилац овог знања у покрету постаје есеј као форма несигурна у свој генеалогички статус, као поље експеримента (егзистенцијалног и интелектуалног), као текстуални чин препознавања некохерентности у искушавању и перципирању света. Јер, како нас подсећају класици жанра, „мишљење у есеју мора бити деловање, витални чин, догађај који се одвија у простору” (Сендика 2006: 41). У анализираним текстовима оба аутора естетски доживљај води не толико ка негацији промена као принципа савремености, колико – по узору на Ничеа – постаје алат савладавања хаоса. Покреће стваралачки набој који оживљава истраживачку, научну мисао и истовремено постаје полазиште дискусије о вредностима, која захтева од аутора политичку, а пре свега дубоку етичку ангажованост.

ЛИТЕРАТУРА

- Бауман 2007: Z. Bauman, *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie*, прев. J. Konieczny, Kraków.
- Бауман 2010: Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*, A. Zeidler-Janiszewska, Maja Wójcik (ред.), Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
- Бенјамин 2005: V. Benjamin, *Pasaże*, прев. I. Kania, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Бенјамин 2016: V. Benjamin, *Slike koje misle: mislopisi*, прев. J. Aćin, Beograd: Bukofal E.O.N.
- Бубнер 2005: R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, прев. K. Krzemieniowa, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Инголд 2014: T. Ingold, *Człowiek to czasownik*, прев. E. Rewers, „Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni”, бр. 2 (45): *Ruch*.
- Јањон 1996: M. Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Warszawa: Sic!
- Монтењ 2004: M. Montaigne, *O doświadczeniu*, прев. T. Boy-Żeleński, Koszalin: Kurtiak i Ley. Wydawnictwo Artystyczne.
- Сендика 2006: R. Sendyka, *Nowoczesny esej: historycznej świadomości gatunku*, Kraków: Universitas.
- Шустерман 2005: R. Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*, прев. A. Mitek, Kraków: Universitas.
- Шуваковић 2006: М. Шуваковић, *Фаренхајт 387. Теоријске исповести*, Нови Сад: Орфеус.

Magdalena Bogusławska

AESTHETIC EXPERIENCE AND CONDITION OF THE SUBJECT
IN A WORLD OF CONSTANT CHANGE (COMPARATISTIC READING
OF MIŠKO ŠUVAKOVIĆ AND ZYGMUNT BAUMAN ESSAYS)

(Summary)

The article concerns the status of aesthetic experience in contemporary culture, which is governed by the principle of movement, constant change, fluency. Since the category of experience directs our attention to the issues of the subject and subjectivity, and hence the subject of analysis is the essay genre as a form of individual evocation and conceptualization. The author compares the selected texts of Polish culture philosopher Zygmunt Bauman and Serbian art theorist Miško Šuvaković in which the experience of the visual arts is the starting point for a reflection on the important issues of contemporary humanities. Essays of both authors, although written from different perspectives and in a different style, show that the duty of art in times of constant change, mixing and superficial aesthetisation is the ethical and philosophical engagement.