

marno područje Fincijeva filozofskoga, pa i životnoga interesa.

Ono što je Finci i ovom knjigom pokazao i dokazao jest da intenzivno misli i promišlja, ali da također umije to dijeliti s drugima jer umije pisati jasno i razgovijetno, profinjenim stilom, što, nažalost, nije pravilo među filozofima-znanstvenicima.

Fincijeve su misli disciplinirane i uredne, ali nimalo suhoparne i dosadne. Nerijetko zauzima neobične kutove sagledavanja problema i dovodi do iznenađujućih zaključaka, ali su oni udobno smješteni u razumljivu i komunikabilnu cjelinu, naime, u logički uređen tekst koji ima i određenu umjetničku vrijednost. Međutim, Finci ne podilazi čitaocima, ne simplificira, u smislu banaliziranja, ne kalkulira računajući na uspjeh, kao što to čine neki među takozvanim »popularizatorima znanosti« i »javnim intelektualcima«. On misli i ispisuje prvenstveno sebe, ali na takav način – i u tome je njegovo umijeće – da to komunicira i korespondira s drugima, s Drugim. »Gusta« je filozofija u Fincija razblažena osobnim, intimnim refleksijama, čak i biografskim detaljima koji kontekstualiziraju njegovo vlastito probijanje kroz kompleksne probleme, što naposljetku svjedoči ne samo o njegovu znanju nego i o njegovoj mudrosti.

Finci, na podlozi zavidne erudicije, opredmećene i u opsežnoj i relevantnoj literaturi o kojoj metodološki uzorno referira, razvija vlastite, originalne misli, tako da se i samo njegovo djelo kandidira za referentno djelo.

Knjiga *U unutarnjem, istina* nedvojbeno ima znanstvenu vrijednost, odnosno znanstveno je relevantna, ponajprije i ponajviše, dakako, za polje filozofije, iz kojega autor kao znanstvenik dolazi, ali i za druga polja humanističkih i društvenih znanosti. U tom smislu, valja ponoviti da autorov pristup i autorov stil rastvaraju »tešku materiju« i čitalačkoj publici široj od one specijalizirane za filozofiju ili općenito za (humanističke) znanosti, tako da se dade reći da ova knjiga ima i popularizacijskoznanstveni karakter, a da istodobno sadržaj rasprava i odgovarajući, iz njih rezultirajući uvidi ostaju na visokoj znanstvenoj razini.

No, po strani od »znanstveno-objektivirajućih« preporuka, ovaj kratki osvrt želim zaključiti sasvim iskrenom i smislenom preporukom svima koji vole čitati i misliti da nabave ovu knjigu (i bilo koju drugu knjigu Predraga Fincija koju još nisu pročitali) te da uživaju u avanturi čitanja i mišljenja, na koju nas Finci stalno nagoni kao prononsirani spisateljski i misliteljski avanturist.

Hrvoje Jurić

Ivo Džinić

Dinamika razvoja kulture

Tragedija – drama – ironija

Fakultet hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2022.

Dinamika razvoja kulture. Tragedija – drama – ironija prva je znanstvena monografija profesora Ive Džinića s Fakulteta hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu, a tiskana je 2022. godine u nakladništvu istog fakulteta. Autor početni dio svoje detaljne studije posvećuje samom pojmu kulture. Tome je nadasve tako jer, kako autor navodi, teškoća analize »dinamike razvoja kulture« polazi od *kulture* kao pojma. Naime, pojam kulture – kao i mnogi drugi pojmovi – nije ništa drugo nego *verba sunt signa conventionalia*. Međutim, sama konvencionalnost kulture nije jedini problem u njezinoj analizi jer, kako i sâm Džinić navodi, pojam kulture došao je do razine nefunkcionalnosti zbog ekspanzivnog razvoja društvenih i humanističkih znanosti koje kulturu dovode u opasnost »nastojanjem da artikuliraju primjeren autoregulatorijski konceptualni aparat« iste (str. 18). Da bi zadobio jasnu početnu točku analize, Džinić navodi općenitu definiciju kulture u kojoj je ona shvaćena kao:

»... napredovanje pojedinca ili skupine ljudi u različitim područjima, poput količine pismenih ili obrazovanih osoba, razvoja znanstvenih i kulturnih ustanova i usluga, tehnologije, ekonomije i umjetnosti, ali i mnogih drugih kriterija.« (Str. 17.)

Iz ove definicije možemo vidjeti kako se kultura može razumjeti kao vrsta napredovanja u sferama djelatnosti koje čovjeka čine društvenim bićem. Samo napredovanje također implicira da je kultura proces koji se očituje na subjektu koji kultivira sebe spram objektiviteta, ali i samog društva, koje je kao objektivitet kultivirano procesom razvoja. Upravo je proces razvoja kulture glavna točka ove rasprave. Međutim, prije negoli krenemo na analizu kvalitativnog suda spram procesa koji se događa na razini subjekt – objekt, moramo najprije razmotriti četiri načina poimanja kulture, koje Džinić preuzima od Hubertusa Busshea – kako bi dobio jasne module poimanja iste u kasnijoj analizi teze Geoga Simmela o tragediji kulture.

