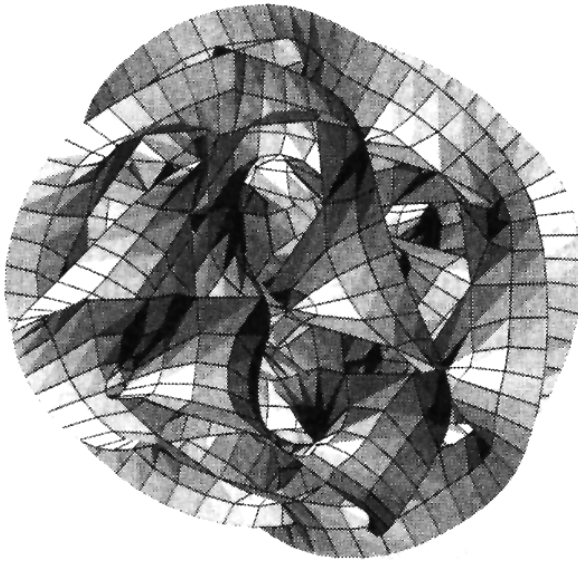


Milan Uzelac

**POSTKLASIČNA
ESTETIKA**



Vršac
2004

Sadržaj

Uvod

1. Određenje estetike u senci njene krize
 2. Mogućnost estetike
 3. Estetika konkretnog
4. Umetnost na tlu sinergetičkog haosa
 5. Muzika logike
6. Metafizika transsupstancijalnog
 7. De ludo globi

Pogovor

Uvod

Umetnost danas izaziva očaj. Sav jezik, svakidašnji, kao i tradicionalni, jednako je mrtav i neupotrebljiv; krajnje je nesposoban da izrazi ono što osećamo i što nam se dešava. Isto tako, i umetnost izgleda nemoćna ako se na nju gleda kao na formu protesta protiv postojećeg društva koje sasvim dobro funkcioniše i bez umetnosti iako se na nju licemerno poziva vladajući sloj i to mahom u prigodnim prilikama kad se najširim slojedima društva hoće pokazati kako postoji nekakva opšta briga za vrednosti koje bi trebalo biti zajedničke celom društvu. U većini slučajeva reč je o vrednostima koje su instrument vladanja i daljeg učvršćivanja vlasti.

Ne možemo se oteti utisku o izlišnosti današnje umetnosti. Ako bi htela da opravda smisao svog postojanja, ona mora biti nešto daleko više no okrepljujući govor. Šta nam uopšte govori umetnost i može li ona uopšte nešto da nam govori? Šta nam je donela umetnost nastala u vreme masovnih pokolja i najveće okrutnosti i vladarske samovolje (a takva je sva umetnost renesanse kao i umetnost našeg stoleća). Današnja umetnost, neću reći *savremena* umetnost (jer ona nije *sa-vremena*, nije u duhu sa našim vremenom već je jednostavno *današnja*, time što nastaje danas), jeste *umetnost muzeja*, ili, u najboljem slučaju, podsticaj dokonim razgovorima, sredstvo da se izrazi nekakva učenost, mnogoznalaštvo, ili da se demonstrira pripadnost jednom uskom krugu ljudi za koje je znanje o umetnosti sredstvo prepoznavanja; *u toj umetnosti više nema života*. Života tu nema još od časa kad se umetnost obrela u muzeju, kad su umetnička dela stala u niz, jedno za drugim - poput vojnika u stroju.

Pohod umetnosti završava se neslavno. Njeni "vojnici", obešeni po zidovima, rasuti po podu, ne govore ništa o sebi i svome vremenu, ne govore ništa drugima o drugima, ne gledaju u budućnost. Smrt je definitivna, poslednja konačnost.

Međutim, činjenica je da i danas, u svetu ispunjenom ne-savremenim stvarima, u gluvoj i bezosećajnoj današnjici, pitanje o opstanku umetnosti ne gubi u aktuelnosti niti u intenzitetu; to je moguće razumeti samo time što pitanje postavljaju oni koji su vremenu ne-sa-vremeni. I dalje se vodi "dijalog o umetnosti", i dalje se dovodi u sumnju sama mogućnost umetnosti i stalno se, uvek i iznova, postavlja pitanje o tome šta bi to bila istina u umetnosti, odnosno, umetnička istina. Jedan od odgovora bio bi u tome da sve što se događa jeste posledica totalitarnog karaktera današnjeg društva koje lako apsorbuje sve nekonformističke delatnosti i na taj način obezvređuje samu umetnost kao saopštavanje i prikaz sveta koji neće da bude svet uspostavljenog poretka.

Ali, kakva je to istina u umetnosti, o kakvoj istini može uopšte danas više biti reči? U vreme kad se bezočne laži proglašavaju za istinu i kad se sav život svodi na preživljavanje, kome je do umetnosti? Kad se ovako postavi pitanje, pa se hoće nešto reći i o estetici, o njenom položaju i njenoj mogućnosti, po estetiku su moguća dva presudna odgovora: ona ili pada zajedno s umetnošću, kao njena filozofija, ili se nad grobom umetnosti izdiže i pozivanjem na svima poznato iskustvo umetnosti pokušava da društvu prikaže njegov pravi lik u istinskom ogledalu ostajući trajna opozicija svakodnevnom vladajućem mišljenju.

Činjenica je da savremeno postindustrijsko društvo stvara više materijalnih dobara no što je to bilo ranije, ali cena se za to plaća smrću ili glađu, većinom negde daleko, po rudnicima, pirinčanim poljima, po zabitim krajevima; te smrti ostaju nevidljive, njih niko ne želi da zna i sve su kao i uvek kolateralne. Najveća nesreća je svakako u nepostojanju alternative, u nepostojanju "opozicije" takvom stanju. Danas više nema umetničke kritike, ni likovne, ni muzičke, o književnoj da i ne govorimo; ako tako nečeg i ima to je sterilno i bez bilo kakvog uticaja ni u društvu ni u umetnosti.

Savremena "umetnička kritika" ne nalazi za shodno da supstancijalno makar na trenutak bude drugačija od onog čemu bi se već po definiciji stvari morala suprotstavljati. Status umetničke kritike odavno je kupljen društvenom udobnošću i privilegijama i njen jedini zadatak, jeste da ponavlja kako je ona svest i savest današnje umetnosti; ovaj problem prozreo je početkom XX stoleća samo jedan čovek – V.I. Lenjin koji je, po rečima Gorkog, komentarišući osećanja koja u slušaocu nastaju nakon slušanja Betovenove *Apasionate* rekao: "... previše često ne mogu slušati muziku. Muzika utiče na nerve. Čovek bi radije brbljao besmislice i gladio po glavi ljude koji žive u prljavoj jazbini i koji svejedno mogu stvoriti takvu lepotu. No danas ne treba gladiti ničiju glavu – čoveku bi mogli odgristi ruku. Treba udarati po glavama, udarati bez milosti – iako smo u idealnom slučaju protiv svakog nasilja".

Da li smo mi, konkretni pojedinci, bačeni na periferiju društva, spremni za tako nešto? Nismo. Zato nam se i dešava to što nam se dešava. Tek oni ogrezli u zlu na nivou su poslednja dva stoleća i samo oni istinski žive dok

ostali još pomalo životare. Samo krajnje naivni mogu sebi postavljati prastaro pitanje: za koga se stvara umetnost? Sirotinja, kao i u ranijim vremenima, za umetnička dela i dalje ne zna, a onima drugima, za potvrdu i učvršćenje moći, ona je krajnje nepotrebna.

Ako bi umetnost nosila nekakvu poruku, kome bi je ona nosila? Onima kojima nije potrebna ili onima kojima jeste potrebna a do kojih ne može stići, a, ako i dospe do njih, poruka ostaje *zip*-ovana u nekoj apstraktnoj formi.

Među poniženima nema više lenjinista iako se svima utuvljuje u glavu da su zbacili tirane i da žive u obećanoj slobodi, da su gospodari svog života i svoga vremena. Ako od postmodernih teorija i ima neke vajde onda ona počiva u saznanju da je sav život i sav svet posledica jedne velike simulacije (simulakrum) iza koje nema nišeg. Ako je svet danas daleko sofisticiraniji, podložniji svakoj manipulaciji, ni najmanje nije okrenut umetnosti i umetničkim načinima mišljenja i proizvodnja.

U svim ranijim epohama umetnost je nastojala da bude u tesnoj vezi sa slobodom; ali kako slobode ni danas nema, isto nema ni novih, neiskrivljenih pojmova koji bi ukazali na put ka umetnosti a u vremenu u kojem smo se obrela. Tradicionalni pojmovi i reči kojima se označavalo bolje, slobodno društvo, danas su bez ikakvog značaja. U međuvremenu, i ideje koje su stajale iza njih, dobile su negativnu konotaciju; svemu što se učini nefunkcionalnim u sferi manipulacije pripisuje se etiketa komunizma, ili boljševizma a samo s jednom dalekosežnom namerom: da se u budućnosti opravda druga istorijska strana čije se metode već uveliko preuzimaju.

Stari pojmovi, vremenom prevedeni u prazne apstrakcije, ne mogu više da saopšte šta su čovek i stvari danas, niti šta čovek i stvari mogu biti ili treba da budu. Te reči su izgubile neposrednu vezu sa predmetima, one više ne ukazuju na ni na šta, one su postale prazni pojmovi, elementi dokonih jezičkih igara. Nije stoga nimalo slučajno što je upravo analitička filozofija (glumeći ideološku neutralnost) negujući jezičke igre postala globalna moda.

Istovremeno, ti tradicionalni pojmovi i dalje pripadaju jeziku koji je još uvek jezik predtehnološkog i predtotalitarnog doba. Iako odavno mrtvi, ti pojmovi ne nose u sebi iskustvo tridesetih, četrdesetih ili šezdesetih godina, ali isto tako još u manjoj meri sadrže iskustvo poslednjih četiri decenija XX stoleća, iskustvo vremena koje većina teoretičara naziva postmodernim.

Sama racionalnost tih pojmova kojima još uvek operišemo kao da se bori protiv novog jezika koji bi možda i mogao da izrazi užas onog što jeste i obećanje onog što može biti. To je razlog tome što nam neka danas nastala umetnička dela deluju lažno ili sladunjavo, izlišno i krajnje nepotrebno, te se često pitamo i zašto su stvorena. Njihov jezik, u svojoj konvencionalnosti, koincidira samo sa prošlošću i on u sebi nema iskustvo današnjice; u njemu se ne ogledaju predmeti, stvari i događaji kojima je ispunjen naš život.

Još ne tako davno umetnici su celim svojim bićem živeli potopljani u prostoru umetnosti; ako su neki od njih bili i buntovnici oni su i dalje, uporno, sa svima ostalima, delili veru o opravdanosti i dubokom smislu onog čim su se bavili; sad smisla nema a vere još manje: jedinstvenu, opštevažecu harmoniju smenila je disharmonija a učenost

ustuknila pred vulgarnošću i neznanjem. Stari svet je nepovratno izgubljen a novi nije konstituisan; živimo po đubrištima i otpatke (misleći da su oni čista priroda) proglašavamo za umetnička dela. Za nove predmete koristimo stare termine, o novom mislimo drugo – njemu neadekvatno. Nesposobni smo da razumemo stvarnost i mada smo telom u njoj, mišljenjem joj još uvek ne pripadamo.

Od tridesetih godina XX stoleća traje potraga za jezikom koji će biti jezik nove, duhom revolucionarne umetnosti. To pretpostavlja i maštu kao spoznajnu sposobnost koja može transcendirati i raspršiti čaroliju uspostavljenog poretka. Nadrealizam je uzdizao pesnički jezik na nivo jedinog jezika sposobnog da se suprotstavi sveobuhvatnom jeziku uspostavljenog poretka i upravo su nadrealisti stvarali *metajezik* negacije – negacije koja bi u svom nihilističkom žaru transcendirala čak i samu revolucionarnu akciju.

Danas je do te mere očigledno a sve manje interesantno s koliko vitalnosti uspostavljeni poredak uspeva da prevlada sve kritičke zamke koje bi moderna umetnost htela da mu postavi. Dospeli smo u situaciju da o stvari umetnosti odlučuju bivši junaci prigradskih deponija i drumskih kafana; iako svojom neobrazovanošću ne uspevaju da se uzdignu ni do osrednjosti, takvima nimalo ne smeta da za kulturna dobra proglašavaju svoja sopstvena nedela.

Da bi neka umetnost mogla biti od istinskog značaja neophodno je da u sebi sadrži potencijal za korenitu promenu umetničkog stila i izvođačke tehnike; takvi su još uvek bili i ekspresionizam i nadrealizam predskazujući i

odražavajući značajne promene u društvu početkom XX stoleća. Isto tako, u širem smislu, revolucionarnim bi se moglo nazvati svako autentično delo koje dovodi u pitanje uobičajenu percepciju i razumevanje i koje razobličava stvarnost, nagoveštavajući oslobođenje. U tom slučaju, istina umetnosti je u sledećem: *svet je zaista onakav kakav se prikazuje u umetničkom delu.*

Danas se susrećemo s jednim potpuno novim fenomenom: opštim odsustvom sposobnosti za slušanje i viđenje; ljudi čuju ono za što su prethodno pripremljeni a vide ono što su prethodno naučili da treba da se vidi; ljudi slušaju a ne čuju, gledaju a ne vide. Gledanje i slušanje nisu neposredno dati, oni se moraju učiti. Nova dela donose sa sobom uslove za nove oblike percepcije. Neko delo je "revolucionarno" ne zato što je napisano "za revoluciju", već to može biti jedino u odnosu na sebe samo, zbog onog što u sebi imanentno poseduje; ono je revolucionarno time što je njegov sadržaj postao forma i zato, ako je moguće govoriti o političkom potencijalu neke umetnosti onda je to snaga koja počiva u njenoj sopstvenoj - estetskoj dimenziji.

U isto vreme, estetska dimenzija biva sve manje neutralna; istorijska situacija umetnosti, menja se do te mere da i sama mogućnost umetnosti postaje problematična. Umetnik je prisiljen da oblikuje i saopštava istinu koja, nije u skladu s umetničkom formom, niti joj je dostupna.

Sâma veza dela sa stvarnošću nikada nije ni neposredna ni zadovoljavajuća i zato: što je umetničko delo neposrednije političko, to više gubi snagu otuđenosti i temeljne transcendentne ciljeve promene. Danas teško možemo naći dela koja bi u sebi imala neku političku

pretenziju; umetnička dela što danas nastaju prevashodno teže tome da zabave onog kom su namenjena ili, eventualno, da pruže smisaoni alibi svom tvorcu; u ovom drugom slučaju imamo dve mogućnosti: delo se ili (a) zavarava time što svog autora uljuljkuje u osećaj važnosti i nekog samopoštovanja (za što okolina i nema neko razumevanje, a što može biti izvor najprizemnijih i najtrivijalnijih konflikata) ili (b) delo nastupa ambiciozno a s namerom da bude nekakva kvazi-kritika društva i to do prve prilike kad će prihvatiti sve kompromise koje društvo njegovom autoru ponudi. Ponuda nije naročita, ali, u većini slučajeva ni delo nije neko naročito veliko (da bi moglo postavljati neke ekstremne zahteve).

Svoju unutrašnju revolucionarnu ulogu umetnost može ispuniti jedino u slučaju ako i sama ne postane deo nekog uspostavljenog poretka, uključujući tu i revolucionarno uspostavljeni poredak (koji sa zauzimanjem vlasti gubi svoju kritičku, destruktivnu dimenziju). To je odista teško: sâm nadrealizam je pokazao kako je mali korak potrebno načiniti pa da se ono najopozicionije pretvori u potrošnu robu koja se može do u beskraj multiplicirati i s velikim profitom prodavati.

Nakon krajnje originalnih iskustava kao i lekcija koje nam je održalo XX stoleće ljudi su postali pomalo umorni od svake istine - političke, kao i umetničke. Možda delom stoga što je sve plaćeno po daleko većoj ceni od naših platežnih mogućnosti a možda i stoga što čak i oni koji se navodno bave promišljanjem prirode i sudbine umetnosti, ne shvataju zadatak pred kojim su se našli dovoljno ozbiljno, verovatno, živeći u nekoj novoj a lažnoj nadi kako će ih neki srećan slučaj odvesti već u narednom času na onu stranu gde neće morati ni o čem da odlučuju. Neodgovornost

je opaka i zarazna bolest; izbegavanje svake odgovornosti i zalaganje za postmodernizam njen je simptom i zaštitni znak, nagoveštaj da našem padu u depresiju dugo neće biti leka ni u XXI stoleću.

Umetnost nastoji i sada da nešto kaže o prirodi krize u koju je dospelo društvo. U opasnosti nisu samo određeni aspekti i forme uspostavljene društvene strukture, već i sistem društva u celini. Novo doba, da ne bi zapalo u varvarstvo, moralo bi da stvori potpuno novi svet – i tehnološki i materijalni. Umetnost mora pronaći nove načine izražavanja i nove predstave kako bi umetnici nužnost stvaranja nove tehnike i sredine mogli dešifrovati kao sopstvenu potrebu, jer, ako ljudi i dalje budu govorili jezikom mistificiranja i potiskivanja, novi odnosi između ljudi i stvari ostaće i dalje u predelu snova.

Svakome može zapasti u oči ta samoodgovornost umetnosti; šta je to što nagoni umetnost da spašava, ispravlja, poučava, poboljšava? Kako to da se tokom čitave istorije od sveg toga umetnost nije odavno već umorila? Možda je nešto drugo u pitanju: možda u samoj umetnosti postoji nekakva deficijentnost koju ova nastoji da prikrije isticanjem nužnosti sopstvene odgovornosti za nešto što je se zapravo i ne tiče; kad neko ne može svoje probleme da reši, on od njih beži ukazujući na one tuđe. A primeri oduvek behu loše poštapalice duha.

Negacija stvarnosti u kakvoj smo se danas zatekli može biti samo *estetski* svet, neka nova estetska stvarnost; ostvarenje takvog sveta nužno bi, već po logici stvari, morao biti i kraj umetnosti; jedno je zasad sigurno: takav svet se ne može dostići; to je jedini razlog tome da istina umetnosti svoj smisao može imati samo u odnosu na nestvarnost

njenog cilja. To opet znači da umetnost može sebe ostvariti samo tako što ostaje privid i ako nastoji da stvara privide. Pitanje koje iz toga nužno sledi, mora da glasi: kome je do takve umetnosti, interesuje li ikog još takva umetnost?

Današnje umetnička praksa suočava se sa potpuno novim načinima oblikovanja objekata realnog sveta; to novo "oblikovanje" bitno utiče na temeljne principe umetničkog stvaranja; na taj način ne samo da se menja priroda umetničkog stvaranja već se menja mesto i uloga umetnosti u svetu; ona postaje bitni činilac u izgradnji nove stvarnosti. U tom slučaju ona bi se odista morala ukinuti i transcendirati u nastojanju da se ispune novi zahtevi koje postavlja pred one kojima je navodno namenjena.

Umetnost omogućuje da se otkrije kako postoje stvari koje nisu puki delovi materije, već stvari po sebi, koje nešto žele, koje trpe i koje na nov način proširuju oblast vizuelnih, akustičkih, taktilnih formi - stvari koje su po sebi *estetske*. Samo zahvaljujući umetnosti nastaje oblast čulnih formi, mogućnost za zadovoljstvo senzibilnosti. Jedan od ruskih formalista je pisao: "Umetnost postoji da bi se dobio osećaj života, da bi se osetio predmet, da bi se doživelo da je kamen uistinu kamen. (...) Umetnost je sredstvo kojim se doživljava postojanje predmeta. Ono što već postoji nema za umetnost nikakve važnosti."

Umetnički proces je "oslobađanje predmeta od automatizma opažanja", od automatizma koji iskrivljuje i ograničava ono što stvari jesu i što mogu biti. Umetnost stvara novu neposrednost (nakon što je uništena stara), ona nam omogućuje da stvari percipiramo onakvima kakve one odista jesu u sebi samima.

Tek u XX stoleću počinje da se tematizuje tišina kao moguću konstitutivnu a ponekad i bitnu momentu umetničkog dela; odmah se prisećamo eksperimenata koje je vršio Džon Kejdž; relativnost tišine, njena punoća, njena težina – sve to odzvanja savremenom muzikom, izliva se iz nje i sliva niz oveštale stvari poput penušavog vina; tek savremena muzika uspela je da pred nas rasprostire sve aspekte muzičkog bića; sasvim je drugo to što naša na novu situaciju nepripremljena recepcija ne domašuje svu puninu koja se svetom muzike razliva.

Umetnost kao moment saznanja i kao прибежиште od zaborava sve više zavisi od estetske moći tišine – ne samo od one što dopire iz muzike i što je njen najdublji medijum, već i iz tišine slike i kipa, iz tišine koja prožima tragediju našeg života kao i tragediju koja svoj eho još ponekad nađe u pozorištu. Tišina je medijum komunikacije, ona raskida sa poznatim, i kao dimenzija kojom se retko koristimo ona je još uvek više prostor mogućnosti no spremište za potrošene snove.

Ovo naše vreme, novo vreme, možda još uvek ne i poslednje, zahteva i jedno redefinisavanje umetnosti; čini se da nju više ne možemo do kraja istumačiti iz nje same, svodeći je na čistu umetnost, na privid. Neki mislioci, poput Herberta Markuzea (1898-1979), s pravom su se pitali da nije li možda došlo vreme sinteze estetske i političke dimenzije, vreme kada će društvo da postane globalno umetničko delo?

Nastojanje da se umetnost ostvari tako što će postati stvarnost nije više samo teorijski projekat; ono je dobilo i svoju konkretnu formu. Interpretacije ratova vođenih krajem XX i početkom XXI stoleća to nedvosmisleno

pokazuju i nije slučajno što je bombardovanje Srbije ceo svet doživljavao kao najveći postmodernistički projekat u kojem dolazi do najvišeg izraza sinteza svetskog andeoskog milosrđa i genijalnog uma Bila Gejtsa (koji je s pravom isticao svoje neprocenjive zasluge za uspešnost ubijanja srpskog stanovništva).

Na tragu takvih razmišljanja relevantno teorijsko pitanje moglo bi se formulisati na sledeći način: da li ima opravdanja teza o kraju umetnosti? Neka od dostignuća tehničke civilizacije nedvosmisleno ukazuju na mogućí preobražaj umetnosti u tehniku, ali, istovremeno i tehnike u umetnost kao formu kontrolisanog eksperimentisanja s prirodom i društvom; sve to veoma lako može dobiti odgovarajuću estetsku formu, formu smirenog i skladnog sveta kakav beše prosanjan na početku istorije. Ako sve teorije haosa vode poretku koji se pritajio negde u osnovi sveta ima nade da najveći projekat još nije ni izbliza dovršen.

Upravo stoga izraz *politička umetnost* je apsurdan ali ne i lišen svakog smisla; ako ni danas umetnost sama po sebi ne može postići taj preobražaj društva, jer tome i ne smeru, budući da na tome rade neka druga bića, umetnost bi ipak mogla da oslobodi senzibilnost za izgradnju novog sveta; novog u smislu *drugačijeg*; jer, neophodni su novi pojmovi: to što neki teoretičari smatraju da svi mi još uvek živimo u predistoriji, to je samo posledica njihovog određenja istorije, a istorija je započela odavno, pre svih nas. Sâm kosmos je biće koje ima istoriju; manje je važno u kojoj formi informacija o tome dospeva do nas; u svakom slučaju, umetnost, kao forma mašte, kao istinska tehnika morala bi u sebe uključiti novu kosmičku racionalnost u stvaranju slobodnog društva koje, izgrađeno na

kosmopolitističkim temeljima, ne bi ni časa gubilo iz vida svoje čisto kosmičko poreklo.

Još uvek je, za većinu ljudi, i danas, umetnost, po svom bitnom određenju, a na tragu Hegela, privid; ona navodno prikazuje, kao postojeće, ono što zapravo nije i zato upravo umetnost stvara surogatno zadovoljstvo punine i sreće čak i u uslovima najbednije stvarnosti.

Gradeći iluzorni svet moderna umetnost se distancira od realnog sveta mada mu je pritom pre apologija no bespoštedna kritika. To je očigledni paradoks ali i još jedan od razloga zašto ona danas pored očaja kod umnih ljudi, izaziva ravnodušnost kod bezumnih; malo ko oseća potrebnost i neophodnost umetnosti; iz činjenice da je čista umetnost osuđena na to da ostane samo umetnost sledi i zaključak (mada lažan) da se bez umetnosti može izgraditi jednako logičan, koherentan, neprotivrečan svet. Markuze je u Meduzinoj glavi video prikladan i večan simbol umetnosti – simbol užasa kao lepote, užasa uhvaćenog u ugodnom obliku veličanstvenog predmeta. Naspram njega, ako bih ja birao simbol nove umetnosti, to bi bila igla kojom Edip otvara put u jedan novi svet, u svet tišine i tame, u svet umetničke transparentnosti, u svet gde je sve raskriveno a znanje počela (*arché*) odavno promišljeno.

Da li je položaj umetnosti danas drugačiji od onog kakav je imala u ranijim vremenima? Da li je danas ona izgubila moć stvaranja koju je imala Meduzina glava, da li je izgubila moć da se sučeli sa samom sobom? Forme užasa otkrivene u XX stoleću nisu bile poznate ranijim epohama; one su odista planetarne; reč je o planetarnoj patnji. U prvo vreme Edipova patnja odzvanjala je svetom i plavila čitav svet. Danas se ona umnogostručena milionskim iskustvom

multiplicira i ostaje patnja, svetska patnja, rana na pneumi kosmosa. Veličina ovog novog užasa danas se opire svim formama. Ali, pišu se pesme, slikaju se slike. Umetnost više ne domašuje visinu na kojoj se nalazi osećaj sveta. Zato je većina novih dela bezvredna; ne zato što ne poseduje neku svoju imanentnu vrednost, već stoga što ta vrednost nije u saglasju sa onim što svet nosi u sebi budući da se iz njega ne može više izgubiti ništa. Igra više nije samo simbol sveta, ona je postala surova realnost ugneždena u svakome od nas.

Zato je i moguće reći kako *užas stvarnosti nikad nije sprečio stvaranje umetnosti, ali to što se u trenucima užasa stvaralo nije bila umetnost bitna za našu egzistenciju*. I davno je primećeno kako "grčko vajarstvo i arhitektura postojali su mirno uporedo s užasom robovlasničkog društva. Veliki ljubavni romani srednjeg veka javljali su se u vreme pokolja Albižana i inkvizitorskih mučenja, a spokojni pejzaži impresionista nastajali su u vreme kad je Zola pisao *Žerminal*. Konačno šta je od života Pariske komune ostalo na slikama Kurbea koji je nakon pada Komune slikao samo jabuke".

U odbranu umetnosti moglo bi se reći da su te jabuke umetnički i humano bile istinitije od svih slika koje su u to vreme komentarisale dnevne događaje, da su bile "buntovnije od bilo koje političke slike"¹. Ako bismo bili manje zahtevni, mogli bismo reći da Komuna ipak nije imala svog Goju. Ali, ako veličina užasa danas ne objašnjava uzaludnost umetnosti, da li je totalitarni,

¹ Markuze, H.: Umetnost i revolucija, u knjizi: Markuze, H.: *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb 1981, str. 187.

jednodimenzionalni karakter društva u kome živimo
odgovoran za to novo stanje umetnosti?

Ravnodušnost prema novoj umetnosti delom proističe i iz njenog kaskanja za istorijom; iako je umetnost istorijska pojava, danas istorija češće no ranije sustiže i prestiže umetnost; menja se istorijski položaj i uloga umetnosti; postajući budući domen umetnosti ono *stvarno* već je proživljeno i svako naknadno "umetničko viđenje" postaje puka tehnika u doslovnom značenju reči *techné*: pravljenje i prepravljanje stvari (a ne slikanje slike), eksperimentisanje s potencijalom reči i zvukova (a ne pisanje pesama ili komponovanje muzike). Svet postaje ravnodušan na otkrivanje poznatog. Umetnost samu sebe više ne uspeva da transcendira na osnovu dostignuća nauke i tehnologije već samo ponavlja ono proživljeno, neumorno vari svareno i odbačeno; koga to ne bi iritiralo, kome to ne bi zasmetalo?

Od umetnosti se, možda iz nerazumevanja, očekuje mnogo više, ali, bilo bi pogrešno ako se od nje traži išta manje. Ako se svet može promeniti samo u političkoj akciji, ako represivni poredak može biti uništen samo represivnim sredstvima, koja će, možda, biti u funkciji uspostavljanja još represivnijeg poretka čiji se početak svima u prvi mah pokazuje kao vaspostavljanje slobode i nekakve pravde, revolucija bez krvi i tome slično (a revolucije bez krvi nema i ne može biti; u protivnom izraz *revolucija* shvatamo na isti način kao N. Kopernik). Umetnik u tome ne bi smeo da učestvuje ni kao čovek, još manje kao umetnik, a ponajmanje bi tome smeo dati umetnički smisao.

Sve to vodi nas tome da vidimo kako se jedan od paradoksa savremene umetnosti sastoji u tome što ona, s

jedne strane, treba da učestvuje u oblikovanju života, a s druge, da mora ostati umetnost, da i dalje mora da brani svet privida. Rešenje u prvom smislu nađeno je početkom XX stoleća u zahtevu da se umetnost podvrgne politici (socijalistički realizam); antitezu je dvadesetih i tridesetih godina činio nadrealizam kao podvrgavanje politike umetnosti, stvaralačkoj snazi mašte. Ali, kao što ne može imati samo prikladnu funkciju, tako isto umetnost nije samo ni puka snaga mašte; ona stvara novi svet, prostor prividne praznine koji se neupućenom pokazuje kao bezgranični privid, ali u tom prividu pojavljuje se i moguća nadolazeća istina.

Međutim, svet umetnosti tu zapravo biva druga stvarnost. Svet unutar sveta ali ne i stvarna sila, sila menjanja društva; forma umetnosti bitno je drugačija od one u kojoj nam se pokazuje realni svet. Umetnost može stilizovati ono viđeno, čak, i više od toga – umetnost može dati sliku negativne stvarnosti, ali, to je uvek slika jednog istrošenog sveta. Zato istina umetnosti nije istina pojmovnog mišljenja, filozofije ili nauke koja ima za cilj preoblikovanje stvarnosti. Element u kome prebiva umetnost je unutrašnja i spoljašnja čulnost, oblast estetskog; ona je receptivna pre nego pozitivna, ona je prošla a da nije ni nastala.

Postoji li prelaz iz jedne u drugu dimenziju, nekakva materijalna stvarnost umetnosti koju ova, kao forma, ne samo dobija nego takođe i ispunjuje? Možda u susret umetnosti nešto ipak mora doći iz budućnosti ako već treba da bude moguće ostvarenje umetnosti. Danas to nije moguće. Pristupi umetnosti su zatvoreni.

U jednom času činilo se kako konvergencija tehnike i umetnosti nije nešto izmišljeno budući da je ona najavljena u razvoju materijalnog procesa stvaranja. Prastara je srodnost umetnosti i tehnike: njihovo poreklo je u stvaranju kao svrhovitom preoblikovanju – u stvaranju stvari prema *ratio* i u stvaranju prema snazi mašte. Kako je ta prastara srodnost umetnosti i tehnike bila razorena tokom istorije, budući da je tehnika ostala preoblikovanje *stvarnog* životnog sveta, a umetnost osuđena na *imaginarno* oblikovanje i preoblikovanje, te dve dimenzije su se razišle: u *realnom društvenom svetu* dominirala je vladavina tehnike i tehnika kao sredstvo vladavine – a u *estetskom svetu*, iluzorni privid.

Pred umetnošću danas su posve drugačiji zahtevi; ona ne može biti ista kao velika, pročišćujuća iluzionistička umetnost prošlosti; ta umetnost ranijih vremena, bez obzira koliko veličanstvena, ne može se održati pred današnjom stvarnošću, ona ne govori više našim jezikom i upravo stoga osuđena je na muzeje i ako je o muzici reč, na koncertne dvorane prepune novokomponovanih, neukih snobova, nesposobnih da čuju išta novo, različito od onog što su s velikom mukom naučili kao znak statusnog prepoznavanja; nova umetnost svoj smisao ima u beskompromisnom uskraćivanju iluzije, u otkazivanju saveza sa postojećim, u oslobođanju svesti, snage, mašte, opažanja i govora od okržljavanja pod presijom postojećeg poretka. Zato nova umetnost nema ničeg zajedničkog s novim poretkom, s novom vlašću, koja, u poslednje vreme, opsednuta sobom, i raspodelom simbola moći, i ne stiže više da se okrene ka umetnosti izgubljenoj negde na periferiji sveta. Ljudi daleko više znaju o auto-reliju Pariz-Dakar, nego o modernoj umetnosti. Da li je to slučajno? U savremenoj svesti umetnost je sve više izolovana (i zato se

čini nepotrebna); njene imanentne teškoće krajem šezdesetih godina XX stoleća javljaju se kod omladine koja protestuje, i traži neku sasvim drugu umetnost dotad nepoznatu; trebalo je da prođe još tridesetak godina i da interes za umetnost izgube definitivno svi: starima je postala nerazumljiva, mladima nedovoljno radikalna, a i jedni i drugi prate i dalje reli Pariz-Dakar.

Nije nimalo slučajno, što nakon svega što nas je snašlo, umetnost kao da živi u nekakvoj antinomiji zahteva: ako se od nje očekuje zabavnost, ona nužno pada ispod svakog nivoa kulture (no, šta je zapravo kultura?); ako se od nje traži angažman, u tom zahtevu nema ničeg drugog do nedostatka talenta ili koncentracije snage. Umetnosti, stoga, u onom po opstanak odlučujućem smislu, nema i moglo bi da se kaže zajedno s T. Adornom: *Vreme umetnosti je prošlo, radi se o tome da se ostvari njen sadržaj istine*². I kad umetnosti ne bi bilo, sadržaj istine umetnosti mogao bi se identifikovati sa sadržajem istine društva. U tom slučaju mogli bismo se naći u paradoksalnoj situaciji: istina umetnosti bila bi identifikovana sa simulacijom onog čega u biti nema, ona bi bila identična s ništa, sa svojom prazninom i tišinom.

Uništavanje umetnosti u današnjem poluvarvarskom svetu koji klizi u potpuno varvarstvo, sponzorisanjem osrednjosti i besomučnom reklamom vulgarnog polu-sveta - samo je znak varvarstva onih koji su sebi prigrabili pravo da odlučuju o umetnosti.

Ali, ako umetnost zastupa ono *po sebi*, ono što ona treba biti po svojoj prirodi, tada ona mora da pobjegne ispod

² Adorno, T.: *Estetička teorija*, Nolit, Beograd 1979, str. 408.

vlasti svoje vlastite teleologije. Dela su utoliko važnija, ukoliko su manje uključena u pojam svog stepena razvitka, ukoliko su manje uključena u komentarisanje svog vremena, ukoliko su manje prožeta mentalitetom vladajućeg sistema, i ukoliko su, s druge strane, manje u pukoj i eksplicitnoj funkciji otpora koji nije ništa drugo do jedna od strana u sukobu ideologija, ništa manje totalitarna, ništa manje neprijateljska spram istinske umetnosti, budući da sa zahvatanjem moći, zahvataju se i svi ostali njeni prateći atributi i stavljaju u funkciju univerzalnog tlačenja.

Hipostaziranjem otpora sve se poravnava u jednolični šum što klizi iz sistema u sistem kako bi opravdao laž proglašenu dekretom za istinu. To je onaj šum za koji je nova muzička avangarda mislila da se njime smenjuje tradicionalna tonalnost. Ali, o sonoristici, biće govora nekom drugom prilikom. Bojim se da je i tu reč o nekoj jevtinosti, zastareloj ne tehnologiji koliko ideologiji.

Sa pitanjima: *kuda sve ovo vodi*, ili *šta ti umetnici zapravo hoće* - hoće se uspostaviti društvena kontrola ne toliko nad proizvodnjom umetničkih delâ, koliko nad kontrolom njihovog smisla. Anarhija vrednosti koja vlada u umetničkom svetu pogoduje delima sumnjivog kvaliteta koja svojim nametanjem najviše pripomažu ukidanju umetnosti.

Ne smemo se ne podsetiti pesme Bertolda Brehta *Poseta prognanim pesnicima* iz njegove knjige *Svedenborške pesme* (1933-1939) (posebno ističem završne stihove):

POSETA PROGNAJIM PESNICIMA

Kad je u snu ušao u kolibu prognanih

Pesnika, koja se nalazi pored kolibe
 Gde žive prognani oni što poučavaju (odande je čuo
 Svađu i smeh), preda nj na prag
 Izađe Ovidije i u po glasa mu reče:
 "Bolje da još ne sedneš. Još nisi umro. Ko zna
 Nećeš li se ipak još vratiti? Pa i ako se ništa ne
 promeni -
 Do tebe sama." Ali, s utehom u pogledu,
 Pristupi Po Či Ji i sa smeškom reče: "Strogost
 Zaslužuje svako ko samo jednom prozbori o
 nepravdi."
 A njegov prijatelj Tu Fu tiho izusti: "Razumeš,
 izgnanstvo
 Nije mesto gde se odvikava od oholosti." Ali nekako
 više ovozemaljski
 Pridruži im se odrpani Vijon i upita: "Koliko ima
 Vrata na kući u kojoj živiš?" A Dante ga povuče u
 stranu
 I držeći ga za rukav promrmlja: "Tvoji stihovi
 Vrve od grešaka, prijatelju, pomisli na sve one
 Koji su protiv tebe!" A Volter doviknu:
 "Pazi na svaku paru, inače će te umoriti gladu!"
 "I unesi poneku dosetku!" dobaci Hajne. — "To ne
 pomaže!",
 Progunda Šekspir. "Kad je Džems došao na vlast,
 Ni ja više nisam smeo pisati." — "Ako dođe do
 suđenja
 Uzmi kakvog nitkova za advokata!" posavetova
 Euripid,
 "Jer takav zna rupe u mreži zakona." Smeh je
 Još odzvanjao, kad iz najtamnijeg ugla
 Dopre uzvik: "Čuj, zna li ko
 Tvoje stihove naizust? A oni što ih znaju,
 Hoće li umaći progonjenju?" — "To su

Zaboravljeni", reče Dante tiho,
"Njima nisu uništili samo tela nego i dela."
Smeh umuknu. Niko se ne usudi da pogleda onamo.
Došljak

Preblede.

