

Milan Uzelac

Stvarnost sveta pesme

Pesma je u svom jezičkom telu kao i u svom "duhovnom" obliku *ideja* koja se u manjoj ili većoj meri ideelno na beskrajno mnogo načina aktualizuje u aktu čitanja. Ona je, kako to u jednom manje poznatom spisu ističe Huserl, individualna, "objektivna" ideja (Hua, XXIII/543); bitna odlika ove ideje sastojala bi se u posedovanju sopstvene vremenitosti što je na izvorni način (u jezičkom izrazu) utemeljuje umetnik. Na taj način pesnik ono idealno čini intersubjektivno pristupačnim pa svaka tako objektivisana ideja (posebno ona koja je izraz lepog i vrednog), objektivno gledano, jeste delo. Može se odmah postaviti pitanje kako pesnika, tako i mogućnosti određenja njegovog mesta u svetu umetnosti. Ko je zapravo pesnik, i, šta on zapravo može utemeljiti? Da li je tu reć o nekoj posebnoj moći, o nekoj moći uspostavljanja što se nalazi van sfere racionalnog domašivanja i tumačenja, ili se tu radi o osobitom načinu vaspostavljanja u kojem se *pesničko* pesničkog ogleđa u svojoj punoj transparentnosti?

Od posebnog je značaja što Huserl u navedenom tekstu oblikovanje pesme približava moći fantazije: polazeći od toga da (1) u svakom fantaziranju postoji ono fantazirano (ono što živi u fantaziji, tj. izfantazirana stvarnost) kao i to da (2) čitaoc kao aktuelni subjekt poseduje fantaziju u ontičkom smislu, Huserl sugerše da se u istraživanju prirode

pesme mora prethodno ispitati tlo njenog nastajanja (i istovremeno tlo njene recepcije), tj. stvaralački subjekt koji fikciju opisuje kao stalan intersubjektivno pristupačan predmet.

Opet se postavlja pitanje: ko je zapravo pesnik i kakva je ta moć prisutnosti što je ovaj poseduje u času kad stvara pesničko delo? Kako je uopšte moguće i reći da u tom času nastaje baš pesničko delo? Zar nema mesta sumnji da tu može biti reč o nečem drugom, o nečem pogrešno shvaćenom, pogrešno protumačenom, konačno, o nečem što je pre sve drugo, no pesma u njenom iskonskom obliku? Ali, šta tu može značiti tvrdnja da se uopšte radi o pesmi u njenom iskonskom obliku? Pesma ne nastaje iz iskona, ona s iskonom nema nikakvih dodirnih tačaka; ona svoju egzistenciju duguje slučajnim okolnostima koje se tek u njenoj daljoj egzistenciji pokazuju kao primordijalne. Poreklo pesme vezano je za pesnika a njegovo poreklo stapa se tek naknadno s delom koje je u jednom času svoje egzistencije ispevao; ako je tad svoj fiktivni san preveo u neko egzistirajuće tkivo, time je samo pokazao da sfera fikcije nije neka pomoćna oblast na koju bismo se pozivali samo u trenucima kad ne uspevamo uspostaviti neke smisljene relacije unutar sveta što ga omeđuje stvarnost i naši neprosanjani snovi.

Stavljanje problema fikcije u središte analize vodi Huserla postavljanju pitanja ontološke dimenzije umetničkog dela; odatle preostaje samo korak do otvaranja mogućnosti za jednu sveobuhvatnu ontologiju umetnosti iz koje je moguća ontološka

interpretacija umetničkog dela; pogrešno bi bilo misliti da je Huserl bio vođen zahtevom za rešavanjem estetičkih problema prisutnih u raspravama početkom ovog stoleća. To ne bi bilo tačno već stoga što je većina istraživanja te vrste u to vreme još uvek bila prožeta tada još uvek živim, vladajućim psihologizmom; istovremeno, to znači da je ontološka dimenzija umetničkog dela bila posve u drugom planu; do njenog tematizovanja doći će tek zahvaljujući radovima N. Hartmana, ali, na tlu uvida ne samo u Hegelove već i Huserlove temeljne ideje. Neshvatljiva su tumačenja fenomenologije koja isključuju mogućnost razumevanja fenomenologije kao prve filozofije; to se da razumeti samo ukoliko se imaju u vidu isključivo tradicionalna određenja metafizike, a da se pritom ne uzimaju u obzir njene metamorfoze; konačno, svo filozofasko mišljenje, biva i ostaje do svojih krajnjih granica metafizičko. Ono što pritom ostaje diskutabilno to je svakako, određenje metafizike, ali, ako ovu pravilno shvatimo, ako je razumemo bez svih ideoloških i vanfilozofskih primesa, onda i tu nema više nekih nedoumica; pokazaće se da se susrećemo s potpuno lažnim problemom, s nečim što zapravo i nije problem. Svi snovi o nemetafizičkom mišljenju rastopiće se kao mehuri od sapunice.