Naime, kultura shvaćena kao (1) *ono čime se bavi*, (2) *ono što se ima*, (3) *ono u čemu se živi* i (4) *ono što se može stvoriti, unaprijediti i vrednovati* – ono je što, ističe Džinić, prvenstveno treba jasno razlikovati ako se sfera kulture želi analizirati na znanstveni način. Prvi je način poimanja kulture baziran na etimolo-

giji riječi *kultura*, koja dolazi od latinske riječi *cultura*, tj. latinskog izraza *cultus* koji, među ostalim, označava obrađivanje, uzgoj i naobrazbu. Kultura kao *ono čime se bavi* u tom je smislu određena u duhu Ciceronova koncepta »kultiviranja duha« (lat. *cultura animi*), koji se temelji na razvijanju vlastitih potencijala. Subjekt se iz toga razloga u ovom konceptu pojavljuje kao objekt vlastita razvoja, težeći istinskom ljudskom životu kao iskustvu koje može pružiti samo takva vrsta kultivacije sebstva. S druge strane, kultura *kao ono što se ima* odnosi se na:

»... samu kultiviranost, odnosno usvojenost kulturnih sadržaja kao posljedice ili ishoda procesa kultiviranja.« (Str. 23.)

Iako se između ovog i prethodnog koncepta poimanja kulture mogu uočiti poveznice, ipak postoji razlika u vidu usmjerenosti subjekta. Naime, subjekt sada više nije usmjeren primarno na sebe, već na plodove same kultiviranosti nekog društva. Da bismo jasnije razumjeli ovaj koncept poimanja kulture, treba nam biti jasno kako u četiri načina razumijevanja kulture nije prisutan samo tzv. »funkcionalni aparat«, već i »povijesna epoha« koja je toj funkciji sukladna. Autor iz toga razloga navodi kako je ovaj koncept kulture zaživio tek u prosvjetiteljstvu. Također, osim povijesne dimenzije, distinkciju između ova dva koncepta možemo shvatiti i kao razliku između »potencije« i »aktualizacije«, pri čemu je kultura *kao ono čime se bavi* više usmjerena na potenciju (tj. ono što još nije, ali može biti razvijeno), dok je kultura *kao ono što se ima* usmjerena na ono aktualizirano. Međutim, to aktualizirano ne treba isključivo shvatiti kao »objektivirane produkte kulture«, već prije kao »unutarnje dovršenje«, tj. kao sadržaje koji subjekta čine kultiviranim. Da bi bolje pojasnio svoju tezu, autor – po uzoru na Émilea Durkheima – navodi kako kulturu treba shvatiti kao društvenu činjenicu:

»Za društvene činjenice postoje dvije bitne odrednice, prva da je neovisna o pojedincu, odnosno da kultura, primjerice, neće propasti ako jedan ili nekoliko pojedinaca ne bude u potpunosti kultiviran, te druga da ona vrši prisilu nad pojedincem, odnosno da se mora imati, jer u suprotnome nemamo ni sebe kao osobu budući da nam o kulturi i popratnim znanjima ovisi mogućnost sudjelovanja u društvenome životu.« (Str. 23.)

Džinić ovime jasno ukazuje što znači koncept »unutarnjeg dovršenja«, a to čini povezivanjem kulture kao »sfere značenja« koja se može duhovno posjedovati ili ne posjedovati. Pritom je važno primijetiti da je neposjedovanje kulture gotovu uvijek »negativno označeno«, jer ako prihvatimo da je čovjek »društvena životinja«, te istovremeno kulturu shvatimo »kao društvenu činjenicu«, onda je jasno kako čovjek može biti hijerarhijski *više*

ili *niže* s obzirom na vlastiti stupanj posjedovanja kulture.

Treći konceptualni oblik poimanja kulture pojavljuje se u obliku analize kulture kao životnog prostora i smjera kretanja povijesnog značenja. Da bi preciznije ušao u samu problematiku ovog modula kulture, autor nam prikazuje analizu između civilizacije i kulture. Budući da se potonji pojmovi nerijetko uzimaju kao sinonimi, potrebno je – pogotovo u vidu smjera kretanja povijesnog značenja – njihovu distinkciju dovesti na čistinu. Kao što smo vidjeli, pojam *kultura* ima najmanje četiri značenja, no Džinić u analizi prethodnog pojmovnog parnjaka ističe da pojam *civilizacija* također ima različita značenja, ali načelno

»... ga se povezuje s kulturnim tvorevinama od opće vrijednosti te s tehničkim proizvodima koji osiguravaju čovjekov opstanak.« (Str. 25.)

Ako bismo ovo značenje preuzeli i za pojam kulture, onda bismo isti pojma sveli – tvrdi Džinić – na »sve ono što nije proizašlo iz prirode« (str. 25). Autoru je ovakva simplifikacija neprihvatljiva te ističe kako kultura prvenstveno »asocira na uzvišene vrijednosti, istinsko obrazovanje i dubinu duha« (str. 25). Iz ove asocijacije koja proizvodi distinkciju između kulture i civilizacije ističe se kako je kultura *kao ono u čemu se živi* zapravo

»... širok pojam koji predstavlja kolektivni naziv za sve društveno stečene i simbolički prenesene obrasce ponašanja.« (Str. 27.)