Time što je prvo degradirana, a potom iz društva i prognana, umetnost, odbijajući da prihvati nametnutu joj ulogu, nastavlja da tavori na periferiji. Opstanak joj je više no sumnjiv. Da li je moguća, o tome se danas više i ne odlučuje; ukidanjem razlike između umetnika kao estetskog subjekta i umetnika kao empirijske osobe, ukida se razlika između umetničkih dela i empirijske realnosti. Umetnost se prividno stapa sa životom; u toj lažnoj bliskosti teži se nepostojećem jedinstvu. Umetnost obmanjuje.

Da bi se stvorili novi oblici, za šta se zalaže svaka nova umetnost, potrebno je i novo društvo, jer forma, estetska koherencija jeste na kraju krajeva, samo društveni odnos. Oslobođena forma mora biti direktno suprotna postojećim formama ili, nije uopšte forma.

A ne sme se zaboraviti ono što je odavno konstatovano: *misao prestaje biti istinita ako više ne pogađa i onoga koji je zastupa.*

1. *Određenje estetike u senci njene krize*

*E*stetika kao filozofska disciplina nastaje u XVIII stoleću, u vreme vladavine filozofije prosvetećenosti; naspram dotad vladajućeg zahteva da se sve što je pojedinačno i specifično uredi na strogo formalni način, mislioci tog dova sve više počinju da naglasak stavljaju na duhovni sadržaj problema a sve manje na njegovu logičku formu. To ima za posledicu da se sve više ističe sadržinska bliskost i srodnost filozofskih i umetničkih dela pa u prvi plan istupa upravo *kritika* koja nastoji da rasvetli oblast osećanja i ukusa i da ove dovede na nivo pravoga saznanja.

Ako i postoji granica saznanja, pa se time dopušta i postojanje iracionalnog, neophodno je da se jasno ukaže na tu granicu, da se ona sazna; nije nimalo slučajno što je čitavo XVIII stoleće u estetici ispunjeno borbom oko definisanja i hijerarhizovanja pojmova; to je vreme sporova o odnosu uma i moći imaginacije, o odnosu genija i pravila, o tome da li temelj lepog treba tražiti u osećaju ili u određenoj formi saznanja.

Kako sve izrazitija postaje razlika između čistog saznanja i estetske intuicije, postepeno dolazi do pregrupisanja čitave filozofske problematike: na jednoj strani je logika i moralna filozofija, učenje o prirodi i učenje o čovekovoju duši, ontologija i psihologija, a na drugoj šarolik kompleks pitanja vezanih za lepe umetnosti i probleme umetničkog stvaralaštva.

Ne treba misliti kako su umetnosti bile isključene iz sfere filozofskog interesa. Novovekovni ideal saznanja, kakav nalazimo kod Dekarta, podrazumeva ne samo sva znanja već i sve veštine, i nov smer i podsticaj ne dobijaju

samo logika i matematika, fizika i psihologija, već i umetnost, koja se takode počinje podvrgavati strogim zahtevima i pravilima koje propisuje um; ona može imati autentičan, izvorni sadržaj samo ako se njen sadržaj može proveriti. Takvo stanje stvari omogućeno je i posebnim položajem koji je tokom čitavog srednjeg veka, pa sve do Dekarta i Njutna, zauzimala muzika koja je dotad više bila nauka a mnogo manje umetnost u današnjem značenju te reči.

Od davnina umetnost se često pokazivala suparnicom prirode: ponekad je nju samo podražavala, a ponekad težila da dovrši ono što ova sama nije mogla; ali, da bi se umetnost mogla procenjivati, bilo je neophodno da raznovrsnost pojava i njenih postupaka bude podvedena pod jedan jedinstven princip a po uzoru na u to doba vladajuće prirodne nauke.

Ne treba zanemarivati veliki uspeh koji je u to vreme doživljavala filozofija prirode oličena u Njutnovom nastojanju da sva kretanja u prirodi svede na jedan princip. Zahtev za estetikom kao novom disciplinom zapravo je bio zahtev za potčinjavanjem raznovrsnih, heterogenih pojava duhovnog sveta jednom jedinstvenom principu. Vladalo je nepodeljeno uverenje da kao što u prirodi postoje univerzalni opštevažeći zakoni, tako isto i u umetnosti (koja podražava prirodu) moraju postojati njoj svojstveni zakoni. Svi ti zakoni moraju imati jedan svima zajednički osnov, jedan jedinstven zakon i to je uvodeći pojam lepe umetnosti istakao Šarl Bate već u naslovu svog spisa *Lepe umetnosti, svedene na jedan princip* (1746). Kao što je Njutt opisao poredak u fizičkom svetu, trebalo je isto to učiniti u duhovnom, etičkom i čulnom svetu. Nije slučajno što je Kant u Rusou video Njutna sveta morala; ostalo je da se

vidi da li je moguće imati Njutna za oblast estetskog – "zakonodavca Parnasa".

Poverovalo se da je takav zakonodavac pronađen u Nikoli Boalou koji je teoriju umetnosti hteo da uzdigne na nivo stroge nauke: na mesto apstraktnih zahteva stupaju konkretna istraživanja; utvrđuje se paralelizam umetnosti i nauka ukazivanjem na njihovo zajedničko poreklo u apsolutnom suverenitetu uma. Kritikuje se proizvoljnost i poetska sloboda. Istina i lepota, razum i priroda, samo su različiti izrazi jednog te istog nerazorivog poretka bivstvovanja. Ovde nije reč o razumu u njegovom trivijalnom značenju, kako se taj pojam svakodnevno upotrebljava, već o razumu kao najvišoj moći naučnog uma.

Na taj način dolazi do podudaranja naučnih i umetničkih ideala; estetička teorija nastoji da se kreće putem koji su već trasirale matematika i fizika na tragu Dekartovog zahteva da se svako znanje mora zasnivati na čistoj geometriji. Iz ovoga još uvek nije vidno da se tako priprema trijumf čisto intuitivnog saznanja, a radi se upravo o tome, jer, da bi se nešto moglo misliti jasno i razgovetno i da bi se moglo dosegnuti čistim pojmovima, treba prethodno da bude svedeno na zakone prostorne intuicije, da se pretvori u geometrijske figure. Takvo "figurativno mišljenje" je osnov svakog saznanja. Tako intuicija dobija primat u odnosu na čisto mišljenje i nije nimalo slučajno što će Baumgarten, utemeljujući estetiku, govoriti kako se u onom što je čulno temelje i nauke i umetnosti. Tako nešto bilo je moguće napuštanjem one orijentacije koju je razvijao Dekartov učenik Malbranš a koja je sve materijalno svodila na protežno, a ono što je fizički telesno na čistu prostornost pri čemu prostornost nije

bila potčinjena uslovima čulnosti i sposobnosti imaginacije već uslovima čistoga uma - uslovima logike i aritmetike.

Na taj način svi čulni kvaliteti bivaju potisnuti u oblast subjektivnog i ono što ostaje, to nije predmet kontemplacije ili intuicije, već čisti odnosi koje predmet sadrži u sebi i koji se mogu iskazati preciznim i univerzalnim pravilima koja su osnov svakog bivstvovanja.

Razume se, takva klasicistička teorija koja sledi teoriju prirode i matematičku teoriju još je u antičko vreme imala jasno izražene svoje granice: već se tada govorilo da je za stvaranje savršenog umetničkog dela neophodan spoj tehnike i talenta, odnosno genija (*ingenium*). Talenat se ne može učiti, on se dobija od prirode, on je dar koji deluje u umetniku od samog početka.

To shvatanje dele i rimski pesnik Horacije i francuski klasicistički pesnik Nikola Boalo (1636-1711). Istinski pesnik ne nastaje, već se rađa. Ali, treba razlikovati proces stvaranja umetničkog dela i samo umetničko delo.

Ako je delo istinsko umetničko delo, ono mora biti oslobođeno od sveg slučajnog i subjektivnog (što je bilo jedan od njegovih konstitutivnih momenata u času njegovog nastanka). Na taj način klasicistička teorija umetnosti svaku istinu iskazuje u opštem i završava u pukoj apstrakciji; njoj nedostaje osećaj za individualno i čulno, i to je posledica vladavine mehanicizma i ideala geometrije u nauci XVII i XVIII stoleća.

Početkom XVIII stoleća strogi racionalistički duh kartezijske filozofije sve više pada u drugi plan, filozofija se, posebno u Francuskoj, sve više buni protiv sistemske forme izlaganja i sve je naglašenija borba protiv "duha

sistema". Engleski filozof Entoni Šeftsberi (1671-1713) je čak rekao: "najbolji način da se bude glup jeste - prihvatanje sistema". U zemljama nemačkog jezičkog područja tokom XVIII stoleća estetička misao nije išla protiv logike već je sa njom bila u tesnom savezu. Nije začuđujuće što je Aleksandar Gotlib Baumgarten (1714-1762), utemeljio estetiku njenim razgraničavanjem od logike. On estetiku određuje kao nauku o čulnosti, kao nauku o "čulnom saznanju". Upravo čulno je ono što stoji naspram čistog saznanja. Ovaj nemački filozof, učenik Hristijana Volfa (1679-1754) vidi kao svoj osnovni zadatak upravo rehabilitaciju sfere čulnosti; on hoće da čulno bude predmet dostojan saznanja. Na taj način čulnost dobija specifičnu saznajnu formu i ta forma potčinjava čulnost racionalnom znanju. Baumgarten nastoji da sačuva i obezbedi vrednost čulnosti; istina on joj pridaje fenomenalno savršenstvo (*perfectio phaenomenon*) i to nije ono savršenstvo koje poseduju logika i matematika, ali to je ipak savršenstvo i estetika zaposeda svoju samostalnu oblast.

Baumgarten sledi učenje Gotfrida Lajbnica (1646-1716) o stepenima saznanja i prihvata da je racionalno saznanje iznad čulnog; ali, sve što je potčinjeno razumu nije lišeno i svoje specifične suštine; na taj način on nastoji da opravda niže duševne sposobnosti a ne da ih potisne i to je osnovni cilj koji on stavlja pred estetiku. U isto vreme kartezijansko učenje o strastima kao rastrojstvu duše biva potisnuto i strasti se sve više vide kao impuls, podsticaj duševne delatnosti; tako dolazi, posebno u francuskoj estetici XVIII stoleća, do emancipacije čulnosti. Na taj način počinju da se prepliču lepo, čulnost, zadovoljstvo i naslada.

Treba imati u vidu, kad je o Baumgartenu reč, da on rehabilituje čulnost, ali je pritom ne oslobađa od svih

ograničenja budući da je podvrgava čulnom savršenstvu koje ne počiva u nasladi već u lepoti. Na taj način prevladava se suprotnost senzualizma i racionalizma i otvara put ka produktivnoj sintezi razuma i čulnosti.

Apstrakcija kojom se može doći do najviših stvari uvek je i put pojednostavljenja i osiromašenja. Od poetske misli se ne zahteva samo forma nego i boja, ne samo objektivna istina no i čulna prodornost; zadatak poezije je da nam prenese ono što je životno i zahtev koji se postavlja pred poeziju Baumgarten formuliše kao *vita cognitionis*; tu je reč o životu mišljenja i naglasak je na *životu*. Nije stvar samo u tome da mi mislimo saglasno pravilima po kojima se obrazuju logički pojmovi kretanjem od posebnog ka opštem, već u tome da opšte dosegamo u posebnom a posebno u opštem.

Umetnik se razlikuje od strogog mislioca time što ne nastoji da napusti svet pojava već da kod njih ostane; on ne traži uzroke "iza" pojava već hoće da dosegne same pojave u njima iminentnom načinu bivstvovanja spajajući sve pojave u jedinstvenu kontemplativnu sliku.

Baumgarten nastoji da odredi specifičnost estetskog opisom razlike koja postoji između umetničkog i naučnog duha. Budući da je i sam bio pesnik, koji nije propuštao dan a da ne napiše neku pesmu, on u prvi plan stavlja analizu forme i specifične intencionalnosti jezika. Jezik je posrednik između naučnog i umetničkog predstavljanja. Za misli koje hoće da izrazi naučnik i za predstave koje nastoji da izrazi pesnik – neophodne su reči. Mada su u oba slučaja reči sredstvo izražavanja, one služe različitim ciljevima. U prvom slučaju, reči funkcionišu kao znak, one su izraz pojma i sve što bi moglo biti čulno biva iz njih odstranjeno. Sasvim je drugačije kad je reč o poeziji: veličina umetnika je

u sposobnosti da udahne život u hladne znake, da pojmovnom jeziku nauke da život. Reči kojima se služi pesnik ne ostaju mrtve i prazne. One odišu svojim unutrašnjim sadržajem. Poezija je savršen čulni govor.

Tako se pokazuje jasna razlika između *nauke* i *poezije*, kao i predmet nove nauke kojoj je Baumgarten dao ime *estetika*. Pokazuje se da estetika ne teži savršenstvu apsolutnog saznanja, već savršenstvu čulnog; ona teži čisto intuitivnom saznanju kao takvom. Ipak, postoji ne samo razlika već i bliskost filozofa i pesnika a to je težnja totalitetu: ako filozof ne može kao umetnik da stvara lepo on može da teži saznanju lepog i da naj način dovede do krajnjeg oblika svoju sliku sveta. Na taj način umetnosti pomažu filozofiji da se u potpunosti ostvari i dovrši.

Ako je i bio priznavan i cenjen od strane savremenika, ako su se na njega neposredno oslanjali i Johan Gotlib Herder (1744-1803) i Fridrih Šiler (1759-1805) a posebno Imanuel Kant (1724-1804) u svojim predavanjima iz metafizike – Baumgarten je nakon smrti bio zaboravljen. Tome je doprineo njegov stil pisanja kao i vezanost za okvire školske filozofije njegovog vremena kojih se nikad nije oslobodio. Obnovljen interes za njega i njegovo delo poklapa se s obnovom interesa za tematizovanje sfere čulnog koji srećemo kod prvih postmodernih mislilaca a posebno za nove pokušaje promišljanja pojma uzvišenog.

U svakom slučaju, ime Baumgartena ostaće upamćeno kao ime rodonačelnika estetike kao filozofske discipline, kao ime autora prvog spisa pod nazivom *Estetika* (1750), konačno, kao ime mislioca koji je u praskozorje romantizma nastojao da rehabilituje čulnost naspram

razuma i u njoj video posebnu formu saznanja, iako nižu od racionalnog ali s unutrašnjom tendencijom ka usavršanju.

Ako estetika kao filozofska disciplina nema dugu istoriju, budući da nastaje tek sredinom XVIII stoleća, nekoliko godina nakon što je Šarl Bate uveo pojam *lepe umetnosti* i tom pojmu dao značenje koje mi i danas razumemo, odnosno iste godine kad je umro J. S. Bah, činjenica je da estetiku od samog početka prate sporovi i da je predmet najrazličitijih osporavanja.

Estetika je tipično novovekovna tvorevina stoga što se tek u novo vreme javlja umetnost u njenom horizontu, a što opet znači da tek tada po prvi put umetničko delo postaje predmet doživljaja pa se umetnost počinje shvatati kao izraz čovekovog života; to još nikako ne znači da ona nije nailazila na osporavanja sasvim različite prirode; estetičari su, hteli to oni ili ne, bili prinuđeni da ulože znatan napor da bi estetiku precizno odredili pa nije nimalo slučajno što je većina od njih sve do naših dana bila prinuđena da već u prvim rečenicama svojih temeljnih spisa jasno obrazloži svoju poziciju, svoj odnos prema estetici a tako i umetnosti. To je razlog da ovde samo ovlaš pomenemo upravo te iskaze koje nalazimo na početku najznačajnijih *estetikâ* XIX-XX stoleća.

U isto vreme želeo bih da ukažem i na motiv kojim sam rukovođen u ovom izlaganju: koristim priliku da vas podsetim na poznatog francuskog zoologa, profesora uporedne anatomije, zaslužnog za uvođenje pojma vrste i poboljšanje klasifikacije životinja, autora danas napuštene teorije katastrofa po kojoj svaki geološki period ima svoju floru u faunu a završava se sveopštom katastrofom u kojoj propada sav živi svet da bi nakon toga novi organski svet

nastao uz pomoć novog tvoračkog akta – vodećeg zoologa kraja XVIII i početka XIX stoleća, člana Francuske akademije Žorža-Leopolda Kivijea (George-Léopold-Christien-Dagobert Cuvier, 1769-1832). Iako je u svoje vreme u raspravama s evolucionistima (Lamark, Sent-Iper) Kivije odneo pobjedu, danas je njegova teorija napuštena. Ono po čemu on ostaje za istoriju nauke značajan jesu rezultati u oblasti uporedne anatomije različitih životinjskih vrsta (1792-1800); on nije samo istraživao strukturu mnoštva životinja već je postavio i zakon odnosa organa koji pokazuju kako su promene u jednom organu praćene promenama u drugim organima. Taj svoj zakon on je demonstrirao na iskopinama fosila kičmenjaka 1812: *Recherches sur les ossements fossiles* (štampano u 4 knjige; objavljivanje četvrtog izdanja ovog dela u 12 tomova započeto je pred kraj njegovog života a dovršeno nakon njegove smrti, 1837).

Ideja Kivijea o organskoj uslovljenosti svih delova jednog organizma čini mi se posebno interesantnom u izučavanju osnovnih ideja kako književnih tako i filozofskih spisa. Dovoljno je setiti se kako je Pol Valeri ukazivao na osobitost prvog stiha u pesmi - smatrao je da prvi stih dolazi od boga a da za ostalo pesnik mora da se pomuči sam. Nešto slično tome, moguće je pratiti već i u slučaju prvih rečenica filozofskih spisa, iako tu većina rečenog ne dolazi od boga. Upravo zato i možemo govoriti o nekom autorskom stavu.

Jednostavno rečeno: želim da kažem kako već prva rečenica nekog dela često u velikoj meri (razume se, kad je reč o značajnim delima) određuje ono što sledi i baca posebno svetlo ne samo na delo u celini već i na ono što nastaje u njegovoj senci.

Započinjući svoja predavanja iz estetike Georg Vilhelm Fridrih Hegel (G.W.F. Hegel, 1770-1831) se obraća svojim slušaocima poznatim rečima: "Ova predavanja posvećena su estetici; njen predmet jeste prostrano carstvo lepoga i, određenije rečeno, umetnost i to lepa umetnost je njena oblast. Zna se da ime *estetika* nije sasvim podesno za taj predmet, jer strogo uzev "estetika" označava nauku o čulu, o *osećanju*, te u ovom značenju jedne nove nauke ili upravo u smislu nečega što bi tek trebalo da postane jedna filozofska disciplina, ona je ponikla u Volfovoj školi u ono vreme kad su se u Nemačkoj umetnička dela posmatrala s obzirom na osećanja koja bi trebalo da proizvede, kao što su na primer, osećanja prijatnosti, osećanja divljenja, straha, saučešća itd. I usled toga što je to ime nepodesno ili, tačnije rečeno, zbog površnosti toga imena činjeni su pokušaji da se iskuju druga imena, na primer *kalistika*. Međutim, to ime se takođe pokazalo nedovoljnim, jer nauka koja se ima u vidu ne posmatra lepo uopšte već samo lepo u *umetnosti*. Zbog toga ćemo ostati kod imena estetika, jer kao prosto ime ono je za nas toliko ravnodušno, a osim toga ono se u opštem govoru toliko ukorenilo da se kao ime može zadržati.

Pa ipak, pravi izraz za našu nauku jeste "*filozofija umetnosti*" i, određenije rečeno, "*filozofija lepe umetnosti*"³.

Ovde, već u prvoj rečenici, Hegel polazi od "same stvari", od same *stvari* estetike i to tako što kao prvo, određuje njen predmet a to je "prostrano *carstvo lepog*", odnosno: *sâma umetnost*, da bi, na kraju, estetiku definisao kao *filozofiju umetnosti*, kao filozofsko promišljanje umetničke prakse i predmeta koji u toj delatnosti nastaju.

³ Hegel. G.V.F.: *Estetika I*, Kultura, Beograd 1970, str. 3.

Hegel ima u vidu još uvek vladajuće i jedno drugo shvatanje estetike a koje je, videli smo, uveo sredinom XVIII stoleća Baumgarten; međutim, ako se u početku estetika i shvatala kao nauka o čulu, odnosno o osećanjima, u Hegelovo vreme, a to je već sedamdeset godina nakon pojavljivanja Baumgartenovog dela *Estetika* (1750-1758), pred estetikom se iznova javio zadatak da se ona konstituiše kao filozofska disciplina. I sam Imanuel Kant nije napisao nikakvu estetiku, iako je mnogo pisao i o estetičkim problemima, prvenstveno zbog potrebe dovršenja svog filozofskog sistema, a pod jednim posve drugačijim naslovom: *Kritika moći suđenja*. U tom spisu govori se mnogo i o umetničkoj problematici, ali daleko se čini značajnijim pitanje teleologije prirode i pokušaj utemeljenja jedne filozofije prirode na tragu Njutna a što je Kant sve vreme video kao svoj najveći, najpreči i najznačajniji zadatak.

Nakon što je priroda povratila svoje mesto u filozofiji te je i bilo moguće da se iz razmatranja isključi prirodno lepo, tj. lepo u prirodi, Hegel je sebi postavio zadatak da se istraži lepo u umetnosti. Već na prvi pogled je jasno da ovde imamo jedno obimom šire značenje pojma *lepo* kakvo ćemo kasnije naći i kod Nikolaja Hartmana, za razliku od Maksa Desoara, a koje u sebi obuhvata i druge momente umetničkog, pa bi se moglo reći da Hegel ovde ima u vidu zapravo ono *umetničko*; njegovo pitanje moglo bi stoga da glasi: po čemu je umetničko delo umetničko delo, šta je to *umetničko* u umetnosti, po čemu se umetničko delo razlikuje od drugih tvorevina.

Jasno je da ovde lepo nema više onaj ontološki status koji je imalo u antičko doba; isto tako, jasno je da ovde

imamo i jedno posve drugačije shvatanje umetnosti od onog koje su imale ranije epohe; umetnost, koja je zahvaljujući Hegelovim prijateljima, nemačkim romantičarima, pre svega Šileru i Šelingu sada dobila najviši rang, mogla je postati i pravi predmet filozofije.

Odista, umetnost sve vreme pričinjava nekakve "teškoće" i to: i umetnicima, i konzumentima, i misliocima i vlasnicima savremenih medija načinjenih s ciljem da se kontroliše i usmerava masovna svest; bez umetnosti se "kao" ne može, ali, u isto vreme, bez nje bi bilo i lakše i lepše, posebno ako se na njeno mesto stavi surogat s tipično političkom ili ideološkom konotacijom (kao što je to rok-muzika, ili veći deo "zbivanja" koja se proglašavaju za deo likovnih umetnosti⁴).

Ako bi neko rekao da su teškoćama u kojima se danas nalazi estetika krivi delom i estetičari, ne bi rekao ništa novo; dovoljno je pomenuti, po ko zna koji put, reči Žana Pola, iskazane još davne 1804. godine a o tome kako "danas ničim ne vrvi svet, koliko estetičarima". I u ono vreme bilo je mnogo "estetičara" kao i danas. I to je prosto interesantno: zašto neki vole da se bave teorijom umetnosti, zašto misle da se razumeju u estetiku i njene probleme. Stalno se zaboravlja da je estetika filozofska disciplina, da

⁴ Tipični primer: tzv. muzički festival *Exit* u Novom Sadu, ili, *Belgrader Breakfast* (najlakše se da odrediti kao: *multimedijalno nešto*, čime nove vlasti nastoje da popune prostor ranijeg *Oktobarskog salona likovnih umetnosti* u Beogradu). Strategija je jedna i ista: istisnuti umetnost iz duhovne sfere i u prazni prostor ubaciti surogatne forme kojima se može dalje manipulirati onima koji misle da su nešto razumeli u umetnosti. Reč je o obmani, ali u jednakoj meri i o planskom uništavanju sfere *umetničkog* kako bi se kolektivna svest prvo deformisala a potom usmerila na izvršenje određenih političkih ciljeva.

pretpostavlja prethodni studij filozofije i da se njom ne mogu na pravi način baviti ni slikari ni studenti mašinstva.

Bavljenje estetikom podrazumeva temeljno znanje filozofske tradicije a Hegelu nije bilo ni na kraj pameti da o tome posebno piše. Danas je čak i to postalo problematično.

Organizuju se skupovi "estetičara" kojima je sve na svetu bliže i jasnije no estetika, no svi se smatraju pozvanim da nešto kažu i o estetici. Kao da je estetici stalo do njihovog mišljenja. Nije preporučljivo nagovarati nekog na filozofiju. I ne treba nagovarati nekog na nešto što samo već na neki način nije izabralo njega. Ukazivati nekom na to kako nije sposoban da se uzdigne na nivo bitnih mesta Aristotelove *Metafizike* nije preporučljivo, jer bi vam mogao "odgristi ruku", ali, to nije razlog da mu se dozvoli da svoje proizvoljne impresije o umetnosti predstavlja kao nešto opšteobavezujuće, i to čak i onima koji su znalci te stvari.

Istina, Hegel nije imao u vidu problem te vrste. U njegovo vreme postojala su pravila ponašanja. Vreme postmoderne ta pravila je pogazilo. Danas su svi pozvani da nešto umno kažu o bitnom a na krajnje ne-uman način. Da nesreća bude veća, sve društvene institucije kao da se utrkuju da tom buncanju o umetnosti daju puni legitimitet.

Jasno je što se niko tako ne "utrpava" u stručnjake za atomsku fiziku, ali je krajnje žalosno što su svi pozvani da govore o umetnosti. Više se ne zna da li u tome prednjače "stručnjaci" za likovne, ili "stručnjaci" za muzičke umetnosti. Trka je opšta.

I sad, neko bi se zapitao zašto je estetika u krizi. Ona može biti u krizi zbog sasvim opravdanih razloga koji se tiču njenog utemeljenje i njene mogućnosti; perspektive estetike pokazuju se neizvesnim u istoj meri koliko i perspektive umetnosti. Mada, i jedna i druga ugroženost

trpe u jednoj sporednoj, društvenoj ravni. Uprkos tome znamo da društvo kao takvo nikad nije bilo poslednji sudija, a svesni smo i toga da je pozivanje na kriterijuma društva prestalo da funkcioniše još sedamdesetih godina XX stoleća.

Najveća nesreća je u tome što se usled delovanja avanturista zalutalih u svet estetike pitanja estetike više ne promišljaju na pravi način jer je osporeno ono što je u ranijim vremenima bilo nezamislivo. Amaterizam zavladao na svim nivoima ugrožava i sferu umetnosti. Jasno je da sama umetnost ne može biti ugrožena, još manje njena ideja, ali, njena recepcija potpuno je onemogućena nametanjem onog što nikad nije bilo niti će biti umetnost.

Nisam sklon tome da tvrdim kako živimo u poslednje vreme. Biće nekog vremena i posle nas, ali ostaje mi da se nadam da će njim vladati princip odgovornosti. Verujem da neće trebati još mnogo vremena da prođe da bi se sve stvari ponovo dovele u red i da suđenje o umetnosti ponikne iz najdubljih uvida.

Istorijski deo svog spisa *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika* (1901) italijanaski estetičar i književni kritičar Benedeto Kroče (B. Croce, 1862-1952) započinje sledećim rečima: "Često se raspravljalo o tome treba li estetiku smatrati antičkom ili modernom naukom, naukom koja se po prvi put pojavila u osamnaestom stoleću, ili je nastala već u grčko-rimskom svetu. Nije teško shvatiti da to nije samo pitanje činjenicâ već i kriterijuma: da li će se rešiti na jedan ili drugi način zavisi od shvatanja nauke a što se potom koristi kao merilo i kao termin za poređenje.

Naše je shvatanje da je estetika *nauka o izražajnoj delatnosti* (prikazivačkoj, fantastičkoj delatnosti). Ona po

našem mišljenju nastaje tek kad se na neposredni način odredi priroda fantazije, prikazivanja, izraza, ili kako će se već nazvati ona delatnost duha koja je teorijska ali ne i intelektualna, koja proizvodi spoznaje, ali individualnog, a ne univerzalnog. Izvan tog pojma, što se nas tiče, ne vidimo ništa sem skretanja i greške"⁵. Kročeova knjiga je presudno uticala na to da umetnost bude shvaćena kao lirski intuitivna i da se isticanjem pojma intuicije istakne specifičnost estetskog čime će iz sfere umetnosti biti isključen niz momenata koji su svojim prisustvom zamagljivali pojam umetnosti.

Na početku prvog, teorijskog dela *Estetike* Kroče je pisao: "Dva su oblika spoznaje: *intuitivna* spoznaja ili *logička* spoznaja; spoznaja putem *mašte* ili spoznaja putem *intelekta*; spoznaja *individualnog* ili *univerzalnog*; spoznaja *pojedinačnih* činjenica ili njihovih *odnosa*. Ukratko, spoznaja je ili tvorac *slika* ili tvorac *pojmovi*"⁶. Ovde on polazi od razlikovanja oblasti *estetskog* i *logičkog* kakvo čini već Baumgarten; Kroče kao rezultat umetničkog dela izdvaja *intuiciju* dok je rezultat filozofske rasprave *pojam*. Tako se pokazuje razlika između naučnog i umetničkog dela kao rezultat razlike između intelektualnog i intuitivnog čina. Ovo će voditi osnovnom, temeljnom stavu čitave Kročeove estetike, stavu da je intuitivna spoznaja isto što i izražajna spoznaja i da *intuirati* ne znači ništa drugo do *izraziti*⁷. Sve to omogućuje Kročeju da umetnost definiše kao izraz osećanja, kao čist, životni čin mašte. Umetnost je elementarni ljudski jezik, kroz nju naše strasti dolaze do

⁵ Croce, B.: *Estetika, kao znanost izraza i opća lingvistika*, Globus, Zagreb 1991, str. 145.

⁶ *Op. cit.*, str. 23.

⁷ *Op. cit.*, str. 30.

svog izraza, a naše iskustvo dobija svoj smisao. Mašta dobija podsticaje od osećanja; ona daju formu i sadržinu dok intuicija daje karakter. Sve to pretpostavka je potonje Kročeoove izgradnje teorije o autonomiji umetničkog dela čime on nastoji da definiše njegov položaj unutar celine ostalih ljudskih tvorevina.

Na samom početku svog dela *Estetika i opšta nauka o umetnosti* (1906) nemački filozof Maks Desoar (M. Dessoir, 1867-1947) kaže: "Estetici nikad nije išlo dobro. Kao sestru logike koja je na svet došla kasno, od početka su je tretirali s omalovažavanjem: bilo kao učenje o jednoj nižoj spoznaji, bilo kao nauku o tome kako se u čulnom iznosi apsolutno, uvek je ostala kao nešto podređeno i sporedno. Da li zbog toga ili zbog nejasnosti same stvari - u svakom slučaju estetika se sve do danas nije mogla pohvaliti da poseduje ni strogo ograničeno područje ni jedan siguran metod"⁸.

Iako i ovo polazište nastaje na tragu Baumgartena, za razliku od suvog, analitičkog Kročeoovog početka, ovde se čitavo područje estetičkih istraživanja, kao i sam metod, pa na kraju i ona sama dovode u pitanje. Već prva rečenica, kojom se kazuje kako esteticima nikad nije išlo dobro, više no jasno sugeriše da je takva situacija i u trenutku kad se ti redovi ispisuju. Desoar na tragu Kanta nastoji da strogo razdvoji estetiku i nauku o umetnosti; ova poslednja ne izučava samo gnoseološke aspekte i psihofizičke izvore dela, već i društvene uslove, etičke i pedagoške aspekte dela, metode, poetičke teorije i umetničke tehnike. Dok je estetika analitička i metodička, nauka o umetnosti je deskriptivna; dok je predmet prve estetski utisak, predmet

⁸ Dessoir, M.: *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Sarajevo, 1963, str. 9.

druge je izvođenje, odnosno, stvaranje. Razvijajući pomenuto Kantovo razlikovanje lepog i umetnosti Desoarse, stavljajući naglasak na nauku o umetnosti, suprotstavljao tezama o estetskoj autonomnosti umetnosti a posledice takvog stava i dovele su ga do uvida da s "estetikom ne stoji sve najbolje".

Svoj rani spis *Hajdelberška estetika* (nastao između 1912. i 1918. a publikovan po prvi put tek 1974) Đerđ Lukač (G. Lukács, 1885-1971) započinje jednom za vreme kad taj spis nastaje, krajnje sudbonosnom rečenicom: "Estetika koja treba da bude obrazložena bez ikakvih ilegitimnih pretpostavki, mora da započinje pitanjem: "umetnička dela postoje - kako su ona moguća?"⁹. Pitanje, jasno to vidimo, ne polazi od toga da li su umetnička dela moguća, već, polazeći od njihovog fakticiteta, pita se: *kako su ona moguća?* Šta je to što omogućuje da jedno delo nazovemo umetničkim delom? Ovim pitanjem je dalekosežno naznačen prostor u kome će se niz godina kasnije kretati Lukač i tim pitanjem su bitno određeni i mnogi njegovi potonji spisi.

Ovim pitanjem mladi Lukaš postavlja ključno teorijsko pitanje estetike XX stoleća. Kako su moguća umetnička dela, odakle dobijaju svoj poseban ontološki status? Kao što je lepo u antičko vreme imalo sasvim osobit položaj, budući da nije bilo tada nikakve reči o nekom "umetnički" lepom u današnjem smislu te reči, već pre svega o "ontološki" lepom, tako se sad, isto pitanje isprečilo i pred onima koji su nastojali da promisle temelj umetnosti tj. njen ontološki status.

U čemu je ta "drugost" umetnosti, to njeno specifično

⁹ Lukač, Đ.: *Hajdelberška estetika I*, Mladost, Beograd 1977, str. 3.

svojstvo koje njenim delima omogućuje prelaženje iz epohe u epohu i sprečava njihovo "zastarevanje"? Šta je to što umetničkim delima daje transvremeni karakter? Očigledno je reč o tome da se pred nama nalazi jedan novovekovni fenomen, da je reč o viđenju za kakvo ranije epohe nisu znale. Umetnička dela sad definitivno gube svoj raniji ritualni ili upotrebni karakter, ona postaju objekti u ravni estetskog, u njima se počinje "uživati" i to ih vodi u situaciju u kojoj se

Hegelov stav o kraju umetnosti može osporavati. Budući da više nisu izvor saznanja, umetnička dela gube svoj raniji ideološki značaj i to ima neposrednu posledicu na status i samih umetnika. Nakon nekoliko stoleća slavljenja umetnika, dolazi novo doba koje iznova ističe njihovu ne-značajnost. Ako su u stara vremena umetnici bili zanatlije, ali potrebne zanatlije, sada su oni na društvenoj lestvici daleko uvažnije "zanatlije", ali krajnje nepotrebne. Ne shvatajući ovu bitnu promenu, umetnici i dalje sebe vide očima prethodne epohe i ne shvataju šta ih to snalazi u konkretnom životu u kome im svaka svako, donekle s pravom, ukazuje na njihovu suvišnost.

Status umetnika pokazao se zavisnim od statusa samog dela. Umetničko delo se osamostalilo, povukavši za sobom i umetnika; u toj sferi samostalnog, odnosno autonomnog, život je moguć, ali u večnosti koja očigledno nije namenjena nama.

Autor jedne od svakako najboljih i najpreglednijih estetika ovog stoleća (nastale poslednjih meseci drugog svetskog rata u Berlinu, a publikovane neposredno nakon njegove smrti), Nikolaj Hartman (N. Hartmann, 1882-1950) na samom početku svog dela *Estetika* kaže: "Estetika se ne

piše ni za tvorca ni za posmatrača lepog, već jedino i isključivo za mislioca, kome delanje i držanje one dvojice predstavljaju zagonetku (...) Filozof započinje tamo gde ona dvojica magiju sopstvenih doživljaja prepuštaju silama dubinskog i nesvesnog. On traga za zagonetnim, analizira. No u toj analizi on ukida stav predanosti i vizije. Estetika predstavlja nešto samo za onog ko ima filozofski stav¹⁰. Za koga se piše estetika, kome je ona još potrebna - to je osnovno pitanje Hartmana. Koji je smisao bavljenja estetikom ako je njena sudbina da nas razočara, budući da ona ne može pomoći ni stvaralocima a ni onima koji uživaju u delima umetnosti.

Hartmanov odgovor je nedvosmislen: estetika se piše za mislioce, za teoretičare, za filozofe. Na taj način isključeni su kako umetnici tako i oni koji misle da nešto znaju o umetnosti, a posebno oni koji smatraju kako su pozvani da nešto o umetnosti kažu samo stoga što se u umetnosti prethodno nisu dokazali i umesto da govore o svom neuspehu i potomstvu pruže dragocene analize svoje nesposobnosti, upravo takvi smatraju da su pozvani da o umetnosti govore¹¹.