Potrebno je mnogo vremena da se shvati kako su ti mehurovi samo metafore kojima nastojimo da dokučimo poslednje granice kojima je omeđena iskonska oblast pesme; imajući u vidu da niz teoretičara smatra kako je metafora ključ za razumevanje pesme, kako bez metafore ne može biti

pesme (što je možda i tačno, ali nikako i zahtev što bi se postavljao pred pesnikom), moglo bi se tvrditi da pesmu određuju neki sklopovi pojmova iz čije nadprirodne prirode treba da isijava neka zaumna stvarnost. Sve to pokazuje se u temeljnijem istraživanju pogrešnim. Ne treba mistifikovati posao pesnika, kao što ne treba mistifikovati ni ishod njegovih nauma. Krajnja naučna analiza (ako ne odlučimo da u tom aspektu osporimo moć nauke) pokazala bi da se poezija i ono poetsko u potpunosti uklapa u materijalnu oblast istraživanja koju, možda na pomalo ekstravagantan način, inauguriše upravo fenomenološka filozofija. Stoga ne bi trebalo biti nimalo neočekivano što Huserl u svojim spisima ne teži razrešavanju umetničke problematike, ali mu ona i njeni vodeći pojmovi, kad zapadne u teškoće, služe kao pogodno tlo za razvijanje osnovnih teza uvek nastajuće fenomenološke filozofije; a ova, budući da je od svog nastanka bila usmerena istraživanju subjektivnosti, morala je u prvi plan istaći bitne načine na koje se manifestuje subjekt (a u krajnjoj liniji i subjektivnost): tako se kao stvaralački moment u prvom planu našla fantazija čije se prisustvo najviše osećalo u nastajanju pesničkog dela. Čak da to i nije bila osnovna karakteristika pesništva, stvari su se ocenjivale s obzirom na sudove koji su nastajali na tlu fantazije jer je u svesti istorije pesništva postojala određena a uticajna tradicija tumačenja pesničke umetnosti koja je moći fantazije pridavala presudni značaj.

*

Karakteristika fantazije je da se u njoj mišljenje ne utemeljuje, da se u njoj logično ne misli, tj. da se u njoj ne traži osnov realnosti. Ali, šta tu uopšte znači *utemeljivanje*? Ko je taj što utemeljuje i šta je ono utemeljeno? U prvi mah moglo bi se reći: utemeljuje pesnik, a utemeljeno je pesma. Da li je ovaj drugi deo odgovora do kraja tačan? Da li se utemeljuje pesma, ili ono što je tek omogućuje? Nije li pesma samo proizvod nečeg što je pre nje postojalo, nečeg što omogućuje da iskazi unutar pesme budu nam poznati a istovremeno da se u njima i dalje krije beskrajna neizvesnost? Ko može tvrditi da pesma postoji samo za pesnika a ne i za onog ko je nju znao pre no što je zapisana? Ovde, razume se, nije ni u kom slučaju reč o nekom teološkom opravdanju pesme. Tako nečem unutar fenomenologije nema mesta. Radi se pre svega o tome da pesma postoji pre svih svojih manifestnih oblika. Ona je zaritoshću svojom u drugu stvarnost temelj iz kod naviru sva tumačenja i opravdanja stvarnosti u kojoj smo se (ne svojom krivicom) zatekli.