Posljednji modul poimanja kulture koji Džinić analizira razmatra kulturu u smislu konkretnih tvorevina koje hipostaziraju sferu više vrijednosti. Kultura je u tom smislu nešto što se izdiže iznad svakodnevice, a pojavljuje se prvenstveno u sferama umjetnosti, znanosti i filozofije. Međutim, kako autor navodi, ovdje je problem što se taj modul može iskoristiti za političku instrumentalizaciju kulture kroz postavljanje dihotomije između sfera više i niže kulture. Ova dihotomija ima svoju manifestaciju prvenstveno u komercijalizaciji i konzumaciji kulturne djelatnosti. Autor pitanje problema konzumacije kulturne djelatnosti razmatra kroz Buscheovu kritiku suvremenih tendencija kulturne konzumacije, a u okviru koje ukazuje na problematiku suvremene ideje upoznavanja kultura kroz površne i temporalno ograničene interakcije:

»... svijet kulture pun takozvanih ljubitelja kulture, koji s takozvanim kulturnim voditeljima putuju od jedne takozvane kulturne manifestacije do sljedeće takozvane prijestolnice kulture te već takvu ostentativnu potrošnju [engl. *conspicuous consumption*] doživljajine i medijske kulture smatraju činom duhovnoga kultiviranja.« (Hubertus Busche, »Was ist Kultur? Erster Teil: Die vier historischen Grundbedeutungen«, *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie* 1 (2000.), str. 69–90, ovdje str. 90.)

Džinić za kraj uvodnog razmatranja analizira problematiku kulturne kritike kroz vizuru studije njemačkog teoretičara kulture, Georga Bollenbecka, koji navodi kako se primjeri iste mogu naći kroz čitavu povijest zapadnog mišljenja. Primjeri kulturne kritike uglavnom se svode na »pritužbe i negodovanja u pogledu različitih načina malverzacija, propadanja, neprimjerenoga ponašanja, otuđenja i općenito urušavanja određenih vrijednosti« (str. 29). Iako je dijapazon povijesnih oblika kulturne kritike bogat, za autorovu analizu iznimno je važno razumjeti prevrat koji se javlja u kulturnoj kritici s nastupanjem epohe prosvjetiteljstva. Pozivom na razum, koji je prosvjetiteljstvo uputilo čovječanstvu, nestala je potreba »visoke pozicioniranosti« na hijerarhijskoj ljestvici zastarjelih sustava, a čime je prosvjetiteljstvo ujedno postavilo i vlastitu verziju kulturne kritike kao orijentacijskog modela. Međutim, do potonjeg modela može se doći jedino osvještavanjem problema i izazova epohe kao takve.

Upravo je svijest o problemima epohe ono što u velikoj mjeri označava glavno pitanje ove knjige: je li dinamika razvoja kulture nešto što se treba promatrati na način tragedije ili je čovjekovom odnosu prema kulturi primarnija neka druga kvalitativna oznaka? Tezu o tragediji kulture iznosi njemački sociolog Georg Simmel. No, prije negoli prijedemo na analizu teze o tragediji, potrebno je Simmela pozicionirati u vidu konteksta njegove kulturne kritike. Kako ističe Džinić, Georg Simmel pojavljuje se u valu nadogradnje kulturne kritike koja je tipična za rano dvadeseto stoljeće, a radi se o vrsti kritike koja se temelji na stimulativnoj funkciji. Naime, ova vrsta kritike potiče kretanje mišljenja u novim pravcima razotkrivanjem fenomena koji se javljaju kao oznake nekog vremena:

»Riječ je o obliku kulturne kritike koji otvara nova područja kritičkoga razmatranja, kao što su diskurs o tehnici, koji u modernome dobu najčešće artikuli-
ra strahovanja u pogledu daljnega razvoja i primjenjivosti, te diskurs o omasovljenju društva koje kao fenomen ima nešto umanjene potencijal pojašnjenja u odnosu na tehniku.« (Str. 34.)

U Simmelovu slučaju iznimno je važno istaknuti kako je njegova *Filozofija novca* poslužila za razumijevanje moderne kulture kroz monetarnu vizuru te se upravo ona pojavljuje kao primjer analize koja otvara novi prostor rasprave i razumijevanja problema modernosti. Autor navedeni problem analizira kroz fenomen »bezgraničnog nagomilavanja objekata« koji čine sferu kulture. Simmelova analiza o tragediji kulture dolazi nam upravo iz dualizma »kulture kao svijeta objekata« i »kulture kao vlastite upućenosti« u prethodno navedeni svijet. Džinić nam ovdje daje primjer subjekta koji nikada ne može biti upoznat sa

svim aspektima vlastitog polja interesa, a kamoli sa svim poljima interesa, te iz toga razloga osjeća kao da mu uvijek nešto izmiče. Autor ovo iskustvo opisuje kao:

»... imanentan osjećaj suočavanja s nepreglednim i neobuhvatnim mnoštvom podataka, elemenata, programa, sustava i studija, radi kojega se nerijetko i olako može zapasti u neku vrstu osjećaja nemoći i rezigniranosti. Kao osjećaj beznađa i ravnodušnosti prema svemu, takva rezigniranost može poprimiti i elemente zakočenosti u pogledu na produktivne mogućnosti i potrebu primjerenoga održanja u vlastitoj profesiji, te posljedično i ozbiljno uzdrmati sâm identitet pojedinca.« (Str. 40.)