Estetika je stvar filozofa. Upravo su oni pozvani da govore o umetnosti i da analizom fenomena umetnosti odgovora na najdublja i krajnja metafizička pitanja. Tajna umetnosti o kojoj govore estetičari tiče se zapravo najviše

¹⁰ Hartman, N.: *Estetika*, BIGZ, Beograd 1979, str. 3.

¹¹ Ovo je posebno izraženo među osrednjim, neuspešnim slikarima. Upravo u oblasti likovnih umetnosti ponajviše je nepozvanih "teoretičara" a kod nas je čak takva situacija da ima više takvih "znalaca" no umetnika. To je odraz stanja naših likovnih umetnosti ali i znak da se sama umetnost može sačuvati jer slikari-teoretičari samom slikarstvu čine manje zla dok su "teoretičari" nego kad su samo slikari.

tajne bivstvovanja i samog stvaranja. Govor o umetnosti jeste govor o svetu, o njegovom temelju i nama u njemu.

Sasvim je razumljivo što je stoga upravo estetika ključ kojim se otvaraju dveri što vode u beskonačno. Ako beskonačno nalazi svoj izraz u konačnom, to je moguće samo stoga što konačno ima svoje poreklo u beskonačnom.

Na početku svoje "sumarne *Estetike* koja sadrži razvoj numeričke estetike oblika, informacione estetike (1956-1965) na bazi Birkhofove funkcije za meru oblika i Šanove formule za statističku informaciju" nemački mislilac Maks Benze (M. Bense, 1910) piše: Estetika projektuje principe mogućih umetničkih dela... ali to ne čini sredstvima umetnosti, nego u formi čiste teorije. Ali, ono što pripada teoriji, ne pripada, kako je mislio Hilbert, jedino matematici, nego se kreće i u mediju filozofije"¹².

Već u prvoj rečenici jasno je naznačena osnovna teza M. Benzea: estetika sopstvenim metodama, kao čista teorija izgrađuje principe na kojima nastaju umetnička dela; iako je filozofska disciplina, estetika može da se služi i matematičkim metodama; to je put na kome ona može postati egzaktna nauka poput drugih nauka i kao primenjena filozofija ona ima isti status kao filozofija prirode; predmet estetike je celokupna umetnička proizvodnja i stoga je predmet njenih istraživanja: estetski predmet, estetski sud i estetička egzistencija.

Maks Benze smatra da lepo nije nešto idealno već da je uvek prisutno u našim čulima i to u obliku opazajne građe. Iako lepo prevazilazi ono što je realno, ono je moguće samo kao ono što je na tom realnom; svodeći umetničko delo

¹² Bense, M.: *Estetika*, Otokar Keršovani, Rijeka 1978, str. 19.

na proste elemente a ove određujući kao znake, Benze smatra da umetnička dela operišu zapravo znacima, da poseduju određena značenja koja tvore svet umetnosti koji nije ni samo tvaran ni samo ne-stvaran već sa-stvaran (Mitrealität). To znači da estetski objekt, pripadajući dimenziji sa-stvarnog ne može biti otgnut od svog čulnog nosioca, dok je sama sa-stvarnost zapravo druga oznaka za oblast odnosa znaka i nosioca znaka, te se estetika svodi na izučavanje tipova estetskih znakova a kroz analizu dihotomije imitativnih i apstraktnih znakova kao izraza odnosa klasične i ne-klasične umetnosti.

To i omogućuje Benzeu da ustvrdi kako je estetika disciplina primenjena filozofije i da je time slična filozofiji prirode: kao što filozofija prirode izučava područje prirode, tako estetika izučava područje umetničke proizvodnje. Estetička pitanja determinisana su samim umetničkim delima pa stoga estetika, po rečima Benzea, ne može dati uputstva za svesno stvaranje umetničkih dela. Na stvaranje umetničkih dela, jednako, ne može uticati ni istorija umetnosti ni istorija umetničkih tehnika.

Da bi se ovo bolje razumelo, treba imati u vidu da Benze razlikuje estetiku i filozofiju umetnosti. Za razliku od filozofije umetnosti koja pretpostavlja umetnička dela i od toga polazi kao od date činjenice, estetika iz pretpostavljene umetničke proizvodnje tek nastoji da izvede predmete svojih istraživanja i tu je reč o estetskom predmetu, estetskom sudu i estetskoj egzistenciji pa se u tom smislu estetika može razumeti kao jedinstvena filozofska teorija estetskog suda, estetskog predmeta i estetske egzistencije a o tome se može govoriti samo u slučaju ako postoji estetsko opažanje za šta je pretpostavka prethodno postojanje umetničkih dela.

Svoj poslednji, nedovršeni spis *Estetička teorija*, jedan od nesporno najvećih estetičara minulog stoleća, Teodor Adorno (Th.W. Adorno, 1903-1969), počinje na sledeći način: "Postalo je samo po sebi razumljivo da ništa što se tiče umetnosti, ni u njoj samoj ni u njenom odnosu spram celine, nije više samo po sebi razumljivo, pa čak ni njeno pravo na egzistenciju"¹³. Ovde takođe, kao i u gore navedenim slučajevima, imamo već u prvoj rečenici formulisano jedno sasvim određeno, konkretno stanovište koje nas vraća onom poznatom fragmentu iz Adornovog spisa *Minima moralia* (1951) gde se kaže kako "Svako umetničko delo ima svoju nerešivu protivrečnost u "svrhovitosti bez svrhe", kojom je Kant definisao estetsko; u tome da ono predstavlja apoteozu proizvođenja, sposobnosti ovladavanja prirodom, koja se kao stvaranje druge prirode postavlja apsolutno, slobodno od svrhe, bivstvujuća po sebi, dok je istovremeno samo pravljenje, zapravo samo *gloriole* artefakta neodvojivo upravo od svrhovite racionalnosti, iz koje umetnost hoće da pobegne"¹⁴. Tu ovaj mislilac ukazuje na činjenicu da je protivrečnost napravljenog i bivstvujućeg životni elemenat umetnosti, da to protivrečje određuje zakonitost razvoja umetnosti, ali, da je to protivrečje, istovremeno, i njena sramota, jer "time što umetnost, makar koliko posredovano sledi svagda zatečenu shemu materijalne proizvodnje i "pravi" svoje predmete, ona ne može, kao njoj slične, izbeći pitanje *čemu*, čija je negacija zapravo njena svrha"¹⁵. Ovo pitanje se sve više postavlja ukoliko je način proizvođenja umetničkih dela bliži materijalnoj masovnoj proizvodnji a što se nastoji prećutati

¹³ Adorno, T.: *Estetička teorija*, Nolit, Beograd 1979, str. 25.

¹⁴ Adorno, T.: *Minima moralia*, Svjetlost, Sarajevo 1987, str. 225,

¹⁵ *Op. cit.*, str. 225-6.

kad je reč o umetničkim delima.

Adorno se tu poziva na Ničeov stav da "savršeno ne treba da bude postalo", tj. da treba se pojaviti kao nenapravljeno. Ali, pozivanjem dela na princip savršenstva i nastojanjem da se prikrije činjenica da je delo "napravljeno" umetničkim delima se nanosi šteta i ona se osuđuju na fragmentarnost; nakon raspada magije, umetnost je, kaže Adorno, nastavila da i dalje koristi slike (drugim rečima ona je nastavila da "govori" u slikama i u vreme vladavine pojma, u vreme vladavine pojmovnog mišljenja, u vreme kad se verovalo da svet u potpunoj transparentnosti, do svojih krajnjih granica može biti pokoren pojmovnim mišljenjem. Imajući to misaono iskustvo u vidu, kao jednu od osnovnih tema estetike shvaćene kao mišljenje umetnosti, Adorno vidi u protivrečnom odnosu napravljenog i privida nepostalog u umetnosti¹⁶. U prvi plan istupa sama ontološka priroda dela, a tako i sve ono što je u umetnosti trajno zagonetno i u isto vreme racionalnim sredstvima nedokučivo.

Adorno dovodi u pitanje samorazumljivost umetnosti; ali, u isto vreme on dovodi u pitanje i sve što se tiče nje same, a to znači u prvom redu i estetiku. Ovde samo još jednom nailazimo na potvrdu postojanja simptomatične situacije u kojoj se našla prva među filozofskim disciplinama koja bi u naše vreme trebalo da dá odlučujuće odgovore na pitanja koja sebi i dalje postavljamo. Čini se da sve što nas okružuje, sve čega hoćemo da se dotaknemo, počiva na labavim, nesigurnim temeljima; relativizam je možda poslednja reč našeg doba, ali, u isto vreme, to je i reč

¹⁶ *Op. cit.*, str. 226.

koju ne smemo prihvatiti kao poslednju. Tome nas je istorije u više navrata poučila.

U svojoj knjizi *Digitalna estetika* (1988) Holger van den Bom (H. van den Boom, 1935) nastoji da odgovori na pitanje "šta pod pretpostavkom opšte kompjuterizacije, u budućnosti uopšte može značiti vizuelna estetika za naš privatni i društveni život". Reč je zapravo o novim mogućnostima i pozadini estetike, o tome kakva je uloga kompjutera u društvenoj praksi oblikovanja okoline, konačno, o tome kakve mogućnosti pruža kompjuter čulnoj, stvaralačkoj mašti. Van den Bom polazi od stava da kompjuter nije nikakav alat koji bi se mogao upotrebljavati, više ili manje stvaralački, da je kompjuter mnogo više od toga: pribor koji misli, a što bitno proširuje spoznajne sposobnosti onog ko ga koristi na adekvatan način.

Pomenutu knjigu on počinje sledećim rečima: "Na samom početku treba reći da ova knjiga nije zapravo dovršena – a nikada i ne bi mogla biti dovršena, zbog bitnog u načinu kako je napravljena. Osim toga, to i nije prava – sistematična – knjiga, nego pre neka vrsta umetničkog dela.

Na kraju bi još trebalo reći o čemu je u njoj reč: vrlo jednostavno, o ljudskoj kreativnosti ili, lepše rečeno, o mašti.

Ovo je knjiga za ljude s umetničkom maštom; pritom sam posebno mislio na one koji kao nastavnici nastoje da pobuđuju tu maštu. Po mom mišljenju, mašta se može prikazati jedino uz pomoć velike maštovitosti. A novi medij što danas jednako snažno izlazi u susret našoj mašti koliko je i zaokuplja, jeste kompjuter. (...) Moja tema, još jednom unapred formulisana, glasi: Logika sveg vidljivog temelji se

na vidljivosti logike"¹⁷.

U kompjuteru, kao stvari kojom se misli, ovaj autor vidi najbolji medijum u kome je može pomoći logici da postane vidljiva. Cilj svakog umetnika je stvaranje univerzalnog umetničkog dela a "totalno umetničko delo" za svoju temu ima samo *svet*. Van den Bom polazi od pretpostavke da se svet sastoji od znakova i da se može prikazati samo znakovima, budući da mi uvek u nastojanju da razumemo ili opišemo svet to činimo stvaranjem slike slikâ. Zato je univerzalno umetničko delo uvek dokument, i zato ono dokumentuje život, dokumentuje rad umetnika-istraživača kao i svet kakv je u mogućnosti da spoznaje subjekt¹⁸. Za dokument je važno da mora biti pred-očen i to kao pismo, kao šifra ili kao crtež, dok je za samo delo najvažnije kako ono deluje a u osnovi tog delovanja počiva logika; logika je stoga nauka o razlikama koje nisu zanemarljive već značajne i bitne. Njihova osnova je subjektivnost, budući da razlikovanje neprestano čini moje *ja*, koje je u isto vreme i moje gledište, pa stoga van den Bom i kaže: "Subjektivnost nije stvar; subjektivnost se ne može opažati; uzaludno je pokušavati oslušivati ili prislušivati subjektivnost. Ona se ne razlikuje ni od čega – osim ako to razlikovanje nije njoj svojstveno delovanje. Stoga je subjektivnost u svome delovanju dostupna tek samodelatnom posmatranju, i to logičkom posmatranju. Područje subjektivnosti je estetika"¹⁹.

Ovim stavovima plaćen je danak poletnoj zanesenosti kompjuterom i njegovim navodnim moćima.

¹⁷ Van den Boom, H.: *Digitalna estetika*, 1988, str. V.

¹⁸ *Op. cit.*, str. 12.

¹⁹ *Op. cit.*, str. 15.

Jeste on značajno sredstvo, jeste on korisna alatka, ali alatka ipak nedovoljna da bi se njom stvorila umetnička dela. Kompjuter je izvanredno sredstvo za analizu dela; to se najbolje pokazuje u muzičkoj umetnosti. Ako muzičara najviše od sveg danas interesuje unutrašnja transformacija zvuka (kako to ističe italijanski kompozitor L. Berio) u tom slučaju kompjuter bi izgubio u duelu sa svakim simfonijskim orkestrom²⁰. Istina, ima kompozitora koji su u velikoj vlasti kompjutera, uverenih da korišćenjem raznih specijalizovanih programa učestvuju u stvaranju savremene muzike. Ima i onih koji ne misle tako. Umetnost je nešto drugo.

²⁰ Pinzauti, L.: *Ich sprach mit Luciano Berio*, in: *Melos*, 1970, № 5, S. 180.

2. *Mogućnost estetike*

Kao pre dva stoleća, u vreme Žana Pola koji se žalio kako u njegovo vreme ljudi ni o čem drugom ne govore već samo o estetici, tako se dešava i danas; povećan interes za estetiku ukazuje na to da je ona ili dospela u središte ljudskih interesa, ili da sa njom nešto opet nije u redu pa je ljudi ne razumeju najbolje i povećan "interes" za nju je samo izraz jednog novog nesporazuma. Pod estetikom se i danas mogu misliti različite stvari. Za Hegela ona beše filozofija umetnosti, ontologija umetničkog dela, dok je Niče, inače i sam mislioc radikalnog estetizovanja, estetiku shvatao znatno šire, zalažući se za sveobuhvatnu estetizaciju života i čitavog sveta pri čemu je stvorena umetnost mogla biti samo posebni slučaj estetizacije; u svakom slučaju, još i početkom XX stoleća estetika je podrazumevala filozofsko mišljenje koje se suočava s problemima lepog i umetničkog. Danas, kad su se njom počeli baviti i oni koji za tako nešto nemaju ni elementarne preduslove, u estetiku se počeo ubrajati svaki neobavezni govor o umetnosti, posebno o najnovijoj, koja je delom i sama kriva za tako nešto jer je u velikoj meri svojim prividnim neproblematičnim stavom skrenula na sebe neopravdano veliku pažnju.

O umetničkim delima sada je sve teže govoriti jer se sve više oseća nemogućnost da se ono bitno umetnosti izrazi govorom; to počinju da osećaju čak i umetnici i nije slučajno što je jedan od vodećih ruskih kompozitora Edison Denisov (1929-1996), govoreći o muzikolozima i njihovom nastojanju da teoretišu o muzici, jednom prilikom zapisao: "muzikolozi su stvorili ogromnu količinu gluposti oko muzike. Jedna od najružnijih je sud o "filozofičnosti" muzike kod nekih kompozitora. Filozofija može postojati samo kad se radi o govoru, a zvuk nema u sebi nikakve filozofije. Filozofija ne

može prodreti ni u kakve dubine bića (i ne može to učiniti), ona samo stvara određene sheme u koje se život nikad ne može uklopiti. Umetnici dublje no svi drugi prodiru u tajne bića, mada je samo nekima od njih dato da se približe Bogu²¹. Bez obzira na naglašenu bergsonovsku intonaciju, ovde je jasno prisutno svojevrsno razgraničenje umetnosti i filozofije i više no jasna konstatacija o ograničenosti filozofskog pristupa umetnosti. Isto tako, činjenica je da filozofija mora ostati u blizini umetnosti, ako nastoji da se približi toj tajni bića jer ova se, sve vreme, otkriva samo u umetnosti.

Samo se po sebi razume da je neophodno razlikovati *filozofski govor o muzici* i *"filozofiranje" muzičara*; filozofski govor o muzici sam po sebi je opravdan i to je jedini ispravan govor, dok ovo drugo primer je nepopravljivog zla koje se permanentno nanosi muzici tokom čitavog proteklog stoleća. Stvar muzičara je da stvaraju muziku; kad shvate da su za tako nešto nesposobni, tada oni postaju ili "teoretičari muzike" ili muzički kritičari i time napogrešivo slede loše uzore koje vide u propalim slikarima koji se bave teorijom likovnih umetnosti (a koji nisu ni slikari ni teoretičari, a čak ni "teoretičari").

U međuvremenu, ovi priučeni "teoretičari" navikavaju nas da se o umetnosti može govoriti svašta jer njeno nepoznavanje i pogrešno razumevanje nema negativne posledice kao u slučaju medicine; čini se kako je tu moguće sve, kako su svi pozvani da govore o umetnosti.

O umetnosti se pisalo i pre nastanka estetike, ali, tek s njenom pojavom kao sistematskom filozofskom

²¹ Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81-1986, 1995), М.: Композитор 1997, - С. 65

disciplinom sredinom XVIII stoleća, za šta ostaje najzaslužniji A.G. Baumgarten, može se precizno odrediti i njena posebna oblast. Tada je po prvi put, naspram moralnih, kognitivnih, religioznih zahteva, istaknuta nezainteresovanost kao svojstvo estetskog iskustva: "Da bih mogao reći da je neki predmet lep i da imam ukus – pisao je Kant u *Kritici moći suđenja* - važno je šta ja iz njegove predstave u sebi proizvodim, a ne u čemu zavisim od njegove egzistencije... Da bi neko mogao u stvarima ukusa da ima ulogu sudije, on ne sme ni najmanje da bude zainteresovan za egzistenciju određene stvari"²². Vidimo, već od samog početka, nastoji se na omeđivanju predmeta estetike i same oblasti umetnosti a to je oblast čulnog. Upravo tu, odatle, nastaju i sve teškoće koje će je pratiti u narednim vremenima.

Kad je o savremenoj estetici reč, obično se misli na estetiku koja se javlja krajem XIX i početkom XX stoleća, a što se dešava uporedo s nastankom savremene umetnosti koja je u to vreme svesna svoje *novine*, nastojala da radikalno prekine sve niti koje su je povezivale s prethodnom umetnošću; taj radikalni raskid s tradicijom i svom dotadašnjom umetničkom praksom ubrzo je doveo u pitanje i samu tu *novu umetnost* prinudivši je da ustukne pred izazovom koji je sama sebi postavila, pa nije nimalo slučajno što je niz vodećih umetnika prvih decenija XX stoleća ustuknuo i potražio utočište u akademizmu, neokonzervativizmu, ili neoklasicizmu koji je nailazio na veće razumevanje kod publike već samim tim što je bio prepoznatljiviji i lakše prihvatljiv ali po cenu izdaje umetnosti i svesne obmane umetničke publike.

²² Kant, I.: *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd 1975, str. 95.

Kada se hoće odrediti svojstva te estetike koja je sebe određivala kao savremenu, kao teoriju koja treba da je sa-vremena jer je u skladu sa svojim vremenom, tu se, pre svega, ima u vidu nekoliko momenata koji karakterišu ukupnu duhovnu situaciju početka XX stoleća, a pre svega, reč je o prekidu s tradicionalnim načinom filozofiranja, o prekidu s antičko-hrišćanaskim svetom predstava i, isto tako, o prekidu s postrenesansnim realizmom i naturalizmom.

Uprkos svom izraženom radikalizmu, prekid s tradicijom, ne može biti i prekid sa svakom tradicijom, pre svega stoga što se nikad ne može početi od apsolutnog početka i pritom tvrditi kako ničeg nije bilo te da upravo s nama počinje sve što je do tog časa istinski pravo i vredno, premda je takvih nastojanja bilo i ranije kako u umetnosti tako i u filozofiji. Sada je to samo postalo do te mere dominirajuće da se problematičnost prirode svake tradicije uočava pri svakom pokušaju da se bliže odredi neko od ključnih svojstava savremene umetnosti.

Budući da je nemoguće odbaciti svaku tradiciju (to se može činiti samo deklarativno), obično se tu radi o izboru *samo jedne određene tradicije*; i tu, opet, nije nikad reč o nekom pukom preuzimanju jedne tradicije, već najčešće o njenom uključivanju u neko novo tematsko središte. Na taj način moguće je da estetika i umetnost (nastajući unutar iste epohe) budu nezavisne jedna od druge ali da, nastajući u zajedničkoj duhovnoj atmosferi budu u dubokom metafizičkom saglasju.

U međuvremenu su i ambicije estetike porasle: ona više ne teži samo tome da bude mišljenje umetnosti već sve

češće hoće da bude i sama vrsta umetnosti, da sebe izgrađuje na način kako to čini umetnost a to znači da je reč o takvom filozofskom mišljenju koje podrazumeva i naučno saznanje o umetnosti i umetničku kritiku kojoj je svojstveno da može biti formalno nezavisna od umetnosti, ali da, istovremeno, može postojati i opstajati kao i umetnost – kao umetničko mišljenje²³.

To da estetika danas može biti formalno nezavisna od umetnosti može iznenaditi nekog ko je navikao da odnos između estetičke teorije i aktuelne umetničke prakse vidi kao odnos između neke "tehničke" naučne teorije i njene praktične primene, ali isto tako i onog ko veruje da estetika ima samo prateću ulogu u odnosu na umetničku delatnost, i da estetika pretpostavlja uvek već gotovu umetnost koja je ishodište teorije. Zato je sve više rašireno shvatanje po kojem je estetika nezavisna od umetnosti i da se može razvijati nezavisno od nje. To opet znači da jedna estetička teorija može nastati iz druge estetičke teorije, kao što se jedna umetnost, u već fiksiranoj kulturnoj tradici, rađa iz druge umetnosti. Ovo čak ima za posledicu da neki savremeni estetičari smatraju da i nisu nužno obavezni da imaju uvid u savremenu umetničku produkciju, da je dovoljno da se i dalje oslanjaju samo na velika umetnička dela prošlosti a da dela što upravo nastaju vide samo kao simboličnu potvrdu i daljeg postojanja umetnosti.

Sve to trebalo bi da omogući pravo umetnosti da vodi, od estetike, potpuno nezavisan život a što bi dalo

²³ Ovu problematiku je u našoj estetičkoj literaturi najbolje osvetlio Milan Damnjanović (1925-1994) i njegova trajna zasluga ostaje u posebno suptilnim analizama fenomena umetnosti kao filozofskog problema a sa stanovišta drugog.

legitimno pravo umetnicima da sebe proglase pozvanima da sude o umetnosti pošto bi im njihova umetnička praksa navodno omogućavala da formulišu (po njihovom shvatanju), relevantnu estetičku teoriju, dok bi umetnost bila samokritička disciplina sposobna da iz sebe razvija "svoju" estetiku.

Sve to trebalo bi da sugeriše kako su *estetička teorija* i *umetničko stvaranje* dve posve različite stvari: svaka od njih ima svoju unutrašnju dinamiku i i svaka poseduje svoju posebnu istoriju, mada to, istovremeno, ne znači da među estetikom i umetnošću nema uzajamnih odnosa, naprotiv: savremena umetnost više no prethodna, zahteva teoriju kao komentar i opravdanje, i možda čak kao svoju novu dimenziju što se javlja kao jedna od ključnih teza neoklasične estetike.

Mogli bismo se u velikoj meri, još uvek, složiti sa shvatanjem da se *teorija*, kao i nauka ili filozofija, tiče celog univerzuma, prirode i čovekovog bića, čovekovih akcija i doživljaja; ovde ističem to *još uvek* jer su sad pojmovi poput *celine univerzuma* (da ne govorimo još i o nekom smislu) postali krajnje problematični i ishod rasprave o tom pitanju imaće velikih posledica i na buduća određenja umetnosti pa tako i estetike.

Kako estetika pripada oblasti teorije, ona se može razvijati ili kao filozofija, ili kao posebna nauka (a u poslednje vreme, vidimo, i kao umetnost). Još sredinom XIX stoleća, uporedo sa jačanjem duha pozitivizma i scientizma, došlo je do reakcije na Hegelov spekulativni način filozofiranja i na mesto spekulativnih sistema javila se kao dominantna eksperimentalna estetika za koju se s velikim

poletom i konstruktivnom smelošću zalagao Gustav Teodor Fehner (1801-1887) koji je dotad vodeću ulogu u estetici oduzeo filozofiji i poverio je psihologiji; bez obzira na tada vladajući psihologizam u filozofiji koji će prvog svog velikog kritičara imati u Edmundu Huserlu (1859-1938) pokazalo se da estetika može postati oblast primene i drugih nauka (psihologija, sociologija) ali se u isto vreme došlo do saznanja da se i sama estetika može konstituisati kao posebna nauka (razume se, pod uslovom da se odredi njena specifična metoda).

Tako je, istina, na neko određeno vreme, privremeno potisnuto shvatanje estetike kao filozofske discipline i ako se već početkom dvadesetog stoleća uvidelo da ona pre svega rešava filozofske probleme, ostalo je da važi shvatanje da se ne mogu odbaciti ni pokušaji primena metoda drugih nauka na područje estetike i ako su filozofski zadaci u estetici danas presudniji od onih naučnih (iako estetika nije više čisto spekulativna disciplina), činjenica je da estetika danas ne može zaobići ni istorijska, sociološka, psihološka, ili etnološka saznanja o fenomenu *lepog* i *umetničkog*.

Niko nije mogao dovesti u sumnju vrednost pozitivnih naučnih saznanja o *činjenici* umetnosti i lepom uopšte, ali je posle početnog entuzijazma zavladao skepticizam, počela se gubiti nada da će se razrešiti tajna umetnosti²⁴. Rezultati različitih istraživanja sve su se manje mogli sintetisati u jedinstven pogled kojim bi se moglo objasniti umetničko delo, a kako je sve više rastao jaz između umetničke i uže estetske problematike (koje se nisu u potpunosti poklapale) ubrzo je došlo do razdvajanja opšte nauke o umetnosti i estetike čemu su svojim radovima

²⁴ O razvijanju ideje o *tajni umetnosti* videti čitav niz radova Ivana Fohta i Mirka Zurovca.

posebno doprineli Konrad Fidler (1841-1895), Maks Desoar (1867-1947) i Emil Utic (1883-1956). To ni u kom slučaju nije značilo da je došlo do uspostavljanja neke odsečne dihotomije *lepog* (predmet estetike) i *umetničkog* (predmet opšte nauke o umetnosti); sam Desoar smatrao je da se lepo i umetničko mogu proučavati u istoj metodološkoj ravni što je i uticalo da kasniji teoretičari (poput M. Bensea, 1910) formulišu shvatanje kako je sva estetička problematika skoncentrisana oko pitanja same umetnosti, tj. oko pitanja njenog smisla i uloge, oko pitanja njenog svetsko-istorijskog značaja, oko pitanja umetnosti kao jedine mogućnosti čovečnosti, ali isto tako i oko pitanja lepote kao univerzuma lepih oblika, razvijanjem kosmoloških i metafizičkih stavova u duhu starih ubeđenja a koja nisu prestala da deluju, ni danas, na početku XXI stoleća već s novom snagom i na novim osnovama počinju da daju dominantni ton razmišljanju o umetnosti.

Tako se oblast savremene estetike prvih decenija XX stoleća pokazala kao bipolarna: na jednom kraju našlo se lepo, a na drugom - umetnost; naglašavanje čas jednog, čas drugog momenta bilo je uslovljeno samim teorijskim polazištem posmatrača, odnosno, njegovom "metafizičkom odlukom".

Posledica te "odluke" je retematizovanje pitanja o estetičkim kategorijama kao što su *lepo* ili *umetnost*: kada i gde one gube svoju specifično estetičku karakteristiku; nije li tu zapravo reč o prenošenju umetničke problematike u kosmologiju?

Kada se celokupno evropsko estetičko mišljenje svodi na dualizam *lepog* (estetskog) i *umetničkog*, tada se taj dualizam razumeva kao dualizam forme i izraza, strukture

i značenja, činjeničnog i vrednosnog, ili, ontološkog i antropološkog. Međutim, sama "dualističnost" ovog dualizma sad se dovodi u pitanje; da li se sve teškoće mogu razrešiti nekim binarnim modelima čije bi ishodište bilo neka sumnjiva sinteza, posledica napete konstrukcije koja nastoji da sve postojeće ukalupi i dá mu neki jednosmerni progresivni tok? Čini se da je vreme shematizma kakav nam je nudio Hegel nepovratno prošlo i to prvenstveno stoga što je i sama ireverzibilnost postala reverzibilna.

Polazeći od shvatanja da nam istina nije data već, eventualno, tek zadata, kao i od tog da je vladavina razuma i logike samo stranputica u razvoju zapadne civilizacije,

Niče je smatrao da samo umetnost može biti istinski stimulans života, obogotvorenje opstanka, forma kojom se mogu protumačiti životne situacije i koja bi mogla omogućiti da se otkriju i artikulišu njegove nove mogućnosti. Na taj način Niče samo radikalizuje stavove koje već srećemo kod Kjerkegora (estetika trenutka) ili Šopenhauera (u pojmu kontemplacije) i dalje razvija tezu o umetnosti kao niti vodilji života. Ovo isticanje estetike kao *estetike egzistencije* vodi od ideje jedne "estetike egzistencije" (Fuko) ka estetici brzine (Virilio), medija (Bodrijar) ili jednom posve novom "estetskom mišljenju" (Velš, Vatimo).

Između pomenute dve ekstremne koncepcije nailazimo na teorijska nastojanja s ciljem da se odredi jezik estetskog (Danto), da se rehabilituju stare estetičke kategorije, poput uzvišenog (Liotar), te se na taj način otvaraju i neke nove teme kao što su estetika sporta, mode, tela, polnosti (a sve to samo su postmoderne teme u vreme kad se parcijalizacija i regionalizacija proglašava za prednost, kad se izmišljanje proizvoljnih diskursa proglašava za nad-diskurs, a govor o trivijalnim temama

kao govor samog bića o svojoj biti; šta bi ostalo od svih tih spisa nastalih poslednjih decenija kad bismo ih preveli na običan jezik? Jasno, svi ti savremeni autori neprestano insistiraju na tome da novih "misaonih" prodora nema ako se za tako nešto ne izgradi i tome adekvatna aparatura, pre svega, novi jezik; to je razlog što smo suočeni s poplavom novih termina koji su namerno pomereni iz ranijeg središta i sa svojim novim značenjem promašuju i ono koje su ranije imali ali i značenje onog što zapravo treba da prekriju. Posledica toga je izgradnja novog pojmovnog sveta kakvom je u ranijim vremenima odgovarao svet umetnosti, a sad usled stvaralačke nemoći umetnika dobijamo jedan proziran virtuelni svet čija se efemernost na svakom koraku potvrđuje. Sad, može neko isticati kako mu je ta efemernost upravo i cilj, jer hoće navodno, da ukaže na prolaznost sveta, ali, kojeg sveta? Tako, jednako problematičnim postaju i estetika i umetnost pa se plediranje za umetničko delo čini anahroničnim, jer, kako govoriti o stvarnosti sveta, o njegovom problematičnom modalitetu, kad svet više ne doživljavamo budući da ni mi sami istinski ne živimo pošto naš "svet" čine samo filmske, video ili televizijske slike. Prekinuta je naša veza sa svetom, ugrožena je celokupna sfera čulnosti i mogućnost recepcije; to je razlog što se moramo vratiti onim autorima koji su s pravom kao osnovni problem videli problem tela i telesnosti, onima koji su u osnovnoj relaciji tela i okoline, u sferi čulnog, nastojali da misle tu sferu primarno estetskog.

Razumljiva je danas pomodna upotreba termina *simulacija* i iz njega izvedene reči *simulakrum*; u ovom poslednjem vidi se neka čarobna formula koja rešava sve probleme koji se nagomilaše pred nama zahvaljujući našoj nesposobnosti ili nespremnosti da stvari vidimo onakvima

kakve odista jesu. Ranije je pojam fikcije omogućavao i pojam umetnosti kao oblast onog "kao da", obezbeđivao je egzistenciju toj oblasti privida, odnosno sferi druge stvarnosti; simulacija pak, omogućuje jedino i isključivo manipulisanje unutar sfere datosti. Na taj način izgubilo se svo ono čudesno i čarobno koje je ljude plenilo u ranijim epohama, nestalo je sve ono što se - ne mogavši biti racionalno mišljeno i zamišljeno - sanjalo u umetničkim snovima. Misao romantičarskog pesnika Novalisa kako se posredstvom reči, na papiru, može graditi istinski svet - sad se obistinjuje: ovaj naš novi svet proizvodi se na kompjuterskom ekranu. Stvara se nešto posve novo – nadstvarno, ne više neki odraz. Umetničko je umetničko u onom smislu u kome je posledica veštine, ukoliko je veštačko a istovremeno, budući da je tu reč o nekom novom proizvođenju radi se zapravo o novom računu; sve to što je novoproduковано (umetnost) jeste čist rezultat računanja, hiperrealnost. Tako se ostvaruju Lajbnicovi snovi, ali, možda i najcrnje móre, jer sada je tvorac sam kompjuterista. Tako kompjuterska simulacija postaje fabrika prirode. Stvarnost je posledica algoritamske konstrukcije.

Stvarnost se stvara računanjem, simulacijom i u takvoj situaciji umetnost pruža poslednji otpor. Zato je estetika poslednje pribežište našeg mišljenja, mišljenja koje je možda već kapituliralo pred jednom realnošću koja (kako u prirodi, tako i u društvu) nema uporište, nema cilj, nema perspektivu, nema alternativu. Istorija se više ne zbiva, ona sad samu sebe stvara i to bilo gde: sad na Balkanu, sutra, na Bliskom Istoku, prekosutra, uz Božiju pomoć, u Teksasu. Postoji rezignacija, ona je sve izraženija, postoji otupelost, ali sve to konstatovano je kao vladajući simptom vremena još sredinom XIX stoleća u radovima Karla Rozenkranca.

Naša stvarnost konstituiše se u aktu opažanja. Odatle
moramo poći.

3. Estetika konkretnog

Čovek je stvarno sam samo sa svojim izmetom.

E. Canetti

Duše udišu mirise u Hadu.

Heraklit (B 98)

Sveopštim medijskim pritiskom pokretnih slika sve više lišeni smo vremena i mogućnosti da boravimo u predelu čistih pojmova. Nameću nam se iskonstruisane predstave, nama strana mišljenja; ljudi sve više robuju tuđim interesima, vojuju u tuđim ratovima, dopuštaju da ih sistem korumpira pružajući im u isto vreme iluziju izbora i slobode; nemogućnost dijaloga sad je zamenjena nemogućnošću mišljenja: ljudi ne mogu više da misle niti da prate nečiju misao; ni najkraći rezime nije više dovoljno kratak, ni najjednostavnija reč nije dovoljno jednostavna. Možda je častan izuzetak slikarstvo koje je u radovima naših predstavnika enformela (Mića Popović) uspelo da sačuva delić emotivne agresivnosti i osećaj za taktilno (Tomislav Suhecki), a to bi moglo značiti da prostor estetskog još nije nepovratno izgubljen.

U vreme kad se ne misli više mišljenje, kad se ne misli ni sama stvar već se svukud zuri ne bi li se išta uopšte videlo, čini se: nalazimo se na početku; gledamo svoje dlanove, opružene prste, skupljamo ih, povijamo, zahvatamo vodu, poneku stvar čiju formu još ne razaznajemo. Nesposobni smo da shvatimo: ostala su nam samo najniža čula da opet, po drugi put pokušamo sve od početka. Možda će ovaj susret biti plodotvorniji, možda će ovaj dijalog biti uspešniji, možda će nam se posrećiti, pa, našavši sebe, naći ćemo i put na kom će misli i osećanja biti jedno i isto. Konačno, možda će tada uvid u buduće biti duži

od jednog dana, možda će varljive disipativne strukture otkriti svoj red. Jedno je sigurno: mora se početi. Od početka.

Sopstveno biće je čoveku dato pre svega u telesnom obliku, kao telesnost. Svojom telesnošću mi se otvaramo svetu i upravo telo ocrta prvu granicu između ja i ne-ja; sve fenomene života otkrivamo telom u njihovom telesnom obliku i telesnost čovekova prožima sve oblasti ljudskog života: smrtnost i ljubav, rad, vladavinu i igru; za sve njih neophodno je telo; netelesni duhovi ne mogu da vole i rade, ne mogu da umru ali ne mogu ništa ni da grade; sfera umetnosti pripada čoveku, ne i beztelesnim bićima; telo je izvor energije postojanja, podstreka i stimulansa. Ljudsko telo je više no samo tvorevina našeg života – ono ukazuje na naše zemno poreklo, ukazuje na mesto odakle potiču priroda i sloboda; najstariji mitovi, govoreći o "hlebu i vinu", govore upravo o tome i ako su stari mitovi danas prošlost, to, kako primećuje nemački mislilac Eugen Fink (1905-1975), još ne znači da nam i problemi koje su oni tumačili nisu i danas ostali, a najstariji i uvek nov problem je: "kako čovek živi, dok živi"²⁵.

Najveći strah je strah od drugog, od dodira nečeg nepoznatog; čovek neprestano nastoji da izbegne nepoznato da utekne njegovom dodiru; suprotno tome - približavanje drugom - izraz je sviđanja. Samo u masi pojedinac se oslobađa straha od dodira i samo u masi strah se može pretvoriti u svoju suprotnost. Ovo se može iskusiti u "sportskoj" publici ali i na prvom praktičnom času anatomije.

²⁵ Fink, E: *Orphische Wandlung*, in: Philosophischen Perspektiven, Bd. 4, 1972, S. 84.