Svi pesnički iskazi su *kao-da* iskazi, ili kako bi se to u skladu s Aristotelovim shvatanjem umetnosti moglo reći: svi literarni iskazi su bitstveno neutralni. Ta neutralnost omogućuje da uopšte možemo uživati u nekom umetničkom delu, jer ona nam omogućuje da uživamo u samom *prikazu* predmeta a ne u prikazanom predmetu. Uživanje u ovom poslednjem pokazalo bi da je delo neuspelo, da je ono samo surogat stvarnosti da mi zapravo nismo u stanju da razlikujemo umetničko delo od stanja stvari u

stvarnosti. Nije stoga nimalo slučajno što nam bit fikcije sa svim svojim modusima stvarnosti "stoji" uvek pred očima kao živa sadašnjost; na taj način se potvrđuje da stvarnost (kakvu mi vidimo kao "pravu stvarnost") nije mogućnost a mogućnost nije stvarnost pa govor o temelju i temeljenju u ovakvom kontekstu treba uzeti posve uslovno: reč je pre svega o "neutralizovanju" pri kojem se izgrađivanjem fiktivnog sveta ništi opažaj realnog sveta.

Ako se ovako postave stvari onda upravo umetnosti pruža beskrajno mnoštvo perceptivnih fikcija među kojima se već na prvi pogled razlikuju (a) čisto perceptivne i (b) čisto reproduktivne fikcije. Istovremeno, procesi fantazije se ne odvijaju nezavisno od nas, iako pritom imaju svoju objektivnost, iako su nam na određen način propisane; može se desiti da čak, osećamo da su nam nametnute (mada ne na isti način) kao i stvari realnog sveta (Hua, XXIII/519). Te nastajuće fantazije svoje poreklo imaju u delu i ne mogu nastati nezavisno od subjekta i stvari; pre bi se moglo reći da nastaju u sadejstvu, u neprestanom pulsiranju između subjekta i stvari. Sa noetičkog stanovišta iskustvo i fantazija su u sintezi, grade kompoziciono jedinstvo koje bismo najbolje mogli opisati tako što ćemo reći da je upravo zahvaljujući njima moguće govoriti o izgrađivanju jedinstva svesti kao temelju na kome svojim odlučujućim delom počiva i svet umetnosti.

Kada se kaže kako umetnik ima apsolutnu slobodu stvaranja, onda se pre svega misli na apsolutnu slobodu igre fantazijama koju poseduje

zahvaljujući potpunoj slobodi ophođenja s percepcijama; to je, razume se, samo prividno tako: apsolutne slobode s kojom se toliko računa u raspravama o umetnosti zapravo nema i nikada je, ni u času nastajanja umetničkog dela, a ni u trenutku njegove recepcije, nije ni bilo; pre bi se moglo govoriti o prividu apsolutne slobode shvaćene kao čiste mogućnosti što postoji pre samog stvaranja. Stvarajući, umetnik je, na ovaj ili onaj način, od samog početka vezan za određene estetske ideale, on je hteo to ili ne, bio toga svestan ili nesvestan, proizvod vremena koje već svojim prisustvom i aktivnošću u sferi umetnosti delimično i sam proizvodi. Otkada postoji svest o istoriji i sa njom zahtev da se bude po svaku cenu nov i originalan, bilo je više epoha čiji su umetnici živeli u ubedenju da tek sa njima započinje prava umetnost, da pre njih umetnosti nije ni bilo, ili ako je ova i postojala da je sada nepovratno prošla i mrtva; brzo se pokazalo da se nikada ne može početi od apsolutnog početka, da se u doba istorije ne može misliti na neistoričan način. U više navrata se potom potvrdilo da se u svakom vremenu ne može sve i to je prihvaćeno kao aksiom u pristupanju umetnosti; svaki umetnik (bio on toga svestan ili ne) ostaje vezan odnosima što ih uspostavlja vreme u kome živi i radi, odnosima koji su mu u velikoj meri nametnuti i na koje on tek neznatno može delovati. Svako viđenje i svako slušanje nije determinisano samo strukturom i fiziologijom organa vida i sluha već pre svega naučenim načinom korišćenja tih organa: vidimo ono što smo naučili da

vidimo i čujemo ono što smo naučili da čujemo. Zato nas ne treba čuditi što čovek uvek raspolaže samo određenim nizom percepcija i na taj način može operisati samo ograničenom količinom fantazijskih oblika.