U sljedećem dijelu knjige, onom pod naslovom »Osnove Simmelove filozofije kulture«, Džinić nam donosi daljnju eksplikaciju navedenog dualizma kroz stupnjeviti prikaz Simmelova poimanja kulture kao procesa koji bi trebao posjedovati teleološke značajke na obje strane odnosa subjekt – objekt. Autor navodi kako Simmel smatra da kultura nastaje iz društvenih interakcija koje rezultiraju raznim simbolima. Također, ovdje je važno napomenuti kako Simmel smatra da ovim procesom nastaju kulturni oblici, koji ukazuju na duhovnu aktivnost nekoliko generacija. Naime, Simmel kao kulturne oblike prepoznaje jezik, moral, političke sustave, religijske doktrine, literaturu i tehniku. Svaki se od navedenih oblika kulture, kako Džinić navodi, razvija po »vlastitom duhovnom principu oblikovanja« (str. 42). Kako god, svi kulturni oblici dobivaju svoju objektivnu vrijednost kroz novac, pa se sukladno tome sve kvalitativne razlike svode na kvantitativnu vrijednost. Navedeni fenomen dovodi do toga da novac »postaje sâm sebi svrhom« (str. 42), što ukazuje na proces otuđenja čovjeka od objektivne kulture jer ona više nije »neposredno kvalitativno iskustvo«, već uz sebe ima vezanu kvantitativnu vrijednost koja predstavlja barijeru ulaska u svijet kulture, ali također služi i za predstavljanje kvalitete samog kultiviranja kroz taj proizvod. U predstavljanju kvalitete zakriva se privid monetarne vrijednosti koja važne kulturne proizvode nerijetko svodi na »zbir materijala«, koji je utrošen u proizvodnji iste, pa će tako danas više-manje sve knjige nekog opsega (npr. 200 kartica teksta) koštati jednako, bez obzira na njihovu kvalitetu. Ove oznake monetarnog utjecaja na proces kultiviranja prvenstveno imaju značaj poradi činjenice da je proces kultivacije pojedinca uvijek bio podređen objektivnoj kulturi, »budući da proces kultivacije uvijek pretpostavlja neki izvanjski objekt« (str. 43). Međutim, bez obzira na to, subjektivna kultura za Simmela »predstavlja dominantnu konačnu svrhu« kulture (str. 43), a tome je tako jer, kako navodi autor, Simmel stavlja izuzetnu važnost na proces »duhovnoga usavršavanja konkretnoga pojedinca i njegova dostizanja jedinstvenoga

položaja u organskome svijetu« (str. 43). Da bismo dobili kontekst Simmelova razumijevanja procesa kultivacije pojedinca, potrebno je razmotriti i citat iz teksta »Budućnost naše kulture«, tj. citat koji ističe i sâm Džinić:

»... objektivna dobra duhovne ili također vanjske vrste ulaze u njegovu osobu na taj način da joj dopuštaju da napreduje preko one takoreći prirodne mjere dovršenja koja se može postići čisto iz samoga sebe. Ni ono što smo posve sami po sebi, bilo to na osnovi naših najboljih etičkih, intelektualnih, religijskih ili nekih drugih sposobnosti, ni oni proizvodi čovječanstva koji nas okružuju, pa ni njihove zadivljujuće mjere i savršenstva, ne znače razinu kulture, već je ona harmonično dovršenje prvoga plodnom unutarnjom asimilacijom drugoga.« (Georg Simmel, »Budućnost naše kulture«, u: Georg Simmel, *Kontrapunkti kulture*, Vjeran Katunarić (ur.), prev. Kiril Miladinov, Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb 2014., str. 111–113, ovdje 112.)

Simmel smatra da kultura nije svrha po sebi, ona je ovdje kako bi pojedinac zahvatio određeni smisao svijeta. Međutim, taj se smisao svijeta mora nalaziti u objektivnoj kulturi, a ako smisao izmiče pojedincima na način postavljanja negativne opterećenosti beskonačnim umnažanjem proizvoda kulture, onda je jasno kako Simmel dolazi do uvida o tragediji kulture s obzirom na to da ona više nije u mogućnosti ispuniti ono što je njezina primarna svrha.

Nemogućnost ispunjavanja njezine vlastite svrhe predstavlja se još jasnije kada uzmemo u obzir, kako navodi autor, da Simmel u procesu kultivacije ima u vidu i cjelokupni bitak osobe jer smatra kako kultivacija

»... mora voditi daljnemu i konačnomu cilju, odnosno nadpredmetnoj ili nadspecijalističkoj kultiviranosti subjekta kao najprimjerenijega obilježja ideje kulture kao takve.« (Str. 47.)

Za Simmela ovakva teleologija postaje nemogućom zbog industrijskog načina proizvodnje, u kojemu se svijet objekata okreće protiv subjekta. Naime, Simmel tvrdi da svijest objekata u industrijskom načinu proizvodnje posjeduje vlastitu logiku. Ovakva se misao pojavljuje na tragu Marxove filozofije, no nije identična s njegovom idejom materijalizma, jer Simmel razlikuje, kako Džinić ističe, dva oblika razumijevanja života koji *su-postoje* u dijalektičkom procesu kulturnog polja.