Možda je najurođeniji instinkt individuuma bekstvo od sopstvene pojedinačnosti, bekstvo iz tek osvešćenog *ja* u prethodno *mi*: upravo u tom iskonskom osciliranju između *ja* i *mi* nastaje svest o *drugom* i *drugotnosti drugog*, mogućnost da se razdvoje *čulno* i *čulnost*, da se iz sebe razume drugo a drugo kao izraz sopstvenog *ja*, kao sopstveno delo razume kao istinska tvorevina čije nastajanje je istovremeno ospoljavanje čovekove unutrašnje moći. Sama umetnost nastaje na tlu čulnog, ona teži tome da objasni telo i telesnost i nije slučajno što je od najstarijih vremena prisutna u čoveku težnja da se kritički promisli odnos ka telu, ka čulima, ka čujnom i vidljivom svetu.

Čula nam kazuju, zapravo, pokazuju, šta jeste; to što je čulima dokučeno, čega smo čulima postali svesni, svojim konkretnim sadržajima čini naše najbogatije saznanje. Reč je o beskrajnom carstvu različitog i raznolikosti koje je istovremeno i najistinitije iako filozofi to znanje o bivstvovanju vide kao siromašno i apstraktno ističući kako unutrašnja ontička konkretnost stvari boluje od spoljašnje ontološke apstraktnosti.

Često se pitamo: šta su zapravo stvari, da bi kao takve uopšte mogle postojati, još pre, dok ne nastanu u igri ljudskih ruku? One u pokretima prstiju i šake moraju zadobiti svoju istinsku formu; "prazne ljuste od voća, kaže Elias Kaneti, kao što su ljuste kokosovih oraha, sigurno su postojale jako dugo, no čovek ih je nezainteresovano odbacivao. Tek su prsti koji su izgradili šupljinu za grabljenje vode, tu ljustu učinili stvarnom"²⁶. Prvi izgrađeni predmeti bili su znakovi naših ruku, ponovljeni delovi našeg

²⁶ Canneti, E.: *Masa i moć*, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb 1984, str. 180.

tela; stvaranjem prvih predmeta, udvajajući svoje delove čovek je počeo na veštački, umetnički način da misli sebe i odnos sebe ka svetu. Reči su nastale kasnije. Na početku behu stvari i njihove slike. Prvo mišljenje bilo je mišljenje u slikama – poređenje sebe i stvorenih stvari čijim se građenjem počeo stvarati i ispunjavati svet. Gradeći stvari čovek ih je neprestano "osmišljavao" menjajući im namenu; te smislove je unosio u sebe, potom ih projektovao u svet i po njima nastojao da gradi stvari; svi odnosi sa stvarima bili su mutni, mutni su oni i danas, ali saznanje koje ih je pratilo imalo je moć usavršavanja i moglo je čoveka izvesti na put ka savršenstvu. Pouku o tome nalazimo eksplicitno izrečenu nakon mnogo vekova, na tragu Lajbnica - kod Baumgartena.

U hrišćanskoj tradiciji nalazimo tri shvatanja tela: (a) gnostičko, po kojem je telo rezultat pada u greh i beskonačni izvor zla; (b) neoplatonističko, po kojem je telo, kao i svaka materija omotač koji nema suštinsku realnost duha i (c) patrističko, u kojem nalazimo ideju spasenja i obožestvljenja tela. Potonji razvoj evropske filozofije, s naglašenim akcentom na subjekt-objekt odnosu, oštro je razdvojio telesno i duhovno načelo a to je svoj najviši izraz imalo u kartezijanskom dualizmu supstancije i lajbnicovskom psiho-fizičkom paralelizmu.

Kao izraz reakcije na apsolutni idealizam heglovstva rađa se novi filozofski interes za telesnost koju niz filozofa (A. Šopenhauer, L. Fojerbah, K. Marks, F. Niče, Z. Frojd, E. Huserl, M. Hajdeger, M-M. Ponti) ističe kao činjenicu neposrednog prisustva u svetu, kao neku sinkretičku nerazdvojenost unutrašnjeg i spoljašnjeg u čovekovom biću.

Odnos stare i nove filozofije L. Fojerbah u spisu *Načela filozofije budućnosti* (1843) pokazuje na primeru starog i novog odnosa prema problemu tela: "Ako je stara filozofija imala za svoju polaznu tačku stav: *ja sam apstraktno, samo misleće biće, telo ne spada u moju suštinu*, nova filozofija, naprotiv, počinje stavom: *ja sam stvarno, čulno biće: štaviše, telo u njegovom totalitetu je moje ja, sama moja suština* (§ 36). Fojerbah tu jasno pokazuje da naspram stare filozofije (od Dekarta do Hegela) koja je bivstvovanje konstituisala u mišljenju, nova filozofija polazi od telesnosti. Telo je, po mišljenju Fojerbaha, racionalna granica subjektivnosti i samo putem čula jedan objekt može biti dat u istinskom smislu, pa je samo čulno biće istinito, stvarno biće. U već navedenom paragrafu Fojerbah, takođe, kaže: "Stara filozofija priznala je istinu čulnosti (...) ali samo *skriveno*, samo *pojmovno*, samo *nesvesno* i *protiv volje*, samo zato što je morala; nova filozofija, naprotiv, priznaje *istinu* čulnosti s *radošću*, *svesno*: ona je *otvorena srca čulna filozofija*"²⁷.

Za naša razmatranja posebno je značajan § 39 u kojem Fojerbah pominje i umetnost, pa ga ovde navodimo u celini: "Stara apsolutna filozofija *oterala je čula u oblast pojave, konačnosti*; a ipak je u *protivrečnosti* s tim odredila *apsolutno, božansko* kao *predmet umetnosti*. Ali *predmet umetnosti* je – posredno u govornoj, neposredno u likovnoj umetnosti – *predmet vida, sluha, osećanja*. Dakle, nije *predmet čula samo konačno, pojavno, već je to i istinito, božansko – čulno je organ apsolutnog*. Umetnost

²⁷ Fojerbah, L.: *Načela filozofije budućnosti*, Kultura, Beograd 1956, str. 48-9.

"predstavlja istinu u čulnome" - to znači, pravilno shvaćeno i izraženo: *umetnost predstavlja istinu čulnoga*"²⁸.

Iako u *Tezama o Fojerbahu* (1845) Karl Marks na jedan aforističan način kritikuje shvatanja Fojerbaha, pa tako u 5. tezi o Fojerbahu čitamo "Fojerbah nezadovoljan *apstraktnim mišljenjem*, apeluje na *čulno-neposredno saznanje*; ali on čulnost ne shvata kao praktičnu ljudsko-čulnu delatnost"²⁹ (), u ranijim spisima, posebno u *Ekonomsko-filozofskim rukopisima* (1844) Marks je daleko precizniji, bliži misli Fojerbaha i nadovezuje se na ovog pre svega tezom da smisao jednog predmeta ide za mene donde dokle sežu moja čula, a da "čulnost – i tu se Marks eksplicitno poziva na Fojerbaha – mora biti osnova svake nauke", da je nauka stvarna samo ako polazi od čulnosti u dvostrukom obliku: od čulne svesti i od čulne potrebe – dakle, ako nauka polazi od prirode"³⁰. Na drugom mestu Marks piše: "Biti *čulan*, tj. biti stvarni, znači biti predmet čula, čulni predmet, znači dakle imati čulne predmete izvan sebe, imati predmete svoje čulnosti. Biti *čulan* znači *trpeti*. // Stoga je čovek kao predmetno čulno biće *trpno* biće, a, budući, da je biće koje oseća svoje patnje, on je biće koje pati. Patnja³¹, *passion*, je čovekova suštinska snaga, koja energično teži ka svom predmetu"³².

Nalazeći ishodište u telu i fiziologiji, značaj telesnosti ističe i F. Niče; u njegovom nedovršenom spisu objavljenom pod naslovom *Volja za moć* čitamo: "Vera u telo

²⁸ *Op. cit.*, str. 50.

²⁹ Marks, K. Engels, F.: *Dela*, Prosveta, Beograd 1974, tom 5, str. 456.

³⁰ *Op. cit.*, 1972, tom 3, str. 241-2.

³¹ U ovom prevodu zamenio sam pojam *strast* pojmom *patnja*.

³² *Op. cit.*, str. 261.

fundamentalnija je no vera u dušu: potonja je nastala iz nenaučnog posmatranja agonije tela" (§ 491). Na prvenstvo čula i dublju zasnovanost čulne dimenzije Niče u jednom od narednih fragmenata ukazuje sledećim rečima: "Sudova uopšte ne bi moglo biti kad se najpre unutar čula ne bi vršila neka vrsta izjednačavanja: pamćenje je moguće samo uz stalno podcrtavanje onoga na što se već naviklo, što se već doživelo", a nešto dalje, na istom mestu kaže: "Bitno: polaziti od tela, te ga koristiti za nit vodilju. Ono je puno bogatiji fenomen koji dopušta jasnija posmatranja. Vera u telo utvrđena je bolje no vera u duh" (§ 532).

Problematika tela javlja se kod Edmunda Husserla već u vreme njegovog boravka u Getingenu; posebno se imaju u vidu njegova predavanja o stvari (*Ding-Vorlesungen*) gde on piše kako se sveobuhvatajuća intencija kreće od opažaja; jednom ka stvarima, a drugi put ka "jastvari", tj. ka telu (Hua, XVI/282, 163). Intencija objektivizuje opažaje kao stvari i kao telo, ali stvari tek kroz telo. Telo stoga ima jedno međumesto i jednu njemu odgovarajuću posredujuću funkciju: kao inkarnirana intencionalnost telo posreduje između stvari spoljašnjeg sveta i unutrašnjeg sveta svesti; spolja posmatrano, telo je stvar među stvarima, iznutra posmatrano, ostaje satkano od opažaja³³. Husserl jasno pokazuje da telo nije samo stvar među drugim stvarima već da je za njega nužno da druge stvari budu stvari. Na taj način telo je konstituens svakog prostora i nužno omogućuje kretanje stvari.

³³ Sommer, M.: *Einleitung: Husserls Göttingener Lebenswelt*, in: Husserl, E.: *Die Konstitution der geistigen Welt*, F. Meiner, Hamburg 1984, S. XVII.

Ova tema imaće svoje mesto i kasnije u spisu o konstituciji duhovnog sveta, zamišljenom (uz spise: *Konstitucija materijalne prirode* i *Konstitucija animalne prirode*) kao drugom delu spisa *Ideen* a koji Husserl za svoga života uprkos preradama E. Štajn (1918-19) i L. Landgrebea (1924-25) nije objavio (premda će se problematika sveta života shvaćenog kao tlo nauka, naći u središtu njegovog poslednjeg, nedovršenog spisa *Krisis*).

Telo kao telo ima dvojak realitet: ono se može konstituisati kao (a) esteziološko telo, tj. kao materijalno telo koje je pojava i organ personalnog okolnog sveta, tj. kao fizičko telo i (b) telo s voljom, koje je slobodno pokretno. Ovako shvaćeno telo je identitet koji se odnosi na različite mogućnosti kretanja koje slobodno čini duh a što znači da je telo jedan poseban sloj realnosti. Na taj način telo kao telo ima dvojak vid: ono je realnost s obzirom na prirodu i s obzirom na duh, a to znači da ono ima dvojaku realnost pri čemu je esteziološki nivo noseći za onaj koji se slobodno kreće. Pokretno je pretpostavljeno od esteziološkog (Hua, IV/284).

Husserl polazi od toga da ličnost deluje na telo u kojem se kreće, a da telo deluje na druge stvari okolnog sveta; slobodno kretanje mog tela i neposredno drugih stvari jeste delovanje na prirodu ukoliko je telesna stvar u okolnom svetu istovremeno odredljiva kao prirodnonaučna stvar. Delovanje duha na telo i tela na druge stvari odvija se kao život duhovnog u duhovnom svetu. Samo telo, iako stvar okolnog sveta jeste iskušavajuće, opažajuće telo i ono je manifestacija fizičkog tela. Ovo fizičko telo, kao i fizikalna priroda ne pripada primarnom okolnom svetu već čini sekundarni okolni svet dok primarni čine same pojave.

Telo kao stvar je osnova (Unterlage) esteziološkog tela
(Hua, IV/285).

Među Huserlovim sledbenicima, posebno u Francuskoj najveći značaj telu i telesnosti pridaje francuski mislilac Moris Merlo-Ponti i telo i telesnost vidi kao centralne probleme svekolike savremene filozofije upravo kroz tematizovanje problema percepcije. Ovo je posebno izraženo u njegovoj knjizi *Fenomenologija percepcije* (1945) gde se polazi od toga da je svet isto što i bivstvovanje i da je to tek posredstvom tela, budući da mi tek posredstvom tela razumemo drugog kao što svojim telom opažamo stvari; "moje telo – piše Merlo-Ponti – nije samo jedan objekt među drugim objektima, jedan kompleks čulnih kvaliteta među drugima, ono je objekt osetljiv na sve druge, objekt koji odzvanja na sve zvukove, vibrira na sve boje, i koji daje rečima njihovo prvobitno značenje načinom kako ih dočekuje"³⁴. Telo ne treba porediti s fizičkim objektom, već pre s umetničkim delom: u slici ili nekom muzičkom delu ideja ne može se saopštiti drugačije nego širenjem boja i zvukova, kaže Merlo-Ponti. (...) Roman, pesma, slika, muzički komad jesu individuumi, to jest bića u kojima se ne može razlikovati izraz od izraženoga, čiji je smisao pristupačan samo direktnim kontaktom i koja zrače svoje značenje ne napuštajući svoje prostorno i vremensko mesto. U tom smislu naše je telo uporedivo s delom umetnosti. Ono je čvorište živih značenja, a ne zakon izvesnog broja kovarijantnih termina"³⁵.

³⁴ Merleau-Ponty, M.: *Fenomenologija percepcije*, V. Masleša, Sarajevo 1978, str. 250.

³⁵ *Op. cit.*, str. 165-6.

Na jednom drugom mestu čitamo: "Kad se radi o telu drugoga ili o mom vlastitom telu, nemam drugog sredstva da upoznam telo nego da ga doživljam, to jeste za svoj račun preuzmem dramu koja kroz *ja* prolazi i da se pomešam s njim. Ja sam, dakle, svoje telo bar sasvim onoliko koliko imam neko iskustvo, i obrnuto, moje telo je neki prirodni subjekt, kao neka privremena skica mog totalnog bivstvovanja. Tako se iskustvo vlastitog tela suprotstavlja refleksivnom pokretu, koji oslobađa objekt subjekta i subjekt objekta, i koji nam daje samo misao o telu ili telo kao ideju a ne iskustvo o telu ili doista telo. To je Dekart dobro znao, jer u jednom slavnom pismu princezi Elizabeti od Pfalza (Elisabeth von der Pfaltz) (28. jun 1643) razlikuje "telo kako se ono poima iskustvom života tela i telo kako se ono poima razumom"³⁶.

Pored opštepriznatih preteča postmodernizma (Niče, Hajdeger), među autorima koji su najviše pažnje posvetili telesnosti jeste i Frojd koji je nastojao da leči logocentrični svet od neuroza koje je sam taj svet stvorio a pomoću pojava koje su bile iza govora, iza govornih opisa simbola, koje su imale telesno-seksualnu prirodu i nije nimalo slučajno što je Frojd najviše citirani poststrukturalistički autor a da sam pritom nije bio poststrukturalista.

U svemu tome nezaobilazno je i delo već pomenutog E. Kanetija koji u spisu *Masa i moć* formuliše neoarhaičku mitologiju; osmišljavanje prirode ovaj mislilac gradi ukazivanjem na hvatanje rukama, griženje zubima i vilicom; psihologija hvatanja i gutanja – kao i jedenje uopšte – još je uvek potpuno neistražena i nalazeći u fenomenima hvatanja i gutanja izraz izvornih moći, Kaneti

³⁶ *Op. cit.*, str. 213.

nastoji da na njihovom tlu izgradi novoarhajske kulturologiju a na njoj i jednu originalnu politologiju. Kako nema od hvatanja i gutanja ničeg starijeg, ljude po mišljenju ovog autora još uvek nije ni začudila činjenica da se u velikom delu tih procesa ponašamo isto kao i životinje.

Hvatanje plena, prvi dodir, to je ono čeg se čovek najviše plaši i opažanja što nam dolaze od drugih čula (vid, sluh, miris) nisu ni izdaleka tako opasna ali ni izdaleka tako neposredna. Sva druga pomenuta opažanja ostavljaju razmak između čoveka i drugog; tek dodir tu granicu briše.

Sa dodirrom namere postaju konkretne i dodir sadrži iskonski strah: "o njemu sanjamo; o njemu govorimo u književnosti; naš život u civilizaciji nije ništa drugo nego jedno jedinstveno nastojanje da izbegnemo taj strah"³⁷.

Prihvatajući dodir kao sredstvo u komunikaciji, mi pristajemo na određeno ponašanje; to ponašanje određuje naš temeljni odnos spram sveta, naš način kako mi svet u tom odnošenju saznajemo. Ono što u prvi mah primećujemo, to je višeslojnost tog čulnog odnosa spram predmeta koje smo u međuvremenu sami izgradili.

Baumgarten je estetiku odredio kao nauku koja se bavi čulnim saznanjem i koja se nalazi naspram logike kao nauke o "višim", intelektualnim sposobnostima; estetski svet se konstituiše na tlu čulnosti i i bitan uvid je činjenica da čula predstavljaju moć sinteze posedujući specifičnu spontanost; to omogućuje da se govori o estetskoj racionalnosti koja počiva na diskurzivnoj racionalnosti od koje se bitno i razlikuje. Estetski *ratio* je korektiv diskurzivne logike time što omogućuje "logiku individualnog"; ta logika individualnog, neponovljivog i nepovratnog omogućuje svet neponovljivog umetničkih dela.

³⁷ Canetti, *op. cit.*, str. 168.

Umetnost evocira fiktivne sveteve omogućujući da se realni svetovi pokažu u posve novom svetlu.

Nakon dva stoleća tek sada uviđamo da su se svi dosadašnji pokušaji utemeljenja estetike oslanjali na iskustvo vida i sluha, dva "viša" čulna temelja –, a da je potrebno izgraditi jednu nauku koja će uzimati u obzir i one "niže" slojeve što ih zahvataju niža čula; reč je o nauci koja počiva na dodiru. Pred nama je *logika dodira* (haptika).

Dodir je *minimum minimorum* sazajne sposobnosti i fundament formiranja svesti. Na nivou dodira formira se prvo iskustvo drugoga i sveta; tu se formira iskustvo svekolikog stvorenog sveta pa tako i umetnosti koja je prva u logičkom ali i vremenskom smislu.

Reč je o potpuno novim estetičkim strategijama koje treba da ostvare odnos umetnika i posmatrača sa onim neposredno datim koje nije nešto pasivno dato već aktivni momenat komunikacije. Mada je sama estetska recepcija uslovljena predmetom, poredak njegovih elemenata ne može ugroziti strukturu mogućih pristupa i interpretacija. Ako je "slobodna igra dvosmislenosti uslovljena pravilima igre dvosmislenosti" (U. Eko), moguće je insistiranje kako na pravu aktivnog učešća umetnika u stvaranju estetičkih strategija tako i na pravu posmatrača da struktuiraju elemente dela u svakoj od njegovih konkretnih interpretacija.

U pokušaju da se fiksiraju parametri predmeta unutar nelinearne realnosti, moguće je proizvođenje ne poznatog već ne-poznatog, za šta je klasičan primer teorija katastrofa usmerena na lokalne procese i pojedinačne činjenice uz svesno odustajanje da se sve one objedine u jedinstven sistem uz pomoć principa univerzalnog

determinizma. Na taj način moguće je da se u haosu nedeterminizma izdvoje mala lokalna ostrva smisla. Želeći samo nemoguće i u isto vreme želeći da se isključi sve dostižno i moguće, umetnik želi zapravo ono još-ne-postojeće koje u sebi sadrži i nerazlikovanje koje je uslov dostizanja nedostižnog. Tu je zapravo reč o semantici želje kao univerzalne postmoderne metafore a što je za posledicu imalo povezivanje tekstualne sfere sa sferom telesnosti (J. Kristeva) ili prizivanje tekstualnom "erotskom telu" (R. Bart). Ističući antropomorfnost svog sistema metafora Rolan Bart govori o tekstu kao o anagramu ljudskog tela, no tu je reč o našem erotskom telu, budući da je zadovoljstvo koje dobijamo od teksta nesvodivo na njegovo gramatičko funkcionisanje, kao što je i telesno uživanje nesvodivo na fiziološko funkcionisanje organizma.

Kako pojam želje u jeziku postmoderne jeste izraz za nestabilnu strukturu sistema u trenutku prelaska u drugi sistem, pojam afekta treba da ukaže upravo na taj prelaz i upravo se u njemu izražava haptička strana onog što je neposredno predmetno i u isto vreme neposredno naše. To omogućuje Bartu da nelinearni karakter procesualnosti pisma okarakteriše kao nešto "erotsko", odnosno kao "prodor" i "otkriće nečeg novog" koje je otelotvorenje uživanja.

Tako se stvaranje identifikuje sa željenjem, sa željom da se umetnik preobrati u delo; na taj način hedonistička teorija teksta koju zastupa Bart razmatra tekst ne kao nešto što bi bilo pristupačno označavanju, već kao usmerenost na njega a koju odlikuje želja za označavanjem. I dok klasična filozofska tradicija želju tumači ukazujući na njenu vektorsku usmerenost na predmet, postmodernizam karakteriše metafora neutoljive želje koja ukazuje na

principijelnu nedovršivost sistema. Na taj način želja ne deformiše, već menja, metamorfozira, modifikuje, stvara nove forme i potom ih odbacuje (Gatari). Tako se počinju međusobno suprotstavljati zadovoljstvo i uživanje kao dva suprotstavljena pristupa delu i kada je reč o nestabilnim, samoorganizujućim sistemima koji su metafora savremenih umetničkih dela, onda se ne sme gubiti iz vida da novo nelinearno iskustvo sveta zahteva i novi jezik koji će morati da se uzdigne na jezik ranije dijalektike protivrečnosti a to će tek omogućiti istinski prelaz od estetike ka haptici.

4. *Umetnost na tlu sinergetičkog haosa* - uvod u konstruktivni postmodernizam -

Neka od dostignuća savrene nauke ukazuju na to da je fizička slika osnove bića dinamički haos i da je on rezultat našeg odnosa s prirodom. Imajući upravo to u vidu, pitanje koje neprestano se postavljam moglo bi se formulirati na sledeći način: koje mesto i kakav smisao umetnost može imati u svetu čiji poslednji temelj nije više ni biće ni ništa već *haos* koji i jednom i drugom prethodi?

Već se konstatovalo kako smo došli do "kraja nauke", do kraja klasične racionalnosti koja razumevanje povezuje s otkrićem uzročno-posledičnih, (determinističkih) zakona, sa otkrićem bića iza granica nastajanja. Od časa kad se savremena fizika našla u krizi - a to se zbilo s neuspehom da se standardni modeli primene na opis tačke u kojoj je na početku bila skoncentrisana sva materija i energija vasiona i to stoga što su zakoni fizike neprimenjivi na tačku, pa je pitanje: zašto u vasioni nečeg ima a to i ne bi moralo, ostalo transcendentno - susreli smo se s kosmičkim paradoksom koji se izražava u sledećem: ako se prihvati teorija o postojanju velike eksplozije čak i ako se ista uvrsti u kategorije događaja (što je krajnje diskutabilno), ostaje problematično kako ovu usaglasiti sa zakonima prirode koji pretpostavljaju reverzibilnost u vremenu i determinizam.

Čini se da je definitivno došlo vreme prevladavanja platonističkog dualizma pojavnog i njegove suštine,

dualizma u čijoj senci se već više od dve hiljade godina nalazi čitava zapadna filozofija. Ne može se više govoriti o prvoj i drugoj supstanciji (da se ovde, pomalo neprimereno, poslužimo latinskom terminologijom), sporiti o univerzalijama, suprotstavljati načela dionisovskog i apolonovskog. Iako je krajem XX stoleća, u vreme prevlasti kompjuterske tehnike, binarni način mišljenja u potpunosti zavladao svetom od načela softvera do politike i etike, iako ta binarnost ima pogubne posledice po najrazličitije odluke koje se danas donose, želi li se poći dalje, mora se računati i s tim da nastupa vreme sinteze.

Krajem XX stoleća sabrale su se pretpostavke za paradigmatni pomak, za formiranje nove sinteze nauke, filozofije i drugih formi duhovnog iskustva u okviru novih raširenih po nivou i merilima predstava o racionalnosti, uključujući i takve parametre čovekovog bivstvovanja i sveta, kao što su intuicija, spontanost, nelinearnost, neravnoteža, nestabilnost... Za tu sintezu predlagani su različiti pojmovi: postčovečanska personologija, semiodinamika, dubinska semiotika, sinergetika. Novi artefakti deluju. Ime im možda još ne nalazimo i to je razlog sve težeg našeg snalaženja u svetu umetnosti: nema više jednog jedinog imena, a nema ni pojmova kojima bi se odredilo savremeno dešavanje, kojima bi se imenovale stvari koje više zapravo i nisu stvari, jer su sve te reči, kojima smo se dosad nekritički služili a na nama relativno samorazumljiv način, sada potpuno prazne, budući da im više ništa ne odgovara u realnosti koje zapravo nema na način na koji smo dosad o njoj govorili.

Za ovo što nas je zadesilo, i što nam se svakodnevno dešava, potrebni su novi pojmovi; stari su zastareli i neadekvatni; budemo li ih i dalje tvrdoglavo ili po inerciji

koristili opisivaćemo ono čega nema i za realnost proglašavati ono što ona po prirodi nije; do simulacije stvari i dolazi smišljanjem simulakruma koji poreklo svoje imaju u našoj subjektivnosti i ako se i dolazi do zaključka da iza simuliranog sveta nema ničeg, to je samo stoga što realnost koje možda i ima, ne možemo dokučiti starim, istrošenim pojmovima; pokušaj postmodernista da šminkanjem stare filozofske terminologije pođu korak dalje, završio se neuspehom. Relativizam i antisupstancijalizam ne mogu biti poslednja reč vremena u kome živimo.

Tako su u pitanje po ko zna koji put dovedeni i naše saznanje i naše razumevanje; čitav protekli vek odvijao se u nastojanju fenomenologa da razreše paradoks saznanja koji je u središte svoje filozofije postavio još Edmund Huserl nastojanjem da uz pomoć fenomenološke redukcije, neutrališući biće u sebi, tako što će očistiti svest od pretpostavki i spoljnih percepcija, isključivanjem svih percepcija sveta stranih svesti i tako dospe do transcendentalne subjektivnosti, do čiste svesti, kao temelja psihičke realnosti. Ta osnova identična je s ontološkom realnošću koju su druge filozofije određivale kao *ništa*, nezavisno od toga da li je to ništa nazivano "prazno mišljenje" (Hegel), ili "večno čista svest" (Šankara). U svakom slučaju, dostizanje tog identiteta ne može da izbegne postavljanje pitanja prirode i bez obzira na to kako se interpretira Heraklitov fragment B 123, nešto od onog što on problematizuje prisutno je i u našem vremenu. Pitanje prirode danas je otvorenije no ikad ranije. Predugo smo živeli u ubeđenju kako možemo biti gospodari prirode, kako je možemo dovesti u situaciju da bude u funkciji naših želja i potreba. Sve je verovatnije da nije bilo sve najbolje s našim potrebama a da su nam želje bile prilično sumnjive i problematične. U jednom drugom kontekstu veliki ruski pisac V.V. Nabokov je napisao "Ono što potpuno

kontroliramo nikad nije potpuno realno. Ono što je realno, nikad se ne može kontrolirati" (Ada). Možda je suđeno da nam ta realnost većito izmiče, ali to nikako ne znači i odustajanje od nastojanja da joj se približimo, jer, da bi se došlo do fundamentalnih zakona prirode, s njom se mora uspostaviti prvo dijalog (koji je svestan ograničenosti eksperimenta, ili svih matematičkih modela i opisa), a nakon toga tek pokušati s izgradnjom svesti o perspektivi "sveznanja", "svemoći", koja prožima prirodne zakone. Uverenje o tome kako je moguće filozofski utemeljiti njutnovsko tumačenje prirode, a koje je sve vreme inspirisalo Imanuela Kanta u stvaranju jedne nove slike sveta, danas je iz temelja poljuljano. Mi se moramo vratiti pitanju života neopravdano potisnutom predugo dominirajućim fizikalističkim teorijama. Aristotelovski teleologizam još ni iz daleka nije prevladan u onoj meri kako se to činilo novovekovnim filozofima prirode.

Najdublja strast zapadnog uma, kako nas uči dosadašnja istorija, ogleda se kako u najraznovrsnijim pokušajima čoveka da se (a) sjedini s osnovom svog bića, tako i u (b) nastojanju da se do kraja otkriju i razjasne deterministički zakoni. U prvom slučaju imamo viševjekovnu tradiciju da se mističnim putem dospe do saznanja o biti sveta, a u drugom slučaju, takođe, viševjekovnu potragu za racionalnim tлом na kom počiva svekoliki svet.

Sve to rezultiralo je dvema koncepcijama sveta: po jednoj, svet postoji tako što je određen strogim zakonima, i ta deterministička koncepcija ne ostavlja mesto inovaciji i stvaranju; po drugoj, svet simbolizuje bog koji se igra pa egzistencija sveta i nije ništa drugo do igra u kojoj bog se igra kockom; to je koncepcija apsurdnog, a-kauzalnog sveta

u kome se ništa ne može razumeti i u kome se budućnost ne može predvideti.

Dok je u determinističkom svetu priroda pod potpunom kontrolom čoveka i čini inertni objekat njegovih želja, u svetu kojim vlada nestabilnost - nepredvidljivost i vreme, kao bitno promenljiva veličina, počinju da igraju sve značajniju ulogu i otkrivaju jedno mnogovrsno viđenje sveta pred kojim se otvara mnoštvo izbora pa u tom slučaju vreme nije nešto dovršeno već se iznova stvara u svakom trenutku i u tom stvaranju učestvuje i čovek.

Deterministička koncepcija ima svoje uporište u Lajbnicovom učenju: kritikujući Njutново shvatanje univerzuma po kojem postoji periodična potreba za uplitanjem Boga u izgradnju sveta kako bi ovaj bolje funkcionisao, Lajbnic smatra da božije korigovanje sveta nije potrebno, da Bog kao svevideći i sveprisutan nema potrebe da posebno obraća pažnju na zbivanje na Zemlji. Cilj nauke bio bi u tome da i ona postane svevideća, da tako znanje nauke bude ono *božansko* koje će se odlikovati bezvremenošću. U ovoj klasičnoj koncepciji nauke materija se shvata kao masa koja se većito kreće ali koja je lišena događaja i istorije. Takva koncepcija prirode koja nema istoriju, jer se istorija nalazi van materije, bliska je onoj kakva je izložena u *Dijalektici prirode* Fridriha Engelsa. Sam pojam *svet* još uvek podrazumeva tri momenta: prirodu, istoriju i osnovu sveta.

Kao posledica ovakve determinističke koncepcije koja isključuje unikalne promene i isključuje nestabilnost nastala su dva shvatanja univerzuma: po jednom (a) univerzum je spoljašnji svet koji se nalazi u beskonačnom kretanju koje se automatski reguliše, a po drugom, (b)

univerzum je unutrašnji svet čoveka koji se potpuno razlikuje od spoljašnjeg i u kome se tvorački impulsi zbivaju u svakom trenutku (Bergson).

Naša predstava o determinizmu počela je da se menja tek u XX stoleću; do te promene došlo je zahvaljujući kako (a) otkriću nestabilnih struktura koje nastaju kao rezultat nepovratnih procesa i u kojima se sistemske veze same uspostavljaju među sobom, kao i blagodareći (b) konstruktivnoj ulozi vremena koja je posledica nepovratnih procesa.

Treba imati u vidu da je ova deterministička paradigma odigrala odlučujuću ulogu u poslednja tri stoleća u oblasti prirodnih i društvenih nauka, u ekonomiji i filozofiji. Determinističke ideje dale su ton celokupnom zapadnom načinu mišljenja koje je svet nastojalo da objasni suprotstavljanjem determinističkog (spoljašnjeg) i indeterminističkog (unutrašnjeg) sveta³⁸.

Tek u dvadesetom veku, s otkrićem nestabilnih struktura i rezultatima do kojih su došla istraživanja u oblasti elementarnih čestica a koja su potvrđivale fundamentalnu nestabilnost materije, kao i zahvaljujući kosmološkim otkrićima o tome kako univerzum ima istoriju i da on nije u sebi zatvorena celina koja isključuje ideju

³⁸ Ovako shvaćene koncepcije sveta prate i razne koncepcije istorije te stoga možemo razlikovati (a) *klasične koncepcije istorije* (u kojima istorija može biti shvaćena kao delo božanskog providenja (Avgustin), kao kružni tok (Viko), kao globalni proces (Herder, Hegel, Marks)) i (b) *moderne koncepcije istorije*, gde razlikujemo koncepcije lokalnih civilizacija (Danilevski, Špengler, Tojnbi, Sorokin) i koncepcije apsolutnog haosa (filozofski dekonstruktivizam). Ovoj poslednjoj grupi treba dodati i koncepciju sinergetičkog haosa.

istorije čineći je besmislenom, mi uvidamo kako je i savremena nauka tek jedna od ideologija, budući da je i sama nauka duboko ukorenjena u kulturi. Zato, kako primećuje Ilja Prigožin (1917-2003), i nije čudno što nova pitanja, koja u nauku ulivaju svežu, novu snagu, svoje poreklo imaju u sasvim različitim kulturama.

Ono što mi ovde želimo imati u vidu jeste stanje i mesto umetnosti u tako novoshvaćenom, nedeterminističkom svetu; postoji li bitna razlika između nauke i umetnosti, posebno sada, kad je već i nauka bitno tvoračka, kao što je to i sam svet u tvorećem vremenu? Postoji li još uvek bitna razlika između onog što nam donosi umetnost i onog što nam donosi nauka?

Možemo se zapitati: šta bi bilo da su Velaskez, Betoven ili veliki vršački pesnik Sterija, umrli odmah nakon svog rođenja; nemajući njihovu umetnost mi ne bismo ni znali šta smo zapravo izgubili; u svakom slučaju, živeli bismo u jednom, bitno drugačijem svetu no što je ovaj. Ali, da li bi se isto dogodilo da su pri rođenju umrli Galilej i Njutn? Posve je jasno da bez gore navedenih umetnika za nas bi zauvek bili izgubljeni svetovi koje su nam upravo oni otkrili, svetovi kojima je obogaćena i osmišljena realnost u kojoj se nalazimo. Za razliku od umetnosti nauka je vekovima bila kolektivno delo nastojeći da zadovolji određene kriterijume i zahteve. Većina naučnika živela je u uverenju da svojim radom doprinosi upotpunjavanju slike sveta kojom vlada strogi determinizam; danas se slika sveta bitno menja: svet se pokazuje kao nestabilan, kao proizvoljni zbir čistih zbivanja. Moramo se, kako ističe Prigožin, pomiriti s činjenicom da ne možemo pretendovati na to da budemo gospodari sveta, bezuspešno pokušavajući da kontrolišemo svet nestabilnih fenomena koji nas

okružuju, kao što ne možemo kontrolisati ni društvene procese (na što je dugo pretendovala klasična fizika).

Otkriće struktura koje nisu u ravnoteži bilo je praćeno revolucijom u izučavanju trajektorija. Pokazalo se da su trajektorije mnogih sistema nestabilne a to je značilo da su predviđanja moguća samo za kratke vremenske intervale. Kratkoća tih intervala (nazivanih ponekad i temporalnim horizontom, ili eksponencijalom Ljapunova) označava da nakon određenog vremenskog intervala traektorija se neprimetno udaljuje od nas tako što mi više nemamo informacije o njoj. To znači da je naše znanje jedan mali prozor u univerzum i da se zbog nestabilnosti sveta, moramo odreći mašte o potpunom znanju; gledajući kroz taj mali prozorčić možemo znanja koja posedujemo ekstrapolirati iza granica našeg viđenja i možemo samo nagađati o tome kakav bi mogao biti mehanizam koji upravlja dinamikom univerzuma. Ali, ako i znamo početne uslove za beskonačni niz tačaka, ne smemo zaboraviti da buduće ostaje principijelno nepredvidljivim.

Tako, nov odnos ka svetu zbližava naučnika i pisca. Književno delo po pravilu, počinje s opisom početne pozicije pomoću konačnog broja reči i time je ono otvoreno za mnogobrojne različite linije razvoja radnje. Ta osobitost književnog dela i pridaje književnom delu zanimljivost budući da je uvek i svima interesantno koja će od mogućih varijanti biti realizovana; tako je i u muzici: u Bahovim fugama zadata tema uvek daje veliki broj mogućih produžetaka od kojih je autor izabrao onaj koji je po njegovom mišljenju bio neophodan pa tako i "najlogičniji". Takav svet umetničkog dela potpuno se razlikuje od klasične slike sveta no on je veoma saglasan sa savremenom fizikom i savremenom kosmologijom. Time se

hoće samo reći kako je nemoguće pretendovati na apsolutnu kontrolu nad nekom sferom realnosti; isto tako, ruše se mašte i o apsolutno kontrolisanom društvu. Realnost uopšte nije podložna kontroli na način na koji kontrolu shvata stara nauka.

Ovo bi moglo značiti da je svet identičan s haosom, da je sve nepredvidljivo, da smo izloženi vladavini slepog slučaja, da su svi pojmovi izgubili svaki svoj smisao, da su i sve vrednosti lišene bilo kakvog svog osnova. Ali, s druge strane, govoreći starim jezikom slika, moglo bi se reći da čovek i danas još uvek živi okružen mnoštvom simbola koji mogu biti na različitim nivoima apstrakcije, a takvi su: *čista svest, prostor, vreme, haos*. Među njima ističe se pojam *haosa* (ako za *haos* uopšte možemo imati pojam), i to u doba kad je deterministička slika sveta definitivno uzdrmana, pa haos, već po prirodi stvari zauzima spram svega nadređeno mesto a do takvog zaključka bi se moglo doći već i uvidom u predstave o haosu koje su nastale još u davna, mitska vremena.