Međutim, upravo pesničko umeće je u toj meri umetnost u kojoj uspeva da probije te granice što ih nameće percepcija svakodnevnih doživljaja. Upravo svakodnevica koliko god je izvor onim naučno orijentisanim istraživanjima toliko je izvor i svim drugim nastojanjima da se u svet uvede ono što do tog časa nije postojalo; u svemu tome problematično je upravo postojanje tog naizgled nepostojećeg: da li je ono dospelo u stvarnost bukvalno iz *ništa*, ili je ono sve vreme prisutno tu, u mogućnosti. Čini se da mogućnost nije samo prazno polje naše neodlučnosti, već punina koja u sebi sadrži sve što bi pesmu moglo da opredmeti u njenom krajnjem ali nimalo ne i diskutabilnom smislu.

Budući da nam je dat sled napisanih ili izgovorenih reči (kad se govori o pripovedačkoj umetnosti), nametnut nam je time i sled percepcija a ovim je onda uveliko determinisana i naša reproduktivna fantazija. Drugim rečima: ne može se očekivati apsolutna sloboda građenja u receptivnoj svesti iz prostog razloga što je dešavanje u njoj najvećim delom već prethodno određeno ranije oblikovanim fantazijama. Čitaoc, ili, kako Husserl kaže, *intersubjektivna "egzistencija"*, može roman ili neku pozorišnu igru *posedovati* kao određenu vezu slika i stvar je samog čitaoca da predstavljene objekte

iskustva dovodi do pojavljivanja ali ne kao neke potpuno slučajne veze unutar subjektivnosti jer subjekt u tom slučaju nema slobodu te vrste. O kakvoj se tu slobodi zapravo radi? Ko tu slobodu određuje i iz kog temelja ona proističe? Kako se može govoriti o temelju slobode, a da se ne pomene i ne-sloboda, da se ne pomene niština iz koje sve metafizičko u beskraj izrasta? Samo posedovanje veza elemenata nekog umetničkog dela nije ni u kom slučaju i pouzdan ključ za razumevanje onog što izmiče uvek krajnjem razumevanju i što se, u krajnjoj liniji, može posedovati samo kao bleđa slika, nagoveštaj o onom što je umetnik slutio, ili uspeo tek načas da fiksira u ontički krajnje krhkom materijalu.

Čitaoc (ili gledaoc) mora nastojati da sledi intenciju umetnika, da dati roman ili dato dramsko delo koje u sebi ima fiktivan život ili fiktivne sudbine prevede u *gusi*-iskustvo (Hua, XXIII/520). Na taj način ono što je već fiktivno prevodi se opet u fiktivno i tako se obrazuje svet fikcije ništa manje predmetan od realnog sveta (razume se: ne i jednako realan). Iskazi ili sudovi o karakteru lika u delu mogu biti dati na način objektivne stvarnosti iako se (a to se ne sme izgubiti iz vida) odnose na fikcije. Dok živimo u fantaziji posedujemo izmaštanu stvarnost i ona je tada za nas jedina stvarnost koja poseduje ontološki smisao; istovremeno, kao realna bića, fantaziju posedujemo u ontičkom smislu, fikcije su nam date kao predmetnost, s njima "ozbiljno računamo" ali kao pomenuta *realna bića* svesni smo realnosti i ne možemo živeti samo u fikciji. Upravo ta svest realnosti

omogućuje život u svetu fikcije i njegovo prihvatanje *kao-da* sveta. Jasno je da fantazirati ne znači isto što i iskušavati, jer se u fikciji nalazi uvek samo ono fiktivno, dok ono stvarno nalazimo u iskustvenom pa stoga neka zamišljena individua nije isto što i pred nama prisutna osoba; ovo nije nikakav trivijalan prigovor pesništvu; naprotiv, ovde se radi o tematizovanju razlike dva sveta i tematizovanju same dvostrukosti kao temelju na kom izrasta mogućnost pesništva. Ukoliko sadržaj fantazije i može da se eksplicira i opiše, ono individualno, unutar fantazije, nije stvarni sadržaj, pa to znači da je govor o datosti sadržaja koje imamo u fantaziji modificirani govor, a da govor poezije treba do kraja razumeti isključivo kao utemeljenje onog što sve vreme prebiva izvan ili ispod samoga jezika što se ogleda u mišljenju.