Tako su kod Simmela život *kao tijek* i život *kao forma* dvije oznake života koje su-tvore značenje i otvaraju (ili zatvaraju) prostor teleološkom ostvarenju u vidu subjektivne kulture. Problem koji se javlja u industrijskom dobu događa se jer se život *kao forma* okreće protiv subjekta – upravo zbog posjedovanja vlastite logike razvitka koja je otuđena od subjekta. Simmel ovaj moment identificira kao »tragediju kulture«, čiju će pesimističnu tezu kasnije ublažiti u spisima *Kriza kulture* i *Konflikt kul-*

ture. On ublažavanje teze o tragediji kulture vidi kroz obrazovanje i rat. Potonji vjerojatno ima veze s povijesnim trenutkom pisanja Simmelovih teza jer, kako Džinić navodi, teze koje Simmel izvodi o ratu mogu se pripisati i drugim kriznim stanjima. Ovdje se ponajprije radi o tezi da izvanrednost pozicije rata mijenja poziciju subjekta spram objektivnog svijeta, s obzirom na to da je izmaknut iz svakodnevnog tijeka događanja. Što se obrazovanja tiče, Simmel razvija tezu o tome da bi obrazovanje:

»... trebalo biti koncipirano tako da stvarno osposobljava konkretne pojedince da bi što kvalitetnije i primjerenije mogli prihvaćati sadržaje objektivne kulture i pretvoriti ih u materijal subjektivne kulture kao jedinoga tvorca definitivne vrijednosti tih sadržaja.« (Str. 57.)

Jasno je da se ovaj koncept obrazovanja temelji na razvijanju kritičko-kulturne svijesti kod pojedinaca – kako bi sebe mogli kultivirati na najbolji mogući način. Kako god, Džinić navodi da Simmel nije posvetio previše pažnje daljnjem razvijanju ovog koncepta, iako se možda baš u njemu krije izlaz iz percipirane tragedije kulture. Autor analizu Simmelova koncepta kulture završava Buscheovim osvrtom na Simmelove teze o tragediji kulture. Busche, naime, detaljno analizira Simmelov koncept te zaključuje da se radi o »prenapuhanom pojmu« s obzirom na to da se teško može govoriti o nekoj tragediji kulture kada ona nije propala. Budući da se radi o detaljnoj analizi koju ne možemo adekvatno predstaviti bez ulaska u daljnje polemike, možda je potonju raspravu najbolje predstaviti zaključkom Gaje Petrovića, koji navodi i Džinić prije prelaska na Buscheove teze, a koji glasi:

»... pojedinac se u suvremenom svijetu doista nalazi pod teretom enormnih mogućnosti otuđenja, ali u isto vrijeme ima do sada nezabilježene mogućnosti razotuđenja i ostvarenja.« (Str. 64.)

Nakon analize Simmelove teze o tragediji kulture, Džinić prelazi na razmatranje Cassirerove kritike iste. No, da bi došao do preciznijeg pregleda pozicije njegove kritike, autor nas upoznaje i s filozofijom kulture Ernsta Cassirera. Simboličke forme koje karakteriziraju Cassirerovu filozofiju kulture, navodi autor, predstavljaju pravce duhovnog oblikovanja, dok bitak u njima dobiva značenje (tj. mogućnost razumijevanja) tek kroz njegovu praktičku funkciju:

»Riječ je o objektivnim tvorevinama duhovne kulture, odnosno o temeljnim formama razumijevanja svijeta, pomoću kojih ljudi sebi omogućuju konstituiranje kulturološki znakovitih životnih svjetova. Svaka simbolička forma jedna je 'matrica' kulture i dinamičko središte koje određuje i strukturira proces kulturoloških tumačenja.« (Str. 74.)

Iz ove je definicije simboličkih formi jasno da se radi o dosta sličnom teorijskom konceptu kao onom koji upotrebljava i sâm Simmel.

Kako god, kulturni oblici i simboličke forme čine tek prvu sličnost između Simmelove i Cassirerove filozofije. No, prije negoli prijedemo na sličnosti koje karakteriziraju poimanja dinamike razvoja kulture, valja kratko analizirati po čemu se ove dvije filozofije razlikuju. Autor nam u ovom vidu ukazuje na Cassirerovo negiranje Simmelove klasične opozicije, u kojoj se život pojavljuje *kao tijek i kao forma*. Naime, radi se o tome da Cassirer smatra da je duh utemeljen »kao čin i proces stvaranja«, pa se stoga ne može raditi o stvarnoj opoziciji između »subjekta i kulture«, nego o procesu koji je utemeljen na korelaciji i suradnji:

»Polazeći od same prakse subjekta, Cassirer ističe aktivno, odnosno djelatno prisvajanje objektivne kulture i naglašava njezinu stalnu preobrazbu zbog uključenosti u taj komunikacijski proces. Njegov središnji argument je da se prisvajanje sadržaja objektivne kulture uvijek očituje u činu preobrazbe [njem. *An-Verwandlung*].« (Str. 79.)

Ovdje je važno shvatiti ulogu komunikacijskog procesa kao kulturne okosnice, pri čemu kultura ne služi samo pojedincu, već je taj pojedinac prepoznat kao »član društva«, dok je sâm kulturni proces postavljen na djelatni princip. Džinić iz ove perspektive razmatra Cassirerovu kritiku »Simmelova misticizma«, u kojemu se zakriva teleološki ideal jedinstva »ja« i kulture. Spriječenost ovog jedinstva jasno se očituje u prethodno tematiziranoj problematici, prvenstveno kroz ideju da svijet objekata poprima vlastitu logiku, tj. postaje samostalan. Međutim, navedene distinkcije zapravo zakrivaju činjenicu koju autor razvidno analizira, a to je da se ove dvije filozofije uvelike preklapaju u svojoj analizi kulture. Iako se Cassirer čini nešto manje pesimističnim nego Simmel, ipak se s njim slaže u krućijalnoj točki:

»... da kultura ne predstavlja neku harmoničnu cjelinu, nego je radi unutarnjih razvojnih napetosti dijalektična, a samim time i dramatična, te joj sve što je stvorila ujedno i prijeti uništenjem, uvijek zadržava nešto duboko upitno kada je riječ o vlastitim plodovima, a svi oni koji ulazu svoje strasti u njezino djelo istovremeno u tome nailaze na izvor novih patnji.« (Str. 83.)