Nedvosmisleno je da od davnina postoje dve paradigme haosa: pozitivna (haos-tvorac) i negativna (haos-rušitelj). U duhovnim civilizacijama istoka haos je međusloj između nadpraznine i sveta mnogovrsnih stvari; haos u sebi sadrži sve elemente podlunarnog sveta no nijedan od njih u njemu se ne može oformiti.

Postoji više mitova o nastanku svetu iz kojih se nešto može saznati o "prirodi" haosa. Olimpijski mit o stvaranju govori o tome kako se u početku Zemlja-Majka izdigla iz Haosa i u snu rodila Urana, a što bi moglo značiti da iz nečeg prvobitnog nastaje tlo koje porađa ono nad sobom (kasnije označeno kao nebo). U Hesiodovoj *Teogoniji* (116-

130) nailazimo na shvatanje da je prvo bio Haos a da je potom nastala Zemlja s Olimpom u visinama i Tartarom na njenom dnu; iz Haosa nastaje takođe Ereba (predstava mraka, mračni podzemni svet uopšte) i tamna Noć; ova poslednja, obljubljena od Ereba, porodi Dan i Etar. Zemlja, pak, porodi Nebo prepuno zvezda, Planine, potom neplodno More, a tek kasnije (s Uranom) Okean.

Pod uticajem poznijih grčkih mitova a nastalih pod uticajem vavilonskog mita o Gilgamešu, imamo shvatanje o tome kako se bog svih stvari – ma ko on bio – pojavio iznenada iz Haosa, odvojio zemlju od neba, vodu od zemlje i gornji vazduh od donjeg.

Čini se kako je svim ovim mitovima u velikoj meri zajedničko shvatanje haosa kao nečeg što "spaja" unutrašnje i spoljašnje, duhovno i fizičko a što će mnogo vekova kasnije podstaći Avgustina da haos vidi kao odlučujuću crtu Janusa: dvojni status dvolikog boga posledica je njegove fundamentalnosti, a što će reći da je Haos osnova svega - kako idealnog, tako i materijalnog. Tu se pre svega ima u vidu opis Haosa koji nalazimo na početku Ovidijevih *Metamorfoza* (I, 5-9):

*Pre mora i zemlje i neba, koje sve krije,
Oblik prirode jedan po svemu beše svetu,
Haos beše mu ime; neuredna i grdna hrpa,
Ništa drugo do hroma težina, nesložne klice
Rđavo složenih stvari u mesto jedno sabijene.*

Analizirajući ove svima poznate stihove lako možemo izdvojiti svojstva *haosa* koje mu pripisuje Ovidije: *neuredan, veliki, hrpa, trom, težak, sastavljen iz nesložnih počela, sabijenih elemenata u jedno mesto* (tačku?). Iz toga možemo izvesti bar četiri svojstva koja su relevantna za ovo naše

razmatranje: (a) jedinstvo (monolitnost, jednorodnost, nedeljivost), (b) moć bez presedana (veličina, ni sa čim sravnjiva), (c) fundamentalnost (potencijalna osnova svakog mogućeg predmeta) i (d) predhođenje stvaranju u hronološkom i ontološkom smislu. Premda pominje neuređenost, Ovidije ovoj ne pridaje značaj smatrajući je nečim posve razumljivim, ali i najkarakterističnijim, jer upravo otud počinje svoj opis.

Po mom mišljenju, najpotresniji, najveličanstveniji i u isto vreme najzagonetniji mit o postanju sveta jeste onaj najstariji - pelaški mit – po kome se boginja svih stvari, Eurinoma, naga, podiže iz haosa, ali, ne našavši ništa čvrsto na šta bi stala, odvaja vodu od zemlje i igra usamljena na talasima. Igrajući, da bi se zagrejala, ona stvara vetar koji joj se pokazuje kao nadahnuće za stvaranje ali, nakon njegove metamorfoze biva od njega oplodena.

Ovde nalazimo nekoliko značajnih momenata: (a) vetar, zapravo dah/duh kao tvorački elemenat, (b) misao da kaos, iako prethodi svemu, temelj je pre svake čvrstine i (c) da s formiranjem tla (zemlje i vode) sve nastaje iz igre. Igra se tako javlja kao prvi kosmički princip iz kojeg nastaje svet (i toplota: vatra).

Hesiod govori o tome kako je Haos bio pre svih a da je zemlja tek potom rođena; o neuređenosti govori se kao o bezformnosti; alhemičari kaos smatraju plemenitim elementom; u nekim alhemijским tekstovima kaos se identifikuje čak sa Hristom. U *Epilogus Ortellii* kaos se naziva smrtnim spasiteljem koji se sastoji iz dva dela: zemnog i božanskog.

Ako je haos neuređena stihija, onda je prvi pokretač, prauzrok sveg što nastaje, organizujuće načelo struktuiranja sveta koje aktivira i usmerava procese razmene stvari. U kolektivno nesvesnom prvi pokretač je bio shvaćen kao pneuma – duh, vetar, duša (disanje) kosmosa, sveprožimajuća i sveradajuća supstancija. "Duh nije samo uzrok i princip kretanja, već, istovremeno, njegov cilj i završetak, ne samo istupanje iz sebe, već večno vraćanje po od početka zatvorenom krugu, ne samo alfa, nego i omega, nalazeći pritom zadovoljstvo samo u povratku sebi samome iz "naivne okrenutosti/izlaska napolje"" (Huserl, Fsn). Ovo je refleks novozavetne izreke *pneuma pnei opoi telei* (duh duhuje/diše, tamo gde jeste), (Jov. 3; 8).

Pojam haosa postao je jedan od vodećih pojmova savremene nauke, ali, s tom razlikom što danas postoji uverenje da uvećanje entropije ne vodi povećanju nereda pošto poredak i nered nastaju i postoje istovremeno. Oni su tesno povezani i jedan u sebe uključuje drugog. Ovo shvatanje bitno menja današnju predstavu o univerzumu.

Dugo vremena je viđenje sveta bilo nepotpuno. Savremena kosmologija danas vasionu posmatra kao haotičan sistem u kom se kristalizuje poredak. Najnovija istraživanja pokazuju da na svakih milijardu toplotnih fotona koji se nalaze u haotičnom stanju nalazi se najmanje jedna elementarna čestica sposobna da stimuliše prelazak mnoštva fotona u uređenu strukturu; na taj način poredak i haos koegzistiraju kao dva aspekta jedne celine a što za posledicu ima različita tumačenja sveta.

Naša percepcija prirode je dualistička i osnovni momenat pri našem opažanju jeste predstava o neravnoteži.

Tu nije reč o neravnoteži koja bi vodila poretku ili haosu,

već o neravnoteži koja omogućuje zbivanje jedinstvenih, neponovljivih događaja pošto se dijapazon mogućih načina postojanja objekata u tom slučaju znatno proširuje (u poređenju sa slikom sveta u ravnoteži). U situaciji koja je daleko od ravnoteže diferencijalne jednačine, koje modeluju ovaj ili onaj proces, postaju nelinearne a ovima je svojstveno da obično imaju više od jednog rešenja. Zato u svakom trenutku može doći do novog rešenja koje je nesvodivo na prethodno, a u tačkama gde se smenjuju tipovi rešenja – u tačkama bifurkacije – može doći do promene prostorno-vremenske organizacije objekta.

Samo kretanje sistema nemoguće je predvideti; ono je smesa stabilnosti i nestabilnosti; mi ga kao takvog, budući da se u njemu nalazimo, moramo prihvatiti i naše apriorne predstave moramo prilagođavati shodno njemu.

Ako je klasična nauka odbijala da se izjašnjava o unikatnim, jedinstvenim događajima kao što su nastanak života ili nastanak sveta, sada se počinje prihvatati da i ti jedinstveni događaji obrazuju naše viđenje prirode.

Moguće je da se u nekim vremenima umetnost nađe ispred nauke: već početkom XX stoleća u većini umetnosti jačala je tendencija da se u prvi plan stavi individualno iskustvo života a ne život kao takav. Tako nešto smatralo se pozitivnim neposredno nakon I svetskog rata, te nije nimalo slučajno da je isticanje prava individuumu na život i samo realizovanje imalo za posledicu apstraktnu umetnost koja je tipično individualna umetnost koja omogućuje njenom autoru da izrazi svoje lične stavove (Džojls, Hemingvej, Dos Pasos) ali, to je vodilo izolovanju umetnika, njegovom udaljavanju od sveta, te nije slučajno što je nakon II svetskog rata nastupila reakcija oličena u zahtevu da se stope umetnost i život. Mnogi su tada kritikovali ovu

individualističku tendenciju a da nisu u njoj videli i jedan bitan momenat koji će svoj značaj dobiti tek na kraju stoleća i to ne u otuđenosti umetnika i gubitku svakog smisla već u svesti o značaju individualnih, neponovljivih događaja koji su jedina i najdublja bit ljudskog života.

Ranije je već nagovešteno da možemo razlikovati dve koncepcije haosa: (a) dekonstruktivističku koncepciju, koja apsolutizuje kaos, i (b) sinergetičku koja u haosu nalazi i posebno ističe momenat samoorganizacije. Konstatujući sve ograničenosti dekonstruktivističke koncepcije koja je svoj izraz i brzi kraj našla u postmodernoj umetnosti druge polovine XX stoleća, postmoderna, ne želeći da samo bude shvaćena kao završetak moderne drugim sredstvima nastupila je s mnogo većim ambicijama: htela je da bude sinteza modernizma i klasike (što je svoj izraz našlo posebno u muzici, u polistilistici B.A. Cimermana i A. Šnitkea). Istovremeno, zastupajući koncept apsolutnog haosa postmoderna je negirala ulogu poretka kao i tvoračku moć haosa, ne videći zapravo da svo njeno tumaranje stranputicama XX stoleća samo je priprema za ulazak u fazu konstruktivnog postmodernizma.

Nas ovde posebno interesuje ova druga koncepcija koja u zagonetnom svetu haosa nalazi i momente poretka. Oktobra 2001. grupa naučnika-elektroničara iz Velsa dokazala je da ako se dva sistema nalaze u haotičnoj sredini, jedan od njih može primiti signal od drugog, pre no što je signal i poslat. Na taj način potvrđena je teza Heniga Fosa iz Frajburga koji je godinu dana ranije predvideo teorijsku mogućnost postojanja stanja koje je on nazvao "predupređujuća sinhronizacija", što će reći, stanja u kome dva jednaka sistema postoje u "haotičnom" ili očigledno slučajnom okruženju. Fos je postavio hipotezu po kojoj u

takvoj situaciji dublirajući sistem može da predupredi promene prvobitnog sistema. To se događa tako što se signal prima trenutak ranije no što je on stvarno poslat.

Mada je to u prvi mah bila jedna zabavna teorija, nakon kratkog vremena ona je eksperimentalno potvrđena korišćenjem svetlosnih signala koje su emitovali haotični poluprovodljivi laseri. Podaci su "pakovani" u haotičan signal, koji se upućuje na obično ogledalo od kojeg se svetlost odbija i vraća na laser. Saopštenje u tom slučaju može biti dešifrovano samo ako primalac koristi identični haotični signal za dekodiranje a što je moguće, samo u slučaju da predajnik deluje na prijemnik i to tako da haotična dinamika predajnika i prijemnika bivaju identične što je i nazvano "haotična sinhronizacija".

Međutim, prilikom eksperimentalne demonstracije predupređujuće sinhronizacije laser je permanentno odavao promenljiv signal u haotičnom obliku. Promene forme signala bile su registrovane i na predajniku i na prijemniku. Na neki "nadprirodni" način prijemnik je registrovao promene u signalu za nanosekundu pre no što je predajnik registrovao predaju tih promena – na taj način potvrđena je hipoteza o mogućnosti postojanja predupređujuće sinhronizacije. Vreme za koje je prijemnik preticao predajnik pokazalo se jednako vremenu potrebnom da signal pređe od predajnika prijemniku. Naučnici ovu pojavu ne mogu do kraja da objasne. Oni su očekivali da vreme prestizanja treba da zavisi od toga koliko treba vremena svetlu da pređe put od lasera do spoljašnjeg ogledala koje se koristi za stvaranje haosa oko lasera.

Ovaj eksperiment ukazuje na nekoliko značajnih momenata: pokazuje se da vreme ne mora imati

fundamentalan značaj za razumevanje sveta; isto tako, potvrđuje se teza o postojanju uređenosti unutar samoga haosa.

Oni koji zastupaju teoriju razvoja smatrajući da je razvoj zakonomerno smenjivanje poretka i haosa, sada su u prilici da još jednom potvrde tezu kako haos ima i tvoračku moć, tj. sposobnost da stvara poredak. U tom slučaju stvaranje novog poretka iz haosa ne mora biti uslovljeno spoljnom silom i može imati spontan karakter; u tom smislu se i sinergetika razume kao teorija samoorganizacije. Svet se pokazuje kao naizmenično prelaženje poretka u haos i obrnuto; na taj način gubi se razlika među njegovim osnovnim elementima i dolazi do njihove labilne sinteze koju savremena nauka tumači kao disipativnu strukturu.

Može li se ovde govoriti o nekim poukama onima koji nastoje da tumače najnovija umetnička dela? Tako nešto je više no sigurno budući da svu savremenu umetnost odlikuje skliskost formi, neprestani hod po oštrici noža koji je još uvek u fazi oštrenja za buduće razdvajanje umetnosti od neumetnosti. Savremene kosmološke teorije sve više učvršćuju u nama uverenje o struktuiranosti celine kosmičkih odnosa i to nam najviše daje za pravo da tvrdimo kako vreme postmodernog mišljenja sve dalje ostaje za nama.

Zato se ovde koristi izraz *konstruktivni postmodernizam* kojim se hoće ukazati na strogu distanciranost od svih poznatih oblika postmodernizma; možda je ovo još uvek pojam bez sadržaja, ali sve prethodno je bez svakog smisla koji nove nauke u njihovom estetskom obliku hoće da nam oslikaju. Ne postoje razlozi da se ima obzir prema onom što se pokazalo kao kratko upotrebljiva roba čija sve veća pokvarenost proizvodi sve kancerogenije sastojke. O tome najrečitije govore poslednji umetnički

projekti međunarodnih razmera koji prete da svojom globalnošću uguše izvorne umetničke impulse. Umetnost stoga ima šanse i realne perspektive samo tamo gde tzv.

"tranzicija" nije izbrisala autohtone kulturne slojeve u kojima još uvek prebiva svest o značaju umetničke tradicije za budućnost.

Tumačenje slučajnosti kao ontologizacije kognitivne nedovoljnosti, ili kao presek nestvarnih uzroka, pretpostavlja implicitnu logiku razvoja i čvrsti linearni determinizam koji omogućuje predmetima klasične dinamike da ostanu zatvoreni u sebi kao antički bogovi (I. Prigožin); na taj način sve spoljašnje ostaje principijelno nesaznatljivo budući da svaka tačka sistema o svemu zna sve posedujući pritom istinu i o svim drugim mogućim stanjima sistema koja se mogu predvideti na osi vremena. U tom slučaju svi opisi koje daje nauka su tautološki pošto se i prošlo i buduće sadrži u sadašnjem i upravo to shvatanje, po rečima Vajtheda, ima svoj koren u srednjevekovnoj veri u racionalnost boga kome ništa ne promiče pa i najneznatniji delić nalazi svoje nužno mesto u celini sveta. Takav linearni deduktivizam navodi Galileja da tvrdi kako je knjiga prirode pisana jezikom matematike i da samo matematika daje ključ za odgonetanje vasiona. Sve to podrazumeva jednu mehanicističku sliku sveta svojstvenu mašinskoj civilizaciji Novog doba. Naspram takvog shvatanja, savremeni, nelinearni determinizam oslobodivši se ludačke košulje njutnovske mehanike, polazi od toga da u prirodi vladaju slučajni, ireverzibilni procesi dok zakoni kojima se opisuju deterministički procesi imaju ograničenu primenu (i značenje). U tome treba videti osnovne razloge zašto Prigožin smatra da fenomen nestabilnosti dovodi u pitanje samu mogućnost predviđanja, dok se nelinearni

determinizam kao sinergetička paradigma pokazuje kao paradigma postmoderog mišljenja; savremeno naučno mišljenje nalazi se u stanju traženja puteva iz krize determinizma (Liotar); na taj način u prvi plan izbija problem novine kao osnove autentičnog pluralizma i u isto vreme problem pluralizma kao autentične novine; teškoće uspostavljanja pluralizma sastoje se u tome što se on mora izgrađivati polazeći od svojstava koja već ima a ne dodavanjem spoljašnjih akcidencija. Napuštanjem ideje o spoljašnjim uzrocima postaje moguće govoriti o "smrti autora" ili "smrti oca" kao i "odricanju od oca" u savremenim psihoanalitičkim teorijama pod uticajem postmodernizma, budući da se tu radi o spoljašnjem traumatizujućem faktoru, dok se u literaturi *delu*, kao proizvodu klasične tradicije sada suprotstavlja *tekst* (R. Bart). Zato je zadatak savremene kulture promišljanje odnosa slučaja i mišljenja.

Za većinu utemeljivača moderne nauke pa i Ajnštajna, cilj nauke bio je u tome da se dospe izvan granica posmatranog i dospe do Spinozinog sveta više, nadvremene racionalnosti; danas se mnogima čini da je možda i sama realnost daleko složenija: možda ona u sebi sadrži i igru – zakone i igru, vreme i večnost.

Činjenica je da su u takvoj situaciji i sami pojmovi još u fazi nastajanja; suditi o njima podrazumeva rizik ali i izazov; stanje sveta je trajni izvor ali i slika njegove unutrašnje igre a upravo to Ajnštajnu ne daje za pravo: bog se kocka. Pitanje je samo: sa kim i, šta je ulog u toj igri.

5. Muzika logike

Nazovimo filozofijom tu formu misli koja ne nastoji toliko na tome da utvrdi gde je istina a gde laž, već da se dosegne šta nas nagoni na poređenje, kao da istina i laž postoje i mogu postojati.

Fuko

U vreme kada se diskurs legitimnosti smenjuje diskursivnim pluralizmom i kad biva diskreditovan sam pojam "lingvističkih normi", tj. u vreme kad se univerzalni status temelja daje jezičkim igrama koje se postuliraju kao jedina forma jezičkih procesa, postaje neophodno da se iz osnove rediguju fenomeni *logosa, istine, racionalnosti i jezika* i to u ključu igre. Uporedo s novim formulisanjem strategija "igre istine" nužno se nameće pitanje da li istina uopšte postoji; metodološke strategije postmodernizma (*logomachia*) fundirane na radikalnom odustajanju od logocentrizma a orijentisane na desakralizujuće preocenjivanje fenomena *logosa* i kontekstu igre, ozbiljno dovode u pitanje tradicionalnu logiku neprotivrečnosti. Na mesto čvrstog, stamenog *logosa* tradicionalne filozofije stupa igrav kvazi-logički sistem računanja koji poseduje principijelno a-logički karakter a čime se zapravo otkriva igračka struktura samoga *logosa* u vreme što ga odlikuje "sumrak metanaracija" (Liotar), budući da se otvara mogućnost postojanja relativnih varijabilnih jezičkih strategija. Sve to vodi samo jednom zadatku: ponovnom promišljanju pretpostavljenog, neproblematičnog pojma *logosa* a u svetlu odustajanja od spoljašnjih pretpostavki uzročnosti.

Tek u vreme koje odlikuje ne-determinizam, i koje svako biće vidi u svome unutrašnjem nastajanju i samoorganizovanju, moguća je radikalna dekonstrukcija logosa kao paradigme klasične "logokratije" u čijem je znaku čitavo tradicionalno zapadno mišljenje. Iza otvorene logofilije Fuko s pravom vidi strah pred nepredstakazivim mogućnostima diskursa (*logofobia*) a koji se manifestuje kao strah od iznenađujućeg i haosa. Unutar logosfere (R. Bart) kao verbalno-diskurzivne sfere kulture koja u jeziku fiksira mentalne i komunikativne paradigme danas se čini nemogućim mišljenje umetnosti. Neophodno je desakralizovati klasični koncept logike, i nju svesti na samo jedan od mogućih diskursa, a pojam istine osloboditi od totalitarnog terora logosa stavljanjem naglaska na polisemiju i politematizaciju (Derida) i razvijanjem nelinearnih dinamika, a što ne znači ništa drugo do odustajanje od tradicionalne ideje linearnosti i s njom tesno povezane jednoznačnosti i transparentno predskazive racionalnosti oličene u pojmu logike.

Samo u takvom ključu moguće je čitati spise A.F. Loseva o muzici i razumeti njegovo insistiranje na njenom a-logičkom karakteru i u njegovoj "logici muzike" videti izraz nastojanja da se započne misliti jedna "*muzika logike*", odnosno, *umetnička logika logike*. Ako je ovako nešto i teško shvatljivo tradicionalnom načinu mišljenja, zarobljenom uskim definicijama logičkih kategorija, danas u vreme ne-tradicionalne, postmoderne logike, mi smo u situaciji da u sferi umetnosti tražimo ključ i za ono navodno ne-umetničko a sve češće s razlogom označavano kao oblast logike i racionalnog. Zato nam je potreban novi Baumgarten koji ne dolazi ovog puta iz logike, tj. filozofije (kao pre dva stoleća) već iz umetnosti, odnosno estetike; takvu osobu ja

vidim u A.F. Losevu.

Stil mišljenja vladajući pozitivnim naukama osetio se krajem XIX stoleća i u teoriji muzike: trijumfalno se odustaje od svakog pokušaja, čak i među fenomenolozima, da se naglasak stavi na pitanje suštine muzike, na njenu metafizičku realnost, i iznova tematizuje pitanje inteligibilne harmonije, dok se u isto vreme, sve više istražuje fizička, psihološka i sociološka dimenzija fenomena muzike; istina, izučavala se fenomenalna strana muzike ali ne i sam fenomen muzike. O nekoj ideji dijalektike u umetničkom stvaralaštvu kao i u samoj filozofiji umetnosti, u vreme kad vladaju naturalizam, istoricizam i filozofija pogleda na svet (koji su tad, svi zajedno, vodili u relativizam), u to vreme nema ni govora. Redukuje se oblast, značaj, domašaj i mogućnost filozofije koja postaje sve više bledunjavi saputnik "svedosežuće" nauke.

Umesto da se njen predmet misli, muzika se samo opisuje i to je razlog pada u subjektivizam svih tadašnjih teorija muzike; čista svest se gubi u paučinstoj mreži fenomena, u igri njihovih beztemeljnih mogućnosti zarobljenih dogmatskom verom u ispravnost prirodnog stava. Otkriće i takve, nereflektovane subjektivnosti, imalo je, ipak, i pozitivne posledice: svest je najednom u sebi otkrila mnogovrsnost odnosa spram apsolutnog znanja. Nastojeći da neposredno sagleda suštine, fenomenologija, ističući svoj eidetski metod, za kratko vreme, prvih godina XX stoleća postaje vladajuća filozofska disciplina. Sa njom se javila nada u mogućnost otvaranja dotad zatvorenih horizonata; svi tadašnji filozofi su instinktivno osetili da je reč o jednom novom tipu filozofije, koja, nastupajući prvenstveno kao metod, jeste nešto daleko više no samo

metod; većini filozofa je za kratko vreme postalo jasno da prisustvuju rađanju jednog originalnog tumačenja sveta i njegovog poslednjeg smisla. Tako se otvorilo pitanje: može li fenomenološka metoda biti ona nit vodilja koja će nas izvesti iz lavirinta postvarene muzike i uvesti u svet čistih harmonija.

Među retkim misliocima koji su već prvih decenija XX stoleća uspeali da u fenomenološkom ključu³⁹ misle muziku jeste ruski filozof i filolog Aleksej Fedorovič Losev (1893-1988) čijim celokupnim delom dominira jedno jedino, ali filozofski najbitnije pitanje: pitanje *eidosa*, pitanje *broja*, odnosno, pitanje *smisla*⁴⁰. Može se odmah reći da je tu reč o fenomenologiji posebne vrste koju bismo preliminarno mogli odrediti kao dijalektičku fenomenologiju. Koristeći fenomenološki metod kao jedno od sredstava pristupu fenomenima Losev svoje stanovište izgrađuje u ravni istorijskog i time se duboko intuitivno nalazi u neposrednoj blizini osnovnih Huserlovih intencija⁴¹. U isto vreme, on

³⁹ Nepravredno bi bilo ne pomenuti i neke od fenomenologa koji su se bavili istraživanjem muzike, pre svih mislim na Valdemara Konrada i Romana Ingardena; ali i jedan i drugi muziku vide samo kao predmet za demonstraciju moći fenomenološke metode; pokušaj Ingardena je tragičniji samo zato što je on bio ambiciozniji.

⁴⁰ Već u prvim radovima (*Eros kod Platona, O muzičkom osećanju ljubavi i prirode, Dva doživljaja sveta, Odlomak o muzici, Skrijabinov filozofski pogled na svet, Filozofski komentar drama Riharda Vagnera*) napisanim između 1914. i 1920, Losev nastoji da poveže fenomenologiju i dijalektiku. To potvrđuje i njegova izjava kako on zapravo nastoji da analizira fenomenološko-dijalektičku prirodu muzike (Losev, 1995, IV/407) a što se potvrđuje u sedam knjiga napisanih i publikovanih između 1925. i 1930: *Antički kosmos i savremena nauka, Muzika kao predmet logike, Dijalektika umetničke forme, Filozofija imena, Plotinova dijalektika broja, Aristotelova kritika platonizma, Dijalektika mita*.

⁴¹ Ako je Huserlu, delom i neopravdano zamerano što fenomenologija gubi iz svog obzorja istorijsku dimenziju (što nije u potpunosti tačno, ako se pažljivije čitaju njegova predavanja o fenomenologiji svesti

ostaje blizak neoplatonističkoj tradiciji, posebno Proklu, i kroz prizmu njegove filozofije, Losev prihvata pitagorejsko učenje o broju i platonovsko učenje o idejama odakle potom, uz retorička sredstva Šelingove i Hegelove filozofije, tumači čitavu filozofsku tradiciju.

Ovde se nastoji ukazati na značaj Loseva za utemeljenje jedne nove fenomenologije muzike, koja polazeći od samog njenog fenomena nastoji da filozofiju muzike zasnuje na tlu interpretacije vremena kao vremena ali polazeći od pojma muzike kakav je poznavala tradicija isticanjem *musica mundana* kao najvišeg principa⁴². Predmet njegovih analiza jeste istraživanje *čistog bića realizovane muzike* a čime on nastoji da dospe do

unutrašnjeg vremena), a što on naknadno uspešno demantuje eksplikacijom pojma *Lebenswelt*-a u svom poznom spisu *Kriza evropskih nauka i transcendentalna fenomenologija* (a na osnovu svojih istraživanja iz ranih dvadesetih godina, koja su ostavila vidnog traga i na M. Hajdegera), Losev ispravno uočava neophodnost stavljanja akcenta na istorijski momenat; u *Istoriji estetičkih učenja* (1934) on piše kako za njega "nema realnijeg bivstvovanja od istorijskog bivstvovanja" (Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 336), i da je za njega "poslednja konkretnost samorazvijajuća istorijska ideja u kojoj je njen duh, smisao, svest i svo njeno telo, društveno-ekonomska stvarnost" (*Op. cit.*, str. 353), budući da "sve što je bilo, što jeste i što će biti, sve što uopšte može biti, postaje konkretno samo u istoriji" (*Op. cit.*, 357). Navedeno mesto bi moglo voditi zaključku kako je Losev i marksist i to je tačno: on je marksist u istoj meri u kojoj je meri to svaki fenomenolog.

⁴² Razume se, tako nešto podrazumeva prethodnu analizu temeljnih operativnih pojmova Losevljeve filozofije, od pojma umetničke forme, do pojma eidosa i smisla tetraktide, kao i, konačno, osnove njegove celokupne filozofske koncepcije. Kod Loseva pak, možemo naći u velikoj meri znake razgovora sa budućnošću a u tome leži i neki simbolični smisao jer kao što ni same fenomenološke analize muzike još nisu do kraja sprovedene, spisi Loseva, kao i Huserla, uostalom, kao i sva dela velikih filozofa, još uvek čekaju svoje istraživače.

razumevanja same Muzike.

U završnom delu poglavlja *Muzika i matematika* A.F. Losev piše kako je "sva muzika forma" i da ritam, metar i tonalnost određuju složenost i stepen oformljenosti njenog sadržaja. Istovremeno, on podvlači kako je muzika potpuno van oblasti logičkog formiranja, da je ona "carstvo alogičkog i besmislenog". Muzika, piše Losev, "govori mnogo a da sama ne zna o čemu govori, i to stoga jer ništa ne može iskazati. Tačnije - nastavlja ovaj autor - muzika kazuje o neizrecivosti, logički konstruiše alogički svet, govori o nesaznatom i amorfnom, o "stihijnom drugobivstvu smisla"⁴³.

Posve je jasno da sve konkretne analize moraju imati dublji koren, da moraju odnekud dobijati ne toliko smer svome kretanju, već određenu napomenu o smislu. Pitanje smisla postavlja se kao temeljno pitanje muzike. Uostalom ni pravila koja nalazimo kod jednog strogog kompozitora kakav je Šenberg nisu neka kruta pravila već samo

⁴³ *Op. cit.*, str. 505. Time se otvara čitav niz pitanja vezanih kako za specijalne probleme teorije muzike tako i za opšta pitanja filozofije muzike: kakav je odnos muzike i sveta, muzike i saznanja, tj. može li se fenomen muzike analizirati racionalnim sredstvima? Ovako formulisano pitanje ne može nam se ni na trenutak učiniti nebitnim; znamo da se bit muzike ne može dokučiti pobrojavanjem nota ili trijumfalnim nalaženjem porekla nekom akordu. Ako muzikolozi i iznalaze vezu između jednog akorda iz *Petruške* sa takvim akordom kod Debisija (na kome je izgrađeno čitavo *Popodne jednog Fauna*) ili u Bergovom *Koncertu za violinu*, koliko nam sve to govori o tome šta je to muzika? Drugim rečima: kakvo je mesto muzike u svetu stvari i kako se ona uopšte može odrediti polazeći od nje same? Ako se s pravom tvrdi kako je lako prepoznatljiv muzički jezik Stravinskog, s jednakom lakoćom će se uočiti kako svim njegovim neoklasičnim delima provejava duh Baha, Hendla, Mocarta ili Betovena, da tu možemo često naći više od običnog citata a da pred sobom ipak imamo delo kakvo je mogao napisati samo Stravinski.

"strukturne i misaone smernice"⁴⁴.

Činjenica da se mišljenje muzike našlo već prvih decenija u središtu interesa fenomenološke filozofije, jednim delom je posledica želje da se makar delimično razgrne koprena kojom biće muzike beše zastrto, ali, drugim delom i saznanja da muzika, pre svih drugih umetnosti, pruža najpogodnije tlo za razvoj i osvetljenje same filozofske teorije shvaćene kao metode ali i kao sveobuhvatnog tumačenja sveta.

Ako se čisto muzičko biće konstituiše apsolutnim uzajamnim prožimanjem bivstvovanja i nebivstvovanja (pri čemu se ovo drugo shvata aristotelovski, ne kao neko apsolutno ništa, već kao neformljeno, kao meonalno), tj. ako je čisto biće muzike apsolutno jedinstvo njegovog logičkog i alogičkog momenta, posve je legitimno postaviti pitanje o mogućnosti svakog smislenog govora o muzici i svakog pokušaja da se o njoj uopšte nešto kaže.

To znači da se ovde sam odnos muzike i logike pa tako i filozofije (čijim se organonom ova poslednja javlja u svim svojim oblicima, kao formalna, eidetska ili hiletska) javlja kao istinski problem koliko logike toliko i same

⁴⁴ Bernštajn, L.: *Neodgovoreno pitanje*, Zvuk, 1978/4, str. 37. Stvar nije u tome što Stiv Rajh "piše dvadeset minuta u D-duru", niti u tome što K. Štokhauzen u delu *Štimung* "provodi sedamdeset minuta u svetu B-dura i mola"; verovatno to ne čine stoga što su prerano umrli Debisi i Maler, već stoga što više muziku misle no što je stvaraju. Kraj XX stoleća je u velikoj meri povratak stvaranju muzike i to je na vreme osetio Stravinski nastojeći poslednjih nekoliko decenija na građenju muzike; moglo bi se reći da se sve više uspostavlja ravnoteža između mišljenja i stvaranja, da vreme eksperimenta ostaje za nama kao veliki spomenik podsvesnom strahu što su ga počele buditi muzičke veličine ranijih vremena.

muzike; prve, pre svega stoga što ona nastoji da u svet stvari unese smisao, a druge, zato što nastoji, ipak, da bude izraz, da (označavala se ona kao tonalna, atonalna ili netonalna) u svakom slučaju proširi svoj metaforični govor, da nešto o prirodi sveta prenese iz sfere nerazaznatljivog u sferu svakodnevnog. Na taj način otvorena su sva pitanja o *kako, šta i zašto* muzike, kao i o *smislu stvari* koje nas najneposrednije dotiču.

Razumevajući dijalektiku kao "logičko konstruisanje (tj. konstruisanje u logosu) bivstvovanja, Losev ističe da on polazi od osnovnog zakona dijalektike po kome se svako dijalektičko određenje vrši kroz protivstavljanje drugom i sintezu s njim koja za tim sledi⁴⁵ a to znači da jedno, da bi bilo jedno, ono mora biti određeno, oformljeno, odeljeno od onog što ono samo nije. O jednom po sebi, o tome šta je ono po svojoj suštini mi ništa ne možemo reći; ovde se govori o jednom kako se ono pojavljuje i s obzirom na to, moguće je govoriti o njegovoj biti. Na taj način *jedno* nije samo Jedno, u smislu jedinog, već (usled odnošenja s drugim, sa mnoštvom) jedinstvo, objedinjenost mnogog, razmatranog u njegovom eidosu⁴⁶.

⁴⁵ Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 13.

⁴⁶ Лосев А.Ф. Мироззрение Скрябина. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 776. Na tragu Hegela Losev ističe kako dijalektika počinje s nečim naizgled nemislivim, s "nemislivošću", koja je istovremeno i višesmislenost, apsolutna pojedinačnost, ali nikako neka konkretna stvar već mogućnost svih stvari i kategorija – jedno (Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 11). Ovakvo shvaćeno jedno, neophodno je razlikovati od običnog jedinstva budući da se pod jedinstvom u većini slučajeva misli jedinstvo mnoštva a jedinstvo koje se ovde formuliše jeste jedinstvo shvaćeno kao nerazdeljiva tačka individualnosti, kao apsolutna nedeljivost.

Bit same muzike A.F. Losev nalazi u oblasti meonalnog, u sferi anoetičke logike, kao konstrukcije meonalnog muzičkog predmeta u svesti⁴⁷, dok s druge strane, stvarnost u sebi sadrži tačnost i jasnost logike; zato dijalektika umetničkog dela i započinje kategorijom jednog koje nije samo kategorija među drugim kategorijama, već kategorija posebne vrste; reč je o nadkategorijalnom počelu, o onom što je pretpostavka svake kategorije pa i svakog bića uopšte. Da bi nešto uopšte moglo biti, ono prethodno već mora biti neka određenost, neko jedno, pojedinačnost određena nesvodivošću na ma šta drugo a istovremeno i nešto apsolutno individualno. Jedno se operativno može razumeti i kao iracionalno počelo iz koga se izdvajaju biće i njegova drugost.

Ovo pak znači da mi ne govorimo o Jednom kakvo je ono po svome suštastvu (kao kakvo nadbivstvujuće suštastvo) već kakvo nam se ono javlja kao konkretno biće, kao stvar, kao smisaoni eidos, kao fakt (dela); smisaona sfera bivstvovanja jeste tetraktida i nju čine: jedno (monada), mnoštvo (dijada), nastajanje (trijada) i stvar (tetrađa)⁴⁸.

⁴⁷ *Op. cit.*, str. 188.

⁴⁸U toj tetraktidi svaki sledeći momenat sadrži u sebi sve prethodne. Ovde je posebno važan drugi momenat ove i ovako koncipirane osnovne tetraktide - smisao, eidos, mnogost - a koji se pokazuje kao ona neophodna drugost u izgrađivanju i diferenciranju svega što dospeva u postojanje. Ovde, stoga, treba istaći kako je tu zapravo reč o eidosu koji se shvata kao određenost, kao shema koja ima početak, sredinu i kraj; drugim rečima: eidos je smisao i lik suštine. Istovremeno, eidos treba razumeti kao jedinstvo dato kao pokretno mirovanje samoidentične razlike. Ovo dijalektičko određenje eidos⁴⁸ omogućuje da zahvatajući eidos s raznih njegovih strana mi zapravo dospevamo do forme uopšte, pa tako i umetničke forme. S obzirom na njen eidos umetnička forma se javlja u četiri vida: jezičkom, likovnom, muzičkom i tektonskom (kao

Uvođenjem četvrtog momenta (*stvar*) formira se osnovna tetraktida i mišljenje se dalje razvija na četvorostranoj osnovi u svim smerovima. Tetraktidu treba razumeti kao sferu mislivog, kao savršenu misaonu formu završenu i okončanu u sebi i koja je samoj sebi dovoljna. Tetraktida je misaoni, racionalno dosegnuti svet - kosmos. Ona se sastoji iz potpunih apsolutno individualnih smislova - eidos. Reč je, u izvesnom smislu, o umetničkom kosmosu u kome se kontemplativno sagleda "mramorna vijugavost obrisa" - drugost tetraktide⁴⁹. Ovde pod pojmom tetraktida treba u prvom redu misliti jedinstvo sva četiri momenta: tetradu koja u sebi dijalektički (organski) sadrži svoje prethodne tri tačke (monada, dijada, trijada). Sam taj četvrti momenat tetraktide - tetrad, stvar, fakt - pokazuje se kao nezavisan u odnosu na prethodna tri ali istovremeno i suprotan njima kao celokupnoj trijadi pa naspram njih ponavlja osnovni odnos jednoga i dijade⁵⁰.

fakt, kao hipostaziran eidos a s obzirom na stvar kao četvrto počelo tetraktide). Posve je razumljivo što u spisu *Dijalektika umetničke forme* A.F. Losev definiše eidos kao strukturno organizovani plastično oblikovani smisao, pa je umetnički fenomen koji poseduje smisao (eidos) ništa drugo do - umetnička forma. Sama umetnička forma ima svoju tetraktidu, tj. ona nastaje na tlu međuodnošenja četiri svoja momenta.