Da stvar mišljenja jeste živa i u sebi pulsirajuća pokazuje i jedna kasnije zapisana Huserlova primedba na sam tok njegovog mišljenja a ona glasi: *sve je pogrešno (Das alles ist schief)* (Hua, XXIII/504): opažanje je opšti naslov neutralnih akata u kojima individualno dolazi do svesti u svojoj punini ali ono nije ni stvarno ni *quasi*-opažajno, već obe komponente (stvarno i prividno) čine sadržaj individualnog: zato individualno može jednom da bude shvaćeno kao stvarnost, a drugi put kao fikcija. Svest o pogrešnosti sveg izrečenog svest je o saznanju da mišljenje uvek može iz iste tačke da krene u više različitih smerova. Ta igra što hoće u istom času da opravda mogućnost kretanja u svim pravcima nije ništa drugo do eksplicitna potvrda onog unutrašnjeg bića pesme koje

pulsirajući sebe potvrđuje, a sebe potvrđujući negira stvarnost unutar koje nastaju sve veze što joj čine gradivno tkivo.

Postojanje višestruke mogućnosti odgovora od posebnog je značaja; tu se manifestuje višestrana moć kretanja mišljenja i istovremeno odbacuje jednosmerna usmerenost predmetu vođena hegelijanskom idejom nereverzibilnosti. U ovom slučaju postmoderne strategije imaju nesumnjivu prednost. Poezija pretpostavlja višestrukost tumačenja kao što muzička dela već u sebi nose mogućnost mnoštva interpretacija. Tako se stvarnost pesme da sagledati na dvostruki način: jednom je to imaginarni svet spram sveta realnih činjenica, drugi put, to je niz mogućih konkretizacija koje čine trajno nedovršen svet umetničkog dela. Treba imati u vidu da fiktivnost objekata ne povlači za sobom i fiktivnost relacija među njima; drugim rečima: fiktivne stvari nisu fiktivne relacije u kojima se ove od nastanka dela nalaze. Te od iskona naznačene veze nisu istovremeno i sudovi u pravom smislu već i stoga što za svoj predmet imaju samo likove i radnje što egzistiraju isključivo u određenom *kao-da* modusu; pomenuti sudovi izražavaju ono šta mi očekujemo, nalazeći se ne u prirodnom već u fiktivnom stavu; opisujući delatnost ličnosti nekog romana ili drame, opisujući njihove motive, mi se svakako nalazimo u svetu koji bitno oblikuje fantazija ali ovu poslednju moć ne nastojimo da jednostavno reprodukujemo niti je samo mehanički ponavljamo, već fantazirajući i misleći u elementima fantazije razvijamo njen *kao-da* smisao, ispunjavamo

intencije, izvodimo ono što je životno i delujuće u stvarno opažajnoj *quasi*-iskustvenoj unutrašnjosti misli ili osećaja, tj. u unutrašnjosti motiva koji su obično tamni i skriveni (Hua, XXIII/520).

Sudi li neka fiktivna osoba o liku, stvarima ili odnosima koji na određen način pripadaju fiktivnoj slici što je stvara umetnik, taj sud mogao bi biti i fikcija, ali isto tako i sud koji sadrži istinitost ili lažnost, a to bi značilo da svi sudovi unutar jednog dela podležu verifikaciji. Sudovi unutar umetničkog dela kao posebne realnosti mogu biti označeni kao *quasi*-sudovi i oni su modifikacije stvarnih sudova, ali kao takve modifikacije oni mogu biti tačni ili netačni, za njih jednako važe svi logički (ali i ne-logični) zakoni budući da logika na daje prednost datoj stvarnosti već izražava zakone za svaku moguću stvarnost (Hua, XXIII/522). Ovde je na delu podložnost logici koja vlada unutar dela ali koja do kraja ostaje strogo formalna ne dotičući ni na koji način pitanje egzistencije izrečenog u delu kao i odnos onog postojećeg u delu niti njegovog realnog korelata. Možda se (nimalo slučajno) ova teza danas nalazi u središtu rasprava o umetnosti, pa Ingarden Aristotelov uvid o bitstveno neutralnoj sferi umetnosti prevodi u diskurs o *quasi*-iskazima koji obezbeđuju neutralnost i "realnost" umetničkog dela a što će s pravom K. Hamburger dovesti u pitanje na primeru iskaza koji čine tkanje istorijskog romana. Čini mi se da je Hajdeger duboko u pravu kad u pitanje stavlja kako logički temelj metafizike tako i pravo logike na davanje iskaza o bivstvovanju; možda se tu opravdano

kritikuje jedna vekovima nedokazana, sumnjiva pretenzija logike na nešto što se ne može činiti a da se ne pređu sopstvene granice i mogućnosti.