Cassirer u ovom vidu govori o drami kao glavnoj karakteristici dinamike kulturnog razvoja, ali također smatra da se poteškoće koje dolaze u navedenoj napetosti mogu nadići i riješiti. Stoga se može reći da Cassirerova filozofija kulture u sebi ima i određenu »dozu optimizma« jer:

»Za njega kriza kulture o kojoj govori Simmel nije samo sudbina ili zla kob, nego i prilika za jedan novi početak, i to je ta značajna novost i prekretnica Cassirerova razmatranja dinamike kulturnoga razvoja u odnosu na Simmelovu dijagnozu tragedije kulture.« (Str. 83.)

Autor nam na tome tragu ukazuje da Cassirer opetovano stavlja naglasak na kulturu kao »komunikacijski proces«, pa stoga za njega objektivna kultura ne predstavlja krutu formu kao za Simmela, nego tek

»... polaznu točku i poveznicu između različitih subjekata, odnosno između jednoga ja-pola prema drugome, a samim time onda predstavlja i neiscrpn izvor u pogledu razvoja posredništva takve vrste.« (Str. 84.)

Džinić navodi da Cassirer na temelju analiziranog (tj. komunikativnog) elementa kulture kritizira Simmelov »metafizički dualizam«, dok samu kulturu razmatra kao »kontinuirani stvaralački proces«. Međutim, ovdje je potrebno napomenuti da je Cassirerova misao, kao i Simmelova, doživjela promjenu ranije iskazanih tvrdnji, pa je tako u postumno objavljenom djelu *Mitsko mišljenje*, primjericice, izmijenjena i perspektiva mita kao simboličke forme – poglavito zbog posljedica na razumijevanje svijeta u perspektivi Drugog svjetskog rata:

»Ako je mit ranije slovio kao svojevrсна početna simbolička forma i strogo teoretski fenomen, sada ga Cassirer više razmatra kao moment duha koji ostaje trajno prisutan do suvremenosti te ukazuje na njegovu praktičnu funkciju u društveno-političkom području.« (Str. 93.)

Kroz promjenu razumijevanja mita kao simboličke forme, Cassireru se također mijenja i slika o dinamici razvoja kulture s obzirom na to da se mit prikazao kao trajno prisutan i funkcionalan oblik koji se vrlo lako može instrumentalizirati u političke svrhe. Za kraj analize Cassirerove pozicije dinamike kulturnog razvoja kao drame, Džinić daje vlastiti, precizni uvid u problematiku karakterizacije kulture kao tragedije, te ga naziva »neadekvatnim i presnažnim pojmom« koji unutar sebe ima dimenziju apsolutnosti, pa sukladno tome i ne odgovara kulturi koja je, kako smatra, »kotač koji se dalje nastavlja okretati«. Iako se do neke mjere slaže s Cassirerom, Džinić smatra da je kulturi ipak potrebna drukčija karakterizacija – ona koja će kulturu pokušati odmaknuti od navedene pretenzije na apsolutnost.

Džinić se stoga okreće hipostaziranju pojma *ironija* – kao moguće odrednice dinamike razvoja kulture. Kada se u filozofskom diskursu pojavi pojam ironije, prva je asocijacija gotovo uvijek povezana sa Sokratom i njegovim načinom raspravljanja. Sličnim putem kreće i Džinić. Da bi dao perspektivu filozofskog poimanja ironije, autor uzima »interpretacije Sokrata« u filozofiji Sorena Kierkegaarda, u kojima »sokratovski oblik ironije« nije nešto što se može svesti na tzv. »retoričke alate«, nego je

»... to jednostavno oblik egzistencije. Čitav Sokratov život bio je ironija i to ga razlikuje od drugih, koji su potpuno sigurni da su istinski ljudi i da znaju što znači biti čovjek.« (Str. 114–115.)

Referirajući se na Sokrata, sličnu poantu naglašava i Jonathan Lear, koji tvrdi da je ironična aktivnost zapravo »afirmativna aktivnost« jer propitkuje što je doista zbiljnost vrline, dok nam u isto vrijeme nudi perspektivu »komične pozicije« koju mnogi mniju. U skladu sa zaključcima Kierkegaardove i Learove pozicije, Džinić ističe da je »sokratovski pristup ironiji« danas nužan, a što se pogotovo može vidjeti iz perspektive koju nam autor predstavlja kroz riječi Maxa Schelera:

»Razlog za takvu konstataciju jest najvjerojatnija činjenica da, parafrazirajući rečenicu Maxa Schelera, kojom najavljuje svoje sustavnije razmatranje o čovjeku, nikada u povijesti nazori o biti i smislu svega nisu bili toliko kompleksni i raznoliki kao što su to u današnje vrijeme. Štoviše, sâm čovjek je sebi postao potpuno i do kraja problematičan, jer još uvijek u biti ne zna što on jest, unatoč brojnosti vrijednih spoznaja o samome sebi, a jedino što zna jest da ništa ne zna.« (Str. 117.)