Upravo na tragu ovog poslednjeg, i zahvaljujući novom, iz osnova drugačijem, čitanju spisa pozne antike A.F. Losev uvodi u svoje fenomenološko-dijalektičke analize četvrti momenat /tetradu/ u čijem se objašnjavanju koristi nizom pojmova tradicionalne filozofije dajući im istovremeno specifični smisao: stvar, smisao, realnost, fakt, supstancija. ⁴⁹ Možemo reći da je celokupno mišljenje Loseva tetradično (a ne trijadično kakvo odlikuje filozofiju G.V.F. Hegela) i stoga osnovna forma njegove dijalektike ima četiri elementa od kojih svaki može formirati svoju posebnu tetraktidu.

⁵⁰ Ako u Hegelovskoj trijadi sinteza biva mehanički zbir teze i antiteze, ovde imamo nov viši organski odnos osnovnih momenata: oni ulaze jedan u drugi, menjaju se i zadržavaju svoje prvobitne osobine (a u tome je osnovna karakteristika nove dijalektike kakvu nalazimo kod A.F.

Svoje filozofske analize muzike A.F. Losev započinje zahtevom da se muzika mora razmatrati u njenom eidosu, tj kao nešto van-prostorno. Eidos je intuitivno data pojavna smisljena suština stvari, smisaona forma predmeta⁵¹; taj izraz Losev koristi i kako bi istakao specifični smisao muzike; predmet izlaganja je idealni muzički predmet pri čemu se muzika ne shvata kao objekat istraživanja psihologije pa se analize muzike ne mogu svesti na analizu doživljaja muzičkog dela već moraju ići znatno dalje, do "konstrukcije živog muzičkog predmeta u svesti"⁵². Budući eidosom, muzika nije njegova predstava, već predstava hiletskog, tj. naturalističkog haosa i bezformnosti raznoobraznih određenja stvari⁵³. Tako se fenomen muzike izdvaja iz sveta prostorno-vremenskih promena i kao predmet teorijskih razmatranja imenuje se sama bit muzike koja je po Losevu estetska⁵⁴ ali, shodno tome, istovremeno i a-logička.

Posebno mesto muzika zauzima već i time što se suprotstavlja nauci koja sve vreme nastoji da svet umrtvi i da zakone stvarnosti vidi kao jedini predmet istraživanja i mogućeg znanja, da te zakone potom hipostazira prevodeći ih iz oblasti apstraknog u konkretnu realnost pri čemu se svet pretvara u tamnicu kojom vladaju samo principi mehanike. Upravo je muzika izraz najdubljeg protesta protiv tog sveta apstrakcija i zakona o "temeljima"⁵⁵. Protiv

Loseva).

⁵¹ Losev A.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 428.

⁵² Losev A.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 418.

⁵³ *Op. cit.*, str. 425.

⁵⁴ *Op. cit.*, str. 414.

⁵⁵ *Op. cit.*, str. 438.

tumačenja sveta kao džinovskog mehanizma kojim vladaju prirodno-naučni zakoni istupa muzika: ona je sam svet, a nauka pena od sapunice. Zato se za muziku može reći da nju ne čine ni zvuci, ni akordi, ni melodija, harmonija ili ritam, ali da ona sve to zajedno zbira u jedan jedinstveni oblik i idealno jedinstvo, budući da muzikom ne vladaju statični zakoni temelja već zakoni nastajanja pa muzika ne predstavlja predmete već njihovu suštinu u kojoj su svi oni iskonski sliti i isprepleteni.

Čisto muzičko biće, koje se javlja osnovnom temom istraživanja, jeste, po rečima Loseva, ne-prostorno, haotično i besformno biće koje se manifestuje kao poslednje jedinstvo. To istovremeno omogućuje da se konstatuje kako je forma muzike - forma haosa, jer se, zahvaljujući svojoj alogičnoj osnovi, čisto muzičko biće može razumeti kao "krajnja neoformljenost i haotičnost". Treba imati u vidu fenomenološku formulu "čistog muzičkog bića" a koja bi glasila: slivenost svega sa svim, iščezavanje protivrečnosti, *coincidentia oppositorum*⁵⁶; to znači da čisto muzičko biće ne izražava prostorne, fizičke stvari već njihovu hiletičku suštinu (iz koje su te stvari sazdane) i zato je "sadržaj" muzike moguće izraziti samo simboličkim likovima⁵⁷.

⁵⁶ *Op. cit.*, str. 411-2.

⁵⁷ U spisu o Rimskom-Korsakovu Losev piše kako je, s obzirom na prostorno-vremenske predmete, muzika apsolutni kaos, budući da ona ne stvara nikakve predmete; muzika može samo da nam oslika njihovu suštinu (koja odgovara beskrajnom broju pojedinih predmeta) ali ne i sam predmet; ako se i nalazi u određenom odnosu spram suština i operiše smislovima i suštinama predmeta tako što predstavlja njihovo čisto svojstvo, muzika se ipak razlikuje od mišljenja time što ne teži da predmete saznanjno zahvati kao prostorno-vremenska bića.

Zvukom se zahvata čisto svojstvo i pred-predmetnost predmeta, a rečima se zahvata oformljenost predmeta i njegova struktura. Muzičko biće je stoga u svojoj biti bezformno i tek daljim svojim razvojem dobija određenu strukturu te tako muzika dospeva do svoga logosa pa, shodno tome, Losev smatra kako je najviši izraz ljudskoga stvaralaštva muzička drama gde prvobitna bezoblična osnova muzike dospeva do najvišeg smisla. Ako se ovde radi o jednom specifičnom tumačenju muzike, to je moguće stoga što je reč i o posebnom shvatanju prirode samoga stvaranja a na tlu tumačenja teološke prirode same muzike u kojoj se uvek daje smisao predmeta a ne njegov pojavni oblik. Jedinstvo reči i zvuka moguće je po Losevu onda kad reč počinje gubiti svoju prvobitnu oformljenost (a što se ponajpre dešava u pesničkom govoru); to omogućuje da govor koliko je poetičniji bude isto toliko muzikalniji.

U muzici ne važi zakon identiteta kakav srećemo u nauci i svakodnevnom životu; dok se razum odlikuje time što sve hoće da objasni, izbegavajući dvosmislenosti i nelogičnosti, muzika se ponaša posve anarhično; ona kao da nema utvrđeno poreklo (*arche*), i kao da se njeno biće ne može opisati i precizno iskazati. Možda je bit muzike data samo u doživljaju muzike, možda je biće što nam ga ona otkriva lišeno logičkih opredelenja pa se intelektu muzičko biće javlja samo u spletu nerazmrsivih antinomija? Biće da je upravo to razlog što se Losev odlučio da na tragu dubokih veza muzike i matematike (uz poštovanje svog njihovog različja) istraži unutrašnju vezu muzike i logike. Čini se da je on još ranih dvadesetih godina jasno uvideo kako se muzika može razumeti samo u kontekstu onog što je od nje bitno različito (a što to možda po prirodi stvari i nije). U osnovi pojma hiletičke logike, za koju se ovde zalaže Losev (a koja se nalazi naspram formalne i eidetske) leži pojam

hyle, tj., kako to Losev nastoji da pojasni, pojam meon-a kao drugotnosti eidosa. Hiletsko konstruisanje predmeta u svesti stoga pretpostavlja svojstva /kategorije/ drugotnosti u odnosu na koju se konstituiše pojam eidosa kao suštastva (mirovanje, kretanje, identitet, razlika)⁵⁸.

Losev nema za cilj izlaganja eksplikaciju mnogovrsnih odnosa umetnosti i stvarnosti već se ograničava na pitanje biti umetnosti i umetničkog dela kao i analizu heteroontološkog porekla dela a s obzirom na njegovu logičku /a-logičku/ osnovu, a što se ogleda u odnosu umetničkog i logičkog i to na planu analize osnove muzičkog dela, što bi se moglo formulisati na sledeći način: da li je moguće logički misliti umetnost, odnosno muziku? Ako se složimo s tim da ona govori a da pritom ne uspeva ništa da iskaže, ostaje pitanje vrste tog njenog govora kao i vrste pomenutog "iskazivanja" te, konačno, pitanje samoga predmeta kojem se ovo usmerava. Moguće je da to nije govor logike (*logos apofantikos*) koji nešto tvrdi ili poriče (bez obzira na to da li istina počiva u sudu ili ne), već govor neke druge vrste (*logos apofatikos*), ali, tada se otvara pitanje kakav je to govor i zašto bi to uopšte bio govor. Ako se i a-logično, nalazi u vlasti govora, šta je tada uopšte govor? Odgovori li se i preliminarno na to pitanje, i dalje ostaje nejasna vrsta pomenutog kao i svakog mogućeg iskazivanja a isto tako i svojstvo i saznatljivost samoga predmeta o kome bi moglo uopšte biti reči.

S razlogom se može tvrditi da muzika oblikuje svoj predmet i shodno njemu stvara svoj jezik, pa je stoga jezik muzike "razumljiv" samo unutar muzike, on je a-logičan, ali

⁵⁸ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 500-501.

nikako ne i ne-logičan; kako je po svojoj prirodi jezik muzike takođe i "logičan", moguća ne samo logika muzike već i muzika logike kao posebne oblasti realiteta.

U svakom slučaju, uvek se pretpostavlja da je određenost uslov razumljivosti konkretne stvari, da svaka stvar ima svoju formu, odnosno svoj eidos, tj. ono čime se može razlikovati od svega drugoga. Eidos je oblik suštine predmeta, njegov "izgled, lik" ili, kako to Losev formuliše: eidos je "smislaona slika suštine predmeta"⁵⁹ pri čemu je, upravo ta "slikovnost" predmeta razlog koji otežava konstruisanje eidosa, a isto tako i njegovo razumevanje svođenjem na njegove sastavne elemente. Kako je, već po definiciji, smisao svake stvari, kao njeno osnovno svojstvo, identičan samome sebi, identitet koji tu imamo nužno pretpostavlja kategorije kretanja i mirovanja, budući da se tek u odnosu na njih može konstatovati identičnost neke stvari. Ovo poslednje vodi zaključku da je svaki predmet - kao pojedinačnost - "jedinost pokretnog mirovanja i samoidentične razlike"⁶⁰.

Identitet pojedinačnog predmeta, njegova, njemu svojstvena jedinstvo, koja se manifestuje na gornji način jeste, njegov pojam, odnosno smisao, ili, kako to A.F. Losev

⁵⁹ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 428; 495.

⁶⁰ *Op. cit.*, str. 508. Ako sve to prihvatimo, imajući u vidu specifičan način izlaganja koji u ovom spisu demonstrira A.F. Losev, a koji je ovde u velikoj meri paralelan sa onim u Hegelovoj *Nauci logike* (što ni sam Losev ne prikriva), tada će nam biti blizak i stav da je svaki predmet mišljenja bitno određen "pokretnim mirovanjem samopotvrđujuće razlike" i da se identičnost predmeta može dalje opisivati polazeći upravo od ovde naznačenih kategorija, pri čemu bi kategorijalno-strukturno tumačenje muzike počivalo na konstituisanju smisla predmeta muzike kao posledice objedinjenja apofatizma i simbolizma.

u svojim ranim spisima ističe - *eidos* tog predmeta⁶¹. Kako se *eidos* (shvaćen kao smisao, figura i broj) može se odrediti samo s obzirom na ono što je ne-*eidosno* i njemu neidentično, tim određivanjem se definiše samo *nastajanje* koje, kao ono drugo, postoji samo s obzirom na smisao. S druge strane, budući da nastajanje ima smisao samo u nastajanju smisla s kojim je ovo identično, nastajanje omogućuje nastanak pojma, figure i broja a jedinstvo koje pritom dobijamo može se razumeti kao veličina, nastajući identitet kao prostiranje, a nastajući pokretno mirovanje - kao vreme.

Čisto logičko određenje smisla stvari podrazumeva ranije naznačenu strukturu pojma, figure i broja, odnosno, strukturu veličine (u smislu količine), prostornosti i vremena. Sve to stupa u relaciju sa okruženjem određene stvari, sa svim onim što je u odnosu na stvar meonalno, odnosno sa svim a-logičkim, sa onim što stvar okružuje a da pritom sâmo nije *logos* stvari već fon na kome je ova određena. U odnosu logičke strukture stvari i njene alogičke drugosti⁶² sazda se izrazivost stvari i to omogućuje

⁶¹ Ako se pomenuta jedinstvo razmatra (a) kao samopotvrđujuća razlika - tada govorimo o *toposu*, odnosno (slobodnije rečeno) o geometrijskoj figuri; ako se pomenuti identitet (b) posmatra s obzirom na to da je njegovo bitno svojstvo pokretno mirovanje, tada se govori o mnoštvenosti, ili, o broju. Tako su ovde uvedeni svi osnovni pojmovi kojima se definiše muzička forma.

⁶² Izrazom *drugost* označava se zapravo drugobivstvo, ili ne-bivstvo koje nije isto što i ništa već samo ono drugo koje omogućuje da neko konkretno biće bude u razlici određeno. U tom slučaju biće je monada, jedinstvo shvaćeno kao *nous* (ili, "pesnički" kazano: apolonovski princip) naspram koga se javlja drugo, dijada, mnoštvo shvaćeno kao *haos* (ili, Aristotelovim jezikom *meon* (u potonjoj latinskoj tradiciji materija), a, opet, "pesnički: dionisovski princip). Sam odnos *monade* i *dijade*, *nusa* i *meona*, *etra* i *pramaterije* - manifestuje se kao nastajanje. Na taj način

eksplikativnost pojma i veličine, figure i rasprostrtosti,
broja i vremena.

Muzička forma je, po mišljenju Loseva, troslojna: *prvi sloj* čini broj koji se manifestuje kao pojedinačnost pokretnog mirovanja samoidentične razlike, tj. pojedinačnost shvaćena kao jedinstvo a razmatrana kao pokretno mirovanje; *drugi sloj* je vreme, koje se, takođe, može definisati kao jedinstvo pokretnog mirovanja samoidentične razlike, ali, jedinstvo viđeno kao alogičko nastajanje a razmatrana kao pokretno mirovanje; konačno, *treći sloj* muzičke forme određuje izražavanje vremena koje je jedinstvo pokretnog mirovanja samoidentične razlike, date s obzirom na a-logičko nastajanje i tumačeno kao pokretno mirovanje. Ovako izložena struktura može se razumeti pod uslovom da se analiza neprestano vrši s obzirom na drugobivstvo kao meonalni korelat muzičkog predmeta kojim je muzička forma materijalno određena: jednostavnije rečeno: muzička forma od drugog prima smislovni lik kao svoju novu formu⁶³ i upravo to omogućuje razlikovanje muzičkog i matematičkog predmeta⁶⁴.

formira se dijalektička trijada koja nam je poznata kao osnova na kojoj se gradi sva misaona građevina filozofije nemačkog idealizma. Međutim, teškoća se javlja u tome što je sva filozofija od Šelinga do Hegela samo novovekovni eho (odnosno, reinterpetacija) antičke filozofije (prvenstveno filozofije Platona i Aristotela, kao i njihovih novovekovnih sledbenika) pri čemu se gubi iz vida činjenica da antika svoj filozofski vrhunac ima u Plotinu i Proklu.

⁶³ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 508-9.

⁶⁴ Svo ovo izlaganje (duboko prožeto dijalektičkim stilom mišljenja kakav vlada nemačkom klasičnom filozofijom) može se ovde učiniti čudnim, možda i staromodnim (posebno onima koji su tek ovlaš čitali Hegela), ako se svemu tome ne vidi osnovni smisao u definisanju muzičke forme kao nužnog momenta osnovnih kategorijalnih odnosa. Celokupno izlaganje

Međutim, uprkos bliskosti muzike i matematike⁶⁵, među njima postoje i velike razlike: pre svega, (a) mora se konstatovati bezdan koji deli muziku i matematiku, posebno kad je reč o oblicima izrazivosti muzičkog i matematičkog predmeta. Dok muzički predmet počiva na

ima za cilj da se teorijski uklone prepreke koje ne omogućuju uvid u to da se umetnički izraz pojma i veličine nalazi u poetkoj formi, da je umetnički izraz figure i prostornosti - likovna forma a oblik u kome se umetnički izražavaju broj i vreme - muzička forma.

Kako sve ove distinkcije omogućuju pristup razlikovanju muzike i matematike i istovremeno razumevanje mnogostruke zavisnosti što uslovljava odnos muzičkih i matematičkih predmeta, neophodno je bliže odrediti pomenuti odnos. Naspram uopštenih, rekli bismo pesničkih, fraza o tome kako je umetnost matematika (a pritom se imaju u vidu stroge imanentne zakonitosti koje njom latentno vladaju) neophodno je ići korak dalje i u razlikovanju matematike i umetnosti (u ovom slučaju muzike) biti daleko određeniji. A.F. Losev to vidi tako što ističe kako je i (a) muzici i matematici zajedničko što se ne odnose na fizičku, fiziološku, odnosno na psihološku sferu već spadaju u čisto smislovnu oblast; nadalje, (b) muzici, kao izrazu alogičkog nastajanja može biti bliska matematička analiza (u onoj meri u kojoj se ova bavi tumačenjem smisla broja); konačno, (v) u osnovi muzike, kao i matematike, leži čisti broj - poslednji temelj i uporište, ishodište svih njihovih konstrukcija. Ne treba gubiti iz vida ono na što je već ranije (*Op. cit.*, str. 483) ukazano kako je muzika biće *sui generis*, i to: nepokretno i idealno, završeno i oformljeno, jasno i jednostavno biće - kao ma koji aksiom ili teorem matematike. Muzika je (kao i matematika) jednako daleko od psihologije, ali je po svojoj objektivnosti bliska matematici time što matematika nastaje na konstrukciji eidosa kao takvih, dok muzika nastaje kao konstruisanje meonalnih suština.

⁶⁵ Nadalje, treba imati u vidu da (b) matematika konstruiše kako (b.a) sam broj bez njegovog predstavljanja (tj. u apstraktnom obliku), tako i (b.b) apstraktni alogički nastajući broj, kao i (c) izraze svih tipova brojeva - razmatrajući izražavanje čisto logički ali ne i izražajno. Naspram toga, muzika konstruiše samo izražavanje broja, i to ne broja kakav je on po sebi, shvaćen u njegovoj apstraktnoj logičnosti, već kao broj koji se određuje u vremenu.

čisto alogičkom odnosu smisla muzike i drugobivstva (što je naspram nje), broj i vreme, nalazeći se u osnovi muzike, jesu život broja i to pre svega time što poseduju svojstva koja su alogična, meonalna, drugobivstvena.

Konstruisanje muzičkog predmeta na takav način određuje se kao hiletičko i ono poseduje čvrsto utvrđene principe do kojih se dospeva dedukovanjem alogičkog momenta iz kategorija samoga smisla. Nasuprot tome, matematički predmet se izražava na osnovu čisto logičkih, smislovnih momenata; matematika ne teži sazdanju hiletičke, anoetičke logike smisla i nema nameru da izloži prikaz alogičkog nastajanja broja alogičkim sredstvima; cilj matematike je: izlaganje čisto logičke strukture broja kako u njegovoj logičkoj tako i alogičkoj datosti.

Za razliku od matematike, muzika kao umetnost, shvaćena u smislu antičke *techné*, konstruiše inteligibilno okruženje smisla ne težeći njegovom prostom, već umetničkom izražavanju. Losev tu s velikim pravom ističe kako je matematika, tačnije, matematička analiza logička konstrukcija meonalnih obeležja eidosa dok je muzika njegova hiletička konstrukcija. Oba pristupa pretpostavljaju određen eidos i slede iz eidetske konstrukcije pretpostavljajući smisaonu apstraktnost eidosa. Muzika je idealna - time se ona razlikuje od svih stvari (bile one čulne ili nadčulne) i time je ona bliska matematici, ali u isto vreme, time što je u sferi idealnog hiletička, ona se razlikuje od matematike⁶⁶.

Muzika je, moglo bi se iz toga zaključiti, hiletsko-eidetska nauka, ali, istovremeno, i umetnost, kao izraz

⁶⁶ *Op. cit.*, str. 497-8.

simboličkog konstruisanja predmeta a što je moguće upravo na tlu hiletičke logike; ona je izraz identiteta bivstvovanja i ne-bivstvovanja, logičkog i alogičkog a bitno određena brojem i vremenom. Fenomenološko-dijalektička formula muzike, kakvu predlaže A.F. Losev, mogla bi da glasi: "Muzika je jedinstvo pokretnog mirovanja samoidentične razlike data u obliku alogičnog nastajanja i razmotrena kao pokretni mir poslednjeg, rađajući potpuno nedeljivo mnoštvo, koje je zapravo jedinstvo što za posledicu ima čistu izražajnost (odnos sa alogičkim drugobivstvenim momentima)"⁶⁷.

Ne može se reći da ovakva definicija "oduševljava"; s druge strane, ne može se reći ni da je to nekakvo maglovito, pesničko određenje muzike, kakvo se može sresti u pokušajima tumačenja dela od strane samih umetnika. Isto tako, oni koji se "bave" naukom takođe neće biti zadovoljni.

Njih ne može zadovoljiti ni neka kraća definicija koju bi predložio A.F. Losev: "Muzika je čisto alogički izražena predmetnost života brojeva datih kao čista inteligencija". U svakom slučaju: kod Loseva je jasno prisutna težnja da se muzika tumači iz same muzike a što je u dubokom saglasju s intencijama fenomenologije: "Da bih na muzički način razumeo neko muzičko delo, nije mi potrebna nikakva fizika, nikakva fiziologija, nikakva psihologija ili metafizika - potrebna je samo muzika i više ništa"⁶⁸.

Losev gradi metafiziku muzike ali se od metafizike strogo distancira. Pod fenomenologijom, piše on, "razumem razmatranje predmeta u njegovoj suštastvenosti i to onda kada te suštinske crte daju predmetu određenu strukturu"

⁶⁷ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма - Стиль - Выражение. – М., 1995. – С. 512.

⁶⁸ *Op. cit.*, str. 483.

(IV/584) i time jasno pokazuje da se nalazi na motivskom tragu prve faze Huserlovih istraživanja - faze eidetske fenomenologije. Losev dalje ističe kako "fenomenologija nema ništa zajedničko sa nekom teorijom (ona nije teorija, tj. filozofija), već samo opisuje predmet u njegovoj bivstvenosti (tj. fenomenologija je metoda). Sve to je u potpunoj saglasnosti sa stavom Huserla iz vremena nastanka *Dingvorlesungen* (1907) gde se ističe kako je fenomenologija pre svega metoda.

Izbegavajući unižavanje statusa muzike pomoću prigovora da je ona neizraziva i istovremeno alogična, Losev, predrasudi o opravdanosti vladavine formalno-logičkih veza suprotstavlja opravdanost utemeljenosti hiletičke logike kao trećeg koraka (načinjenog nakon (a) formalne logike Aristotela i (b) eidetske logike Huserla (koju ovaj gradi na tragu Plotina, Fihtea, Šelinga i Hegela).

Ova hiletička logika demonstrira se na planu muzike a svoje opravdanje ima u specifičnoj hiletskoj konstrukciji predmeta u svesti⁶⁹.

Ako se prihvati da vreme ima svoj život a da je broj smisao tog života (čime još uvek nije data precizna formula vremena) još uvek nedostaje sinteza mogućnosti njegove datosti i njoj suprotstavljene negacije. Drugim rečima: da bi broj bio to što jeste, on se kao takav mora razlikovati od

⁶⁹ Ono što predstoji jednom ovakvom izlaganju, a što sve vreme lebdi latentno u vazduhu, jeste filozofsko određenje biti muzike a s namerom da se eksplicira logika muzičke forme. U nastojanju da se distancira od Šopenhauera, Losev jasno podvlači da je njegov spis o muzici (kao i neki prethodni) možda previše opterećen nepotrebno složenim načinom izlaganja, premda mu je strano "svako tumačenje koje bi bilo posledica nekakvih formalno-logičkih razlika a na osnovu nekakvih "tablica kategorija"" (*Op. cit.*, str. 586).

svega drugog, on mora imati "drugo" kao svoju granicu; da bi to drugo bilo istinski drugo, ono mora biti drugo u odnosu na ono što je suština samoga broja; da bi ta drugost bila naspram broja ona mora biti njegova suprotnost - neprekidni, nedeljivi tok. U sintezi broja i te njegove drugosti dobija se iznova broj koji u sebi sadrži i pomenute karakteristike svoje drugosti - dobija se vreme koje je moguće definisati kao "identitet broja i njegove drugosti", tj. kao "alogičko nastajanje broja". Pojam *alogičko nastajanje* ovde, po rečima Loseva, treba razumeti u smislu *coincidentia oppositorum* stoga što je alogičko nastajanje zapravo neprekidnost /svega/ i nerazlučivost /od svega/. Tome ovaj filozof pridaje i pojam datosti kao "protežne sadašnjosti" a što je moguće, budući da suprotnost još ništa ne kazuje o "nastajanju".

Samo alogično nastajanje ovde je moguće odrediti kao eidos⁷⁰ i u tom slučaju biva razumljiva ranija tvrdnja da je eidos "tekuća neprekidnost nastajućeg smisla unutar samoga smisla", da je muzika ništa drugo do "hiletičko-meonalna stihija eidosa" pri čemu je hiletički eidos izraz specifične prirode muzičkog eidosa. Losev nastoji da pokaže kako muzika čini temelj sveta te da je njena forma objektivna, ali da je reč o objektivnosti posebne vrste, o takvoj objektivnosti koja logički prethodi svetu stvari što se nalazi u neprestanoj meni. Izraz *meon* označava drugost, ali ne u smislu nekakve ništine već u smislu onog što omogućuje međusobno razlikovanje *eidosa*. Na taj način Losev hoće da istakne alogičku osnovu logičkog: logika je moguća samo u odnosu na svoju drugost (ne u odnosu na svoju prostu negaciju) i zato naspram logičkog Losev stavlja a-logičko koje ne treba razumeti kao jednostavnu negaciju

⁷⁰ *Op. cit.*, str. 487.

logičkog i njenu punu suprotnost. U tom smislu se, kao alogička, sazdana na drugoj osnovi javlja muzika: ona je večno nastajanje ali i večni eidos; muzika je kaos, ali i forma tog haosa, pa Losev i može reći da bez muzike ne bi bilo života⁷¹. To znači da bez alogičkog logičko ne bi moglo doći do izraza i zato muzika ne dozvoqava operisanje gotovim, zauvek fiksiranim formulama. Bit muzike mora se videti u promeni stalnog i nepromenljivog pa se još jednom pokazuje kako upravo "zdravorazumska" paradoksalnost omogućuje život umetnosti.

Zaključak

Budući da se broj razume plotinovski (ili, jezikom Plotina) kao počelo hipostaziranog bića (En. VI 6, 15), nesporno je da se fenomenologija muzike i njene logike ovde razvija kao onto-teo-loška analiza biti muzike. Ovakav bi se zaključak mogao učiniti čudnim budući da spisi A.F. Loseva vremenski prethode raspravi o onto-teo-loškom ustrojstvu metafizike, ali to je više no dovoljan razlog za jedno novo čitanje Loseva; njegovi spisi o muzici nalik su muzičkim delima koja (empirijski) nastavljaju da žive u aktu slušanja, u trenucima dok im se vraćamo, uvereni kako ih možemo uvek iznova prihvatiti na neki samo njima urođen način.

Postaje sve jasnije da je potreban samo mali korak kako bi se videla poslednja osnova ovde izloženog učenja o muzici koje predlaže A.F. Losev; jer, ako je tu reč o učenju o muzici u izvornom značenju te reči, tj. ako je reč ne o empirijskoj već o istinskoj muziko-logiji (shvaćenoj kao *prima musica*), tada se zapravo s punim pravom može govoriti o teo-logiji, i to je tada i poslednja reč ovoga spisa: tek muziko-logija shvaćena kao teo-logija omogućuje da

⁷¹ *Op. cit.*, str. 491.

shvatimo odakle dolazi sva muzika koju nalazimo u bledim partiturama velikih kompozitora. Odavde put neposredno vodi preko neoplatoničara do Grigorija Niskog, a otud u prvi plan jasno izbija čitava pitagorejska tradicija. Da bismo je sagledali, moramo se vratiti Platonu. A to je ono što sve vreme A.F. Losev u jednom vremenu teškom za filozofiju hoće da kaže.

6. Metafizika transspupstancijalnog (Direr kao metafizičar)

Godine 1514. Albrecht Direr je izradio bakrorez *Melanholija I* za koji istoričari umetnosti kažu da u tematskom smislu nema ranijih uzora; dok prednjim planom dominira zamišljeni anđeo sa šestarom u rukama i lovorovim vencem na glavi, usred nama nejasnih akcesorija, pokraj merdevina, nedovršenog kamenog bloka, okružen graditeljskim alatom, u daljini pada zvezda a jedan slepi miš, leteći ispod duge nosi natpis na kojem piše *Melancolia I* i tako nam kazuje sam naziv slike.

Pokušavajući da uspostavi ikonografsku genealogiju ovog Direrovog dela Ervin Panovski⁷² je ukazao na činjenicu kako je i dotad bilo slika koje su prikazivale *geometriju*, kao i slika koje su prikazivale temperamente, pa tako i *melanholiju*; u krugovima firentinskih neoplatoničara melanholički temperament (*furor melancholicus*) shvatao se kao božanski temperament (*furor divinus*), a zaštitnik tog temperamenta beše Saturn; već je Plotin pisao kako se Saturn brine za one koji traže skriveni smisao stvari a kao bog zemlje on je bio i patron geometrije shvaćene u bukvalnom značenju reči kao razmeravanje zemlje.

Ali, dok se u srednjem veku "božanstvo" čoveka moglo izražavati samo putem njegove svetosti, u renesansi je zapaženo da se ono može ispoljiti stvaranjem; zahvaljujući tome melanholični temperament je smatran temperamentom koji poseduju stvaraoci i zato je stekao

⁷² Ovde se mora imati u vida izuzetno vredna i značajna studija: Erwin Panofsky /Fritz Sahl: *Dürers 'Melancolia I', Eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung*, B.G. Teubner, Leipzig/Berlin 1923.

visoko dostojanstvo kakvo ranije nije imao; na taj način bog zemlje je povezan sa melanholijom kao znamenjem genijalnosti čoveka, i tako su se mogli povezati geometrija i melanholija. Tako bi se moglo reći da ovo delo govori o melanholiji stvaraoca i da se tu srećemo sa nekim pitanjem koje poniče u času stvaranja, u ovom slučaju, reč je očigledno o gradnji, možda o gradnji nekog hrama a za koju još uvek ima vremena, budući da je u peščanom satu na zidu iznad desnog krila anđela ostalo još pola vremena.

U isto vreme, anđeo je prikazan duboko zamišljen pa bi to moglo sugerisati kako tu imamo za posla s nekom vrstom mislioca i da slikar za svoj motiv ima stvaralaštvo mislioca, budući da je pravo stvaranje ono koje se odvija u glavi umetnika a čiji rezultat se potom konkretizuje na papiru i izradom samog dela. Poznati renesansni pisac Piko dela Mirandola razvio je koncepciju dvaju tipova mislilaca: jedni su bili kadri da razumom prekoračuju granice mašte i to su bili metafizičari, a drugi ostajahu u granicama mašte i to su bili matematičari koji su uvek morali da misle u razmerama brojeva i nisu mogli da se istrgnu iz izmerljive stvarnosti, a istovremeno znali su za postojanje njenih beskrajnih krugova te su upravo zbog toga spadali u veliku porodicu melanholičara.

Za razliku od Marsilija Fičina, Agripa iz Neteshajma (1486-1533) govoreći o tri izvora nadahnuća (proročki snovi, unutrašnja kontemplacija i zaštita Saturna - koja se ispoljava kao *furor melancholicus*), smatrao je da se ovaj poslenji temperament posebno javlja ne samo kod *pesnika i filozofa* koji se ispoljavaju duhom (*mens*), kako je tvrdio Fičino, već i među *političarima i praktičarima* (koji se upravljaju razumom (*ratio*)), kao i među *umetnicima i zanatlijama* koji deluju zahvaljujući mašti (*imaginatio*).

Tako se Saturnov "melanholični genije" mogao ispoljiti u trima vrstama ljudskog stvaralaštva⁷³.

Polazeći od takvih historiografskih činjenica, Sledeći analize Panovskog, Bogdan Suhodolski smatra⁷⁴ da nam

Direr prikazuje *melanholiju umetnika* koja potiče iz nesuglasice teorije i prakse, mogućnosti i realizacije, te da je tu reč o problematičnoj vezi teoretskog i praktičnog rada, matematičkih nauka i tehničke preciznosti.

Može se postaviti pitanje da li je ovo delo slika realnog ljudskog sveta ili je *Melanholija* samo reakcija umetnika na olako prihvatanje prividno neproblematičnih, na prvi pogled jasnih odgovora o prirodi onog što zavređuje ne samo oprez već i strahopoštovanje.

Bio bih slobodan da predložim jedno drugačije tumačenje, koje u svojoj osnovi nema toliko pojam melanholije, koliko ono čime je sama melanholija izazvana, a to je sama gradnja. Ono na što bih posebno upozorio i na šta bih se češće vraćao, to je kameni blok koji se nalazi pored anđela, očigledno materijal za neku buduću gradnju; kamen je kako osnovni materijal kad se hoće sazdati hram tako i metafora ljudske postojanosti. Obično, za gradnju se koristi otesan kamen pravougljih strana pa je stoga savršen oblik kocka; o značaju ugaonog kamena govori *Evandjelje* a o podudarnosti obrade kamena i ljudskoga života već i *Stari zavet*. Od sveg kamena najcenjeniji je granit pa nije nimalo slučajno što je J.V. Gete, baveći se intenzivno minerologijom

⁷³ O odnosu Saturna i melanholije tokom antike i srednjeg veka, a posebno kod M. Fičina, u vreme firentinskog neoplatonizma, *op. cit.*, str. 3-54. Na ova istraživanja se potom oslanja i Suhodolski (*Moderna filozofija čoveka*, Nolit, Beograd 1972, str. 323).

⁷⁴ Videti pokušaj interpretacije ovog dela u knjizi B. Suhodolskog, u poglavlju *Apokalipsa i melanholija*, str. 317-330, posebno, str. 322-328.

(kao što su se rozenkrojceri Dekartovog doba obavezno bavili medicinom), posebnu pažnju posvetio granitu pokušavajući da u nastanku granita, kao prakamenu, iznađe ključ za razumevanje čitave prirode a što bi onda istovremeno bila potvrda i ljudskog nastanka i rasta.

Hram se uvek gradi po uzoru na kosmos, i moguće je da je ovde anđeo zamišljen nad gradnjom hrama; s druge strane čovek je mikro-kosmos, svet u malom - individuum; on je ona monada koja se mora izgraditi po uzoru na hram. Kamen stoga treba razumeti kao model, kao ono u čemu se zbira cela građevina. Kao što se sadržaj kapi vode ne razlikuje kvalitativno od sadržaja celine okeana, tako se kamen ne razlikuje od kosmosa i zato je u njemu sadržan sav svet. Sam kamen može imati različita značenja kao što može biti u različitim funkcijama, kao kamen za gradnju, kamen međaš (označujući kamen), slobodni kamen, sveti kamen, ukrasni kamen, dragi kamen, kamen mudrosti.

Legenda kaže da se pri gradnji Solomonovog hrama nije čuo udar čekića ili bilo kakvih metalnih alatki i da je Hram rastao u tišini; to je bilo moguće stoga što je Hiram iz Tira slao Solomonu već obrađeni libanski kedar koji je na licu mesta spajan s kamenim blokovima a koji su opet, prethodno, već bili obrađeni u rudnicima. Zato u starim spisima možemo naći tvrdnju kako se hram, kao delo Velikog Neimara, stvara sam a ne kao delo ljudskih ruku. Posebno ovde treba obratiti pažnju na tišinu u kojoj se zbiva sva sveta radnja gradnje: reč je zapravo o tišini posebne vrste, o muzici neba koja gradnji daje i ritam i poslednji smisao. Prisustvo anđela stoga, na ovom bakrorezu svedokuje i o muzici anđela, nečujnoj nebeskoj muzici koja ponavlja poredak samog sveta. Mikelandelo je, tražeći kamen u Kararskim

rudnicima, shvatio kako se u kamenu nalazi gotov lik, a da je posao vajara samo u tome da s tog lika odstrani nataloženi višak materijala; sve što smeta, što kvari, sve neharmonično treba da se odstrani; tako čovek stupa u svetlost, a savršeni lik, ostvareni hram - postaje stvarnost.