Moglo bi se tvrditi da Huserl greši kad hoće da iskaze svih regionalnih oblasti podvede pod vlast logike jer na taj način se sužava prostor koji je prethodno dodeljen regionalnim ontologijama; ima razloga tvrdnji da sfera umetnosti izmiče upravo onom logičnom logike i da se zahvaljujući njoj može graditi sopstvena "logika" umetnosti koja ni na koji način nije logika realnog sveta; konačno, možda je u prirodi umetnosti da svet vidi sa "one strane" pa kad Hajdeger u *Beiträge zur Philosophie* govori o *Kunstlosigkeit* tj. o nemogućnosti postojanja umetnosti, kao simptomu modernog doba, onda to treba razumeti kao izraz posledice svesti o konsekvencama koje slede iz prihvatanja mogućnosti umetnosti kao umetnosti i doba kad je njihova mogućnost do kraja ugrožena; istovremeno, to je i znak rešenosti da se ne prihvati mogućnost egzistentnosti delâ koja se ne povinuju logici stvarnosti. Ako logika, koju mi poznajemo, ne može domašiti bivstvovanje, ako ona ne može da dosegne relacije što se uspostavljaju među fiktivnim bićima unutar dela, onda bi postojanje umetnosti već samim svojim prisustvom bilo i najžešća kritika filozofije koja je, da toga nije svesna, dospela do svoga kraja.

Da li se, i u kojoj meri, može postaviti pitanje egzistentnosti fikcije kojom se odlikuje neko umetničko delo? Ovo pitanje ima smisla ako se od samog početka ima u vidu da nije reč o egzistenciji

jednostavno predstavljenog već o postojanju idealnog predstavljanja predstavljenog; sama egzistentnost, kao takva, ovde nije nešto što bi bilo od odlučujuće važnosti i ponajmanje što bi bilo opredeljujuće za neku vrednujuću svest. Da je tako, stvarni predmet bio bi ono što je istovremeno i najvrednije, ali, ovde nije reč o prirodi koja bi nam isporučivala vredne stvari budući da stvari vrednost ne nose sa sobom. Radi se o idealnim predmetima za koje ne važe prirodni prostor i prirodno vreme: sva umetnost kreće se između realnog i neodređenog; ona je spona između oblikovanog i ukočenog i onog amorfnog, sklonog oblikovanju i životu u svim vidovima. To već daje dovoljno razloga tvrdnji da je umetnost tlo i mesto sukoba realnog i imaginarnog, stvarnog i nestvarnog, predmetnog i nepredmetnog, stvarnog i mogućeg; ako se ova napetost potvrđuje uvek unutar dramskog dela, kada je reč o pesništvu reklo bi se da se tu sukob održava u odnosu pesme i realnog sveta.

Umetnost se odlikuje nastojanjem da se irealno oblikuje od realnog materijala i da se neiskazivo formira u ravni kazivog; ona ne imenujući imenuje i u tom imenovanju krije se njena moć što postaje vidna tek na međi dva sveta što lebde nad prazninom. Ta niština (iz koje pesma crpi snagu i smisao) daje mogućnost pesništvu da opstane u trenucima kada se čini da joj na obe strane više nema spasa. Moramo se vratiti mišljenju umetnosti i mišljenju tla iz kojeg umetnost izrasta.

**

Čini se da ima mnogo razloga da se postavi pitanje smisla koji nam nova poezija nesvesno iznosi u prvi plan; tu su pre svega "tendencije" da se u malom kaže ono za što drugima treba mnogo prostora. Ako je tako, takva poezija bi još mogla biti moderna ali ne više i postmoderna. U svakom slučaju to je poezija koja pripada određenom razdoblju i koja samo sa izuzecima može imati značaja za vreme koje dolazi. O tako nečem ne može biti reči; ono što ne smemo zaboraviti svakako je pouka koja dolazi iz fenomenološke filozofije u času kad se to od nje najmanje očekuje: zadatak pesnika ostaje da vremenitost vremena utemelji u pesmi a gustina pesme pritom nije lik gustine vremena. Zar ima većeg zadatka za pesnika posle onog koji je zadesio pesnika na početku renesanse Đota: naslikati anđela, ali ne anđela u prostoru već anđela koji obuhvata prostor?