U kontekstu razmatranja kulture, »pozicija spoznaje o vlastitom neznanju« vrlo je adekvatna jer, kako autor navodi, pojam kulture izmiče jasnom definiranju i vrednovanju. Džinić stoga prihvaća poziciju ironije – kao adekvatnog opisa u vrednovanju statusa kvalitete kulture i eventualnih projekcija o njezinoj budućnosti. Prihvaćajući teorijske doprinose Simmelove teze, Džinić ironijski propituje njezine krajnje posljedice postavljanjem filozofske ironije kao principa vrednovanja navedenih vrsta sudova. U skladu sa svojom pozicijom u vrednovanju kulture kao područja istraživanja, autor tvrdi da je riječ »o predmetu koji nije do kraja razjašnjen, niti će ikada biti« (str. 120). Džinić se iz toga razloga vraća na razmatranje problema kulturne kritike, koju sada u ironijskom ključu prepoznaje kao »sferu trebanja«, a koja često čini grešku zazivanja »idealnog stanja stvari«. Ovdje se opet možemo vratiti na »apsolutnost« od koje nas Džinićevo razumijevanje ironije odvrća. Stoga je kulturnoj kritici potrebno pristupiti na »kritičko-ironijski način« imajući u vidu fine distinkcije među pojmovima, ali prvenstveno mogućnosti zbilje kao takve: s obzirom na to da je kritiziranje nečega »jer ono nije nešto što ne može biti« nadasve smiješan pothvat.

Jedan je od glavnih aspekata Simmelove teze o tragediji kulture »nepreglednost objektivne kulture« poradi brzine njezina umnožavanja. Međutim, nepreglednost kulturnih dobara ne znači da nemaju pozitivan utjecaj na našu egzistenciju. Džinić navodi kako se često začudimo da nešto postoji kada nam zatreba. Iz toga se razloga nepreglednost ne može nazvati tragičnom, upravo zato što ona po svojoj inherentnosti

donosi dosta koristi za našu egzistenciju. Autor u tom vidu problematizira tezu o poželjnosti apsolutnog pregleda svega što se događa u kulturi te naglašava kako spram toga treba zadržati tzv. »sokratovsku svijest«. Također, autor ističe da potreba za jedinstvom kulture i sebstva može dovesti do rezignacije prema djelovanju. Da bi oslikao svoju tezu, Džinić navodi primjer rezigniranog sveučilišnog profesora:

»Iskustvo svjedoči da nije teško susresti, primjerice, sveučilišnoga profesora koji se u neformalnom razgovoru na pitanje čime se trenutno bavi, odnosno istražuje li i piše li nešto, očituje da ne zna što bi on konkretno kao pojedinac trebao više pisati kad je već sve napisano.« (Str. 125.)

Džinić tako na tragu Cassirerova mišljenja zaključuje da bi umnožavanje kulturnih proizvoda, pogotovo onih genijalnih, trebalo dovesti do ražarivanja kod svakog pojedinog stvaraoca kulture, dok se rezigniranost prema kulturi u vidu njezine tragedije postavlja kao psihološki moment. Iz toga razloga nije opravdano imati negativan stav prema značaju vlastitog djelovanja, kao što nema niti potrebe da se na isti stavlja apsolutna pretenzija. Stoga je percepcija značaja (tj. važnosti) ono što također treba biti podvrgnuto filozofskoj ironiji – upravo zato što je i minimalni značaj važan, dok je rezignacija spram djelovanja ono što se ne može opravdati s obzirom na to da nam je kultura dala nebrojene alate i izniman prostor za kritičko promišljanje i aktivno djelovanje:

»Paskalovski izraženo, taj užasan osjećaj pred zastrašujućom tišinom beskrajnoga prostora zapravo predstavlja užas i tjeskobu, zbog nagle suočenosti s isto tako beskrajnom slobodom, zbog spoznaje da se dalje određeni smisao i vrijednosti postižu jedino i isključivo kroz tu istu slobodu.« (Str. 127.)

Džinić u duhu potonjeg navoda poticajno otvara perspektivu svega što se još može napraviti u filozofiji, znanosti i kulturi, te sukladno tome nastavlja s tematiziranjem Simmelova stava o »tragediji kulture« kroz kritiku njegova stava o parcijalizaciji djelatnosti kao nečega isključivo negativnoga. Naime, Džinić smatra da parcijalizacija djelatnosti nije nužno negativan fenomen, iako može imati neke negativne aspekte. Autor ovdje kao primjer negativnog aspekta navodi pad humanosti ili, bolje rečeno, primjer suočavanja s ljudskom sudbinom kroz korištenje specijaliziranih djelatnosti kojima prepuštamo dio čovjekove intimne sfere, kao što je to primjerice susret sa smrću bliske osobe:

»Iza takvoga razvoja se, uz osjećaj straha pred vlastitom prolaznošću, nerijetko krije i osjećaj nesposobnosti adekvatnoga snalaženja, konkretno u op-hođenju s bolesnom, starom ili umirućom osobom. Drugačije rečeno, uz rast i razvoj sredstava za neke svrhe, ta sredstva istovremeno osiromašuju pojedinačne sposobnosti za one temeljne životne kako svrhe, tako i sredstva za te svrhe. Taj osjećaj nesposobnosti adekvatnoga pristupa zbilji do svoje kulmi-

nacije dolazi napose u teškim i iznenadnim kriznim situacijama, kako individualnim, tako i kolektivnim, dok istovremeno takve situacije ne jenjavaju niti će ikada nestati, unatoč sveukupnomu napretku kulture.« (Str. 134.)