No da li je svakom hramu suđeno i da se ostvari, da li svaka gradnja mora dobiti svoj konačni lik? Možda je to jedno iz mnoštva pitanja koja su anđela na ovom bakrorezu uvela u duboko razmišljanje.

Najveća strana kamena još uvek do kraja neobrađenog a prikazanog na Direrovoj graviri, za koji postoje i posebne skice koje Panovski daje u prilogu svoje knjige⁷⁵ jeste petougao i jasno je da tu ne može biti reći o ugaonom kamenu hrama već o samom hramu⁷⁶. Moglo bi se postaviti pitanje: da li je predmet razmišljanja ta jedna strana, koja bi mogla biti simbol *quintessentiae*, ili kamen u celini; treba reći da kamen nije pravilno dvanaestostrano telo sastavljeno iz petouglova⁷⁷. Obratimo li bolje pažnju na *sâm* kamen, lako ćemo uočiti kako je njegov vrh odrezan i

⁷⁵ *Op. cit.*, Abb. 7.

⁷⁶ Poznato je da je kod starih Grka pentada, zbir parnog i neparnog broja (2 i 3), sveti simbol svetlosti, zdravlja i života. U isto vreme pentada nastaje i zbiranjem tetrade i monade te je simbol pobede duhovne nad materijalnom prirodom; ona je simbol petog elementa – etra. Etar je slobodan od delovanja četiri nižih elemenata (voda, vatra, zemlja, vazduh) i istovremeno je ravnoteža budući da savršen broj (1) deli na dva dela. Pentada je i simbol prirode jer pomnožena sa sobom vraća se sebi kao i zrno pšenice, rođeno u obliku semena, prolazeći kroz prirodni proces, stvara semena pšenice kao krajnji proizvod svog rasta. Pitagorejci su uočili da samo dva broja (5 i 6) pomnožena sa sobom, vraćaju se sebi kroz poslednju cifru. U isto vreme, pentada simboliše sva viša i niža bića.

⁷⁷ Opis pet pravilnih geometrijskih tela srećemo već kod Euklida (piramida (4), tetraedar (6), dodekaedar (12), oktaedar (8), ikosaedar (20)).

da mu je gornja osnova trougao iznad kojeg se izdiže imaginarna trouglasta piramida čiji je vrh na liniji gde se spajaju nebo i voda.

Da li je ovde reč o tome kako kamen ne odgovara nekim simboličkim namerama budući da nije pravilan dodekaedar? Znamo da je ovaj oblik veoma važna forma od Platona i njegovog *Timeja* da najvećeg astronoma i muzičara Johanesa Keplera koji, u nastojanju da izmiri činjenicu o postojanju šest planeta sa činjenicom o postojanju samo pet pravilnih geometrijskih tela, u svom epohalnom delu *Harmonija sveta (Harmonica mundi, 1619)*⁷⁸ pomenutih pet geometrijskih tela smešta između samih planeta. On smatra da je Aristotel pogrešno tumačio pitagorejce i da pet figura nisu elementi već same planete te je stoga Proklo bio u pravu kada je u planetama tražio izvor geometrije budući da nebo u svojim različitim delovima izražava savršene figure.

U drugoj knjizi Kepler piše o kongruenciji harmoničnih figura; vazduh, vatra, zemlja, voda, etar a koje se odnose u srazmeri: 8, 4, 6, 20, 12; između Saturna i Jupitera nalazi se heksaedar, između Jupitera i Marsa - tetradar, između Marsa i Zemlje - dodekaedar, između Zemlje i Venere - ikosaedar a između Venere i Merkura - oktaedar.

Ako imamo u vidu vreme nastanka Direrove grafike

⁷⁸ U petoj knjizi ovog spisa Kepler izlaže svoj treći zakon o kretanju planeta oko sunca (formulisan 15. maja 1619) ali i poetske slike o harmoničnoj strukturi vasiona; pritom, on se oslanja na Ptolomejevu *Harmoniku* (čije je III poglavlje sam preveo), zatim na spise Porfirija, Prokla, Kopernika, Vičenca Galileja.

a to je skoro stoleće pre Keplerovog spisa, mogli bismo prihvatiti tumačenje po kome bi neostvareni dodekaedar ispred Anđela trebalo da simboliše Zemlju. U tom slučaju Anđeo je zapravo zamišljen nad sudbinom Zemlje koja se nalazi na sredini ove petočlane grupe tela i simbolizuje centar sveta.

Ali, odakle dolazi taj ne toliko zamišljeni, još manje melanholičan a zapravo gnevni pogled? Odakle gnev u očima Anđela? Da li je moguće da se Direr toliko uplašio tog nebeskog gneva, možda poruke koju sa sobom donosi Anđeo, te je nazivom *Melanholija* hteo namerno da prikrije pravi sadržaj slike prid čijim se užasom osetio u svoj svojoj bespomoćnosti?

Možda Anđeo, razmišljajući o nesavršenosti Zemlje, dovodi u pitanje sam smisao svake gradnje pa tako i božanske; u tom slučaju kamen više ne simboliše čoveka u njegovoj nesavršenosti već svet kao božansku tvorevinu? U tom slučaju njegov gnev je i deo uplašenosti, straha pred saznanjem da je posumnjao u graditeljske moći Velikog Neimara, u mogućnost da se dovrši nebeski hram.

Ali, Anđeo je ipak samo Anđeo, on nema uvid u poslednju zamisao Tvorca; jer, ako se nebeski hram gradi sam, da li je pri takvoj gradnji više iko potreban? Možda i onaj Prvi, onaj koji je dao impuls svemu, postaje suvišan, jer ako se ičeg Bog može plašiti, on se mora plašiti samoće: beskrajnog praznog prostora u kome nema nikog da slavi njega i njegovo delo.

Taj gnevni pogled usred svete tišine govori koliko o zemnom toliko u istoj meri i o onom nadzemnom, o

metafizičkom prostoru, a pevanje anđela je deo nebeske muzike a ljudske tišine.

Brat Vasilija Velikog, Grigorije Niski (335-394), u mladosti retor a potom episkop u Nisi, u početku života pod dubokim uticajem Origena i neoplatonizma kao i kosmološkog učenja o muzici (koje se od vremena pitagorejaca provlači kroz čitavu antičku filozofiju) smatrao je da melodija vasiona nastaje mešanjem stvari u svetu po utvrđenoj nerazrušivoj harmoniji i da se ta melodija uma uzdiže nad spoljne osele i sluša napeve nebesa. Smatrao je da himne u slavu Boga nastaju iz svetske harmonije koja je zapravo himna o saglasju tvorevine sveta sa samom sobom.

Sva nebeska tela se, po shvatanju Niskog, i u tome on sledi pitagorejsko učenje, kreću sa sferom nepokretnog neba i kretanje nadlunarnih bića je postojano i večno. Zbiranje kretanja i mirovanja u nerazorivoj je vezi koja nije ništa drugo do muzička harmonija iz koje se rađa pohvala moći koja sve to održava. Uzajamno saosećanje koje prožima zdanje sveta koje je potčinjeno poretku i uređenom kretanju jeste kosmička, izvorna, prvobitna, originalna muzika. Njen tvorac (stvorivši je po zakonu mudrosti) jeste graditelj vasiona.

Čitav poredak sveta jeste muzičko sazvučje čiji je tvorac bog; kako je čovek mikrokosmos, sve što razum opaža u svetu treba da se odrazi u mikrokosmosu jer je deo jednorodan celini. U sićišnom komadiću stakla vidi se kao u ogledalu ceo sunčev disk; tako je i u mikrokosmosu, tj. u čovekovoј prirodi u kojoj se javlja sva muzika koja se može čuti u svetu.

Možda se upravo u ovakvom shvatanju sveta kao božanske muzike krije ključ za razumevanje Direrove grafike. Mišljenjem biti Anđela kao biti istinske Muzike mi

dospevamo u središte dodekaedra: u unutrašnjosti kamena u njegovoj jedinstvenosti i njegovoj jednosti, u njegovoj mono-litnosti mi postepeno počinjemo da naziremo prirodu onog eteričnog i transsupstancijalnog, onog Jednog sa one strane svakog bivstva za koje je Plotin rekao da "upravo zato što u njemu ničeg nema iz njega može nastati sve i da bi postojalo ma kakvo bivstvujuće ono može postojati samo stoga što njegov roditelj nije nikakvo bivstvujuće". Na tragu ove misli latinsko srednjevekovlje će nastojati da dokuči smisao formule: *prima rerum creatarum est esse*.

Direrov Anđeo više nije siguran u to da li se Jedno i Dobro o kojima govori Plotin mogu poistovetiti s Bićem hrišćanskog Boga i da li je legitimno transformisanje plotinovske emanacije mnoštva iz Jednog u hrišćansku emanaciju konkretnog bivstvujućeg iz Bića. Gnev Anđela izraz je nerazrešivog protivrečja nastalog iz sudara henologije i ontologije; poljuljane su sve ranije prihvaćene vrednosti i sad se kroz pukotine zgrade sveta počela nazirati jedna druga viša priroda za koju se mislilo da je odbačena kao lažna zajedno s učenjem velikog Valentina.

Konačno, možda se Anđeo nadnet nad kamen gnevi nad svojim odrazom na njegovoj glatkoj, tek obrađenoj strani; lik jeste samo odraz ali i jasno svedočenje o ograničenosti svake energije sem one poslednje. Jer da je taj Anđeo odista pravi Anđeo, zašto bi se našao na Zemlji?

Jedno je izvesno: svima je bio poznat *Traktat o anđelima* iz prve knjige *Suma theologiae* Tome Akvinskog, ali, svi su imali u vidu ista mesta iz pomenutog dela. Kada je Đoto u Padovi slikao fresku *Oplakivanje hrista* (1305-6) kojom dominira splet anđela na nedefinisanom nebu iznad Bogorodice koja na rukama drži telo Hrista, ovaj veliki

majstor je imao u vidu ono mesto iz *Summae* gde Toma odgovarajući na pitanje da li se anđeli mogu nalaziti na nekom mestu, kaže u svom odgovoru na ranija mišljenja da se "anđeo nalazi na telesnom mestu no ne kao njim obuhvaćen već kao onaj koji obuhvata (prostor)" (S. Th., 52. 1). To je i razlog što ovaj veliki firentinski majstor prikazuje anđele koji su na prvi pogled "likovno" nedovršeni, nalazeći se u nekom nedovršenom i neodređenom prostoru.

Đota i Direra dele dva stoleća. Direru nije osnovni problem prostor već vreme. Prostorne odnose on rešava u duhu zrele Renesanse i njega u daleko većoj meri interesuje problem vremena; dovoljno je obratiti pažnju na visoki položaj vage koja simbolizuje merenje vremena, naspram šestara kojim se meri prostor. Ovo može biti tumačeno i obnovom platonizma u Firentinskoj akademiji, ponovnim okretanjem Platonu i njegovom dijalogu *Timej* u kojem se vreme određuje kao "večita slika večnosti" (Tim., 37d). Pitanje o "večitom *jeste*" koje nije unutar vremena već samo vreme, to je ono što se javlja kao problem u vreme Direra, kome je isto tako poznat i odgovor Tome na pitanje *Da li anđeli mogu znati budućnost* (S. Th., 57. 3). Tomin odgovor na pitanje je negativan. Samo Bog koji sve vidi u svojoj večnosti, a koja je jednostavna i prisustvuje u svakom vremenu, može obuhvatiti sva vremena. Dakle, i ovde je reč o nekom obuhvatanju, ali sad je akcenat pomeren sa prostora na vreme. Bog jednim pogledom sa-gleda sve što se zbiva u svim vremenima i sve vidi takvim kakvo ono jeste. Tako nešto nije dato anđelima, čiji um kao i svaki stvoreni um, neuporediv je s božijom večnošću, te budućnost kao takvu ne može spoznati nijedan od anđela (S. Th., 57. 3).

Anđeli mogu o budućnosti govoriti samo u slučaju kad određeni događaji proističu iz određenih uzroka dok

budućnost događaja koji su verovatni i slučajni oni predvideti ne mogu. Budući i sami stvoreni, nalazeći se unutar stvorenog, anđeli poseduju svest o svojoj delimičnoj savršenosti i niko od njih se na lestvici savršenosti ne može uspeti više, niti to oni mogu poželeti (S. Th., 63. 3). Budući da su anđeli vođeni samo umnim a ne čulnim motivima, oni ne mogu posedovati gnev (S. Th., 59. 4), niti mogu grešiti (S.

Th., 62. 8). Imajući sve ovo u vidu ostaje nam ključno pitanje: da li je anđeo na ovoj Direrovoj grafici gnevan ili samo zamišljen? Prihvatimo li ovo drugo, ostaje pitanje predmeta kao uzroka tog zamišljenosti. Vraćamo se obliku kamena u pozadini; on jeste nezavršen i oblikom nesavršen.

Ako je njegov završni oblik dodekaedar, on je daleko od toga. Njegova trouglasta gornja strana jasno o tome svedoči svojom istaknutom belinom. Upravo stoga u prednjem planu imamo loptu – simbol celine kosmosa i načina njegove egzistencije⁷⁹.

Panovski upozorava na stare tekstove koji govore o tome kako je "Saturn planeta koja nam šalje duhove da nas uče geometriji"⁸⁰; sam Saturn simbol je astronomije; na astronomiju ukazuju duga i kometa u pozadini, dok je šestar u rukama anđela atribut Saturna i trebalo bi da simbolizuje duhovno jedinstvo mnoštva razbacanih stvari oko anđela⁸¹.

⁷⁹ U pomenutoj studiji Panovski izražava sumnju u to da je lopta u prednjem planu misaoni model, odnosno, Denksymbol, Melanholije; videti opširnije: Erwin Panofsky /Fritz Sahl: *Dürers 'Melancholia I', Eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung*, B.G. Teubner, Leipzig/Berlin 1923, S. 64.

⁸⁰ *Op. cit.*, S. 62.

⁸¹ *Op. cit.*, S. 63. Na ovoj graviri, i to je po sebi razumljivo, nema nikakvih "slučajnosti"; čak i pas u prednjem planu samo je tu kao simbol melanholičnog temperamenta; *op. cit.*, S. 69.

Andeo jeste geometar i astronom, on jeste matematičar koji najavljuje nadolazeće vreme u kome će Galileo Galilej, sin velikog Vićenca Galileja, reći kako se knjiga prirode može istumačiti samo uz pomoć matematike.

Ako je u srednjem veku bog prikazivan kao neimar sveta sa šestarom u ruci⁸², ako je potom sam šestar postao simbol stvaranja, u vreme Renesanse šestar dospelo u druge ruke i postao simbol čovekovog genijalnog stvaralaštva. Mali *putto*, nad desnim ramenom anđela o tome najbolje svedoči; on je "mislilac u malom" ali sa manjom svešću u problemima gradnje, još uvek više zagledan u loptu no u pravi problem, kamen koji od lopte svojim sklupčalim telom odvaja prividno usnuli pas, simbol nadolazeće melanholije koja je sudbina svih onih koji se prepuste iskušenjima gradnje. Pokazuje se kako nije problematičan samo materijal već i gradnja koja se ne može ponoviti u svojoj večnosti a koja se još manje sme zanemariti u svojoj veličini.

⁸² Reč je o minijaturi koja se javlja u mnoštvu knjiga prve polovine XIII stoleća; *op. cit.*, S. 67.

7. *De ludo globi*

Analizirajući odnos strukture i smisla kakav se nalazi u klasičnom strukturalizmu, Žil Delez u spisu *Logika smisla* (*Logique du sens*, 1969) dolazi do zaključka da je sam smisao nestruktuiran, lišen centra i da on nije rezultat uzročno-posledičnih odnosa, već igre. To ovog autora navodi na zaključak da je neophodno jedno ne-klasično shvatanje igre kao ključa za razumevanje samoga smisla i zato predlaže pojam "čiste igre" čiji su principi: odsustvo ranije utvrđenih pravila kao i odsustvo unapred određenog procenta šansi za ishod pri čemu svaki korak u igri ima potpuno nova kvalitativna svojstva budući da se u nju svakog narednog momenta uvode nove singularne tačke; takva igra jeste "čista igra", igra bez pobednika i poraženih i ona je model pomoću kojeg se mogu tumačiti mišljenje i umetnost.

Sam odnos mišljenja i umetnosti tema je tek novovekovne samorefleksije, tema je mišljenja koje je postalo svesno sebe i svoje ograničenosti. Nije nimalo slučajno što jedan od najdubljih pokušaja tumačenja mogućnosti domašaja mišljenja pozivanjem na fenomen igre nalazimo u vreme kad nastaje jedno drugačije shvatanje sveta koje je s jedne strane duboko svojim korenima u tradicionalnom mišljenju, ali se s perspektivama koje otvara ono nalazi već u dalekoj budućnosti. Reč je o delu Nikole Kuzanskog *De ludo globi*. Šta je to što je nagnalo ovog velikog mislioca, uglednog kardinala, da pred kraj života piše dijalog o igri? Opređenje za dijalošku formu ukazuje na jednu poznatu i dugu tradiciju koja vodi od Platona, dok samo tematizovanje igre ide još u dublju prošlost, dalje od Heraklita i nestaje u mitskoj prošlosti antičkih naroda.

Legenda kazuje kako je Tezej, poslušavši savet Arijadne, ušao u Minojev lavirint noseći sa sobom dugu nit smotanu u klupko u obliku lopte; tu loptu možemo sada razumeti kao simbol svemira, kao simbol harmonije i kao simbol svete ritualne igre; u prastara vremena svaka igra beše ritual i izlaz iz nje, za poražene, mogao je biti samo svet drugih, svet gubitnika – smrt. Tezej razmotava klupko i kad se sreće s Minotaurom, lopte više nema, kao što nema ni harmonije ni reda u svetu u koji je dospao našavši se oči u oči s Knososkim čudovištem. Lopta se preobrazila u dugu nit a Tezej se obreo u prostoru smrti. Njena blizina postala je njegova jedina izvesnost koja je potirala svaku mogućnost daljine.

U slučaju da Minotaur i bude pobeđen neće i um graditelja Lavirinta koji ima svoj pravi smisao samo ako je život/smrt u njegovom središtu. Pobedniku koji bi i izbegao smrti nadvladavši čudovište, preostali život bio bi samo privremen – priprema za smrt u svetu Minotaurovom; put odatle – iz sveta smrti u svet ranijeg života - otvorio se tek Tezeju povratnim hodom: namatanjem niti ponovo u klupko, pretvaranjem prave u beskrajni krug. Tek kada je u ruci ponovo imao loptu, kada se nit preobrazila u savršenu sferu, atinski junak našao se u zagrljaju Arijadne a za njim ostala je neostvorena smrt.

Čini se da ni u samoj igri nema toliko tajne, koliko je sadržano u njenom "sredstvu", čak, moglo bi se reći da ni igrana igra nije važna, koliko lopta što nalikuje svemu – kosmosu i svakom početku. Lopta nije ideal, ona omogućuje da ideelnost dobije mesto unutar sveta koji ona savršenstvom svoje forme beskonačno nadmašuje. Kako se igra dugo videla kao bit sveta, kao jedan od temeljnih

fenomena našeg opstanka, možda je to i osnovni razlog što mišljenje lopte, mišljenje savršenstva i njegovog doseganja nije uvek bilo u vidokrugu filozofa. Ali, izuzetaka uvek ima.

U spisu *De ludo globi*⁸³ napisanom u Rimu 1463. ili naredne 1464. godine u dijaloškom obliku, Nikola Kuzanski izlaže svoja kosmološka i teološka shvatanja i to u razgovoru s Jovanom, nećakom bavarskog kneza Alberta († 1460). Podsećajući kako u raznim naukama postoje različiti instrumenti i igre (u aritmetici - ritmomahija⁸⁴, u muzici - monokord) te da igra došla sa istoka - šah, takođe ima svoj tajanstven moralni smisao, Nikola Kuzanski u igri loptom nalazi očigledno najadekvatniji primer na kom će objasniti svoje shvatanje sveta.

Ovako nešto može i da iznenadi, ali, ipak samo one manje upućene, jer igra loptom i njena njena bliskost svetim stvarima i onim svetim poznati su od najstarijih vremena⁸⁵; već i Platon je sav ljudski život video kao igru a

⁸³ Nikolaus von Kues: *Gespräch über das Globusspiel*, Hrsg. G. von Bredow, Felix Meiner, Hamburg 2000. Uporediti o ovom spisu niz radova G. von Bredow: *Im Gespräch mit Nikolaus von Kues*, Gesammelte Aufsätze 1948-1993, Hrsg. H. Schnarr, Aschendorff, Münster 1995, posebno poglavlje: *Figura Mundi*, S. 77-84.

⁸⁴ Igra piramidama različitog oblika koju spominje Jovan od Solsberija u spisu *Polikratik* (I, 5; Pismo 249).

⁸⁵ O tome opširnije u knjizi: Uzelac, M.: *Filozofija igre*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1987, posebno, str. 76-8. Ovde bih samo istakao da *nije slučajnost* ili je više no to, da članovi francuske Narodne skupštine koju tada čine treći stalež i većina sveštenstva (koje pristupa trećem staležu dan ranije) zakletvu polaže 20. juna 1789. u Kuglani. Ovo nikako ne treba videti kao oblik profanacije ideje, budući da se pomenuta Kuglana nalazi u Versaju, a do Sale staleža.

ljude kao igračke bogova (Nom., I 644d; VII 803c⁸⁶); međutim, ono što ovde, već na samom početku privlači našu pažnju, to su prve rečenice pomenutog dijaloga i to u času kada se Jovan obraća Nikoli, kardinalu titule sv. Petra u okovima, obraća rečima: "Vidim, vratio si se u naslonjač, umorivši se, naravno, igrom lopte. Hteo bih, ako nemaš ništa protiv, da popričam s tobom o njoj" (I, 1). Dakle, na početku dijaloga Jovan zatiče Nikolu u igri, isto kao što

Efežani zatiču Heraklita zanetog igrom s dečacima u Artemidinom hramu u Efesu (Diog. IX 3). Kako je u strogo determinističkom svetu isključena slučajnost, tako i ovde početak Nikolinog teksta ne treba pripisivati slučajnosti: igra je sveta stvar, od najstarijih vremena ona se odvijala u

blizini hrama ili u samom svetilištu; u igri učestvuju upućeni u njena pravila i, što je najvažnije, kao što se igre ne ustručava jedan veliki mislilac s početka istorije filozofije tako isto, do zamora, njom se bavi i jedan kardinal koji se svojom mišlju i svojim filozofskim delom nalazi na prelazu iz starog u novi svet i misli početak jedne nove istorije filozofije, jer igra, kako to ističe Platon, čoveka ne unižava, čineći ga prezrenim bićem već nasuprot tome - bićem dostojnim uvažavanja od strane bogova (Nom., VII 803d).

U oba slučaja podstrek mišljenju je igra – na prvi pogled neobavezna a u suštini sudbonosna; u oba slučaja igra je povod da se kaže još nešto, nešto bitno o svetu a o čemu je svakom od ove dvojice filozofa vremenski razdvojenih nešto manje od dva milenijuma bilo posebno stalo. Dok Heraklit igru nadređuje politici, Nikola Kuzanski

⁸⁶ U VII knjizi *Zakona* Platon piše o tome kako «treba živeti igrajući se» (803d); igra je sadržana u prinošenju žrtava, pevanju i plesu koji imaju za cilj da umilostive bogove i odbiju neprijatelje, kaže Platon na istom mestu i ovo više no jasno ukazuje na njen ritualni karakter.

igru nadređuje obavezama koje postavlja kardinalski položaj. I jedan i drugi igraju se kako zarad igre same a tako i da bi razumeli svet.

Lako ćemo se složiti s tim da ovo shvatanje igre, kakvo nalazimo kod Nikole Kuzanskog, daleko nadilazi shvatanje još uvek najvećeg autoriteta njegovog vremena – Aristotelovo; dok je najveći filozofski autoritet srednjega veka, o kome se iz poštovanja govorilo kao o Filozofu, igru video samo kao nešto čemu se posvećujemo u časovima dokolice, Kuzanski ni časa ne gubeći iz vida njen sveti karakter te je daleko bliži Platonu koji smatra da čovek svoj život treba da provodi u igri (Nom., VII 803c) i tako navešćuje Šilerovu tezu o igračkoj suštini čoveka; svima nama poznate su misli Fridriha Šilera iz njegovih *Pisama o estetskom vaspitanju*, koje čine "stub celokupne zgrade estetske umetnosti", a kazuju kako je čovek čovek tek u igri jer "on se igra samo onda kad je u pravom značenju reči čovek, i on je samo onda čovek kada se igra".

O igri kao načinu gledanja božanskog govori već Plotin (Enn., III, 8); tom gledanju teži sve – i čovek i sva priroda i to se zbiva na način igre. Posebno je važno razumeti kako igra potiče iz tog nagona za gledanjem (*theoria*) jer tek u igri (i sa igrom) biva jasno da čovek nije potpuno determinisan, da ne funkcioniše samo kao deo nekog mehanizma; upravo igra prevazilazi ograničenja koja nameće nužnost. Ko se igra, taj hoće da bude slobodan i on se stvaralački odnosi spram sveta kroz potvrđivanje svoje slobode. Onaj koji se igra, taj izlazi iz sveta ograničenosti i na posve drugačiji način odnosi se spram sveta koji ga realno okružuje. Reč je o igri mogućnostima o prevazilaženju granica uz pomoć fantazije. Sve to ima u vidu Nikola Kuzanski kad piše kako su "lopta i njeno

kretanje proizvod uma, da nijedna nerazumna životinja ne pravi loptu koju bi potom na određen način usmeravala ka cilju", te da je "igra takvo ljudsko delo kojim čovek prevazilazi sva druga živa bića našeg sveta" (I, 3).

Ovu tezu o igri, o tome da je ona specifično čovekova delatnost, budući da samo čovek može da se igra, sredinom XX stoleća kao temeljnu i vodeću misao, nalazimo kod jednog od najznačajnijih mislilaca našeg doba - Eugena Finka; u svojim predavanjima o temeljnim fenomenima ljudskoga opstanka⁸⁷ održanim na Pedagoškoj visokoj školi u Frajburgu 1955. godine Fink će igru istaći kao temeljnu ontološku strukturu ljudskog opstanka⁸⁸, kao mogućnost čoveka uopšte⁸⁹, kao isključivu mogućnost ljudskog postojanja⁹⁰, a da bi se tek "u nedopustivim metaforama moglo govoriti o nekoj igri životinja ili antičkih bogova"⁹¹.

Životinje nemaju projekt, nemaju zamisao i odluku da se igraju, i njima, po rečima Kuzanskog, nedostaje sposobnost za slobodu koju ima čovek. "Stvarajući ovu igru – kaže on - ja sam zamislio, razmislio i rešio ono što neko drugi nije ni zamislio, niti o tome razmislio, niti to rešio, i to stoga što svaki čovek ima sposobnost da zamisli, razmisli i reši, sve što hoće" (I, 34). Budući da poseduju sopstveni slobodni duh ljudima je svojstveno da ne moraju misliti isto; ali, nije tako kod životinja koje, sve to što čine, čine jer na to

⁸⁷ Fink, E.: *Grundphänomene des menschlichen Daseins*, Alber, Freiburg/München 1979.

⁸⁸ Fink, E.: *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*, Nolit, Beograd 1984, str. 310.

⁸⁹ Fink, E.: *Epiloge zud Dichtung*, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1970, S. 7.

⁹⁰ Fink, E.: *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*, str. 292.

⁹¹ Fink, E.: *Oase des Glücks*, K. Alber, Freiburg/München 1957, S. 10.

ih nagoni priroda te sve jedinke iste vrste deluju na isti način pa i gnezdo sebi grade na isti način, kaže na istom mestu Nikola. Na taj način on odbacuje estetizirajući odnos spram prirode i životinjskog sveta, pošto bi u tom slučaju igra bila tek neka estetska proizvodnja prirode a što bi omogućavalo da se s punim legitimitetom može govoriti o igri morskih talasa ili o igri životinja; da je tako, osnovna igra bila bi igra prirode, a tek potom igra njenih stvorenja – životinja i ljudi.

Time što kao preduslov za igru ističe slobodu, ukazujući kako je za igru neophodna sloboda, ili, drugim rečima, zalažući se za svet igre kao svet indeterminizma koji je isključivo ljudski svet – Nikola Kuzanski je delom blizak Platonu ali isto tako i savremenoj filozofiji i, na što ćemo pokušati da ukažemo na kraju ovog izlaganja, – poslednjim dostignućima savremene nauke.

Insistirajući na razlici čulnih i vegetativnih sposobnosti čoveka i životinje, on jasno kaže: "treba obratiti pažnju na to da te moći (vegetativna moć, čulna moć i moć uobrazilje) ulaze u razumsku moć ljudske duše" i da se ovim poslednjim čovek razlikuje od životinje, jer je njegova priroda savršenija, budući da poseduje blagorodniju i savršeniju intelektualnu moć koja sa prethodne tri moći i čini čovekovu dušu (I, 38). Čovek je, dakle, biće više od životinje – on je mikrokosmos, mali svet; on ima dušu kao što i svet ima dušu (*spiritum universonum*) koja sve iznutra hrani, ujedinjuje, povezuje, razvija i pokreće (I, 40). Tu dušu sveta neki nazivaju, kaže Nikola, *složena neophodnost*, ili, *sudbina u supstanciji* koja sve "dovedeno prethodno u poredak izvodi iz sebe" (I, 40).

Čovek ne može biti neko biće po sebi koje se ne bi nalazilo u odnosu spram sveta i razumljivo je što Nikola nastoji da što preciznije odredi taj odnos čoveka i sveta: čovek je, kaže on, mali svet ali istovremeno i deo velikog.

Samo tako moguće je da celina svetli u svim svojim delovima; odsjaj univerzuma nalazi se u svakom njegovom delu zato što sve stoji u određenom odnosu i u odnosu spram celine; ali, odsjaj sveta je u čoveku veći no u drugim delovima sveta; budući da savršena celovitost prosijava više kroz čoveka no kroz druga bića u univerzumu, čovek se manifestuje kao savršen svet, mada pritom i mali no, ostajući deo velikog sveta. I dok univerzum poseduje ono univerzalno, čovek u sebi sadrži ono pojedinačno; univerzum je jedan dok je pojedinačnih svetova mnogo; zato, mnogi pojedinci nose u sebi oblik (species) i lik jednog savršenog univerzuma; u tako raznovrsnom mnoštvu bezbrojnih malih svetova, koji jedan drugog smenjuju, univerzum se razvija ka najvećem savršenstvu (I, 42).

Univerzum je jedno, jedinstveno i jedino, najveće carstvo a čovek malo carstvo unutar tog sveta, ali, ipak carstvo; i za jedno i za drugo carstvo, i za čoveka i za univerzum simbol je lopta a igra loptom način egzistencije. Zašto baš lopta dobija toliko veliki značaj i kakav se to u njoj krije najviši smisao? Kuzanski na takvo pitanje odgovara: zato što ona odražava sfernu okrugloću sveta koja je nevidljiva ali istovremeno najsavršenija (I, 9). Ovde Nikola preuzima i ponavlja staro pitagorejsko učenje po kome celina sveta (kosmos) jeste umna i okrugla (Diog. VIII 24) a da je pritom među čvrstim telima najlepša lopta (sfera) a među figurama krug (Diog. VIII, 35). Nije dakle stvar u tome što je lopta najjednostavnije i najsavršenije telo, već pre svega u tome što ona simblizuje kosmičku igru

i što je izraz jedinstva stvari, celine, izraz poretka celine sveta.

Ako znamo da je igra starija od svake kulture i da se u njoj ogleda iskonski čovekov način odnosa spram sveta, neće nas iznenaditi ni to što najstarije igre imaju ritualni karakter; najstarije igre loptom podražavaju pobedničko kretanje sunca i njegovu pobedu nad demonima tame⁹²; često se igra loptom povezuje i s kultovima meseca pa kad se zna za ritualnu igra loptom u starom Meksiku kao i pominjanje igre loptom u tekstovima iz piramida a u okviru uputstava dušama na putovanju kroz nepoznate predele neba⁹³, posve je razumljivo što u tom kontekstu govori i sam

Kuzanski: "U samoj stvari, forma sveta je nevidljiva okruglina. Oduzimajući vidljive forme svoj vasioni ostaje samo jedan lik (*vultus*), a upravo mogućnost postojanja, ili nevidljiva materija, u kojoj, kako se uobičajilo da se govori, prebiva sva ukupnost stvari; biće dovoljno filozofski da se dopusti da se u osnovi punine nalazi okruglost" (I, 14).

Videli smo: lopta je delo čoveka⁹⁴, jedinog bića sposobnog da zamisli i projektuje igru. Isto tako, a to je posebno važno, Nikola kaže da je on zamislio igru o kojoj je ovde reč; no da bi se razumelo kakva je to igra kojom se do umora zanima jedan kardinal, da bi u času odmora (između

⁹² Heinz-Mohr, G.: *Das Globusspiel des Nikolaus von Kues*. Erwägungen zu einer Theologie des Spiels, Kleine Schriften der Cusanus-Gesellschaft, Heft 8, Paulinus-Verlag Trier 1965, S. 5.

⁹³ *Op. cit.*, S. 5.

⁹⁴ Treba obratiti pažnju na to da je vidljiva lopta samo lik nevidljive lopte koja postoji u umu majstora, budući da um ima sposobnost stvaranja likova (*figendi*); imajući u sebi slobodnu sposobnost mišljenja, um ima način da izrazi svoje zamisli i to je umeće koje poseduju slikari, skulptori i zanatlije (Kuzanski, de ludo globi, I, 44)

dve igre) nastavio o njoj da razmišlja, igra koja simbolično govori o svetu i smislu života, te je istovremeno i sama svet, odnosno, život - neophodno je da razgraničimo (a) sredstva igre (I, 4), (b) prostor igre (I, 20-22), (c) ontologiju igre (I, 4), (d) teološki smisao igre (I, 50-51) i (e) kosmološki/umetnički smisao igre (I, 44).

a. Sredstva igre. Čime se čovek zapravo igra. Prvi odgovor bi mogao biti: on se igra sa samim sobom, sa drugima, sa vanljudskim tvorevinama, sa misaonim stvarima i tvorevinama mašte, ili, kako to E. Fink formuliše: igrač se igra sredstvima igre, stvarima koje se okrutno sudaraju u prostoru, i predstavama koje nisu nigde do u njegovoj glavi⁹⁵. Za igru potrebno je oruđe igre - igračka a igračka može biti svaka stvar koja ima određenu svoju funkciju u igri. Kao igračku u ovoj njegovoj igri, Nikola Kuzanski navodi loptu. Ali, ta lopta ima poseban oblik: nije reč o lopti koja ima savršen oblik, već o lopti s udubljenjem a koja je posebno napravljena za igru kakvu je zamislio ovaj filozof.

Reč je o lopti koja je rezultat umeća tokara (zanatlije koji izrađuje predmete od drveta). Na lopti se zapaža velika ispupčena hemisfera, i mala, udubljena. Između te dve nejednake hemisfere je telo lopte koje se može beskonačno menjati menjanjem površina pomenutih hemisfera i sa svakom izmenom lopta će se kretati na nov način (I 4).

Lopta savršenog oblika, bude li bačena, nastaviće svoje kretanje pravolinijski ne menjajući najkraću, idealnu putanju; ali lopta s dve nejednake polovine, kakvu konstruiše Kuzanski, kretaće se zavojito, spiralno, krivom

⁹⁵ Fink, E.: *Epiloge zur Dichtung...*, S. 8.

putanjom koja je *nepredvidljiva*. Ovako konstruisana lopta ne može se kretati pravolinijski ali ni potpuno kružno, prelazeći pravilan kružni put (I 4). Takva lopta se kreće krivom putanjom, ali krivost te putanje ne može se unapred predvideti.

Ovde se moramo još jednom zapitati: zašto je lopta koju koristi Kuzanski "nesavršena"? Odgovor bi mogao biti sledeći: savršenom loptom može se igrati samo bog, a čovek, kao nesavršeno biće sposobno da dosegne samo nesavršenu sliku sveta, može u rukama imati samo nesavršenu loptu.

Ovakva lopta možda je nedostatak, ali je istovremeno i prednost: savršena lopta kojom bi se mogao koristiti bog ima sasvim određenu, predvidljivu putanju; isto tako, i stvaranje božije je predvidljivo – najbolje i najsavršenije od svih mogućih; ali, zato što je nesavršen, čovek je nepredvidljiv, nepredvidljiv je i rezultat njegovog stvaranja.

To opet, može značiti da bog nema moć umetničkog stvaranja u svetu; njegovo stvaranje ostaje uvek onostrano, apofatičko; čovek, naprotiv, stvara u svetu, uvek s neizvesnim ishodom i on je jedini istinski umetnik unutar sveta.

Ukazujući na širinu mogućnosti same igre koja leži u nepredvidljivosti, Kuzanski, u nastavku teksta, naglašava još jedno važno svojstvo kretanja ovako oblikovane lopte: linije koje opisuje svojim kretanjem različite su i nikad se ne poklapaju nezavisno od toga da li loptu bacaju razni ljudi ili jedan te isti čovek i to stoga što je sam hitac različit (I 5).

U svakom slučaju, može se predvideti da će pri jačem izbačaju linija kretanja biti pravija a pri slabijem krivlja; tokom samog kretanja, linija će u početku biti pravija a kako sila slabi - zakrivljenija; ako je sila inercije jača,

kretanje je pravije i lopta prevladava svoju deformisanost; sa slabljenjem sile, ona se sve više kreće shodno svojoj prirodi.

b.Prostor igre. Prostor igre određuje Nikola Kuzanski s deset koncentričnih krugova. Zadatak igrača je da loptu uputi u središte svih krugova. Da bi se u tome uspelo nedovoljno je samo loptu baciti ka zamišljenom cilju po pravoj liniji, jer, videli smo: ona se neće, zbog svoje deformisanosti, pravilno kretati. Do središta lopta može dospeti samo kretanjem po krivoj liniji ma kog oblika bila lopta, tj. ma kakav bio odnos između njene dve različite hemisfere (I 20).