Pesnici upravo to čine; obuhvataju prostor a ničim nisu obuhvaćeni; nisu u prostoru, nisu ni izvan njega; zar još ima vremena za pesnike, zar još ima prostora za njihova dela čije jezičko tkivo niti osećamo, niti do kraja možemo mišlju dohvatiti? Vreme prolazi, a pesnici su i dalje tu; oni uvek govore u sadašnjem vremenu; dobro znaju: sva tri vremena uvek su sadržana u vremenu današnjem.

**

Da li fenomenologija pripada prošlosti? Čak i ako znamo da brza promena duha vremena nije najpouzdaniji sudija, ne možemo a ne postaviti pitanje o kojoj je fenomenologiji ovde reč: o fenomenologiji

Edmunda Huserla ili o fenomenologiji njegovih sledbenika od kojih je svako već odavno krenuo svojim putem gradeći svoju fenomenologiju? Već smo naveli stav Eugena Finka da je jedna filozofija živa u onoj meri u kojoj budi pitanja; on je u Huserlovoj fenomenologiji video otvorenim ona pitanja koja su upućivala na problem sveta.

U centru Huserlovog života i delovanja beše ideja nauke i njen značaj za ljudsku kulturu. Tu ideju nauke on je smatrao neodvojivom od zapadnoevropske kulture. Pošavši od izučavanja astronomije, pa preko prirodnih nauka do matematike, Huserl je dospeo do ideje nauke kojom bi se obuhvatila celokupna stvarnost, do metafizike, odnosno do prve filozofije kako je istu označavao Dekart po uzoru na Aristotela. Sasvim je razumljiva što će se u drugom delu izlaganja pod istoimenim naslovom *Erste Philosophie* (sredinom dvadesetih godina) naći centralna tema Huserlove filozofije - fenomenološka redukcija. Videvši u fenomenologiji komplementarnu nauku još vladajućim pozitivnim naukama Huserl je smatrao da ona kao temeljna filozofska nauka, kao stroga nauka može dati podstrek prevladavanju krize u koju je zapala evropska kultura. Šta o tome reći danas? Problemi koje je on nastojao da reši početkom XX stoleća danas su još izrazitiji i njegova filozofija ne gubi na aktuelnosti.

On nas je naučio da je filozofija proces, u kome razumevamo naše znanje o bivstvujućem i to tako što ukrštamo neposrednost života s kritičkim promišljanjem sveta. Ne može se a ne konstatovati još

jednom da je fenomenologija više no tek jedna od filozofskih orijentacija; svojom metodom, kao i obnovljenim zahtevom za povratkom stvarima, ona je insistirajući na novom gledanju i samo gledanje dovela u središte filozofskih promišljanja.

Sasvim je razumljivo što radove kako Hajdegera tako i Finka, neposrednih Huserlovih učenika, ali filozofa koji idu dalje od svog učitelja, bitno određuje pokušaj da se misli ne samo u pojmovima već i u slikama. To je razlog tome što će nakon svog "obrata" Hajdeger sve veću pažnju posvećivati presokratovci u čijem će pesničkom jeziku videti izvorno mišljenje bivstvovanja, shvativši na svom deduktivnom putu u temelj metafizike da Aristotel nije temelj već vrhunac grčke metafizike; isto tako, Fink bi možda ostao samo jedan od temeljnih poznavalaca i interpretatora Huserlove filozofije (možda i najbolji), da početkom pedesetih godine, svojim zahtevom da se iz ontologije mora preći ka kosmologiji, nije svojom filozofijom sveta otvorio jedan posve novi prostor mišljenju, da nije tad eksplicirao svoju filozofsku antropologiju čija je osnovna misao u shvatanju čoveka kao poprišta temeljnih fenomena koji nemaju samo antropološku već pre svega kosmološku valensu.