Autor za kraj glavnog dijela knjige navodi da se bez obzira na činjenicu iznimno ubrzanog razvoja kulture danas treba imati na umu i to kako je ona prvenstveno pozitivan fenomen jer daje ljudima konstanto promjenjivu drugu prirodu i, kao što smo naveli, povećava njihov prostor za djelovanje. Stoga, ako s filozofskom ironijom pristupimo masi objektivne kulture, otvara se potencija za postizanje novih horizonta kulturne djelatnosti. Džinić tako zaključuje:

»Sve to jasno ukazuje da je rješenje kompleksnosti dinamike razvoja kulture nužno promatrati interaktivno i pluriperspektivno, pri čemu se kao najznačajniji čimbenik nameće izrazita misaona zauzetost kao nešto što je daleko više od puke sposobnosti interpretacije nagomilanoga znanja. U svojoj zauzetosti, misao doseže horizonte propitkivanja mogućnosti samoga mišljenja, pa je utoliko ironija – ona stvarna, sokratovska – najprimjereniji i jedini mogući pristup u borbi protiv zaborava bitka, odnosno očuvanja cjelokupnoga uvida u svijet kulture, koliko god se to činilo teško ostvarivim. U tom smislu važno je još jednom jasno ustvrditi da govor o ironiji kulture ne podrazumijeva uobičajeno i najčešće prihvaćeno razumijevanje ironije kao satire ili sarkazma, iako ni to nije isključeno. Kod ironijskoga pristupa razmatranju dinamike kulturnoga razvoja i napretka, daleko se više radi o sasvim ozbiljnome i odgovornome pristupu, ukazujući više na pozitivne aspekte tih procesa preferirajući ih, ali istovremeno ne obezvrjeđujući njihove poteškoće i izazove.« (Str. 144.)

Iz ovoga je vidljiva perspektiva Džinićeve teze o važnosti filozofske ironije u razmatranju kulture. Naime, autor kao krucijalni dio ironijskog pristupa kulturi navodi razumijevanje pluriperspektivnog pristupa problemima, a što nas dovodi do posljednjeg dijela knjige, na koji ćemo se ovdje osvrnuti tek u nekoliko rečenica. »Važnost i obilježja kulturologija kao zasebne znanosti o kulturi« naslov je dodatnog dijela Džinićeve analize. Već je iz naslova velikim dijelom jasno da autor smatra kako bi kulturna razmatranja trebala biti dio »posebne znanosti«, koja će nositi oznake transdisciplinarnosti i pluriperspektivnosti. Osnovna je teza ovog dijela knjige da kulturologija mora postati znanost koja je adekvatna predmetu vlastita istraživanja. Naime, radi se o tome da se kulturološka istraživanja ne bi trebala baviti samo »razmatranjem prošlosti«, nego bi trebala imati u vidu i »buduće izazove kulture«. Takva vrsta razmatranja uvjetuje određenu poniznost spram vlastitog predmeta istraživanja. Ovdje se poniznost kao fenomen treba javiti kao prisuće iznimnog broja disciplina i perspektiva koje pridonose cjelokupnom stanju današnje kulture.

Za kraj ovog prikaza mogu zaključiti da je *Dinamika razvoja kulture. Tragedija – drama – ironija* iznimno kvalitetno napisana knjiga, koja donosi nove perspektive za razumijevanje kulture, ali i potencijalne temelje jedne nove znanosti o kulturi. Smatram da je ova knjiga »intelektualni imperativ« za svakoga tko se želi ozbiljno baviti konkretnim pitanjima kulture jer ukazuje na moguće načine razumijevanja dinamike zbilje suvremenog čovjeka. Knjigu bih svakako preporučio i širem čitateljstvu – s obzirom na to da se radi o studiji koja nije napisana da bude neprijateljski nastrojena prema svojoj publici.

Jakov Erdeljac

Elmana Cerić, Haris Cerić

Strip kao medij filozofske poruke

Stripozofski pristup nastavi filozofije

Druga gimnazija Sarajevo, Sarajevo 2020.

Strip kao medij filozofske poruke. Stripozofski pristup nastavi filozofije naslov je knjige izdane 2020. godine u Sarajevu, pod izdavaštvom Druge gimnazije Sarajevo, u kojoj se teorijskom pregledom i primjerima iz prakse opravdava i uz konkretne smjernice potiče na korištenje stripa u nastavi filozofije. Knjiga je rezultat teorijskog rada autora Harisa Cerića, sveučilišnog profesora pedagogije (Fakultet političkih nauka Sveučilišta u Sarajevu), koji je prethodno napisao dvije knjige o uporabi stripa u kojima se zalagao za etabliranje tzv. »stripovne metode u nastavi«: *Skandalon u oblačićima. Kako koristiti strip u nastavi?* (2013.) i *O edukativnom potencijalu stripa. Prilozi etabliranju stripovne metode u nastavi* (2019.), te praktičnog rada autorice Elmane Cerić, gimnazijske profesorice Filozofije s logikom (Druga gimnazija Sarajevo), koja je strip dugi niz godina koristila u svojoj nastavi. Glavnu strukturu knjige čine četiri poglavlja: »Umjesto uvoda« (str. 6–8), »Strip u svakodnevnom i obrazovnom okruženju« (str. 9–23), »Stripozofski pristup nastavi filozofije« (str. 25–73) te »Učeničke stripozofske