Ovde se moramo na trenutak zaustaviti. Cilj otkrivanja je ono skriveno, kaže Kuzanski i krajnji cilj svega spoljašnjeg je ono unutrašnje, ono u unutrašnjosti a da bi se to razumelo, treba obratiti pažnju na samu simboliku krugova o kojima govori Kardinal. Krugovi ne izražavaju ništa drugo no stupnjeve gledanja (II, 72), teorijske nivoe do kojih se dospeva na putu ka centru, ka središtu sveta (koje je svuda i nigde i u kome se po shvatanju Kuzanskog nalazi Bog). Svaki krug ima svoj centar i taj se može videti samo iz kruga; van kruga je smrtni mrak kojim tamaraju bića ne videći ništa iako imaju oči i mogućnost vida; duhovnim životom može se videti samo unutar kruga; no to svetlo ne prostire se u prostoru stvari jer to nije telesno svetlo koje nailazi na prepreke već svetlo božanske slave.

Spoljašnji krug koji sve obuhvata predstavlja kaos, u njemu je naredni krug kao izraz moći elemenata, potom dolazi svet minerala, biljni svet, potom svet čulnog, svet imaginacije, svet logičnog (racionalno), svet intelektualnog

(inteligibilno) i kao deveti krug je svet umnog (intelektibilno)⁹⁶. To je put od nesavršenog ka savršenom, od tame ka svetlosti, od mračnog ka vidljivom – ka desetom krugu koji je moć svih moći.

Ovo kretanje iz kruga u krug podseća na nebesko putovanje duše opisivano već kod prvih hrišćanskih mislilaca poput Klemeneta iz Aleksandrije, kao mističko-ekstatičko učenje o uspenju duše vernika ka bogu; to putovanje, ta ekstaza je nalik putovanju duše nakon smrti i taj rizičan put uvek se učio o čemu nam govore knjige s uputstvima za umrle, kao i starohebrejski apokrifni spisi; slično shvatanje srećemo i u kultu Mitre gde se govori o sedam stupnjeva a što odgovara sferama sedam planeta.

Na ploči s iscrtanim koncentričnim krugovima odvija se igra. Cilj je: dobaciti loptu u centar, u deseti krug. No, čak i da je u pitanju najsvršenija lopta, ona ne bi mogla preći put od mesta A koje je van poslednjeg, perifernog kruga do središta C; neće se to desiti ni u slučaju da je teren savršeno ravan i da je lopta krajnje okrugla, jer takva lopta dodirivala bi podlogu samo u jednom atomu (I 21). Svojim kretanjem lopta bi opisivala nevidljivu liniju ali nikako i liniju koja bi označavala put od A do C. Jer kako bi se lopta zaustavila u samom središtu, u C koje je veličine jednog atoma - pita Nikola Kuzanski (I 21). Takva lopta, veličine atoma, kojoj bi najviša tačka bila istovremeno i najniža, jednom započevši kretanje - kretala bi se večno jer ne bi

⁹⁶ Ovih devet krugova jasno ukazuje na inspiraciju koja Kuzanskom dolazi od Dionisija Areopagite; na pitanje sagovornika Jovana o devet horova anđela Kuzanski govori o anđelima kao duhovnim moćima (*intelligentiae*).

mogla da se različito ponaša, budući da ono što se kreće može se zaustaviti samo stoga što se različito ponaša u dva uzastopna momenta vremena.

Ako se ima pritom u vidu da je lopta u igri nesavršena, baš kao i čovek, onda iz toga sledi niz konsekvenci, budući da je njeno kretanje slobodno, i time potpuno nepredvidljivo.

c. *Ontologija igre.* Upravo u pojmu *nepredvidljivosti* leži ključ za razumevanje zamisli Kardinala. Lopla nastoji da kretanjem savlada ono što je protivno njenoj prirodi (I 5), da potre spoljašnje uticaje kako bi se mogla kretati u svojoj slobodi. Svojim kretanjem lopta gradi imaginarni svet igre, stvara posve drugu dimenziju i posve drugi prostor od onog u kome se realno nalazi.

Mnogima će izgledati paradoksalno to da jedna lopta prebiva u dva sveta, ali to je situacija naše svakodnevne egzistencije. Mi neprestano iz našeg realnog sveta gradimo i jedan drugi imaginarni svet koji nam ne ostaje nešto strano, "spoljašnje" i "tuđe"; mi "ulazimo" u taj *drugi*, imaginarni svet i u njemu igramo ulogu koju nam zadaje sama igra. Čovek se kao igrač gubi u svojoj tvorevini, ali, to gubljenje je svesno gubljenje: ni jednoga časa čovek ne gubi svest o toj podvojenosti, o dva sveta u kojima se istovremeno nalazi; da je drugačije, čovek bi završio u paranoji. Samo učešće u dva sveta to je ono što izdvaja čoveka u odnosu na sva druga bića, to je ono što njegov opstanak (Dasein) čini specifičnim i razlikuje ga od svakog postojanja (Existenz).

Igra o kojoj govori Kuzanski jeste zapravo sam život. Sav svet jeste teatar o kojem govori Plotin u trećoj

Eneadi: sva ljudska dela samo su dečije igre... sva ta klanja i te smrti, osvajanja gradova i pljačke treba posmatrati kao na pozornici, jer sve je to samo smena maski i dekoracija – i plač i ridanje samo su recitovanje (Enn., III, 2.15). U igri, kaže Plotin, ozbiljan je samo onaj ko ne zna šta je ozbiljnost, onaj ko je samo igračka u igri.

Da je čovek možda nešto više no samo igračka u rukama bogova moguće je reći tek u vreme nakon Rene Dekarta (1596-1650), u vreme kad se počinje isticati specifičnost čovekovog načina postojanja; nije nimalo slučajno što se tek u naše vreme jasno razgraničava *opstanak* i *postojanje*, ali, isto tako, činjenica je da već kod Nikole Kuzanskog srećemo prve nagoveštaje o tome kako je moguće otvaranje polja mogućeg koje se ne nadovezuje neposredno na tok stvarnih događaja a može se razumeti kao zajednica igre koju čine igrač, lopta i prostor u svojoj dvostrukosti (stvaran i imaginaran prostor).

d. Teološki smisao igre. Ta novosmišljena igra, kaže Kuzanski, svakom je lako i odmah razumljiva; ona je i vesela zbog smeha koji često izaziva lopta što stalno nekud beži krećući se na najrazličitije načine (I 50), ali, čini nam se da bi igra mogla biti i ozbiljna, pre svega zbog imaginarnog stvaranja koje se u njoj odigrava, odnosno zbog nekog dubokog smisla koji u njoj otkrivamo. Nimalo slučajno, upravo na ovom mestu, kada je već odredio sredstva, pravila i način igre, Kuzanski nastoji da u igru uvede red koji nije beskoristan (I 50) a koji ovoj zapravo daje određeni smisao koji nas vodi pouci. Nacrtao sam znak tamo gde stojimo, kaže Kuzanski i krug na sredini trga. U središtu kruga je presto Cara. Njegovo carstvo unutar kruga jeste carstvo života. U krugu devet je drugih. Po pravilu, lopta se kreće da bi se na kraju zaustavila unutar

kruga (I 50). Ko prvi skupi 34 poena, broj godina Hrista, taj je pobednik. Igra je, nastavlja Kuzanski, kretanje naše duše iz svog carstva u carstvo života gde je mir i večna sreća. U centru je Car i daritelj života Isus Hrist. Kada je on bio nalik nama on je uputio loptu (globus) svoje ličnosti (personae) tako što se ova umirila u centru života i ostavio nam primer da kako je on učinio činimo i mi (I 50).

Bog čoveku daruje život, on je početak, osnova i svrha i tako mu se otkriva. Ali u svetu u kome se nalazi čovek, čiji osnov čini igra sveta, moguća je parafraza Avgustinovih reči: "Stvorio si nas za sebe, a naše srce je nemirno, jer je mir u Tebi". U tom slučaju igra je samo simbol kretanja naše duše ka carstvu života u kojem je pokoj večne duševnosti, u čijem središtu tronuje onaj što daruje život. Takva igra odvodi nas van granica našeg *Ja*, van granica mogućeg logičkog saznanja, u svet gledanja, u svet *theoria*. Svet je samo sveta božija igra a svaka igra, igra je sa životom.

Već ranije Kuzanski je pokazao da se ne mogu nikad poklopiti dve krive iz dva bacanja; to znači da se ni posle beskonačno mnogo bacanja lopta ne može zaustaviti dva puta u istoj tači. Tačaka ima beskonačno mnogo. Naša lopta, kaže Kuzanski, može slediti onu Hristovu ali nijedna više lopta ne može da se zaustavi u tom apsolutnom središtu života u kojem se zaustavila Hristova lopta; mesta unutar kruga ima beskonačno mnogo⁹⁷, stoga se svaka lopta zaustavlja u sopstvenoj tači ili atomu gde nijedna druga lopta ne može dospeti (I 51).

⁹⁷ To je očita aluzija na poznato mesto iz Evandjelja: "Mnogi su stanovi u kući oca mojega. A da nije tako, kazao bih vam: idem da vam pripravim mesto" (Jov. 14. 2).

O kakvoj je ovde igri reč? Više je no jasno da tu imamo istinsku igru sa svim njenim svojstvima, sa svim bitnim karakteristikama, ali da imamo pred sobom i jedno njeno alegorijsko tumačenje. Posve je drugo pitanje da li je Kuzanski iskonstruisao ovu igru da bi nam potom na alegoričan način govorio o smislu našeg života, ili je alegorija poslužila samo kao naknadni argument, kao opravdanje same igre.

Naime, najveći a možda i najskriveniji problem u čitavom ovom izlaganju čini kvalitet kretanja lopte, a rekli smo da tu se radi o nepredvidljivosti. Upravo nepredvidljivost je ono što mora zbuniti jednog teologa. On ne može u svetu u kome bi trebalo da važi princip determinacije tako olako da prihvati slobodno kretanje lopte koja svoje kretanje ima samo u svojoj prirodi; upravo ova indeterminisanost ostaje skriveni i najveći problem.

e. Kosmološko/umetnički smisao igre. Da igra za Kuzanskog ima alegorički ali i metaforički smisao, o tome svedoči i njegov stav da je vidljiva lopta samo odraz nevidljive koja postoji u umu majstora (I 44). Ovaj stav je već na prvi pogled neoplatonistički, no u nastavku odmah vidna je i razlika: "primećuješ – nastavlja Kuzanski – da um u sebi poseduje sposobnost stvaranja likova (*fingendi*) - tj. um u sebi, imajući slobodnu sposobnost misli, nalazi umeće u kome se otkriva njegova zamisao, umeće koje se naziva majstorstvom stvaranja oblika" (I 44). Umećem na koje se ovde poziva Kuzanski vladaju grnčari, skulptori, slikari, tokari, kovači, tkači i njima slični majstori.

Svima njima je zajedničko nastojanje da obrade materiju kako bi ova mogla da zadobije formu zamišljenu u

njegovom umu; mogućnost koja postoji u materijalu moguće je samo kretanjem prevesti u stvarnost gde ona zadobija formu zamišljenu u umu i tako se čini krug: iz mogućnosti materije izvodi se prvobitno zamišljena forma. Svaka dobijena vidljiva forma jeste samo lik i odraz istinske a nevidljive forme koja se javlja u umu i jeste sam um (I 44).

Ovo mesto u spisu Kuzanskog veoma je dragoceno za viđenje prirode umetnosti i umetničkog stvaranja u prvoj polovini XV stoleća; ali, mi se ovde bavimo prvenstveno pitanjem igre loptom, a u prvom redu samom loptom.

f. Lopta: uvod u panglobizam. Koje su moguće konsekvence iz gore navedenih stavova? Pouka do koje dospeva N. Kuzanski u igri loptom do te mere je važna da ostaje začuđujuće zašto su potonji njegovi čitaoci akcenat daleko više stavljali na igru a mnogo manje na samu loptu.

Lopta je tu daleko više od metafore kojom se tumači majstorsko umeće, budući da je po sredi nešto posve suprotno tome: ukazivanjem na odnos materije i forme ovde se tumači "priroda" lopte: "isto tako – kaže Kuzanski – kao što se naša lopta u umu tokara pokazuje kao sâm um, pa kad je um sebe hteo da pokaže u vidljivom obliku kakav je zamislio prilagodivši se zamisli, on je pripremio materiju u ovom slučaju drvo koje će prihvatiti formu i potom povratno tokarskim strugom uveo formu u drvo (I 45).

Na taj način lopta je postojala u umu i sama loptarhetip jeste zapravo sam um. Lopta je postojala kao mogući lik u neobrađenom drvetu, kao materija; ona je bila u kretanju kada je iz mogućnosti (*potentia*) prevođena u stvarnost postajući sama stvarnost. U stvarnost je prešla njena ranije postojeća mogućnost, tako da svojim stvarnim likom lopta učestvuje u određenju i ograničenju mogućnosti,

koja je određena stvarnim likom na taj način na koji se dobija lopta u svom čulnom obliku (I 45).

Ovaj primer, karakterističan za prirodu ljudskoga umeća, služi Kuzanskom za građenje predstave o božanskom tvoračkom umeću i on ističe kako "između božanskog stvaranja i ljudskog delovanja postoji razlika jednako velika kao između tvorca i tvorevine" (I 45). Božanski um koji u sebi zamišlja svet (pri čemu ta zamisao jeste sam um jednak zamisli) može se nazvati svetom-arhetipom. Stvaranje sveta je prevodenje lepote svoje zamisli u čulni vid. Bog je stvorio (a) mogućnost (potentia) da lepi svet bude i (b) kretanje pomoću kojeg je svet mogao da iz svoje mogućnosti pređe u vidljivi oblik, gde se *mogućnost da svet bude* u aktu stvaranja određuje na stvaran način i to (a) tako kako je hteo bog i (b) kakva je sama mogućnost /po svojoj prirodi/ ona mogla da bude (I 45).

Važno je uočiti još dva mesta, dva početka odgovora koje daje Kardinal u ovom dijalogu; tako, u odlomku koji ovde analiziramo Kuzanski kaže na početku svog dužeg izlaganja o prirodi ljudskoga umeća i njegovoj razlici spram božanskog (I 44): "duboko ideš", da bi nešto kasnije naglasio: "*istina*, između božanskog stvaranja i ljudskog delovanja takva je razlika kao između tvorca i tvorevine".

Ni ovde, kao ni na nizu drugih mesta Kuzanskog ne napušta oprez: on svesno teži tome da do krajnjih granica ostane precizan i da ni na trenutak da ne bude dvoznačan; on potvrđuje svoje pravoverno teološko stanovište a da ga pritom ni za trenutak ne napušta filozofski žar.

Moguće je da ovde Kuzanski, hteo to on ili ne, idući u dubine a držeći se istine, videći kao svoju misiju

ujedinjenje svih crkava i svih veroispovesti, a o čemu postoji niz svedočanstava, ima u vidu jedan pojam boga koji se znatno razlikuje od uobičajenih hrišćanskih predstava. Konačno, možda je tu manje reč o pojmu a više o jednom regulativnom principu koji će nekoliko stoleća kasnije biti prikazan kao veliki arhitekta za kojeg je akt stvaranja identičan s proiznošenjem lepote sveta-arhetipa u čulni oblik.

Smatram da centralno pitanje ovog dijaloga N. Kuzanskog jeste pitanje biti lopte; tu nije toliko reč o suštini igre koliko o onom čime se igra, a ponajpre, možda, i o samom ulogu u igri. Uostalom, već na početku filozofije Ksenofan (570-478. pre n. e.) uči nas da je "suština boga loptastog oblika i da nipošto ne liči na čoveka" (Laert., IX 2, 18). Ta suština boga istovremeno je i suština sveta koja se može misliti tek uz pomoć modela kakav nam predlaže N. Kuzanski. On je zapravo prvi mislilac koji promišljajući razliku i srodnost božanskog i ljudskoga stvaranja, umom na božjoj a srcem na čovekovo strani, pokazuje veličinu čoveka kakva izrasta iz njegove nesavršenosti. Pravo stvaranje moguće je samo na tlu neodređenosti a paradoks savršenstva, sadržan u tome da je savršenstvo moguće samo dok je moguće usavršavanje nesavršenog, otkriva se u svom punom sjaju - sa svešću o ljudskoj nedovršenosti; tek nesavršena lopta može ukazati na prednosti ali još više na "mane" savršene lopte. Te "mane" zapravo su božji nedostatak: transparentna proračunljivost vodi u svet čistog determinizma u kome čovek više ne nalazi mesta. Tek u svetu slobode, u svetu nepredvidljivosti i neodređenosti moguć je život i to nam otkriva ova meditacija o lopti.

Ovu misao u njenom likovnom obliku naći ćemo kod jednog romantičarskog pesnika i slikara nadahnutog prerenesansnim oblicima ali ne bez uticaja Mikelandela i manirista; reč je o Viljemu Blejku (1757-1827) i posebno njegovom reljefu u metalu s naslovne strane knjige *Europe, a Prophecy* (1794). Iako ranije uzore ne možemo zanemariti, ovo Blejkovo delo pod nazivom *Prauzrok stvari – Bog* veoma je dobra ilustracija za ono o čemu je ovde reč. Ne gubeći iz vida ni uticaj tada vladajućih deističkih učenja u Evropi, posebno u Engleskoj, ovde imamo prikaz Boga sa rasklopljenim šestarom nad prazninom.

Bog se nalazi u savršenom krugu, u lopti iz koje istupa samo njegova leva ruka sa šestarom; sâm krug/lopta jeste njegova čista misao, svet-arhetip. Sve ono što je van kruga, što ima tek da se dogodi samo je vremenski odraz lepote što oduvek prebiva u potenciji. Um Majstora, najvećeg Neimara i najvećeg, zapravo, jedinog istinskog Igrača, šestarom razmerava iz lopte, iz svoje savršenosti, prostor moguće igre a taj prostor igre jeste čovekov realni svet. Sam svet postoji kao velika, beskonačna igra mogućnosti koje se voljom boga a u skladu s njihovom prirodom prevode u stvarnost a samo s jednim ciljem da sve deformitete ponište i svet dovedu u stanje u kome na data pitanja postaju razumljivi i odgovori.

Tezej je pobedio Minotaura ali sa slikom istinskog boga u ruci.

Pitanje o ontološkom karakteru igre o kojoj je ovde reč ali isto tako i o svetu koji u toj igri loptom nastaje nije do kraja iscrpljeno. Bez obzira na eksplicitno izražene didaktičke namere i alegorijski karakter igre koji ovoj pridaje Kuzanski, više je no jasno da ovde na delu nešto je i

daleko veće, dalekosežnije, nešto što premašuje mnoge od tema koje nalazimo u filozofskim spisima XV stoleća. Majstor naizgled "malih" tema, proslavljen svojim spisom *De docta ignorantia* ovde je izložio svoju kosmologiju i da paradoks bude veći, trebalo je da prođe više od pet stoleća da bi neki njegovi stavovi stupili u plodan dijalog s filozofijom i naukom. Ako sam na bliskost Kuzanskog i E. Finka samo delimično i ukazao, ostaje mi da pomenem šta je to zajedničko Kuzanskom i savremenoj fizici. Kada je o ovoj poslednjoj reč, pre svega imam u vidu otkrića o nestabilnim strukturama u oblasti elementarnih čestica, kao i poslednja kosmološka otkrića o tome da kosmos ima istoriju ali i to da u svetu vlada nestabilnost i nepredvidljivost te da nam je dat posve mali horizont vremena unutar kojeg možemo živeti samo sa krajnje verovatnim naznakama. Sa tim je u dubokoj korespondenciji nepredvidljivo kretanje lopte o kojem govori Kuzanski. Model što ga ovde ocrtava Kuzanski jeste model koji na najprimereniji način tumači naš svet. Ono ideelno, ono božansko svesno se ostavlja s one strane svega poznatog i dokučivog a svet se pojavljuje pred nama u svojoj indetrminisanosti i polivalentnosti.

Konačno, više je no jasno da se Kuzanski i naša savremenost susreću u pojmu *nepredvidljivosti*. Istina ovom pojmu Kuzanski je nastojao da dâ teološku interpretaciju; mi to još uvek ne činimo jer se čini da i dalje imamo premalo elemenata za neku zahvatniju sintezu. Kuzanski je pritom jasno upozorio da što više mi uticali na loptu ne znači da će ona doći i bliže cilju. Njeno kretanje, iako nama podstaknuto, razvija se iz samog sebe, a lopta se kreće iz svoje slobode.

Pogovor

Umetnost danas izaziva očaj. Iako postoji od pradavnih vremena, pa je stara koliko i ljudska istorija (jer i preistorija je, takođe, istorija), reklo bi se da je i ona jedan od temeljnih fenomena našeg opstanka kao što su to rad, borba, ljubav, igra ili smrt. Ako je ovim fenomenima ne dodajemo, to ne znači da unutar njih nije već sadržana. U umetnosti se odražava borba kosmičkih sila, ona govori o ljubavi i u isto vreme svedokuje o radu umetnika zahvaljujući kome ona nastaje; umetnost nastaje u igri i nastoji da nam na svoj način razotkrije tajnu nad tajnama – smrt.

Često se govori o tome kako nekakva preistorijska umetnost nastaje kao posledica radosti životom, kao pokušaj da se makar na trenutak zaboravi metafizički prostor koji nas očekuje sa one strane života i sveta; govori se i o tome kako je umetnost posledica uspeha ali i uslov uspeha kako u borbi za opstanak tako i u trenucima kad treba preživeti nedaće kojima je ispunjen naš svakodnevni život.

Kada imamo u vidu najstarija svedočenja o ljudskom izražavanju koja danas proglašavamo za umetnost, ne možemo ne primetiti kako i tada postoje krajnje realistički crteži jelena, bizona ili konja. Ali, nema ljudi, nema njihovih realističkih prikaza. Skulpture i prikazi ljudi su besformni, najčešće krajnje shematski i apstraktni; daleko manje su realni prikazi ljudi no što se u to vreme realno prikazuju životinje. To važi kako za orinički tako i magdalenski period. Zašto?

Da li je tu reč o nekom prvobitnom "vandalizmu", ili o iskonskom strahu prvih ljudi da vide sebe, da se suoče sa opasnošću koju sami svojim prisustvom donose sebi i svetu?

Da li je tu nešto namerno "uništeno" ili još namernije "ispušteno", nešto što nam danas ne dozvoljava da više razumemo o čemu se tu zapravo radi ili se umetnost, već od samog početka, kreće putem neprestanog rušenja i instinkti koje ona sledi u svim epohama nisu samo rušilački (odnosno, sadistički instinkti, kako je mislio Žorž Bataj) već odbrambeni, budući da nastoje da zaštite čoveka od njega samog.

Zapažamo kako moderna umetnost ima mnogo toga zajedničkog sa tvorevinama najstarijih vremena; nije nimalo slučajno što su umetnici poput Herberta Rida, Konstantina Brankušija, Pabla Pikasa nalazili inspiraciju u veličanstvenim delima kikladske umetnosti i tako pokazali da je ono najstarije istovremeno i najsavremenije. Zašto je ono najveće uvek u početku?

Ako se sve to ima u vidu, moglo bi se s mnogo opravdanja postaviti pitanje: da li savremena umetnost uvodi u umetnost ponavljanje, ili ona samo postaje sve više svesna da mora misliti ono prvo koje je i najveći izazov i najveća tajna? Drugim rečima, da li to tek naši savremenici žive u uverenju kako upravo oni poseduju prastare sheme kao odraze večitih slika večnosti? Sva umetnost tokom čitave istorije jeste jedna velika konstrukcija: posledica konstrukcije su svi pejzaži na pozadinama slikarskih dela u vreme srednjeg veka i renesanse, posledica konstrukcije je i sve što se sreće u prednjem planu, jer sve to samo je opomena, uči gledanju sve one koji se ne zadovoljavaju gledanjem onog što se vidi, nego hoće da "gledaju" ono što se

ne vidi, jer znaju da je ovo što se vidi za vreme, a da je ono što se ne vidi - večno.

Nije li ta svest o konstrukcijskoj osnovi umetnosti do te mere dominantna da moderni umetnici čitavo XX stoleće osećaju kao zatvoren prostor čiji je najveći simbol rešetka (Mondrijan, Maljevič, Pikaso, Šviter, Leže)? Ne možemo se ne setiti španskog kralja Filipa II koji je svet video kao veliku rešetku na kojoj je pogubljen sv. Mauricije i koja je ovekovečena u Eskorijalu. No, može li se uopšte govoriti o novom i šta je to, što je uopšte novo? Ako ničeg novog nema pod suncem ne protivreče li tome reči ap. Pavla kako *staro prođe, [i] gle, sve novo postade* (2Kor. 5. 17)?

Kao glavno svojstvo moderne umetnosti njeni teoretičari posebno ističu *originalnost*. U toj reči kao da se krije neka čarobna formula kojom bi se modernoj umetnosti moglo pružiti opravdanje za sve što čini i kojom se u isto vreme novoj umetnosti daje pravo na postojanje. Malo se ko pita u kojoj meri neko može biti originalan i ima li originalnost baš tako odlučujuću vrednost da bi bila sredstvo opravdanja postojanja umetnosti?

Zahtev za originalnošću nije u novo vreme samo simptom pobune protiv tradicije, kakav imamo kod pesnika Ezre Paunda koji je govorio: *stvarajte novo*, ili kod futurista, koji su ranih dvadesetih godina prošlog stoleća tražili da se razore muzeji koji su Italiju prekrili isto kao i bezbrojna groblja⁹⁸. Zahtev za originalnošću ne podrazumeva samo

⁹⁸ I francuski kompozitor Pjer Bulez, nekoliko decenija kasnije, govorio je kako treba uništiti operske zgrade. Hteo je reći kako je vreme opere prošlo. To mu, razume se, nije smetalo da zarađuje kao dirigent, dirigujući upravo opere. Pripadajući generaciji koja nije mogla da više

negiranje starog i rušenje onog što se svima čini kao nešto prošlo, niti znači odustajanje od velikih ideala prošlosti; zahtev za originalnošću podrazumeva i kockanje sa budućnošću, bacanje rukavice u lice toj velikoj neizvesnosti pred kojom se obrela savremena umetnost.

Taj zahtev za originalnošću mogao bi se tumačiti i kao zahtev za izvornošću, za nečim što je početno, što je jednom bilo a sa čim smo izgubili svaki dodir i svaki duhovni kontakt; u toj težnji za originalnim uvek se nazire ponekad i nevešto prikrivena želja da se dospe u neko nulto stanje, stanje rađanja, stanje svega *prvog* a koje je u isto vreme i *poslednje*.

Umetnički model originalnosti nalazi se na početku Prvog futurističkog manifesta i to tamo gde Marinetti priča kako je 1909. pao iz kola u jarak s vodom i odatle izašao kao futurista. Originalnost se shvata kao bukvalno rađanje, kao stvaranje samoga sebe; ona je organicistička metafora koja ne opisuje toliko formalnu novinu koliko izvor, ishodište života. "Kada prestanemo biti deca, mi smo mrtvi", govorio je veliki Konstantin Brankuši. Kad napustimo potragu za početkom, tada smo izgubljeni u lavirintu života i neprimetno klizimo ka njegovoj periferiji potopljenoj u guste slojeve tame.

Ne bez osnove, teoretičari umetnosti su upozoravali i na to da izvorno umetnikovo *ja* (budući da je ono sâm početak) ima sposobnost stalne regeneracije, sposobnost za

stvari velika dela, čak ni da ih simulira, on je dobro shvatio da je jedini način da se opstane upravo u negovanju one muzike protiv koje je kao avangardista žestoko ustajao. Ali, ovo je tema jedne druge knjige (videti: Uzelac, M.: *Estetika muzike II*, Novi Sad 2003).

neprekidno ponovno rađanje sebe samog. Ruski slikar Kazimir Maljevič pisao je kako su "živi samo oni koji su se odrekli od svojim jučerašnjih ubedenja". On je imao u vidu to da jedina pretenzija avangarde jeste pretenzija na izvornost, da nova umetnost podrazumeva i stvaranje jednog novog sveta. Mi danas, više ne znamo ni šta je izvornost, ni šta je avangarda; mi smo izgubili sve orijentire, sve oslonce; lebdimo u praznom prostoru, u nekom sumornom među-vremenu koje ne određuju ni vrednosti, ni svetlost, ni odgovornost.

Neodgovornost drugih ne oslobađa nas naše odgovornosti, a još manje nas oslobađa obaveze da sebi i bližnjima razjasnimo prirodu našeg opstanka i tako indirektno odgovorimo na pitanje o smislu i egzistentnosti umetnosti kao puta u ono iskonsko. Pretpostavljajući da umetnost postoji Đerđ Lukač je, kao što smo to pomunuli, napisao da umetnička dela postoje i da je problem u tome kako su ona moguća. Danas se u pitanje dovodi i prvi deo ovog njegovog iskaza a na koji je on dao pozitivni odgovor; oba dela pre rečenice s početka *Hajdelberške estetike* dovedena su u pitanje jer se sve više pod znak pitanja stavlja i sama mogućnost umetnosti.

Isto tako stoje stvari i kad je reč o estetici. Njena sudbina je dvostruko uslovljena: jednim delom ona je vezana za svoj predmet, a to je svet umetnosti i umetničkih dela, a drugim delom ona je uslovljena stanjem u kojem se nalazi savremena filozofija. Estetici naklonost danas ne dolazi ni sa jedne, ni sa druge strane; pati od zloupotreba koliko i usled nerazumevanja; oseća se izlišnom i to je posve razumljivo. U savremenom svetu ona mora deliti sudbinu umetnosti i filozofije, mora s njima deliti sve opasnosti i izazove i zajedno s njima biti privilegija malobrojne

duhovne aristokratije. To jeste neizvesna sudbina, ali je sudbina s kojom se mora živeti.

Savremena umetnost ne podleže starim estetičkim kategorijama. Ako je već pesnik Tadeuš Ružević jednom rekao kako se nakon Aušvica više ne mogu pisati pesme, a Teodor Adorno se nadovezujući na to zapitao da li se nakon Aušvica još uopšte može živeti⁹⁹, mi imamo još veću obavezu i dužnost da se zapitamo kako se nakon toliko pobijenih nedužnih ljudi u Srbiji (u vreme bestijalnog NATO-bombardovanja 1999) može raspravljati o kategorijama lepog, ljupkog ili umiljatog u umetnosti i estetici, posebno kad znamo da je uzvišeno odavno pogaženo a ružno uzdignuto za najviši princip. Nova umetnost i život koji danas živimo zahtevaju nove kategorije; one stare pripadaju istoriji i onima koji žive u prošlosti.

⁹⁹ Adorno, T.: *Negativna dijalektika*, BIGZ, Beograd 1979, str. 295.

Napomena

Ovi tekstovi bi najverovatnije (bez nagovora moje supruge Tamare i beskrajne predusretljivosti i podrške Više škole za vaspitače u Vršcu i njenog direktora prof. dr Grozdanke Gojkov) ostali neobjavljeni. Reč je o osam predavanja, pisanih u jesen 2000. godine, a s namerom da ih pročitam na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu u narednom, letnjem semestru 2001, a do čega nije došlo sticajem niza objektivnih okolnosti.

Nakon što sam godinu dana ranije, aprila 1999, u vreme zlikovačkog NATO-bombardovanja Srbije, objavio *Estetiku*¹⁰⁰ u izdanju Univerziteta u Novom Sadu, nosio sam se mišlju da napišem niz predavanja kojima bih odgovorio na neka od pitanja koja su nakon te knjige i dalje ostala otvorena: *ima li bavljenje umetnošću (budući da ona sve više postaje funkcionalna*¹⁰¹) *danas još ikakvog smisla, a ako ima, koji je smisao umetnosti i koji je smisao estetike kao njene filozofije u vreme posle postmoderne.*

Pre no što bi se uopšte moglo pristupiti nekakvoj "propedeutici filozofije umetnosti", smatrao sam da je neophodno odgovoriti na praktičan prigovor koji sam uvek video kao najkritičniji, kao "pitanje nad pitanjima": *koje je pravo nas filozofa, koji se bavimo nečim što smatramo privilegijom duhovne aristokratije, da očekujemo da svi studenti umetničkih škola uče tokom redovnih studija predmet Estetika*, kao što je tad bio slučaj na Akademiji umetnosti u Novom Sadu gde sam *Estetiku* počeo da predajem 1986, a predajem je i danas. Drugim rečima:

¹⁰⁰ Uzelac, M.: *Estetika*, Akademija umetnosti, Novi Sad 1999, str. 345.

¹⁰¹ O tome opširnije u pogovoru knjige: Uzelac, M: *Estetika muzike II*, Novi Sad 2003, str. 107-113.

postoji li umetnost u svom bitnom određenju i danas¹⁰², i, ako se ona (zahvaljujući svom zlu i nedaćama kojima smo danas permanentno izloženi) najozbiljnije dovodi u pitanje, koje je mesto estetike kao njene najviše teorije.

Možda su to pitanje pre mogli da postave sami studenti, i to s većim pravom no ja. Priznajem, moji studenti na Akademiji umetnosti u Novom Sadu nikad ga nisu postavljali. Tek sada, u trenutku usvajanja tzv. "bolonjskog" sistema obrazovanja¹⁰³, koji smatram pogubnim po najviše vrednosti koje je imalo uvek univerzitetsko obrazovanje i koji u isto vreme ruši ideju univerziteta¹⁰⁴ koja postoji od XII do XX stoleća, pitanje: *čemu filozofija, čemu estetika*, postaviće "bolonjske arhitekture" jer njima nije ni do čega sem do putovanja i menjanja fakulteta – a šta će ostati, da bi se moglo menjati?

Moglo bi se reći da je filozofija danas ugroženija no ikad tokom svoje dva i po milenijuma duge istorije; Sokrat, Spinoza i Bruno, plaćajući glavom svoja uverenja bili su srećni; umirali su u najdubljem uverenju da iznad njih postoje i smisao i nada; mi doduše još živimo, ali sve je manje i smisla i nade.

¹⁰² Imam u vidu stav M. Hajdegera iz njegovog Pogovora spisu *Izvor umetničkog dela* da "odluka o čuvenom Hegelovom stavu s početka njegovih predavanja iz estetike još nije pala": Heidegger, M.: *Izvor umjetničkog djela*, u: Pejović, D.: *Nova filozofija umjetnosti* (antologija tekstova), Matica hrvatska, Zagreb 1972, str. 487.

¹⁰³ Videti moj tekst: Uzelac, M.: *Universitatea și imperialismul cultural european sau "Poveštile din pădurea Bologneză"*, tr. A. Negru, Zbornik Više škole za obrazovanje vaspitača u Vršcu br. 8, Vršac-Temišvar 2002, str. 51-60, a na srpskom jeziku: Uzelac, M.: *Univerzitet i evropski kulturni imperijalizam* ili "Priče iz Bolonjske šume", Zbornik Više škole za obrazovanje vaspitača u Vršcu br. 8, Vršac-Temišvar 2002, str. 40-50. Isto tako i: Uzelac, M.: *Ruke u testu*, Dnevnik, jul 2003.

¹⁰⁴ Ovavezno pročitati: Jaspers, K.: *Ideja univerziteta*, Plato, Beograd 2003.

Pa, ipak. Ako ničeg nema, ako je ovo, kako neki kažu, svet simulacije i simulakruma, svet privida sazdanog podmuklim nitima interneta, postoji i dalje obaveza prema samoj stvari, postoji obaveza prema *samoj stvari*, prema *stvari filozofije* kojoj je, možda, suđeno da (nakon Hegela i Huserla) i po treći put bude tematizovana. Ovih nekoliko redova koje objavljujem ne menjaju ništa; ne ugrožavaju i ne pesimističe; samo kazuju.

U Vršcu,
21. novembar 2004.

**Biblioteka : Istraživačke studije
14**

**POSTKLASIČNA ESTETIKA
Milan Uzelac**

**Izdavač:
Viša škola za obrazovanje vaspitača
Vršac**

**Za izdavača:
Prof. dr Grozdanka Gojkov, direktor**

**Štampa:
TRITON
Vršac**

**Tiraž:
300 primeraka**

**Vršac
2004.**

Na naslovnoj strani: Prostor Calabi-Yau

CIP- Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

111.852

УЗЕЛЈАЦ, Милан

Postklasična estetika / Milan Uzelac. – Vršac : Viša škola za obrazovanje vaspitača, 2004 (Vršac : Triton). – 151 str. ; 24 cm. – (Biblioteka Istraživačke studije 14)

Tiraž 300. – Beleška o autoru.

ISBN 86-7372-044-3

b) Естетика .

COBISS.SR-ID 199504903

Izdavač:
Studio veris
Novi Sad

Biblioteka : Filozofija
3

POSTKLASIČNA ESTETIKA
Milan Uzelac
(drugo izdanje)

Za izdavača:
Boris Veriš, direktor

Štampa:
Veris studio
Novi Sad

Tiraž: 100

Novi Sad
2007.

ISBN 978-86-7858-011-6

Na naslovnoj strani: Prostor Calabi-Yau

CIP- Каталогизacija у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

111.852

УЗЕЛАЦ, Милан

Postklasična estetika / Milan Uzelac. – Novi Sad : Veris studio (Novi Sad: Veris studio). – 192 str. ; 21 cm. – (Biblioteka : Filozofija :3)

Tiraž 37. – Beleška o autoru.

ISBN 978-86-7858-011-6

a) Естетика

COBISS.SR-ID 221830151