Ovo polivalentno tumačenje čoveka i sveta jedno je od sve uticajnijih na kraju XX stoleća; filozofsko delo Finka, kao i ono Hajdegera ima otvoreno vreme pred sobom. Tu nije reč o nekom jevtinom pomodnom triku kakav je, recimo tzv. postmoderna, za koju se teško može i reći šta je, tek jedna suptilna književna teorija iskorišćena u

ideološke svrhe. Sabiranjem mnoštva simptoma sadašnjeg vremena i insistiranjem na razlikama spram principa na kojima je građena moderna, ovoj poslednjoj se ne može osporiti legitimitet. Uostalom, u ranijim vremenima već smo bili svedoci velike poplave *izam-a* u umetnosti i kad se sve sleglo, kad je svaki umetnik iza sebe ostavio samo njemu svojstven *izam*, moglo se konstatovati da je tom vremenu svojstvenije bilo da umetnost misli no da je stvara. Time umetnost nije postala veća ali ni teorija se nije mogla nametnuti umetnosti kao nova umetnost.

Sve to ima poreklo u iluziji da je vreme koje mi živimo odlučujuće vreme, a vremena je bilo pre nas, kao što će ga biti posle nas (bez obzira kako se ono konstituiše u našoj svesti), i u svemu tome mi sami malo smo važni, a još je manje važno to što mi mislimo - jer, ne konstituiše se svakog dana ono sudbonosno; ono što jeste uvek je tu, nezavisno od tog koliko ga mi želimo ili istrajavamo da ga uopšte vidimo.

Dvadeseto stoleće nije stoleće velike umetnosti. Pre je reč o vremenu kad se o umetnosti mnogo misli jer su sami temelji umetnosti sve neizvesniji budući da su i pitanje dospeli temelji samoga sveta.

Eugen Fink je pred kraj života četiri svoja predavanja sabrao pod simptomatičnim naslovom *Epilozi poeziji*; taj naslov mora se pažljivijem čitaocu učiniti uvek iznova čudnim: zašto *epilozi*? Kakav je to naknadni govor koji bi umetnosti mogao dati krajičak Arijadnine niti da se srećno izade iz lavirinta sveta? Verujem da je Fink, u čijem filozofskom delu za estetiku nije bilo mesta, premda je dobro znao i

umetnost i filozofiju (više od njegovih savremenika "postmodernista" koji poput Deride pročitaju tek nekoliko tekstova Huserla i krenu da prave neku filozofiju), pre svega imao u vidu sva ograničenja estetike koja je kao novovekovna tekovina bila sve vreme više dužnik gnoseologije i psihologije, no ontologije. Temeljne pojmove estetike Fink je video ontološki, kao što je to bio slučaj kod starih Grka gde su *tragično* ili *komično* nadaleko prevazilazili oblast subjektivnog i bili prvenstveno kosmičke kategorije jer se sama struktura kosmosa videla kao tragična a sam život bogova, sâmô bivstvovanje bogova, kao ono komično.

Drugim rečima, Fink je u pesništvu video više od pesništva i u tome je on bio blizak Hajdegeru; jasno je da se nakon Hegela traženje strogosti bez sistema vidi kao zahtev za misaonim modelima i da se filozofski može misliti samo u modelima; ovo je među prvima naslutio Niče, ali su to možda najjasnije eksplicirali Hajdeger i Fink, ovaj poslednji posebno u trenutku kad uviđa svu nemogućnost mišljenja sveta unutarstvskim modelima, mada, od njih nije daleko ni Adorno koji sam svoju negativnu dijalektiku određuje kao "skup analiza modela" (Adorno, 1979, 45).

Ipak, umetnost je činjenica i filozofija je ne može zaobići. To se u ovom stoleću nije ni dogodilo, možda ponajviše zahvaljujući fenomenologiji koja nije dala samo metod za tumačenje moderne umetnosti već je filozofsko mišljenje svoj model razvijanja često nalazilo u načinima stvaranja umetnosti.

Literatura:

Adorno, T.: *Estetička teorija*, Nolit, Beograd 1979.

Husserl, E.: *Phantasie, Bildbewusstsen, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, Husserliana XXIII, M. Nijhoff, Den Haag 1980 (u tekstu skraćeno, Hua, XXIII).

Objavljeno u:

Uzelac, M.: *Stvarnost sveta pesme*, Krovovi, Sremski Karlovci, 1994 /31-32, str. 58-60.